



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LITTÉRATURE ÉGYPTIENNE FRANCOPHONE
VISION DU MONDE D'ANDRÉE CHEDID
À TRAVERS
LES STRUCTURES MYTHIQUES DE SON OEUVRE ROMANESQUE

par
Isis Khalil
Département des Lettres françaises
Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat: Ph.D
en Lettres françaises

Ottawa - 1994



Isis Khalil, Ottawa, Canada 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Voire référence*

Our file *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-04876-4

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur Réjean Robidoux. Ses conseils, sa patience, m'ont infiniment encouragée et réconfortée. La rigueur de sa réflexion, ainsi que ses vastes connaissances m'ont guidée tout au long de ce travail. Je voudrais surtout souligner ses qualités profondément humaines, ainsi que les efforts qu'il a déployés pour m'aider à mener à bien cette thèse.

Je remercie également ma mère et mon fils Stéphane pour le support et la confiance qu'ils m'ont accordés.

Je voudrais aussi dire merci à R.C. Spees, dont l'aide m'a été précieuse.

PRÉAMBULE

Historique de la littérature d'expression française au Moyen-Orient.

C'est avec l'expansion de l'Europe au dix-huitième siècle, que le Proche-Orient fait son apparition dans le cadre des littératures francophones. La langue française joue un rôle important dans la naissance, les débuts et l'évolution de cette littérature. Jusqu'alors, les écrivains francophones y compris ceux des pays colonisés, pouvaient considérer le français comme une langue maternelle. Par contre, cela ne fut pas le cas en Égypte et au Liban qui ont été conquis par les Arabes dès le septième siècle. Ces derniers instaurèrent l'arabe comme langue officielle de ces pays.

La littérature d'expression française en Égypte a vu le jour à la suite d'un événement historique très important: l'expédition française en Égypte datant de 1798. Le but de Napoléon était de faire de l'Égypte une base qui lui servirait de point de départ à la formation d'un grand empire en Orient. Cela explique pourquoi il y

est arrivé accompagné de la Commission des sciences et des arts de l'armée d'Orient. Cette Commission découvrit les aspects d'une Égypte dont l'histoire était inconnue et l'archéologie inexplorée. C'est alors que fut créé l'Institut d'Égypte. Pendant une vingtaine d'années savants et écrivains parcoururent l'Égypte collaborant à l'oeuvre colossale intitulée *La Description de l'Égypte*, terminée en 1903. Il fallut attendre vingt-cinq ans pour imprimer et éditer cet ouvrage, grâce auquel l'Égypte devint un objet de science, suscitant l'intérêt des chercheurs et futurs égyptologues. Dès 1880, l'Institut français d'Archéologie orientale est fondé au Caire et poursuit jusqu'à l'heure actuelle ses recherches et ses publications en langue française.

Les sociétés savantes ont été le noyau de la francophonie en Égypte. Mais c'est surtout grâce aux associations artistiques et littéraires, que la langue française a pu se répandre dans un pays où la langue maternelle était l'arabe, et s'y établir pendant près de cent cinquante ans. Ce rayonnement a été favorisé par l'établissement d'écoles où l'enseignement se faisait en langue française. Le projet a été exposé au gouvernement

en 1827. À partir de 1835 les missions religieuses pour garçons aussi bien que pour filles, ainsi que les lycées laïcs ont commencé à s'établir au Caire, à Alexandrie, ainsi que dans certaines villes du Delta et de la Haute-Égypte.

On a vu aussi apparaître des petits théâtres qui permettaient aux troupes françaises de donner des représentations. L'inauguration du Canal de Suez et de l'Opéra du Caire en 1869, encouragèrent l'évolution du mouvement artistique naissant. Les associations de jeunes amateurs augmentaient. Parmi les plus influentes on pouvait compter la Société artistique d'Égypte, l'Union artistique d'Égypte et plus tard les Amis de l'art, qui contribuèrent au rayonnement du français en Égypte. L'association la plus sérieuse, et qui continue à exister de nos jours, est l'Atelier, qui pendant une centaine d'années a accueilli des conférenciers, et dont les salles ont servi tour à tour de lieu d'exposition ou de salles de théâtre recevant les troupes locales et étrangères de passage.

C'est surtout la naissance des salons qui eut une

influence très nette sur l'évolution d'une littérature d'expression française en Égypte. On peut en citer plusieurs qui, dans la capitale, ont reçu un grand nombre d'écrivains égyptiens et étrangers. Inspirées peut-être par le dix-septième siècle, des femmes de la haute-bourgeoisie, étant elles-mêmes écrivaines, décidèrent de recevoir chez elles régulièrement écrivains de passage et résidents, permettant ainsi des échanges et favorisant l'évolution de la vie littéraire. Parmi ces salons, nous pouvons retenir ceux de May Ziadé, Amy Kheir, Out el Kouloub et Marie Cavadia qui, avec Georges Henein, a été zélatrice du mouvement surréaliste.

À partir de 1929, apparaissent de nouvelles sociétés fondées et constituées par des écrivains égyptiens, dont la plus importante est l'Association des écrivains d'Égypte d'expression française. Ces associations littéraires et artistiques vont siéger jusqu'après la deuxième guerre mondiale. L'association Amitiés françaises, qui fut fondée en 1944, favorisa les échanges littéraires et artistiques avec la France et dura jusqu'en 1956. Nous pouvons donc conclure que la littérature égyptienne d'expression française doit son existence tout

d'abord aux écoles, ensuite aux associations culturelles et aux salons, sans oublier de mentionner le rôle et la contribution des journaux et des revues de langue française ainsi que des imprimeries et des maisons d'édition dans la diffusion de cette littérature.

Après ce bref aperçu, il est facile de remarquer qu'à l'époque, l'Égypte était très prospère et favorisait ainsi l'immigration dans le pays. Pour des raisons économiques et sociales, elle regroupait sur son territoire beaucoup d'Européens, de Syro-libanais et de méditerranéens. Les écrivains d'Égypte évoluent dans un milieu cosmopolite, ils font tous partie des classes les plus favorisées de la société. Ils s'entretiennent en français et se voient épris d'une langue associée à certaines étapes marquantes de leur conscience nationale. Comme pour les Libanais, et contrairement à ce qui se passe dans le Nouveau-Monde, le français n'est point la langue qui leur a été donnée au berceau, mais celle qu'ils ont apprise de leur propre choix. Nous pouvons constater aussi une autre différence, qui, après comparaison avec les autres littératures, constituera une deuxième caractéristique, et ne peut être passée sous silence:

l'Égypte ayant été un protectorat anglais depuis 1922, la langue française et la France n'étaient pas associés politiquement à l'oeuvre de la colonisation; l'élément révolutionnaire propre à plusieurs littératures de pays colonisés par la France n'apparaît donc pas dans cette littérature. Il n'y aura point de mouvement patriotique ou engagé qui pourra rejoindre ceux des littératures d'Afrique et du Nouveau Monde. Ce n'est qu'après la révolution de 1953 que la France sera rangée dans le rang des forces impérialistes. Albert Cossery est le seul écrivain qui fait exception à la règle et qui peut être classé du côté des révolutionnaires. Il peint avec dérision la lutte des classes, l'étouffement et la misère des opprimés. Certaines de ses oeuvres peuvent le placer du côté de l'extrême gauche; il n'aura point de successeur, mais son engagement annonce la révolution.

Bien que nombreux, les écrivains égyptiens restent disparates à cause de la multiplicité de leurs origines. Aussi ne peuvent-ils constituer aucune école ou mouvement littéraire spécifique. Ils prolongent, chacun pour sa part, les tendances de la France. Telles sont les trois caractéristiques de cette littérature, ainsi que les

points de divergence avec les littératures francophones d'Afrique et du Nouveau Monde.

Plutôt que de trouver un engagement, une littérature de l'enracinement, les écrivains ne plaident pas de cause nationale, ils écrivent surtout pour satisfaire aux curiosités éveillées par les récits de voyage, dans le cas d'Amy Kheir; Out el Kouloub et Jehan d'Ivray toucheront au roman de mœurs. Le folklore égyptien et arabe deviendra une grande source d'inspiration. Le surréalisme trouvera plusieurs adeptes.

Un grand nombre de romanciers égyptiens cherchent à se faire publier à Paris, et c'est là que beaucoup d'écrivains choisiront de s'installer après la révolution de 1953, tels que Joyce Mansour, Albert Cossery, Andrée Chedid et d'autres.

Au Liban, la littérature d'expression française revêt un caractère un peu différent. Le seul point commun qu'elle garde avec l'Égypte, est que dans l'un et l'autre pays, contrairement aux pays faisant partie des colonies françaises, parler et écrire en français est un choix

libre. Ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que le français devint la langue officielle des échanges, mais au Liban les contacts avec la France remontaient beaucoup plus loin. Les Libanais essayaient de trouver des liens de parenté avec les Français qui avaient séjourné dans la région pendant près de deux siècles au temps des Croisades, et tentaient de s'identifier à eux. En effet, ce territoire faisait partie des principautés formées par les Croisés. Ceux-ci y ont introduit la langue et certaines moeurs françaises et ont contracté des mariages avec les chrétiens autochtones, surtout les maronites, étant donné que ces derniers sont de confession catholique. Lorsqu'en 1860, au moment où le territoire était sous la domination ottomane, les maronites furent victimes de massacres, la France est intervenue et leur a obtenu l'autonomie ainsi qu'un gouverneur chrétien. En 1920, grâce à l'intervention de la France une fois de plus, a été créé le nouvel État libanais qui, avec la Syrie, est placé sous mandat français jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Au moment de la désagrégation de l'empire ottoman, les écrivains francophones réclament une indépendance qui se réalisera certes dans un cadre arabe, mais surtout en union intime avec la France. Pour les

maronites, cette association avec la France fait partie de leur histoire. Dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle des congrégations enseignantes d'origine française s'établissent au Liban et croissent rapidement. Plusieurs collèges datent de cette période; l'université Saint-Joseph, qui date de 1881, a été fondée par les Jésuites. Elle comprend une faculté française de médecine, de pharmacie, une école polytechnique et un institut des lettres orientales. Plusieurs pensionnats et missions laïques françaises s'établissent au Liban à partir de cette date, contribuant à la propagation de la langue française aussi bien dans la capitale que dans la montagne. L'apprentissage de la langue française devient un instrument de confrontation entre les cultures. Les maronites surtout avaient été formés dans les collèges catholiques et parlaient le français en famille. Par ailleurs, leur Orient abrite les trois grandes religions: le judaïsme, le christianisme et l'islam; C'est aussi l'orient de la Méditerranée "lien harmonieux de toutes les pensées qu'elle baigne"¹. Cette littérature montre certains rapprochements avec celle du Nouveau Monde: elle

¹ Auguste Viatte, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, 1980, p.94.

exalte le sentiment national et la "francité". C'est aussi une littérature à caractère patriotique: certains écrivains retrouvent leurs racines dans un passé très lointain qui remonte aux temps des Phéniciens. L'organe principal des écrivains libanais du début du siècle est la *Revue phénicienne* dont le but est d'établir une forme de continuité avec un lointain passé. Cette génération connaît quelques écrivains tels que Charles Corm, Hector Klat et Eli Tyan. Les écrivains de l'après guerre ont élargi le cadre de leurs récits et de leur inspiration. Fouad Abi-Zayd, Georges Schéhadé et Amin Maalouf font partie de cette catégorie.

Dans ce tableau que nous venons de brosser, s'inscrit Andrée Chedid, une romancière qui nous intéresse tout particulièrement et pour plusieurs raisons. Parce que son oeuvre illustre à la fois les littératures contemporaines égyptienne et libanaise, qu'elle se prête très bien à la "mythanalyse"² - sujet de notre étude - et enfin parce que l'auteure représente une figure majeure dans le monde actuel de la francophonie, comme en témoignent les

²Terme forgé en 1972 par Gilbert Durand sur "psychanalyse", qui ajoute à l'analyse jungienne des données psychologiques et sociologiques.

nombreux prix littéraires qui lui ont été décernés durant les dernières années.

INTRODUCTION

Ils meurent nos vieux soleils
Ils meurent pour mieux renaître!³
Andrée Chedid

Égyptienne de descendance libanaise, Andrée Chedid est née au Caire, en 1920. Elle obtient sa formation première dans un pensionnat français de la capitale. À l'adolescence, elle fait un séjour de quatre ans dans un pensionnat en France. De retour en Égypte, elle entreprend des études universitaires, et obtient une licence d'anglais de l'Université américaine du Caire. Cette période marque le début de sa carrière littéraire. Son premier recueil de poèmes *On the Trails of my Fancy* est publié en langue anglaise, en Égypte. À la suite de son mariage, elle passe trois ans au Liban, où son époux poursuit des études en médecine. Le couple s'installe définitivement à Paris, en 1946. Andrée Chedid a deux enfants (dont le chanteur et écrivain Louis Chedid) et quatre petits-enfants.

³ Andrée Chedid, *Fraternité de la parole*, Paris, Flammarion, 1976, p. 11.

L'oeuvre d'Andrée Chedid est vaste et diversifiée. L'écrivaine a pratiqué tous les genres littéraires: poésie, roman, nouvelle, théâtre et essai. Elle a remporté plusieurs prix littéraires. Malgré cette diversité, une profonde unité émane de son oeuvre.

Jusqu'en 1952, elle n'a publié que des recueils de poésie. Dans le cadre d'une interview, l'auteure expose les motifs qui l'ont incitée à écrire des romans:

Après n'avoir écrit que des poèmes pendant une dizaine d'années, puis des nouvelles, j'ai ressenti le besoin d'un certain développement des faits et des personnages, d'où, peut-être, ce besoin de roman. [...] Bien que mon approche ne soit pas, je crois, entièrement psychologique ou classique, [...] je n'ai jamais renoncé à raconter une histoire. [...] Quant aux personnages, j'ai besoin de leur présence pour m'attacher moi-même à ce que je suis en train d'écrire⁴.

Les années de sa vie passées en Égypte sont comme elle le déclare elle-même:

Années importantes! [...] plus tard en écrivant je me suis rendue compte de l'impact que l'Égypte a eu sur ma sensibilité, de la forte imprégnation de ses images, de ses visages même à peine entrevus. [...] L'imaginaire se retrempe quelquefois pour moi dans les mémoires

⁴ Bettina Knapp, *French Review*, "Interview avec Andrée Chedid", Baltimore, Vol. LVII, no. 4, Mars, 1984, p. 517.

argileuses de l'enfance⁵!

Les années que Chedid a passées dans son pays natal sont inoubliables étant donné que "l'Égypte est une terre qui imprègne profondément"⁶, et qu'elle trouve tolérante, grâce à la bienveillance et à l'ouverture de son peuple. Par ailleurs, en tant que petite fille privilégiée, elle entre en contact pour la première fois avec la misère, l'injustice qu'elle découvre dans les différences entre les classes sociales:

Une grande maison au bord du Nil. [...] Des réceptions, des bals, [...]. Nous regardons, mon frère et moi, ce monde clinquant, à la fois féérique et factice. D'autre part, la vie des rues frappe d'autant plus avec ses îlots de misère, avec ses mendiants sur les trottoirs⁷.

Ces images représentant des contrastes douloureux resteront gravées dans sa mémoire et reviendront souvent dans ses romans. Elles éveillent son sens profond de la justice. Une grande partie de ses romans se déroule dans le pays de son enfance.

Le Liban n'apparaît que plus tard dans l'oeuvre

⁵ *Ibid.*, pp. 518-519.

⁶ Service littéraire de Flammarion, "Interview avec Andrée Chedid", Paris, Flammarion, 1982.

⁷ *Ibid.*

romanesque de l'écrivaine. La guerre civile qui éclata dans ce pays, en 1975, l'a profondément bouleversée. Elle ne peut concevoir la violence qui en découle ni la cruauté provoquée par l'être humain, et son déchirement n'en est que plus profond. Dans ses deux derniers romans, elle se penche avec véhémence sur ce problème pour exprimer son désespoir, sa douleur et même sa colère face à ce mal qu'elle ne peut pas tolérer.

Quelques-uns de ses romans se déroulent à Paris. C'est par choix que la romancière s'est installée dans cette ville:

L'Égypte, le Liban, existent dans mon sang, mes profondeurs. [...] Je leur garde tendresse et attachement; mais mon choix a été et reste de vivre à Paris⁸.

Ce choix délibéré explique la double appartenance d'Andrée Chedid qui relie le Moyen-Orient et l'Occident. C'est en ces termes qu'elle le décrit:

N'ayant pas eu à subir les déchirements de l'exil, ni les difficultés de l'adaptation, j'ai vécu ces différentes cultures avec un intérêt constant. Elle m'ont très vite amenée à voir les points de rencontre, à mieux situer ce qui nous assemble. Je crois la communication possible; pas sans problèmes, mais possible.

⁸ Bettina Knapp, *Interview avec Andrée Chedid*, Baltimore, *French Review*, Vol. LVII, no. 4, Mars 1984, pp. 519-520.

M'intéresse par-dessus tout: la recherche d'un lieu de convergence au fond de l'homme, d'une source commune, d'une terre partagée⁹.

Tous les romans de Chedid sont axés sur cette recherche. Son refus des barrières, des cloisonnements géographiques s'applique également à son écriture. La romancière n'appartient à aucune école, à aucun mouvement littéraire. Elle est consciente que l'enfance et la première jeunesse jouent un rôle important dans la formation d'un écrivain, dans la mesure où les images et les émotions sont gravées dans la mémoire et dans l'inconscient. Toutefois, elle ne conçoit pas l'écriture comme un retour nostalgique vers le passé, mais plutôt

[...] a need to experience the permanent presence of an inner sentiment - pulsations, movements, chants, misery and joy, sun and serenity, which are inherent to the Middle East¹⁰.

La recherche de Chedid consiste en la communication en vue de trouver une source commune, une terre partagée. Néanmoins, elle ajoute que cette communication ne s'accomplit pas sans problèmes. L'écrivaine refuse de croire que les barrières géographiques constituent un

⁹ Service littéraire Flammarion, "Interview avec Andrée Chedid", Paris, Flammarion, 1982.

¹⁰ Bettina Knapp, "Andrée Chedid", *French Novelists Speak Out*, Troy, N.Y., Whiston Publishing Company Inc., 1976, p. 58.

véritable obstacle à la communication possible entre les êtres humains, mais elle est surtout consciente des problèmes auxquels ils sont confrontés de par leur condition même. En conséquence, son oeuvre entière est une interrogation sur la condition humaine, le destin de l'homme. Depuis son jeune âge, elle a pris conscience de la misère, de l'injustice, du goût de la possession lié au pouvoir, de la cruauté, des instincts sanglants des hommes. Sa quête consiste en une recherche de l'essence humaine, de la condition de l'homme face à l'angoisse, à l'impuissance de surmonter la solitude, la peur, surtout face à la mort, et qu'elle exprime dans ses romans:

J'écris de la poésie mais je tiens beaucoup au récit, aux personnages. Pour faire sentir qu'à l'intérieur de chaque être humain, dans toute sa chair la question est là. [...] Tant que l'homme ne se connaît pas, qu'il ne sait pas d'où vient sa violence, on ne pourra peut-être pas en sortir. [...] Le roman prend corps pour ensuite se vêtir¹¹.

À Bettina Knapp, qui demande à Chedid d'expliquer les thèmes, les images, les symboles qu'elle utilise, celle-ci répond:

The themes in all my novels are always double. Facts and the myth. [...] death, [...] renaissance is implicit in each individual.

¹¹ Jean Royer, Andrée Chedid: "La Femme des longues patiences", *Le Devoir*, Montréal, le 7 novembre 1981.

[...] The question of communication is also ever present [...]¹².

De cette citation, nous pouvons dégager deux points saillants. En premier lieu, dans tous les romans de Chedid nous retrouvons un fait réel et le mythe. En deuxième lieu, la mort et la renaissance sont présents dans chacun de ses personnages principaux. Ceci dit, nous pouvons à présent déterminer le sujet de notre thèse: étant donné qu'il existe dans chaque roman un fait réel et le mythe, ce mythe est donc celui de la mort et de la résurrection. À partir de ces données, il nous semble important et intéressant d'étudier l'oeuvre à la lumière du grand mythe égyptien d'Isis et d'Osiris, mythe fondateur, dans la mesure où il rejoint les racines de l'écrivaine. Le mythe isiaque et osiriaque étant un mythe initiatique par excellence, le roman chedidien sera automatiquement considéré comme un roman initiatique. Par ailleurs, l'exploration de l'oeuvre à travers toutes les étapes de ce mythe qui correspondent aux phases du scénario initiatique, nous permettra de dévoiler la vision du monde d'Andrée Chedid, et ce en essayant de trouver des réponses aux interrogations de l'auteure, et d'exposer ensuite la

¹² Bettina Knapp, "Andrée Chedid", *French Novelists Speak Out*, Troy, N.Y., Whiston Publishing Company Inc., 1976, p. 59.

démarche que nous entreprendrons dans l'élaboration de la thèse.

Après une présentation succincte des romans, nous tenterons, dans une première partie, fondée sur la première donnée, d'exposer l'univers romanesque d'Andrée Chedid. Nous baserons notre étude sur l'exploration de trois éléments: espace, temps, personnages, afin de déterminer comment l'écrivaine effectue le passage du fait divers au mythe.

La deuxième partie de notre thèse comprend quatre chapitres. Le premier chapitre consistera à exposer trois théories mythocritiques, qui nous permettront d'entreprendre notre analyse en nous basant sur une sélection de certains éléments théoriques. Dans le deuxième chapitre nous tenterons de définir les notions de mythe, et de mythe littéraires dans le but de déterminer et de justifier notre démarche mythique. Le troisième chapitre sera consacré à la première phase du mythe et consistera à dégager, dans l'oeuvre chedidienne, les aspects que revêtent la mort et le démembrement en suivant les différentes étapes du scénario initiatique. Le

quatrième et dernier chapitre traitera de la deuxième phase du mythe: la résurrection. Nous tenterons de dégager les formes que prend la renaissance dans l'oeuvre de la romancière. Nous ajouterons à ce chapitre un aspect frappant et propre au roman chedidien, que nous intitulerons la reconstruction, et qui, en quelque sorte, est un prolongement de la résurrection.

PREMIÈRE PARTIE

UNIVERS ROMANESQUE D'ANDRÉE CHEDID

PASSAGE DU FAIT DIVERS AU MYTHE

INTRODUCTION

Dans ses romans, Andrée Chedid veut "produire un certain effet chez le lecteur, retenir son attention, l'émouvoir"¹³ et surtout susciter sa réflexion. Dans ce chapitre, nous étudierons, dans un premier temps, le passage du fait divers au mythe. Nous prendrons comme point de départ l'étude de l'univers chedidien ou, en d'autres termes, la situation qui définit le récit; nous tenterons, dans un deuxième temps, de dégager la double structure à la base des romans, qui tout en se situant dans le réel nous projette déjà vers le mythe. Tous les romans d'Andrée Chedid se déroulent à deux niveaux: le contenu manifeste se situe dans le monde d'aujourd'hui ou, en un monde géographiquement délimité et historiquement daté, mais dont le contenu latent renvoie aux mythes d'origine.

Le roman a toujours été considéré, et continuera à l'être, comme une "histoire". En d'autres termes, il raconte une histoire et "c'est l'aspect fondamental sans

¹³ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 25.

lequel il ne pourrait exister", tel que l'affirme E.M. Forster¹⁴. Ce qu'on entend par "histoire" est aussi ce qui peut correspondre à ce qu'Aristote appelle "fable" dans sa *Poétique*.

Tous les romans d'Andrée Chedid se déroulent à deux niveaux: le fait réel et la mythe. Le récit qui apparaît comme une histoire vraie se situant à une époque bien définie, dans le monde actuel ou un monde passé, dans un espace réel, avec des personnages en chair et en os. Pour écrire, Chedid a donc besoin d'une histoire, ayant avant tout une intrigue, et suivant une certaine organisation. A partir d'une situation de base déjà donnée et régie par certaines forces, l'intrigue se constitue et est déterminée par la notion de changement, de mouvement, comportant une suite d'actions agencées de façon logique. L'élément humain ne peut être soustrait de l'histoire, par conséquent tout récit a besoin de personnages, de leurs actions, de leurs sentiments et de leur devenir. L'histoire avec tous ses éléments constitutifs doit être inscrite dans le temps et dans l'espace. Chedid a exprimé

¹⁴ Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 17.

ce besoin de façon explicite dans une interview:

Tout en voulant dépasser l'anecdote, je suis attachée à la suite du récit, et aux personnages. Ce besoin d'une "histoire" je le sens profondément inscrit dans l'homme à travers les légendes, les mythes, la demande des enfants, "raconte-moi une histoire..."¹⁵

Présentation des romans d'Andrée Chedid

C'est ainsi que *Le sixième jour* présente une chronique de l'Égypte au temps de l'épidémie du choléra qui a effectivement eu lieu en 1948 au moment de la guerre de Palestine, encore à l'époque de la colonisation anglaise. *Le Sommeil délivré* nous introduit dans le monde de la femme au Moyen-Orient. Samya est soumise aux conventions et aux moeurs rigides d'une certaine société. Dans *Jonathan*, un sacristain qui n'a jamais connu que l'orphelinat où il a vécu jusque-là, affronte le monde extérieur pour la première fois. Va-t-il se diriger vers la voie de la prêtrise ou se joindre aux jeunes révolutionnaires? *Le Survivant* est une histoire à suspense: c'est la quête bien réelle de Lana qui a appris que l'avion où est monté Pierre, son mari, quelques heures auparavant, s'est écrasé dans le désert. Mais il y a des

¹⁵ Bettina Knapp, "Interview avec Andrée Chedid", *The French Review*, vol LVII, no. 4, Baltimore, Mars 1984, p. 520.

survivants. Nous retrouvons cette même situation où la tragédie et l'espoir se mêlent, dans *L'Autre*. Simm le vieil oriental aperçoit un jeune touriste à une fenêtre. Quelques instants plus tard, il le voit disparaître sous les décombres d'un tremblement de terre. Il tentera de le sauver. Avec *Nefertiti ou le rêve d'Akhnaton* Chedid ramène le lecteur dans un passé lointain mais bien précis: entre 1388 et 1344 avant J. C. Après la mort d'Akhnaton, la cité d'Horizon fut complètement saccagée. Réfugiée aux confins de cette ville, Nefertiti est accompagnée de son scribe Boubastos qui guette et transcrit ses paroles. *Les Marches de sable*, dont l'action prend place en Égypte vers le quatrième siècle après J.C., introduit le lecteur au monde des anachorètes. C'est une époque où paganisme et christianisme cohabitent et se combattent. Trois femmes se rencontrent et décident de poursuivre leur route ensemble. Avec *La Maison sans racines*, nous trouvons en 1975 à l'aube de la tragédie du Liban. Une grand-mère et sa petite-fille se rencontrent pour la première fois afin de passer leurs vacances au pays de leurs ancêtres. Seize ans plus tard, Omar-Jo, héros de *L'Enfant multiple*, marqué par la violence et la mort, se retrouve à Paris. Il revendique la vie et devient messenger de joie. Même dans *La Cité*

fertile, qui peut être défini comme un vaste poème en prose, c'est le personnage d'Aléfa qui chante l'ode à la ville. Elle la sillonne, s'attachant aux pas d'un couple de comédiens, chante et danse le chagrin, la joie, la vie, la mort.

Point de départ des romans de Chedid

Presque toujours fondé sur un fait réel, le récit chedidien est présenté tout d'abord comme un fait divers qui se déroule tout naturellement dans un espace défini, dans un cadre temporel et mettant en scène des personnages paraissant tout au moins réels. Nous tenterons dans notre démarche d'examiner les liens qu'entretient le récit de Chedid tout d'abord avec l'espace dans lequel il se situe, puis avec le temps dans lequel il se déroule, et enfin avec les personnages qui sont mis en oeuvre dans le récit. Dans cet ordre d'idées, Chedid explique et justifie elle-même sa démarche et sa vision dans une interview:

Je cherche à la fois à enraciner et à déraciner mon récit. Par enracinement je veux dire leur donner chair et consistance, donc je le place généralement en Égypte, où visages, paysages, sensibilité, me sont familiers. Et par déracinement - qui m'importe tout autant - le fait d'habiter loin du lieu, des êtres dont je parle, me procure la distance et un regard plus libre. Du moins, pour ma part, c'est ainsi que je l'éprouve; j'ai l'impression qu'étant trop

proche la vue se brouillerait, se perdrait dans les détails; comme pour certaines avec qui l'on vit tous les jours et dont on perd la vision globale. C'est donc une tentative de sonder à la fois: lieux, temps, personnes singulières; mais aussi de chercher à faire monter en surface le fond commun de tous les hommes¹⁶.

¹⁶ *Ibid.*, p. 519.

CHAPITRE I

ROMAN ET ESPACE

Espace réel

Comme nous l'avons vu, Chedid place son intrigue dans un lieu pour lequel elle fournit un minimum d'indications géographiques. Ces indications sont communiquées au moyen de précisions ponctuelles concernant le pays, les villes, les villages et les quartiers. *Le sixième jour* se situe au Caire, dans un quartier très populaire. Premier indice de ces indications géographiques, les portes de la ville: au Caire, les quartiers pauvres sont tous situés près des deux portes, vestiges de l'ancienne ville construite au Moyen-Age, les quartiers résidentiels étant tous plus nouveaux et se trouvant en bordure du Nil. Au début du deuxième chapitre, Saddika revient de son village où l'épidémie du choléra fait des ravages. Elle retourne dans sa maison, dans ce quartier pauvre du Caire que l'épidémie atteindra bientôt. Les lieux sont précisés de la façon suivante:

Les maisons imbriquées l'une dans l'autre
n'étaient surplombées que par le minaret et par

deux palmiers malmenés par le vent¹⁷.

La description des ruelles, "contenant un monticule de détritrus humides autour duquel bourdonnaient des mouches" et "une flaque verdâtre"¹⁸, sont des indices de ce qui s'annonce comme malsain. La pauvreté se manifeste dans les vêtements portés par les enfants:

Les fillettes en calicot bariolé, un mouchoir de mousseline noué aux quatre coins sur leurs cheveux crépus, se fabriquaient des poupées au moyen de chiffons et de bouts de ficelles¹⁹.

Le même type de description dans pratiquement tous les autres romans n'introduit les personnages que pour l'effet de la couleur, de l'ambiance; les personnages meublent l'espace et complètent les indications géographiques déjà amorcées. À titre d'exemple, on peut citer, dans *Le Sommeil délivré*, le passage décrivant la maison blanche, où "les reflets du soleil peuvent être aveuglants". Ici encore, une ruelle, mais qui cette fois

¹⁷ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1960, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

mène à une maison avec "une double porte en bois"²⁰. Suit alors la description intérieure de la maison: la rampe de l'escalier qui mène au deuxième étage n'est pas solide et est décorée de fleurs en fonte, les "marches incurvées sont usées par les pas"²¹, "une tenture de velours sombre séparait le vestibule du salon"²². Cette maison striée de gris est comparée à la belle maison blanche d'en face et indique que celle-ci abrite des individus faisant partie de la classe moyenne. Les champs verts qui l'entourent et la proximité du village témoignent de l'isolement de l'habitation en bordure d'un village.

Jonathan est le troisième roman de Chedid ayant la ville du Caire pour site topologique. Dès le premier paragraphe de son roman, Chedid décrit les lieux. *Jonathan* est sacristain et vit dans un orphelinat. Il reçoit la visite d'un prêtre qui arrive en tramway - autre détail réel de certains quartiers du Caire. Il arrive d'un

²⁰ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 18.

"quartier sordide semblable à celui de l'orphelinat"²³. Jonathan doit aller à une autre paroisse à l'autre bout de la cité, en bordure du désert. La ville n'est point nommée, mais la description très précise qu'en fait Chedid nous assure qu'il s'agit du Caire: du troisième étage de l'orphelinat on voyait

[...] "une cité plate, couleur de cendre, avec des îlots de verdure. Une cité où se contredisent dans le bleu du ciel, les temples, les minarets, les croix des églises chrétiennes. Cité de sable et d'asphalte où l'antique se heurte au nouveau. Dans cette ville où régnait le soleil, certains quartiers, tel celui-ci, avaient des ruelles si étroites qu'elles semblaient amonceler la poussière"²⁴.

La présence du "tram" (diminutif de tramway) vient confirmer nos doutes, s'il en reste, étant donné qu'à cette époque, et jusqu'à présent d'ailleurs les tramways étaient le moyen de transport le plus utilisé au Caire. Toutes ces indications géographiques très nettes, se trouvant normalement au début des oeuvres, servent à situer l'action. Les quartiers riches ont aussi leur place dans les romans de Chedid. Les avenues remplacent les

²³ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

ruelles et les grands immeubles, l'orphelinat. Jonathan était fasciné:

C'était un autre monde. Des immeubles hauts et blancs. D'immenses vitrines regorgeant de marchandises. Une foule qui descend et remonte les boulevards, le passage continu de voitures bruyantes et chromées²⁵.

Dans *Le sixième jour* l'opulence a aussi une place. Aux quartiers pauvres, où l'épidémie du choléra continue ses ravages, s'opposent "les vastes maisons assises dans leurs pierres - parées de balcons à colonnades et d'un escalier de marbre blanc - s'incrustaient dans un temps éternel." [...] des terrasses on pouvait "observer le monde d'en bas. Le Nil miroitait entre les flamboyants²⁶.

Le Liban a fourni le cadre géographique pour *La Maison sans racines*. La narratrice le décrit comme étant "le pays lointain de leurs ancêtres, ... sol à la fois inconnu et familier"²⁷. Andrée Chedid étant d'origine libanaise, de naissance et d'expérience égyptienne, le

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1960, p. 30.

²⁷ Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985, p. 18.

Liban est par conséquent le pays où elle partait en villégiature, parfois en été, pour profiter de l'air frais de la montagne, sans y résider de façon permanente. Kalya, un des principaux personnages du roman, maintenant grand-mère, n'en avait conservé que quelques images. Profondément touchée par les ravages de la guerre civile qui a déchiré ce pays depuis 1975, Andrée Chedid y situe son roman dont l'intrigue a pour sujet cette tragédie. Se fondant sur ses souvenirs d'enfance, Chedid dessine un tableau très optimiste des lieux:

Englobant mer, collines, montagne dans une effervescence lumineuse, le petit pays il est vrai était beau²⁸.

Quand Kalya rencontre sa petite-fille Sybil pour la première fois, la description continue en faisant parler le chauffeur du taxi qui les conduit à Beyrouth. Pays et ville n'ont pas besoin d'être nommés dans le roman; grâce à un certain nombre d'indications données ça et là, nous sommes certains qu'il s'agit du Liban et de sa capitale:

Le chauffeur conduit à vive allure, prend les virages à angle droit, dépasse les véhicules sifflotant, [...] un rosaire de nacre entortillé d'un collier à pierres bleues qui chasse le mauvais oeil, [...] La voiture ralentit en débouchant sur la corniche, [...] Mer, montagne, tout ça d'un seul coup. Il n'y a

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

pas à dire c'est le plus beau pays du monde!²⁹

La description de ce lieu de villégiature contraste avec le spectacle qui suit: Kalya et Sybil arrivent devant le seuil du vieil immeuble bistre, donnant sur une place cernée par des portes fermées et des volets clos.

Avec *L'Enfant multiple* Andrée Chedid ne conserve du Liban que la mutilation et les déchirements de la guerre. Elle choisit Paris comme site topologique pour son roman. Dès la deuxième ligne le nom de Paris est mentionné, contrairement aux romans que nous avons déjà examinés où la romancière nous laisse deviner de quelle ville il s'agit. À part le premier paragraphe où elle savoure Paris, Chedid ne s'attarde pas sur les descriptions de la ville, par contre, elle abonde en détails géographiques très précis concernant l'emplacement du Manège, en lettres majuscules:

À quelques pas de Notre-Dame, non loin du Châtelet, il découvrit l'endroit souhaité: place Saint-Jacques, au bas de la mystérieuse Tour, au coin du jardinet³⁰.

Une fois ces détails donnés, ainsi que d'autres de la même

²⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

³⁰ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1989, p. 16.

catégorie, Chedid développe son roman autour de l'évolution de la relation entre Maxime le propriétaire du Manège et l'enfant Omar-Jo.

Dans *Le Survivant*, l'action se déroule sur deux plans géographiques différents. Dans la première partie, l'appartement de Lana est le premier cadre qui s'offre, pour s'élargir par la suite. Nous revoyons Lana à l'aéroport quelques heures auparavant accompagnant Pierre. Nous ne savons pas tout de suite de quel aéroport il s'agit, car les détails fournis restent encore très vagues: c'est d'abord l'aérogare puis le tableau noir sur lequel le nom des capitales est inscrit. Une autre "ville" -comme le titre de cette partie l'indique - constitue l'espace géographique de la première partie et n'est pas non plus nommée. Les indices que nous repérons, telles que les autoroutes, décrivent tout d'abord une grande ville, et par la suite nous voyons Paris encore se dessiner: la colère des automobilistes, les toits d'ardoise, les rues encombrées, les bâtisses parisiennes. Le site topologique de la deuxième partie du roman est annoncé par le titre. Chedid mentionne au cours du chapitre, le nom du continent: nous savons donc que l'action se déroule en

Afrique, le pays n'est pas encore désigné nommément, mais d'après la description qui nous est donnée au début du chapitre nous devinons qu'il s'agit de l'Égypte:

Lana aperçut la plage d'Afrique. [...] Suivait une terre horizontale, dure désertique emmaillottée de chaleur. Peu à peu les villages se suivaient, plaquées au sol avec leurs maisons de boue desséchée et quelques arbres piqués autour. [...] De loin on apercevait la vallée fertile, sa brassée de verdure d'une part et d'autre le grand fleuve. Mais l'appareil s'en détourna, s'enfonça vers l'arrière-pays. Il ne devait atterrir qu'au bout d'une heure sur une des rares pistes aux confins du désert³¹.

Le désert qui sert de scène pour la deuxième partie est situé dans la région nubienne nommée par Chedid.

L'Autre, tout comme *Le Survivant*, se déroule aussi sur deux plans géographiques différents. Dans *Le Survivant*, Lana se déplaçait pour aller à la recherche de son époux. Dans *L'Autre* la recherche est entreprise sur place. C'est le séisme qui transforme le paysage de ce petit village méditerranéen. Le titre "Terre rase" que Chedid donne à la première partie de *L'Autre* annonce déjà le paysage que nous verrons à partir du deuxième chapitre et qui prédominera à travers tout le roman. La division de

³¹ Andrée Chedid, *Le Survivant*, Paris, Flammarion, 1982, p. 97.

l'espace y est très différente de celle du *Survivant*. Le paysage de la petite bourgade méditerranéenne apparaît au début du roman et ne dure que l'espace d'un court chapitre intitulé "La fenêtre". Il s'agit d'un petit village pendant la saison estivale, dont "la rue principale s'encadrait d'hôtels et de magasins"³². Simm admire la façade de l'Hôtel "Splendid" récemment rénovée:

[...] l'enseigne rutilante, les volets écarlates, bouclés sur le sommeil des estivants. Tous rouge-feu, ces volets. Sauf, à l'angle du second étage, arborant l'ancienne couleur: une fenêtre bleue³³.

C'est à cette fenêtre que Simm, le vieil oriental aperçoit le jeune occidental. Dès le début du deuxième chapitre, survient le tremblement de terre qui détruira le village et transformera le paysage:

Pluie de vitres, balcons effondrés, antennes de télévision arrachées, bâtisses qui s'affalent déversant leurs habitants dans des sépulcres béants.[...] Sol en cratères, en dos de tortue enchevêtrement de bois et de torchis, squelette fragile des immeubles, pans de murs taillés au rasoir³⁴.

L'espace extérieur est enseveli sous un linceul. On n'en voit que les restes. L'autre espace, invisible, se trouve

³² Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 10.

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 20.

donc enfoui sous la terre rase. C'est dans cet espace que Simm essaiera d'entreprendre sa recherche.

Nefertiti et le rêve d'Akhnaton se passe dans une autre cité qui n'est ni Le Caire ni Paris. Andrée Chedid présente elle-même le site topologique de son roman en lui réservant deux paragraphes en guise d'introduction, qu'elle a inclus sous le titre de "Situation". Le premier paragraphe parle de la "Fondation de la Cité d'Horizon". Chedid présente le site géographique et le décrit de façon très précise:

L'emplacement, choisi par le pharaon Amenophis IV (Akhnaton) et son épouse Nefertiti, pour fonder leur nouvelle capitale: la Cité d'Horizon (l'actuelle Tell el Amarna), se situe à mi-chemin entre Memphis (Le Caire) et Thèbes (Louxor) sur la rive orientale du Nil. À cet endroit les falaises du haut désert s'écartent du fleuve, dessinent un large hémicycle de terre fertile dont la longueur mesure quelques douze kilomètres et la largeur un peu moins de cinq. Au flanc du cirque rocheux, furent taillées de grandes stèles établissant l'étendue et les limites de la ville et portant le récit de sa fondation³⁵.

Dans un second paragraphe intitulé "Destruction de la Cité d'Horizon", nous assistons à la mutilation de la

³⁵ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 6.

ville. Cet acte fut incité par les successeurs d'Akhnaton, qui, incapables de comprendre sa philosophie, l'ont traité d'hérétique:

L'idée d'une renaissance de la Ville étant désormais exclue, les derniers habitants aidèrent au démantèlement de leurs propres maisons. La Cité fut pratiquement rasée. On déversa une couche de ciment sur les ruines, comme pour conjurer l'infection dont ce lieu maudit avait été le siège. Il ne resta debout que le Château d'en-haut³⁶.

C'est cet espace qui constitue le décor dans lequel le roman se déroule. Nefertiti se promène à travers les vestiges de la ville errant dans les chemins qui mènent au désert, ou traversant les chambres vides du palais saccagé, pendant que son scribe Boubastos assis à l'abri d'un vieux sycomore essaie de transcrire sur un rouleau de papyrus l'Histoire qu'elle raconte.

Avec *Les Marches de sable*, nous abordons un roman qui se déroule entièrement dans le désert. Une fois de plus, ce désert n'est pas nommé. Par la description géographique qu'en fait Chedid nous parvenons à le situer, au bout de la lecture du premier paragraphe. C'est sans aucun doute

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

le désert égyptien "qui enserre largement notre vallée"³⁷. Elle poursuit sa description donnant encore plus de détails quant au site topologique définissant ce désert:

Désert parsemé de monastères [...] Désert jaunâtre qui s'étend jusqu'aux sables, jusqu'aux falaises des pays avoisinants; ou bien désert salin, d'un blanc très aigu, qui s'étire jusqu'à la mer. Étroit et fécond territoire qu'est le nôtre³⁸.

Le mot Égypte est mentionné pour la première fois, une vingtaine de pages plus loin. L'aridité du désert est décrite à plusieurs reprises:

Le soleil à son apogée rend le désert rêche. Dans cet espace inflexible, on n'imagine même pas un oasis, des herbes, une flaque d'eau; [...] désert minéral: croûte durcie sous la plante des pieds, immense fournaise, sables mêlés de sel qui forment des plaques cristallines³⁹.

C'est ce paysage inanimé qui constitue la scène du récit et qui sert de refuge aux anachorètes.

Espace mythique

La présentation du référent topologique varie dans

³⁷ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

les différents romans. Cet aspect de l'étude ouvre une nouvelle dimension à l'oeuvre. Le cadre fictif de ces romans s'établit sur trois bases. D'une part, Chedid peut carrément nommer le pays où se déroule l'action de l'oeuvre. D'autre part, elle peut donner des descriptions qui renseignent le lecteur sur l'identité des pays, villes, villages, fleuves et déserts, sans toutefois les nommer. La dernière tendance est de garder l'anonymat et de rester très vague dans ses descriptions en évoquant ainsi des pays de nulle part. Ce sont précisément les endroits non nommés qui assurent le passage vers le domaine du mythe. En ne nommant pas les lieux, Chedid entre dans une forme de généralisation qui donne au récit une dimension mythique. C'est au moment où l'espace géographique précis ou "identifiable" n'a plus la même importance, que s'opère le glissement vers le mythe. À part ces indices, nous pouvons aussi repérer au long de notre lecture une série de symboles qui se chargent aussi d'effectuer ce passage et qui contribuent à nous transposer dans le domaine mythique.

Dans certains cas, la romancière a adopté une technique analogue à celle des peintres et photographes

consistant tout d'abord à choisir un certain point dans l'espace, pour l'entourer d'un cadre. Ce découpage de l'espace a pour but d'éveiller chez le lecteur certaines sensations⁴⁰.

Dans *Le Sommeil délivré*, Chedid donne une description de la maison qu'habite Samya avec son époux et sa belle-soeur. Elle s'arrête à la porte pour insister qu'il s'agit d'une double porte en bois. Cette image suggère immédiatement celle d'une prison.

La Place apparaît en lettres majuscules dans deux récits de Chedid: *L'Enfant multiple* et *La Maison sans racines*. Dans ce dernier roman, la Place qui se trouve encadrée d'immeubles aux façades grises et aux volets clos, fait pressentir le danger. Par la suite, quand les protagonistes avancent pour se rencontrer, toute une dimension symbolique entoure le lieu: la Place devient un lieu de sacrifice. Dans le premier roman, la présentation de la Place à l'intérieur d'un cadre géographique particulier constitue un simple point de repère dont le

⁴⁰ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Littératures modernes, 1981, p. 109.

but est de lancer l'imagination du lecteur et d'explorer les lieux. C'est aux alentours de cette Place que l'enfant découvrira le manège et que son aventure débutera: c'est à côté de la Place lieu de sacrifice que l'enfant entreprendra sa propre reconstruction.

On retrouve une autre place, cette fois-ci en lettres minuscules, dans *Le sixième jour*. Il s'agit là d'une petite place, parce que, située dans un quartier défavorisé, au temps de l'épidémie du choléra. La lumière contribue à accentuer l'impression d'oppression et d'étouffement:

La petite place était déserte, criblée par les rayons de midi⁴¹.

Et plus loin:

Midi. Un soleil cruel pesait. L'ambulance s'éloigna⁴².

Cette impression est accentuée par l'apparition de ce qui peut être considéré comme un mauvais présage dans les traditions populaires:

Des nuées de moustiques se croisaient au-dessus du bassin recouvert d'une croûte spongieuse et

⁴¹ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 31.

⁴² *Ibid.*, p. 40.

jaunâtre. Des corbeaux volaient bas, on entendait le bruissement de leurs ailes⁴³.

La mort et le mal prennent le visage du choléra. Cette même impression d'oppression et d'étouffement se ressent à travers les descriptions du roman *Le Sommeil délivré*. L'emprisonnement que nous avons déjà examiné plus haut est aussi renforcé par la dégradation, d'une part, et par la lumière, de l'autre. L'atmosphère des chambres confinées et les piliers de bois moisissés reflètent une autre image de l'enfermement. Les reflets du soleil braqués sur la terre sont aveuglants et le primus ronfle, dégageant une "flamme bleue et dure"⁴⁴. Et plus loin:

Le miroir donnait à chaque objet arraché à la pénombre son contour cruel et vrai⁴⁵.

Tout ce symbolisme annonce la mort. Mais, cette fois, il s'agit d'une mort qui délivre.

Le désert est un paysage prédominant dans l'oeuvre de Chedid. Ce n'est toutefois jamais le désert de l'errance.

⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 26.

Le désert peut être "aride, blanchâtre, sans présence de ciel étoilé"⁴⁶, mais il est toujours "source originelle"⁴⁷. Le désert est donc celui de la quête. Dans *Le Survivant*, Lana part à la recherche de Pierre; Athanasia, Marie et Cyre les trois personnages figurant dans *Les Marches de sable* poursuivent leur chemin à travers le désert, Nefertiti se dirige souvent vers le désert. Cet espace topologique dépasse les limites du cadre réel, nous transpose dans le mythe grâce à la généralisation, d'une part, et à l'idée d'enfermement, lieu d'abolition correspondant à la quête, de l'autre, et annonce ainsi le roman initiatique.

La ville n'est presque jamais nommée dans les romans de Chedid. Par contre, dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, elle nomme la nouvelle capitale fondée par le roi Akhnaton dès le début du roman, à la page intitulée "Situation", qui remplace l'introduction. Mais le nom est quelque peu altéré par l'auteure. Au moment où le pharaon Amenophis IV abandonne le culte d'Amon pour adopter celui

⁴⁶ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, p. 22.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

d'Aton, il décide de prendre le nom d'Akhnaton, et de choisir un site et un nom pour sa nouvelle capitale. Celle-ci se situerait à l'est du Nil, à mi-chemin entre Thèbes et Memphis; elle s'appellerait Akhet-Aton, signifiant l'horizon d'Aton. En changeant quelque peu la toponymie de "l'horizon d'Aton" pour "Cité d'Horizon", Chedid opte pour un nom plus évocateur et en même temps plus général, qui tend à rejoindre le mythe. L'onomastique a pour but dans ce cas de nous présenter une cité mythique. L'horizon indique l'espace infini rayonnant par le soleil ou plutôt par la force cachée derrière le soleil.

Le choix de L'Égypte en tant que cadre géographique pour ses romans n'est pas un choix gratuit. D'une part, Chedid présente le paysage de son enfance intimement lié à des souvenirs. D'autre part, le fait de ne pas nommer le pays ou de faire apparaître son nom après avoir terminé la description du cadre topologique, le classe dans le domaine de la généralisation qui relève directement du mythe. La première inscription sur les stèles qui relatent le récit de la ville et de sa fondation cite les paroles du jeune pharaon:

Voici le lieu qui n'appartient à aucun dieu, à aucun prince. Voici le lieu de tous. Ici le soleil emplira le pays de son amour⁴⁸.

En parlant de mythe, on se réfère toujours à la collectivité. Par ailleurs, l'Égypte en tant que telle est le pays mythique par excellence.

L'espace, qu'il soit réel, imaginaire ou mythique, est toujours associé au temps et aux personnages.

⁴⁸ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 129.

CHAPITRE II

ROMAN ET TEMPS

Temps réel

Le roman est le récit d'une histoire, constituée d'une suite d'événements situés dans un espace et qui se succèdent dans le temps. Après avoir étudié l'espace il s'avère donc indispensable de se pencher sur le temps. Le cadre temporel complète tout naturellement le cadre topologique. L'espace dans la structure du roman peut aussi être comparé aux arts de la peinture, de la sculpture, de la photographie et de l'architecture, qui sont concrets et palpables. Il s'adresse aux sens de la vue et du toucher. Le temps peut être comparé à la musique qui se déroule dans le "temps". Comme la musique, il apparaît plus abstrait, par conséquent plus intérieur à nous-mêmes. Le temps est aussi discours dans la mesure où nous pouvons dégager une succession des faits et un changement accompagnant le cheminement du roman. Situer le roman dans une époque constitue la première phase du travail:

La première dimension temporelle à frapper un lecteur de roman est celle de l'histoire. À quelle époque se situe l'aventure racontée? Aux premiers temps de l'humanité, dans le présent,

dans le futur?⁴⁹.

Nous tenterons d'examiner le cadre temporel dans les romans de Chedid, pour ensuite analyser les rapports entre le temps réel, qu'on peut encore appeler temps romanesque ou temps de la fiction, et le temps mythique.

Le roman *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* se déroule dans un cadre historique, celui de l'Égypte pharaonique, et plus précisément à l'époque du Nouvel Empire qui englobe les XVIIIe, XIXe et XXe dynasties. En guise de préface, Chedid situe le roman dans le temps et dans l'espace. La fondation de la Cité d'Horizon a eu lieu en 1369 avant Jésus-Christ et sa destruction en 1347 avant Jésus-Christ. Ces dates correspondent à celles de l'Histoire. Tous les événements historiques concernant la décision d'Akhnaton d'édifier une nouvelle capitale ainsi que les différentes étapes de la construction de la Cité d'Horizon correspondent à l'Histoire. Pour donner plus d'authenticité au récit, Chedid donne un certain nombre de détails qui précèdent la période historique dont il est

⁴⁹ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Littératures modernes, 1981, p. 129.

question. C'est ainsi que Nefertiti se souvient de son souvenirs d'enfance:

Enfant, j'ai connu la mer. Pas longuement car Thèbes où j'ai vécu, en était éloignée [...] Ce temps je ne l'oublie pas⁵⁰.

Plus loin, Boubastos prend la parole décrivant toutes les circonstances qui ont entouré la naissance et la croissance du roi Akhnaton. La date du récit n'est pas mentionnée dans ce chapitre, mais il est facile de la deviner à partir du cadre historique donné. que le scribe Boubastos situe dans le temps: avant d'entreprendre sa tâche il effectue un retour dans l'Histoire. Il remonte à Ménès, premier pharaon d'Égypte, fondateur de la première dynastie, qui unit les deux royaumes de la Haute et de la Basse Égypte et érigea sa capitale Memphis. Il donne ensuite, en quelques pages, un aperçu sommaire mais précis des époques marquantes dans l'histoire de l'Égypte. Il passe en revue l'Ancien Empire, le Moyen Empire pour arriver au Nouvel Empire, celui du pharaon Akhnaton. Avant de parler de ce dernier, il présente les ancêtres immédiats de celui-ci, tout en décrivant l'état du pays et du territoire qui lui est légué. Au moment de la naissance

⁵⁰ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 36.

d'Akhnaton, nous arrivons à situer ce dernier immédiatement dans le contexte historique de l'Égypte.

Les Marches de sable est un autre roman de Chedid écrit sous le signe du temps. Ce temps est aussi chronologiquement daté. La date n'est pas mentionnée mais le cadre historique donné la rend de toute évidence. Le récit se déroule aux environs du troisième ou du quatrième siècle après Jésus-Christ, au temps des persécutions. C'est l'époque pendant laquelle christianisme et paganisme cohabitent, donnant libre cours à toutes sortes de bouleversements religieux et politiques. C'est aussi celle qui a donné naissance au monachisme qui, historiquement, a pris ses racines dans le désert d'Égypte dès le deuxième siècle après Jésus-Christ. Le récit n'est pas daté par l'auteur, mais il est presque automatiquement situé, à partir du cadre historique décrit. L'écoulement du temps et la durée sont indiqués par l'image d'un sablier imprimé dans la table des matières et au début de chaque chapitre correspondant à chaque étape de l'itinéraire des personnages. Il est tout à fait plein au début de la première étape ayant pour titre "Fuites au désert", qui indique le début du chemin; à moitié plein ou à moitié

vide au début de la deuxième étape, suivant ainsi le cheminement des personnages dans "La forteresse des sables"; et complètement vide, en atteignant la troisième et dernière étape intitulée "Les dernières marches". Le déplacement des grains de sable d'un verre à l'autre du sablier correspond à la suite des événements et à la poursuite d'une interrogation sans fin. Le sablier ne contient-il pas des grains de sable semblables au sable du désert?

Paru en 1952, *Le Sommeil délivré* est le premier roman d'Andrée Chedid. Elle-même une jeune femme à cette époque, elle a été exposée durant son adolescence et sa première jeunesse aux différents problèmes confrontés par les jeunes de sexe féminin, sur qui elle se penche. Elle décrit et peint la condition d'une jeune femme de la bourgeoisie égyptienne qui n'épouse point mais qu'on marie contre son gré à un homme de vingt ans son aîné. En fait, Chedid ne saisit pas seulement l'univers d'une jeune fille mais celui de toute une société à une certaine époque bien définie. Ce genre de mariage est conforme aux convenances établies par une certaine classe à une certaine période, et concorde aussi avec des traditions ancrées dans la

société égyptienne durant ces années et qui, d'ailleurs, se poursuivent encore, dans certains cas, à l'heure actuelle. Le roman s'échelonne sur une quinzaine d'années. L'insistance sur cette durée pendant laquelle Samya se sent aux prises avec un mariage qui ne peut lui offrir qu'une vie aride et sans amour, se manifeste par l'incapacité de l'héroïne à se délivrer, ou même tout simplement à agir de quelque manière que ce soit. La paralysie dont souffre Samya est donc à la fois une paralysie physique et surtout psychologique: c'est son incapacité à accepter et à s'adapter au quotidien imposé par Boutros, et en même temps l'impossibilité de modifier la situation afin d'accéder à une qualité de vie un peu plus tolérable. Cette durée est accentuée par Chedid de la manière suivante: le début du roman présente Samya déjà paralysée. Quelques pages plus loin, au moyen d'un flash-back, le lecteur est projeté dans le passé en effectuant un retour à l'enfance de Samya. Ce procédé utilisé insiste surtout sur la durée temporelle, la paralysie étant présente au début et à la fin du roman. En encadrant ainsi le roman, Chedid met en évidence cette durée chronologiquement mesurable, qui aura pour but de prolonger la paralysie. Cette forme latente de la maladie,

représentée par le sommeil ou l'attente, précèdent le geste ultime de Samya qui seul pourra lui apporter la délivrance.

Publié en 1955, le récit *Jonathan* se situe trois ans après la Révolution. À ce moment précis, Chedid se trouve à Paris loin de l'Égypte. Après avoir pris un certain recul aussi bien géographique que temporel, elle peut contempler la situation avec plus de lucidité. Elle observe et se rend compte de certaines réalités sociales. Ses idées politiques et sa foi dans les changements sociaux qui devaient résulter de la révolution sont exprimés par les trois principaux personnages du roman: Alexandre l'ingénieur, Jonathan le séminariste et Naghi l'ancien professeur devenu cordonnier. Ils disent ce qu'elle voulait elle-même exprimer depuis longtemps. Il est possible de constater tout au long de la lecture du roman le début de certaines transformations sociales et politiques issues de la révolution. L'événement est daté, donc inscrit dans sa dimension temporelle. Il se manifeste par la prise de conscience et l'engagement qui poussent les personnages à l'action. C'est ainsi que Naghi exprime son désir de voir Jonathan s'engager dans ces mouvements,

à ce moment précis dans le temps. Il avait depuis longtemps souhaité que Jonathan se mêlât à la vie. Ici dans ce pays où tout commence, il y a tout à faire et l'on a besoin d'hommes. Et plus tard, il exprime à nouveau ses idées sur le temps à venir, tel qu'il le perçoit:

Je crois en l'homme, en son avenir ici, sur cette terre... L'avenir qu'il créera de ses mains⁵¹.

Ce temps dont parle Naghi est un temps chronologique et aussi linéaire. En d'autres termes, c'est le temps objectif de l'histoire.

Le sixième jour s'inscrit lui aussi dans un cadre temporel très précis. L'action se passe en 1948. Cette date constitue une référence temporelle d'une grande importance pour l'Égypte. En effet, une épidémie de choléra s'abat sur le pays cette même année et fait un grand nombre de victimes. Par ailleurs, 1948 est aussi un référent politique. C'est l'année même où l'Égypte a participé à la guerre de Palestine. La présence de soldats anglais un peu partout dans la ville du Caire provoque un certain mécontentement chez les habitants. Cette scène

⁵¹ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 50.

aide à définir le cadre temporel et lui donne en même temps plus de réalité. D'une part, la romancière indique et insiste sur le fait que l'Égypte était un protectorat anglais; d'autre part, le mécontentement manifesté par les habitants est une façon de dénoncer les effets néfastes du colonialisme, ainsi que plusieurs formes d'injustice sociale. L'atmosphère générale qui se dégage de cette scène annonce en quelque sorte l'approche de la révolution. L'ambiance créée par cette scène est aussi celle d'un certain manque de sécurité qui règne partout et qui est surtout dû à la guerre.

Le Survivant débute dans le temps, ou plutôt dans une perte de la notion du temps. Lana est réveillée par la sonnerie du téléphone. Le temps d'arriver à l'autre pièce, la sonnerie s'interrompt. C'est à ce moment que, pour elle, la lumière du jour remplaça la nuit et qu'elle réalisa par la suite, que Pierre était parti, par avion, seulement quelques heures auparavant. Quelques moments plus tard, elle apprend, par un autre coup de téléphone, que l'avion dans lequel Pierre est parti s'est écrasé dans le désert. Mais il y a un survivant. Elle décide de partir à sa recherche. La quête de Lana se déroule dans un temps

linéaire. Le roman se développe en même temps que la succession d'événements et d'aventures rattachés à la recherche de Pierre. Ce temps objectif de la quête s'étend sur une période de deux ans.

La structure temporelle de *L'Autre* rappelle celle du roman *Le Survivant*. Celui-ci commence par la nouvelle de l'écrasement de l'avion où se trouvait Pierre. *L'Autre* débute par le tremblement de terre et la disparition du jeune touriste sous les décombres. La première scène des deux romans a lieu au petit matin. Simm, le vieil oriental qui habite le village voisin est certain d'avoir vu le touriste englouti par la terre. Mais il est aussi sûr que le jeune homme est encore vivant. Dans un contexte où l'objectivité domine, nous pouvons classer, d'une part, la quête de Simm qui s'entêtera et insistera à ne pas quitter les lieux jusqu'à l'arrivée des sauveteurs. Il attendra pendant trois jours avant d'avoir le moindre indice. Quand l'espoir de retrouver d'autres survivants renaît, Simm n'abandonnera plus le site jusqu'au sauvetage du jeune touriste. Cette quête s'inscrit dans un temps linéaire et se déroulera pendant plusieurs jours. D'autre part, nous pouvons voir dans cette quête une forme de confrontation

de deux civilisations très différentes, où le dialogue devient enfin possible.

La Cité fertile présente le portrait d'une ville moderne où grouille la vie et où transitent toutes sortes de personnages. L'héroïne, Aléfa, côtoie plusieurs personnages dans leur vie quotidienne: le couple de comédiens Simon et Livie; puis Deric et Natia chez qui la réussite sociale et le matérialisme tiennent une grande place. Elle les suit tout au long de leurs expériences, qui sont tour à tour heureuses ou malheureuses. Ils subissent tous les quatre le passage du temps réel, objectif et linéaire, à l'intérieur duquel s'inscrivent ces expériences.

La Maison sans racines peut s'insérer dans deux périodes historiques très distinctes qui se situent dans le cadre du temps réel. La première partie du récit, dont les chapitres sont indiqués en chiffres arabes, et la deuxième, qui est entièrement imprimée en italique, ont lieu en juillet et en août 1975, période marquant le début de la guerre civile au Liban. On peut y inscrire les événements qui ont eu lieu à ce moment: la rencontre de

Kalya et de Sybil, la mort de Myriam et d'Ammal, suivie par celle de Kalya et de Sybil. Une troisième partie du récit, dont les chapitres sont indiqués en chiffres romains, relate des événements qui ont eu lieu dans le passé, en juillet-août 1932. Kalya se souvient de ses propres vacances passées dans ce même lieu, avec sa grand-mère, mais à une époque qui baignait dans la joie et l'insouciance. Ce retour au passé et au temps de l'enfance amorce déjà un lien avec le mythe.

Publié en 1989, le roman, *L'Enfant multiple*, a lieu quatorze ans après le début de la guerre civile au Liban. L'action se déroule à Paris dans un cadre temporel très réel et bien précis. C'est l'époque pendant laquelle plusieurs citoyens ont décidé de quitter le Liban et de s'éloigner des affres de la guerre, afin de pouvoir reconstruire leur vie.

Temps mythique

Par rapport au temps réel et mesurable, nous retrouvons à l'autre pôle un temps où le concept de la mesure est rejeté. L'oeuvre située dans un cadre temporel bien défini revêt un aspect social, objectif. Il est

possible de définir ce temps comme "temps historique". Mais le temps chronologique vécu dans les romans de Chedid revêt souvent un caractère intériorisé relié à des expériences et qui relève de la durée. Ce temps est par conséquent subjectif par opposition au temps objectif que nous venons d'analyser. Il est donc marginal par rapport à l'histoire. Cette constatation nous permet de le classer dans un cadre et de le qualifier de "temps anhistorique". Le rejet du temps chronologique, mesurable et objectif consiste à refuser tout ce qui peut s'inscrire dans l'Histoire. À ce temps est substitué un temps rituel, axé sur une sorte de permanence consistant à favoriser les rythmes et les pulsations cycliques de l'année, plutôt que de s'attarder sur un moment précis. C'est par cette contemplation ou réflexion, impliquant une certaine inversion dans le cours du temps, que Chedid effectue un retour au temps des origines. Elle parvient à supprimer le temps en l'inscrivant dans l'éternité. À partir de ces données, nous examinerons donc dans le roman chedidien le passage du temps réel ou fictif au temps défini comme mythique.

Bien qu'enraciné dans l'histoire, le récit *Nefertiti*

et le rêve d'Akhnaton veut échapper à la reconstruction historique. À ce propos, dans le but de convaincre le lecteur, le scribe Boubastos avoue:

Je me suis pourtant efforcé [...] de demeurer fidèle à l'Histoire. Mais je m'en évade parfois, malgré moi. Ma substance se glisse malgré moi dans l'événement entre les signes. À toi, lecteur, de trier, de démêler l'écheveau...

Loin, là-bas, dans l'avenir, lecteur mon frère [...] si par chance ce parchemin échappe au naufrage, à la destruction, à l'oubli, souviens-toi -je t'en ai averti dès l'ouverture de ces mémoires- que celles-ci te parviendront quelque peu altérées⁵².

Nous pouvons retrouver dans cette citation, les différentes significations du temps dont parlent R. Bourneuf et R. Ouellet. En s'inspirant eux-mêmes de Michel Butor, ils se basent sur les trois catégories temporelles que celui-ci propose: le temps de l'aventure, celui de l'écriture, et celui de la lecture. En d'autres termes, il existe un triple registre temporel: celui de l'auteur, celui du chroniqueur et celui du lecteur⁵³. Chedid situe son récit dans une période historique; mais cette durée chronologique s'efface afin de laisser place à une durée

⁵² Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 165.

⁵³ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Littératures modernes, 1981, p. 129.

d'un ordre mythique. Le désir de Chedid est d'immortaliser son récit, et par conséquent La Cité d'Horizon et l'idéal qu'elle représente.

Le premier procédé utilisé par Chedid pour effectuer le passage du temps réel au temps mythique consiste à arrêter le temps chronologique:

Autour de nous le temps s'arrête. Le silence grandit. [...] faisant un effort pour franchir des gouffres profonds et d'invisibles obstacles, elle (Nefertiti) va se mettre en route vers son passé⁵⁴.

Et plus tard:

Nous allons, nous allons, cortège exigü:
Nefertiti et moi, son scribe, liés ensemble,
jusqu'à la mort⁵⁵.

Cet arrêt du temps correspond à un rejet du temps mesurable. Le deuxième procédé, ou plutôt l'adoption d'une conception cyclique du temps, où le rituel et le mythique domineront. L'auteure prête encore la parole au scribe

Boubastos:

J'entreprends ce récit en cette première saison
de l'année, en plein mois de l'inondation...⁵⁶.

⁵⁴ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

Une fois plongée dans ce temps cyclique, par conséquent mythique, Nefertiti prononcera ces mots à son tour:

Cette terre d'Égypte [...] m'aura beaucoup enseigné [...] J'y ai vécu tout un cycle de saisons: celle de l'inondation, celle de l'apparition des terres, enfin, celle des récoltes⁵⁷.

Ce temps mythique s'inscrit dans l'éternité, la renaissance étant basée sur le mythe fondamental de la germination; et c'est cette note d'espoir qui dominera le récit:

La Cité d'Horizon revivra. Peut-être dans d'autres temps, dans d'autres lieux, elle revivra⁵⁸!

Dans *Les Marches de sable*, comme nous l'avons déjà observé, le temps est représenté par le sablier. Ces grains de sable semblables à ceux du désert, nous rapprochent, d'une certaine manière, du concept évoqué par ce dernier. Le sablier est un indice de l'écoulement du temps. Cette image prend des dimensions mythiques dans la mesure où se produit une distanciation du temps réel semblable à celle qui se produit dans le désert. À ce propos, Chedid s'exprime ainsi dans une interview:

⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

[...] la distanciation permet une certaine liberté, comme le désert est une distanciation. [...] Pour que les choses prennent une dimension plus mythique il faut cette distance. J'ai besoin d'une dimension mythique car c'est difficile avec les personnages d'aujourd'hui⁵⁹.

Cyre, Marie et Athanasia éprouvent le besoin de poser un regard tranquille et détaché sur leur vie. Le seul moyen d'accomplir cette tâche serait donc de s'éloigner non seulement physiquement, mais surtout temporellement. C'est seulement en se réfugiant dans un temps mythique qu'elles pourront remettre en question leurs vies respectives et atteindre leur but.

La perspective temporelle dans le roman *Le Sommeil délivré*, possède un aspect bien particulier. La durée de la paralysie de Samya est considérable, comme nous l'avons déjà constaté. Elle apparaît uniquement extérieure au premier abord, mais, très rapidement, le lecteur se rend compte que cette paralysie est bien plus qu'une maladie. Elle représente la souffrance, les appels, le refus de l'héroïne. Elle prend des dimensions résolument symboliques: la paralysie, surtout et avant tout psychologique, de Samya dépasse les frontières spatiales

⁵⁹ Évelyne Accad, "Entretien avec Chedid", *Présence francophone*, Sherbrooke, 1981, no. 24, p. 167.

et temporelles pour se joindre à un cri ayant une dimension plus universelle. Cette durée cesse d'être mesurable au moyen d'une horloge ou d'un calendrier. Cet emprisonnement est non seulement celui de Samya, mais s'étend à celui d'une société toute entière.

En d'autres termes, la durée ne peut plus se limiter aux frontières du roman: elle s'élargit au-delà de toute temporalité. Le temps n'a plus qu'une valeur symbolique, par conséquent mythique, parce que très généralisé et universel. Il englobe, d'une part, l'appel de toutes les femmes enfermées à l'intérieur des cloisons imposées par des traditions sociales dépassées, et, d'autre part, il est le temps de tout être humain qui, bien que vivant dans certaines sociétés modernes et "évoluées", continue à se sentir emprisonné à l'intérieur de cloisons façonnées par lui-même, dues à la psychologie de son monde particulier. Cette paralysie est donc une forme d'autoclaustration à l'intérieur d'une durée psychologique.

Dans le roman, Mia, la fille de Samya et de Boutros, représentait l'espoir. Samya l'aiderait à grandir, à affirmer sa personnalité, à se libérer, à ne point

connaître les contraintes auxquelles elle-même a été assujettie. Pour que son espoir survive malgré la mort de Mia, Samya se laisse aller jusqu'au meurtre dans le but de supprimer et d'éliminer Boutros, qui incarnait une oppression, ne connaissant aucune limite. Par ailleurs, nous pouvons aussi constater à travers cette métaphore de la paralysie le reflet de toute une société à une certaine époque de son histoire. Elle peut aussi symboliser la période latente qui, non seulement précédait la révolution, mais la préparait également. En effet, la rédaction de ce roman est intervenue quelques mois avant la "révolution blanche" qui survint en Égypte en 1952.

Au temps chronologique, historique, daté et linéaire, s'oppose un temps anachronique. Le récit *Jonathan* se situe en 1955, et parle d'une révolution qui se prépare. En réalité, comme nous venons de le constater, c'est en 1952 qu'a eu lieu la révolution. Le temps objectif est donc, dès le début, remplacé par le temps subjectif, dont nous relevons les manifestations au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du roman. Jonathan n'arrive pas à prendre la décision de se joindre aux forces révolutionnaires. Cette période latente est semblable à la

paralyse de Samya. Il a besoin d'un certain délai pour laisser mûrir son intuition. Sa paralysie à lui est donc l'impossibilité immédiate d'agir. Pendant une durée qui s'étend sur plusieurs mois, son âme baigne dans l'incertitude. Sa prison est l'orphelinat dans lequel il a grandi, et auquel il liait son avenir, étant donné qu'il pensait suivre un jour les pas du père Antoun en se vouant à la prêtrise. Nous retrouvons plus tard le thème de l'éveil de la conscience, à l'intérieur du temps, et qui suit cette remarque de Naghi s'adressant à Jonathan:

Les hommes il faut les aimer avec leurs visages nus, avait dit un soir Naghi. Toi, Jonathan, pour ne pas regarder en face, tu te retires derrière Dieu⁶⁰.

Une longue réflexion englobée dans un temps mythique métamorphose la pensée et les instincts de Jonathan, le lançant ainsi de l'avant dans les bras de l'action.

La structure temporelle du roman *Le sixième jour*, rappelle celle d'une tragédie classique. Mais plutôt que de s'écouler dans une période de vingt-quatre heures, six jours constituent sa trame temporelle. Ces six jours, qui suivent l'apparition des symptômes du choléra, déterminent

⁶⁰ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 37.

si le malade guérit ou s'il succombe à la mort. Chedid refuse ce concept du temps qu'on pourrait peut-être qualifier de temps humain ou temps biologique, et qui aboutit à la mort et à la disparition. Très tôt dans le roman, le personnage de Saddika, la grand-mère, refuse les limites temporelles imposées par la mort: elle compare la chambre qu'elle habite à un cercueil:

Le sommeil tapisse le plafond, les murs, la chambre devient ouateuse, de plus en plus petite: une cage, une guérite, un cercueil⁶¹.

Saddika reflète la pensée de Chedid dans sa croyance en un temps qui transcende le temps réel, marqué par la mort. Elle se place dans une perspective mythique où le temps est capable de dépasser tous les maux. Ce temps qui vise l'immortalité, par conséquent la libération, est perçu dans l'image de la mer. Ce mot sera prononcé tout d'abord par les lèvres de l'enfant, et sera ensuite répété par la grand-mère:

Ce bruit que l'enfant s'ingéniait parfois à retrouver le soir avant de s'endormir [...] voici qu'il l'entendait:
- La mer! soupira-t-il.
- Oui, la mer! répéta la vieille.
Pour prolonger son plaisir, Saddika garda les bras tendus, jusqu'à ce qu'ils se fussent

⁶¹ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 53.

complètement engourdis⁶².

Plus tard, pendant la maladie de l'enfant, la grand-mère le veillera constamment. La veille, accompagnée de l'attente de Saddika, est un autre élément qui caractérise la dimension mythique du temps. Saddika veillera six jours et six nuits. On retrouve la veille dans la plupart des mythes anciens: la déesse Isis se transforme en oiselle pour assurer la veille de son époux Osiris; nous retrouvons ce phénomène dans l'épopée de Gilgamesh qui devait veiller six nuits pour gagner son immortalité, et dans bien d'autres mythes. C'est alors que Saddika tentera d'entreprendre, avec l'enfant, le voyage mythique sur le fleuve. À travers les péripéties par lesquelles elle passera pour arriver au bateau, et pendant la durée du voyage, elle vit un temps mythique qui la mènera à la mer, élément libérateur.

Dans *Le Survivant*, le temps subjectif remplace rapidement le temps de l'histoire, ou le temps objectif. Le roman débute par le réveil de Lana. Cette notion de réveil est déjà porteuse d'une certaine dimension

⁶² *Ibid.*, p. 52.

mythique. Dès le commencement, le roman sera soumis à ce double aspect temporel. La quête de Lana revêt donc un aspect à la fois temporel et atemporel. Mais les frontières du temps réel sont rapidement abolies. Pour assurer la survie de Pierre, Lana continue à s'adresser à lui et à prononcer son nom :

- Ta mort, ça n'existe pas. Ton absence, oui, mais pas ta mort⁶³.

Lana est une autre héroïne qui refuse de croire au temps qui s'arrête avec la mort. Un temps mythique transcende le temps réel et cela, grâce à l'amour :

Il faut dire et redire: "Pierre". Que le nom s'ancre dans le temps, dans la tête de chacun, que la chair ressuscite tout autour⁶⁴.

D'ailleurs, dans sa quête, Lana a été explicitement comparée à la déesse Isis qui arrive à réunir les parties du corps démembré de son époux et à le ranimer.

La structure temporelle de *L'Autre* rejoint celle du récit *Le Survivant*, tant sur le plan objectif et réel que sur le plan mythique. On peut toutefois souligner certaines différences: dans *Le Survivant*, l'héroïne est

⁶³ Andrée Chedid, *Le survivant*, Paris, Flammarion, 1982, p. 52.

⁶⁴ *Ibid*, p. 50.

confrontée avec la mort: le roman est dominé par "l'absence"; tandis que dans *L'Autre* nous retrouvons un chant, un hymne à la vie (tel qu'il a été défini par plusieurs critiques). La quête du vieil Oriental s'inscrit dans un temps mythique. Elle débute à l'aube, l'heure du commencement, et si l'on peut l'affirmer, de la naissance, qui correspond avec le sauvetage du jeune Occidental. Le conflit entre les civilisations est, dans le fond, apparent et secondaire, Simm nomme le jeune homme Ben - signifiant fils en arabe. Les fils électriques qui permettaient de maintenir le contact entre Ben et Simm peuvent refléter l'image d'un cordon ombilical. La quête de Simm est semblable à un accouchement, qui se terminera au moment du sauvetage, ou plutôt de la (re)naissance de Ben.

Dans le roman *La Cité fertile*, le personnage d'Aléfa, représente l'archétype de la mère et dans ce sens sa vision rejoint celle de Simm. Personnage mythique, parce que n'ayant pas d'âge, elle vit dans un temps mythique. Elle s'oppose à tous les personnages qu'elle côtoie, et qui sont envahis par l'éphémère. Chedid arrive à concilier ces deux polarités. Le temps réel cesse d'exister au

profit du temps mythique. Par ailleurs, la vie d'Aléfa se concentre autour de ces êtres humains, et la réalité quotidienne se métamorphose. Sa réponse à tous les problèmes et à toutes les angoisses de la vie est "l'amour":

Les humains m'absorbent. C'est les aimer que j'aime. [...] Avec insistance, C'est vers les hommes que je reviens. Vers ce qui, d'unique, tressaille au fond de chacun⁶⁵.

Aléfa, personnage de tous les temps, donc associée à l'immortalité, incarne, d'une part la naissance, et, d'autre part, la liberté, évoluant dans un cadre temporel mythique. Dans une interview, Chedid explique son choix du personnage d'Aléfa:

Peut-être l'âge adulte est-il un âge dangereux, celui où les stéréotypes envahissent le corps et l'esprit. C'est l'âge de l'anti-liberté entre les extrêmes de l'enfance et de la vieillesse. [...] Oui, la vie fige. C'est pour cela que j'ai tenté de faire du personnage d'Aléfa, une figure qui incarne [...] ⁶⁶.

Bien qu'inscrit dans l'Histoire, le roman *La Maison sans racines* arrive aussi à s'évader des limites imposées

⁶⁵ Andrée Chedid, *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, p. 73.

⁶⁶ Michel Grisolia, "La Cité fertile", *Magazine littéraire*, no. 70, p. 48.

par le temps réel. L'image mythique de la grand-mère rejoint celle de Saddika dans *Le sixième jour*. Ces femmes d'un certain âge arrivent à dépasser le temps réel et, par leur sens profond de la liberté, peuvent transcender ce temps objectif hanté par la mort et par la fin, pour lui substituer un temps mythique. Malgré le déchirement du roman familial, la mort de deux jeunes filles et celle de Kalya et de Sybil, il reste encore un espoir, celui de la renaissance, symbolisé par l'écharpe jaune :

Harcelée par la brise, l'écharpe jaune, maculée de sang, garde dans ses plis la clarté tenace du matin.
Le morceau d'étoffe s'élève, s'enfle, se rabat, rejaillit, s'élançe, flotte; retombe à nouveau et s'envole de plus belle...⁶⁷.

Pour Chedid l'espoir continue à exister, mais c'est dans un temps mythique, sans limites concrètes, qu'il se réalisera.

L'Enfant multiple, est un autre roman qui échappe aux limites temporelles. Une fois de plus, les limites temporelles imposées par l'actualité de l'Histoire sont écartées. L'enfant garde encore les traces de la mutilation et de la souffrance, mais le dépassement de

⁶⁷ Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985, p. 248.

toute cette période négative marquée par la mort et la défiguration est prédominant. Ce dépassement transcende le temps réel et s'inscrit dans un temps mythique qui a permis la réalisation de la renaissance et de la reconstitution. Malgré la nuit, et toutes les souffrances du monde, les lumières s'allument, et le manège continue de tourner. Le mouvement cyclique provoqué par le manège nous transpose dans une notion de temps cyclique, propre au temps mythique.

CHAPITRE III

ROMAN ET PERSONNAGES

Personnages réels

Nous ne pouvons avoir une vision complète de l'univers romanesque de Chedid si nous faisons abstraction des personnages. Le temps et l'espace romanesques sont complétés par des personnages qui, au premier abord, sont présentés comme réels en chair et en os, qui parlent, sentent et agissent. Pour accentuer la réalité de ses personnages, Chedid les situe tout d'abord dans un milieu social. Les personnages peuvent être soit intégrés soit opposés à la société, dans certains cas ils peuvent rester en marge. Dans une bonne mesure nous pouvons considérer le personnage romanesque comme la projection de l'auteure ou le reflet de ses rapports avec une certaine organisation sociale. Ayant passé son enfance et une partie de sa jeunesse en Égypte pour ensuite choisir de s'établir en France, Chedid situe un certain nombre de ses personnages dans les deux cadres socio-temporels et les deux milieux sociaux qu'elle a connus. Cet aspect témoigne d'une double conscience collective, résultant de la dualité de l'auteure, et illustre la bipolarité qui se manifeste dans

sa vision du monde visant l'universalité.

Dans le cadre égyptien, Chedid dénonce en quelque sorte les injustices sociales, mettant en scène des personnages qui en sont les victimes. Elle les décrit souvent en accentuant les réalités de leur condition par opposition au sort des plus fortunés. Jonathan, protagoniste éponyme du roman, est un orphelin de parents inconnus, servant comme sacristain à l'église de l'orphelinat dans un quartier assez pauvre. Après être entré en contact avec Naghi, un ancien professeur devenu cordonnier qui l'instruit en lui dénonçant les injustices sociales, Jonathan, après une longue réflexion sur sa destinée et ses désirs les plus profonds, décide de suivre la voie de sa conscience et de se joindre aux jeunes révolutionnaires.

Certains personnages appartiennent à un milieu rural. La pauvreté dans laquelle ils vivent se reflète dans l'aspect et les positions physiques qui leur sont attribués. Cette réalité est présentée à travers les habitants du village dans *Le Sommeil délivré*:

Les maisons étaient jointes l'une à l'autre et,
sur leurs seuils traînaient des enfants

déguenillés. Des femmes accroupies ou debout, s'appelaient⁶⁸.

La pauvreté apparaît tout d'abord dans la description des guenilles que portent les enfants. Ces enfants traînent sur le seuil de leurs maisons plutôt que de s'occuper à jouer ou à participer à une activité quelconque. Le verbe "traîner" indique non seulement l'oisiveté, mais aussi une certaine passivité face au passage du temps. Par ailleurs, les femmes accroupies sont un autre indice de la classe sociale. Elles sont aussi debout, par conséquent elles n'agissent pas. Ces personnages sont figés et ne peuvent pas se dégager des contraintes imposées par leur classe sociale. Par contre, les riches sont invisibles, seule leur maison est décrite.

D'autres personnages appartenant à cette même catégorie existent aussi dans les villes. Le Caire contient naturellement sa part de misère. Dans *Le sixième jour* nous retrouvons des enfants qui, en guise d'amusement, jetaient des cailloux dans une flaque d'eau verdâtre au milieu de la ruelle, et plus loin des fillettes en "calicot bariolé...se fabriquaient des

⁶⁸ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 128.

poupées au moyen de chiffons et de bouts de ficelle"⁶⁹. La misère dans la ville est encore plus cruelle que dans les villages: les personnages perdent jusqu'à leur dignité, et cela les pousse à mendier:

Habillez-moi!... geignait Yassine [...]. "Ma robe est mince comme une feuille de Konafa (pâte feuilletée), une offense pour vos yeux!" Ils partirent tous, lui le premier, d'un immense éclat de rire⁷⁰.

Le désespoir des personnages est souvent poussé jusqu'à la dérision. Un jeune homme de ce quartier misérable, nommé Barsoum et vêtu d'un pyjama rayé, se donne en spectacle en essayant de mimer les douleurs des malades atteints par le choléra:

Des rectangles de papier vert collé sur le front, les paupières, les pommettes, la bouche grande ouverte, les mains au ventre, les yeux presque retournés, il parodiait les douleurs et l'agonie du malade.
- Je suis cholérique! cholérique!... hurlait-il sous les acclamations⁷¹.

Les personnages démunis déambulent aussi dans les quartiers plus favorisés. Dans *Le Sommeil délivré*, Samya

⁶⁹ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 24.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

faisant partie de la classe bourgeoise part en promenade accompagnée du chauffeur et de sa gouvernante. Ils sont assaillis par une quantité de mendiants:

À peine sommes-nous descendues de la voiture, qu'un troupeau de miséreux se jette sur nous. Zariffa se met à les insulter en agitant les mains comme si elle chassait des mouches. [...] "Voyous! Bons à rien! Fils de chiens!"⁷².

Dans les quartiers riches, les mendiants sont toujours humiliés et maltraités. Leur présence est une réalité sociale. Ils sont surtout décrits par opposition aux riches qui se parent de bijoux et de pierres précieuses et ne parlent que de leur compte en banque. C'est ainsi que Sarah l'amie de pensionnat de Samya s'est présentée à ses anciennes camarades après son mariage:

Un solitaire à son doigt jetait son éclat. [...] Son mari portant aussi une bague, un brillant cerclé d'or. On sentait, à le voir l'importance de son compte en banque⁷³.

Les riches ont le privilège d'hériter les biens et le pouvoir de leurs familles, tandis que les pauvres sont condamnés à leur misère. Il paraît bien évident que Chedid est très sensible à une telle réalité et que ces injustices la touchent profondément. Elle insiste surtout

⁷² Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 70.

⁷³ *Ibid.*, p. 57.

sur le rapport existant entre ces classes, en montrant comment s'établit la relation entre les dominants et les dominés, qui sont, non seulement les mendiants, mais aussi la classe qui est vouée à accomplir les petites besognes. Ces personnages qui effectuent une multitude de travaux domestiques se voient exploités, voire même maltraités. C'est à travers le réseau constitué par les personnages que s'effectuent les interactions entre les individus et entre les différentes classes. C'est en opposant la femme à l'homme que Chedid réussit à nous présenter et à exprimer son opinion sur la situation de la femme au Moyen-Orient dans une certaine classe et à une certaine époque. Samya est une jeune fille de quinze ans issue d'une famille bourgeoise égyptienne, qu'on force à épouser contre son gré un homme de vingt ans son aîné, pour qui elle ne peut éprouver que de l'horreur et de la répugnance:

"Cet homme, je ne le connais pas!
[...] Je t'ai choisi un homme de bien. Tu
l'épouseras. Sinon je te jure que je m'en
mêlerai, et on verra!"⁷⁴.

Nous retrouvons les mêmes rapports de dominants à dominés entre hommes et femmes. Jusqu'au mariage, c'est le père

⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

qui joue le rôle de dominant et le mari prend la relève par la suite.

À côté des femmes qui souffrent de l'injustice de leur sort, Chedid présente une autre catégorie de femmes. Aléfa héroïne de *La Cité fertile* est l'être libre. Elle vit à Paris. Elle s'est tout d'abord libérée des contraintes de l'âge. Elle exprime sa liberté par la danse. Par ailleurs, elle occupe des métiers autrefois réservés aux hommes:

Une femme-bouffon. Une femme pitre. Une femme guignol. Pourquoi pas? Pourquoi n'y aurait-il de féminin à ces surnoms? [...] Ces personnages me ravissent, j'y pressens une liberté. [...] Les interdits m'irritent [...] ⁷⁵.

Dans *Le Survivant*, Lana est française et vit aussi à Paris. Elle apprend que l'avion dans lequel voyageait son époux vient de s'écraser; mais on lui fait savoir qu'il y a un survivant. Frappée par cette nouvelle, en proie à une extrême douleur et un profond désespoir à l'idée d'avoir perdu l'être qu'elle aime, Lana se sent

⁷⁵ Andrée Chedid, *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, p. 25.

perdue et désemparée pendant un certain temps, puis décide d'aller à sa recherche.

Les trois protagonistes dans *Les Marches de sable* sont encore des femmes. Elles sont anachorètes et pour différentes raisons elles ont fait le choix de passer le reste de leurs vies dans le désert. Elles appartiennent toutes les trois à des milieux sociaux différents, bien que l'auteure n'accorde pas trop d'importance dans ce cas à leur appartenance sociale. Cyre vient de la paysannerie. Elle n'a que treize ans et s'est enfuie dans le désert pour échapper aux humiliations et au mauvais traitement que lui infligeaient les soeurs du couvent où elle travaillait. Marie est une femme âgée de trente-cinq ans. Elle était courtisane à Alexandrie, et s'était livrée pendant plusieurs années à toutes sortes de plaisirs et de jouissances. C'est au moment où elle mesura l'amour qu'elle éprouvait pour Jonahan, un juif d'Alexandrie, qu'elle décida de se retirer dans le désert et, pendant neuf ans, ses pensées n'étaient dirigées que vers le jeune homme. Athanasia, est une femme approchant de la soixantaine, faisant partie de la haute bourgeoisie, mariée à un magistrat, Andros, et mère de deux fils. Son

mari et ses deux fils décidèrent de se convertir au christianisme. Le plus jeune de ses fils, Rufin, fut torturé et mis à mort pendant les persécutions; le second, Antoine accompagne son père dans le désert. Athanasia prend le chemin du désert pour se retrouver auprès d'Andros. C'est grâce au hasard que ces trois femmes se rencontrent et poursuivent leur route commune. Dans ce roman, c'est un autre personnage, Thémis, qui, parcourant lui aussi le désert comme tant d'anachorètes vivant à cette époque de l'histoire de l'Égypte, témoigne de l'aventure de ces trois femmes et en sera le narrateur.

Une fois de plus, la sensibilité de Chedid est enracinée en Égypte. *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, est présenté comme un poème à deux voix. Ce sont les deux personnages de Nefertiti et de Boubastos qui relatent les événements. Boubastos est un scribe qui possède des ressources multiples. À travers le roman, il a comme fonction de suivre et de transcrire l'histoire racontée par Nefertiti. Il est donc un personnage narrateur. Nefertiti est effectivement la reine d'Égypte qui décide de rester sur le site de l'ancienne capitale et dont la tâche est de reconstituer l'histoire afin de restituer la

mémoire de son époux, le pharaon Akhnaton. Elle remonte à leur première enfance, et relate tous les incidents entourant leur naissance respective et l'évolution de tous les événements qui se sont passés à Thèbes pendant leur jeunesse, leur mariage, le couronnement d'Akhnaton, la fondation de la Cité d'Horizon et la fin de son règne. Bien que déjà mort au moment où Nefertiti et Boubastos entreprennent leur tâche, le personnage d'Akhnaton nous est présenté de façon très réelle tout au long du récit.

L'Autre met en scène deux protagonistes assez différents. Pour la première fois, Chedid oppose, tout en les conciliant, deux personnages appartenant à deux mondes différents. Simm représente le vieil oriental avec tout ce que son passé et son héritage ont pu lui donner comme sagesse. En se promenant un matin dans les rues de son village au bord de la Méditerranée, il aperçoit à la fenêtre d'un hôtel un touriste. C'est un jeune homme blond. Une brève communication s'établit entre les deux personnages: un geste, un salut. Le tremblement de terre survient. Simm a juste le temps de voir le jeune homme disparaître sous les décombres. Jusqu'à la fin, il essaiera de sauver cet "autre".

Avec *La Maison sans racines*, nous retrouvons entourés de personnages féminins. Chedid nous présente quatre protagonistes. D'une part, il y a le duo Kalya et Sybil, d'autre part, le duo Myriam et Ammal. Kalya habite Paris et décide de rencontrer pour la première fois sa petite-fille de douze ans, Sybil, qui vit aux États-unis. Elle a choisi comme lieu de rencontre le Liban, terre de leurs ancêtres. Sybil ne connaît point le pays. Kalya y passait souvent ses vacances pendant son enfance et son adolescence. Le souvenir qu'elle en garde l'a motivée à opter pour ce lieu. Myriam et Ammal sont deux amies d'enfance appartenant aux deux communautés religieuses ennemies: Ammal est musulmane et Myriam est chrétienne. Cette dernière est la fille de Mario l'ancien fiancé de Kalya, qui se trouve aussi sur les lieux. Ils seront tous victimes lors de la tragédie finale.

L'Enfant multiple a comme point de départ la tragédie de la guerre civile du Liban. Le héros de ce roman est un enfant de douze ans, qui, ayant survécu aux horreurs de cette guerre, en garde pourtant les traces. Il est amputé d'un bras et son visage est complètement défiguré,

massacré. Omar-Jo a perdu ses deux parents, tués tous deux par un éclat d'obus. Il s'appelle Omar comme son père, un musulman d'Égypte, et Jo comme son grand-père Joseph, un chrétien du Liban. Un lien très étroit unit Omar-Jo et son grand-père. Joseph est très préoccupé par l'avenir de son petit-fils et décide de l'envoyer vivre à Paris chez des cousins. Omar-Jo découvre là un manège qui le fascine. Ainsi va naître l'amitié qu'il établira avec Maxime, saltimbanque désabusé et propriétaire de ce manège, amitié qui redonnera à Maxime le goût de vivre et en même temps fera renaître le manège.

Personnages mythiques

Les personnages romanesques qui peuplent les romans d'Andrée Chedid et que nous venons de ranger dans une sorte de galerie, nous sont apparus, au premier abord, comme des personnages très réels occupant une place bien définie dans leur monde et leur société. Toutefois, chacun de ces personnages possède une double représentation dans l'univers chedidien. Ils se fondent dans un cadre spatio-temporel et contribuent au développement de l'intrigue. Tout en étant un élément indispensable au bon déroulement du roman, à l'instar de l'espace et du temps où ils

vivent, les personnages chedidiens se voient glisser dans une forme de représentation mythique.

La première image du roman *Le Sommeil délivré* est celle d'une Samya paralysée. Cependant, il n'en a pas été ainsi depuis le début du mariage. Samya a souffert, certes, de la rigidité, du manque d'attention et de tendresse de la part de Boutros, le mari qui lui a été désigné par son père. Puis l'enfantement, la naissance de sa fille Mia lui redonne comme une deuxième vie, une source d'espoir:

Avec Mia je retrouvais la vie. [...] Ma tristesse se détachait de moi comme une peau morte. [...] Les objets eux-mêmes se mettaient à vivre⁷⁶.

Mais la mort de cette enfant accable Samya. Elle n'est plus désormais capable de tolérer Boutros. Non seulement elle l'accuse de la mort de Mia, mais elle voit en lui le plus grand obstacle à son bonheur, à sa vie. Aussi sa paralysie symbolise-t-elle l'inaptitude à accepter l'existence quotidienne, la privation d'amour, l'emprisonnement, le rejet de toutes les contraintes imposées.

⁷⁶ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 183.

Chacun de ceux qui m'entouraient, s'alourdissait de symboles, et prenait à mes yeux une importance démesurée. L'image de Boutros dépassait Boutros. [...] Je le chargeais de ma souffrance et de celle du monde. Boutros était laid et sans amour. [...] Il tuait l'élan du coeur, [...] Boutros était mon étouffement; et ma crainte de lui me gardait muette⁷⁷.

Sa vie lui apparaît désormais sans issue. C'est à ce moment "qu'elle avait décidé d'en finir"⁷⁸. Son crime symbolique est sa délivrance:

Elle aurait voulu abandonner son propre corps à ce qu'il venait de faire et penser à autre chose. Pour la première fois un acte s'était accompli; il fallait s'en séparer. [...] La femme respirait mieux . Son acte s'était détaché d'elle, elle ne s'en souciait plus⁷⁹.

L'unique espoir qui subsiste va se transmettre au personnage de la jeune Ammal que Samya avait un peu adoptée. Samya possédait le pouvoir de lui raconter des histoires, Ammal possède celui de créer.

Dans *Le sixième jour*, nous retrouvons l'image d'une femme, Saddika, qui lutte afin de sauver son petit-fils Hassan atteint du choléra. En plus d'être la grand-mère,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

Saddika est l'image maternelle par excellence. Elle est aussi la représentation d'un archétype récurrent dans l'oeuvre chedidienne: celui de la Mère, qui se manifeste aussi dans le personnage de l'aïeule. Saddika tentera l'impossible pour cacher son petit-fils, afin qu'il ne soit pas hospitalisé. Ayant observé que tous les choléreux emportés par les ambulances n'ont jamais vu le chemin du retour, elle surmontera tous les obstacles sur son passage pour lui épargner ce sort. La dernière étape de sa trajectoire s'effectuera sur une felouque qui redescend le cours du Nil pour rejoindre la mer. Saddika décide d'entreprendre ce voyage sur le fleuve, voyage purement mythique, avec la conviction que l'eau a des pouvoirs miraculeux, purificateurs. Une telle croyance existe en Égypte depuis le temps des Anciens Égyptiens. La foi d'Om Hassan se manifeste en un grand espoir dans la vie. Mais quand arrive le sixième jour et que Hassan ne guérit point, c'est la mort de Saddika, son aïeule, qui le fera ressusciter. Pour elle, la vie est un éternel recommencement.

Jonathan commence à se poser des questions sur le sens de sa vie, lors de sa première visite de la ville en

compagnie du père Antoun. Il se réveille de la torpeur dans laquelle il avait vécu sa vie durant. Il lui paraît soudain impossible d'accepter les réponses que lui avaient données ses pères spirituels jusqu'alors. La première réponse convaincante lui est donnée par Naghi.

-Quel est le sens de la vie?

-Il n'y a pas de sens à la vie; du moins nous ne le connaissons pas, dit Naghi. Il n'y a que des chemins.

-Chacun doit trouver seul, son propre chemin⁸⁰.

C'est alors que Jonathan devient un personnage mythique. C'est Naghi qui devient son véritable maître. Jonathan entreprend alors sa quête. À la recherche de son double, Alexandre, ils poursuivront la quête de leur idéal: la révolution.

En évoquant *La Cité fertile*, c'est avant tout l'image d'Aléfa qui surgit. Ce personnage singulier de femme qui a su se défaire de toutes les contraintes de la vie apparaît dès le début du roman comme un personnage mythique. Elle n'a pas d'âge. Elle peut avoir cent ans, mille ans, comme le dit Chedid. Aléfa, la bisaïeule, peut même remonter jusqu'aux origines des temps. Son nom

⁸⁰ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 77.

réussit à compléter l'image archétypale de la Mère qu'elle représente. Dans une interview, Chedid a justifié son choix:

En fait, je voulais d'abord appeler mon personnage Anna, mais c'est un prénom trop marqué, comme Pierre ou Paul. Finalement, j'ai pensé à l'alphabet arabe. Ce fut le premier élément du magma qui me sert de point de départ. Je ne fais jamais de plan, mais j'ai d'abord le personnage, que je voulais à la fois très incarné et millénaire, pour traduire cette conjonction de réel immédiat et d'éternel. De plus, j'avais très envie de parler de la Ville⁸¹.

L'importance que Chedid accorde à l'onomastique contribue à nous plonger dans le domaine du mythe. Le fait qu'Aléfa n'ait pas de nom de famille, comme la plupart des héros chedidiens d'ailleurs, la généralise, l'universalise, lui donnant ainsi une dimension mythique. Aléfa ignore tout de l'identité. Au commissaire qui lui demande son nom elle répond:

- Aléfa tout court.
 - Et ça s'écrit?
 - Comme ça se prononce.
 - Aléfa T-o-u-c-o-u-r-s?
 - Si vous voulez.
 - Si je veux?
- Elle épelle après lui donnant consistance à chaque lettre:

⁸¹ Michel Grisolia, "La Cité fertile", *Magazine littéraire*, p. 48.

- T-O-U-C-O-U-R-S⁸².

Aléfa s'exprime aussi par la danse. Elle exprime particulièrement son amour qui selon elle, peut vaincre l'angoisse de la vie, transformer jusqu'aux villes, d'où le titre de ce récit.

Dans *Le Survivant*, Lana décide de se diriger vers le désert même en courant le risque de ne jamais retrouver l'être qu'elle aime. Son errance, sa quête prend des dimensions mythiques. Toutes sortes de barrières sont abolies. Le temps n'existe plus. Elle imagine Pierre, elle l'entend lui parler:

"Je n'ai plus de jambes pour aller vers toi Lana. Plus de voix pour t'appeler. Plus de bras pour te tenir. Je sens que tu t'insurges, que tu refuses, que tu résistes"⁸³.

L'héroïne mène une quête qui aurait paru impossible aux yeux des personnages des romans précédents: Samya ainsi que Jonathan. Pour Lana l'amour a su triompher de la mort. Elle a pu transformer l'absence en présence. Sa quête consiste dans le questionnement sur le sens de l'amour et se termine par la fusion des deux êtres, qui finissent par

⁸² Andrée Chedid, *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, p. 34.

⁸³ Andrée Chedid, *Le survivant*, Paris, Flammarion, 1982, p. 60.

découvrir un moyen de se retrouver.

Le désert de la quête est un thème récurrent dans le roman chedidien. C'est dans ce décor mythique que les trois héroïnes du récit *Les Marches de sable* se rencontrent comme par la force du destin. À l'instar du désert, ces femmes se trouvent dans le dépouillement le plus parfait: elles n'appartiennent à aucune classe, à aucun groupe, et deviennent des personnages mythiques. Athanasia est défigurée, elle a subi les ravages du désert et du temps.

Elle n'a plus de nom. Elle n'est plus que cela: une femme en deuil de son amour. Le reste s'efface [...]⁸⁴.

Cyre a fait voeu de silence. Elle ressemble en quelque sorte au désert vers lequel elle a choisi de se diriger.

-Le désert n'a pas de bouche, pas de lèvres pas de paroles, Cyre! Toi et lui, vous êtes pareils⁸⁵.

Cyre ne parle pas mais elle chante et, comme beaucoup de personnages de Chedid, elle s'exprime au moyen de la danse. Comme Aléfa, Cyre s'adonne à jouer le rôle

⁸⁴ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, p. 80

⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

d'amuseuse, de bouffon:

L'enfant a un sens inné de la farce et du mime, possède une voix sans pareille. Quand elle chante - sans parole à la suite de son voeu -, les sons se prolongent en une mélodie cristalline, qu'elle accompagne de gestes lents et tristes à bouleverser les pierres. Mais soudain, la musique se hachure, se brise en trilles bouffonnes, qu'elle souligne par des mouvements saccadés, drolatiques⁸⁶.

Marie qui a abandonné sa vie de courtisane, peut d'une certaine manière nous rappeler Marie-Madeleine, dans sa décision d'expier ses fautes. L'image de la splendeur d'antan dans laquelle elle vivait et de son corps sacrifié continuait cependant à la hanter. C'est à la suite de sa rencontre avec Jonahan et de l'amour qu'elle commence à éprouver pour lui qu'elle prend la décision de se retirer et d'abandonner son mode de vie. Au bout des neuf années passées dans le désert, Marie n'avait presque plus l'aspect d'un être humain:

Qu'il était loin, le temps où Marie ressemblait à une femme! Frottée par les vents de sable, pigmentée par le soleil, parcheminée par le froid, sa peau terreuse était recouverte d'escarres et de plis⁸⁷.

Au moment où Cyre la vit avancer, elle ne put reconnaître une forme humaine. Ressemblant plutôt à une racine de bois

⁸⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 30.

calciné surmontée d'une touffe blanche, Cyre l'appela "la chose".

La rencontre de ces trois femmes a quelque chose de mythique en soi, le chiffre trois signifiant la perfection. Elles forment aussi un triangle, celui de la Trinité et c'est ainsi qu'elles continuent ensemble leur quête.

En remontant encore plus loin dans l'histoire, nous rejoignons une autre représentation: Nefertiti. À part le rôle de reine qui lui a été assigné dans la réalité et celui de narratrice dans le roman, Nefertiti représente la femme sous toutes ses facettes. À la fois reine, mère, et épouse, elle incarne l'image archétypale, de la Déesse Mère. Elle essaye de redonner la vie au rêve d'Akhnaton qui est devenu un mythe et le demeure jusqu'à l'époque actuelle. Akhnaton devient lui-même un personnage mythique. Ses aspirations rejoignent un idéal: en fondant la Cité d'Horizon il avait comme vision et but de restructurer une société où il encouragerait la vie artistique, l'égalité entre tous et surtout la paix. Le soleil inondait son temple qui n'avait point de toit, et

dont la fonction était de régénérer les forces intérieures dans chaque être humain. Boubastos est un personnage assez bouffon qui à l'instar d'Aléfa et de Cyre s'exprime par la danse:

Non, je n'ai pas négligé les plaisirs. Je sais boire plus que de raison; jusqu'à ce que la boisson me donne une démarche chancelante. Je sais m'accompagner d'un tambourin: alors, d'un coup mes genoux s'affermissent, mes pieds n'hésitent plus, mes mains s'étirent jusqu'aux limites de l'univers⁸⁸.

Il arrive très souvent que Chedid, au moyen du procédé de gullivérisation, réserve une grande place aux êtres qui, à première vue, paraissent être les moins importants. C'est ainsi que Boubastos qui, tout en suivant Nefertiti, a la profonde détermination de mener son projet à terme et de donner une impression d'éternité à ce nous pouvons appeler le mythe d'Akhnaton:

- Il n'y a pas de mort. Akhnaton est toujours vivant! [...]
- La Cité d'Horizon revivra. Plus tard, dans d'autres lieux, dans d'autres temps, elle revivra!⁸⁹.

Dans le récit *L'Autre*, Simm se donne aussi comme

⁸⁸ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 60.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

tâche de ramener à la vie un "autre" être humain. Mais son parcours est différent. Par un simple salut et l'extase devant la beauté de la nature, une communication, un lien très puissant s'établit entre les deux personnages que tout semble séparer: âge, nationalité, race.

Même s'il vient d'un pays lointain, s'il parle une autre langue... en cet instant un seul monde les enveloppe tous les deux.

Il va parler. Il parle.

- C'est beau ta colline!

Il parle encore.

- Je te souhaite une très bonne journée⁹⁰!

Simm tentera l'impossible pour sauver ce jeune homme. Ce n'est point de la terre que Simm essaie de le sauver mais de la mort causée par la secousse. Sa tâche est difficile voire même presque impossible. Simm sait que le jeune homme enseveli est toujours vivant, tout au long du récit, il établit un dialogue avec lui, et grâce à son obstination et sa persévérance, il arrive finalement à le sauver. Cette résurrection est un hymne à la vie et à la terre.

Dans *La Maison sans racines*, Chedid nous présente deux groupes de personnages qui, tout en étant liés par l'intrigue, représentent toutefois deux visions

⁹⁰ Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 17.

différentes. Kalya et Sybil sont liées par des liens de sang. Kalya décide de revoir sa petite-fille au Liban, non seulement parce qu'elle voulait choisir un territoire presque neutre, mais aussi et surtout pour se retrouver dans le pays où elle pouvait revivre ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Elle avait quitté souvent l'Égypte, les mois d'été, pour passer des vacances au Liban en compagnie de sa grand-mère avec qui elle entretenait des relations très privilégiées. Elle voulait recréer la même situation avec sa propre petite-fille. En insistant sur ces liens entre plusieurs générations de femmes, Chedid nous introduit à un monde mythique où règne la mère archétypale. Toutes ces femmes deviennent la représentation de ce même mythe. Le témoignage de l'amour qui s'échange entre le couple de la grand-mère et de la petite-fille a lieu sur une terre en feu, étant donné que l'action se passe en 1975, année marquant le début de la guerre civile au Liban. Parallèlement à la représentation de ce premier groupe de protagonistes, la romancière introduit deux autres personnages. Myriam et Ammal (Ammal signifie espoir en arabe) décident de se rencontrer sur une place, habillées de jaune. Le jaune représente ici le soleil de la renaissance, de la réconciliation. Elles se

ressemblent, et cette ressemblance a contribué à en faire deux êtres identiques, semblables, partageant la même vision du monde.

Nous retrouvons un thème semblable dans le roman *L'Enfant multiple*. Dans un premier temps les protagonistes sont Omar-Jo et son grand-père Joseph dont il porte le nom. Le lien entre le grand-père et le petit-fils est pareil à celui de Kalya et de Sybil. Un monde mythique se reconstruit et nous pouvons y retrouver un archétype semblable à celui de la mère, avec la différence qu'on y voit une image de père. Par ailleurs Omar-Jo est aussi la représentation des deux personnages du roman précédent: Ammal et Myriam. Par son seul nom double, ou multiple, il symbolise à lui tout seul les deux religions appartenant aux deux clans ennemis. Dans ce roman, Chedid pousse plus loin la description de ses personnages, surtout celle du héros. Omar-Jo a dépassé les limites du personnage romanesque perçu dans sa réalité. De plus il a aussi dépassé la phase de la destruction causée par la guerre dans *La Maison sans racines*. À Paris, Omar-Jo passe à la phase de reconstruction. L'amitié qu'il commence à établir avec Maxime ainsi que la renaissance du manège presque

abandonné en sont les témoins. Nous pouvons retrouver en Omar-Jo le personnage "mythique" de Charlie Chaplin pour qui l'enfant éprouve une énorme admiration: un modèle. La renaissance du manège correspond à celle d'Omar-Jo. Dressé sur le manège et déguisé en Charlot il déclame d'une voix claire:

J'habite toute la terre
 Je pleure ou bien je ris
 Pour là-bas Pour ici
 Pour les grands Pour les petits
 J'habite sous la terre
 Qui ne m'a pas englouti⁹¹!

Une fois de plus Chedid nous présente un personnage bouffon, mais qui, plus que tout autre, évolue et s'élève grâce à la dimension mythique qu'il atteint. Par ailleurs, le lien grandissant entre Omar-Jo et Maxime est très symbolique. Si nous suivons le cours de l'évolution et de la reconstruction des personnages, nous remarquons que Maxime a recommencé à prendre goût à la vie à cause de son amitié avec Omar-Jo et qu'inversement, dans la vie de ce dernier, Maxime commence graduellement à prendre la place des parents et de Joseph, le grand-père de l'enfant. Cette reconstruction constante des personnages est illustrée par l'image finale du roman: le manège continue à tourner.

⁹¹ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1989, p. 128.

Nous pouvons conclure que dans l'oeuvre chedidienne, le mythe se matérialise dans les décors, le temps et les personnages: graduellement, le fait divers subit une transformation, le monde imaginaire absorbe le monde réel. C'est ainsi que le mythe donnera au roman son sens le plus profond. Considérant la littérature comme un art libéral, Northrop Frye nous propose une lecture qui semble s'adapter parfaitement au roman chedidien:

[...] En soulignant les formes d'une expression apocalyptique ou démonique d'une oeuvre littéraire, nous devons nous garder de prendre le contenu latent pour le contenu réel [...]. Il s'agit simplement d'un élément structurel que l'analyse critique ne saurait ignorer. Fréquemment, néanmoins, c'est cet élément qui fait que l'intérêt d'un ouvrage littéraire dépasse ses coordonnées proprement historiques⁹².

⁹² Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, p. 193.

DEUXIÈME PARTIE

MYTHE ET OEUVRE ROMANESQUE

CHAPITRE I
PROLÉGOMÈNES THÉORIQUES ET MÉTHODE

L'étude littéraire des mythes ne doit pas uniquement viser à produire des travaux d'ensemble, mais doit avant tout aboutir à l'établissement d'une démarche mythocritique, applicable aux textes littéraires. Dans ce chapitre, notre objectif consistera à scruter certaines approches théoriques qui contiennent des éléments appropriés quant au contenu de l'oeuvre d'Andrée Chedid, dans le but de déterminer l'orientation de cette partie de la thèse. Ceci nous amène à examiner les méthodes critiques présentées par Gilbert Durand, Simone Vierne et Northrop Frye, à partir desquelles nous choisirons les éléments pertinents qui permettront une lecture mythocritique de l'oeuvre chedidienne. L'apport de Bachelard et de Mircea Éliade est considérable, mais ceux-ci n'ont fait qu'amorcer une méthode critique.

Gilbert Durand

Gilbert Durand est considéré comme le pionnier de la théorie de l'imaginaire. Dans la préface de son ouvrage *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, il

formule la théorie du trajet anthropologique. Afin d'établir ses bases théoriques, il a retracé l'essentiel de la problématique historique en montrant comment la pensée occidentale, qui ne fonctionne que par rapport à une mentalité scientifique, a dévalué l'image et a empêché de la voir dans sa forme et sa dynamique propres. Sartre a expliqué sa propre perception de la conscience imageante en négligeant de se référer au patrimoine imaginaire de l'humanité. Cela résulte en une conception de l'image comme simple signe dégradé, porteur d'un simple sens figuré. Cette critique a permis à Durand d'insister sur le caractère fondamental de l'imagination, réalité aussi présente et consistante que la pensée rationnelle pour expliquer le monde.

L'apport de Mircea Éliade et de Gaston Bachelard est considérable, mais ceux-ci n'ont fait qu'amorcer une méthode critique. Durand reconnaît en Bachelard le précurseur de ce type de symbolisme. Ce philosophe a libéré la "science de l'image" en la considérant comme un phénomène en soi.

Plusieurs classifications des motivations symboliques

ont déjà été effectuées, elles sont toutes basées sur l'étude des phénomènes, réalités indispensables au processus du symbolisme mais extérieures au fonctionnement de l'imagination. Durand fera la somme de toutes ces motivations en étudiant les différentes classifications faites par ses précurseurs: le naturalisme de Krappe et d'Éliade se manifeste dans la classification cosmologique. Dans *La Genèse des mythes*, Krappe distingue les symboles célestes et les symboles terrestres, il passe d'un ordre objectif à un ordre subjectif. Dans son *Traité d'histoire des religions*, Mircea Éliade oppose les symboles ouraniens aux symboles chtoniens. Il suit une pente cosmologique en insistant sur l'importance du temps, de l'éternel retour.

Les classifications sociologiques sont les résultats des travaux de Piganiol et de Dumézil. Pour ce dernier, la représentation mythique dépend d'une tripartition dans la structure des sociétés indo-européennes, qui repose sur les trois castes suivantes: les prêtres-rois, les guerriers et les producteurs. Piganiol divise les mythes en deux grandes catégories historiques: le réseau des mythes célestes propres aux peuplades pastorales et le réseau des mythes telluriques (divinités féminines)

propres aux peuplades sédentaires.

La classification de J. Przymuski est fondée sur une évolution de la conscience humaine. Dans un premier temps, les symboles ont appartenu au culte de la Grande Déesse et de la fécondité pour passer ensuite au culte de la génitrice qui engendre le Dieu Père.

Dans les motivations psychiques, Freud n'a vu que le symbole d'un refoulement; Durand critique cette restriction du symbole, car pour lui l'imagination est, au contraire, origine d'un défolement.

Avant d'aborder la méthode d'analyse élaborée par Durand, il convient de rappeler les intuitions de Gaston Bachelard qui sont à la base de la conception de l'imaginaire et qui fournissent les principes constants d'une correspondance entre le schème imaginaire et l'image dans le texte. Celle-ci constitue le lien entre le monde extérieur et la conscience humaine par le biais de la sensibilité. En distribuant les symboles autour des quatre éléments traditionnels: la terre, le feu, l'eau et l'air, "hormones de l'imaginaire", archétypes de base, il met en

relief l'aspect fondamental et universel de l'imagination par rapport à la pensée. L'imaginaire est ainsi réhabilité comme une réalité aussi vraie que celle du monde objectif, et même antérieure à la logique scientifique. Cette classification a comme conséquence de limiter par son rationalisme "la faculté du possible", la richesse du sens propre aux images. Bachelard lui-même a reconnu l'insuffisance de sa théorie. C'est pour cette raison qu'il a écrit par la suite un autre livre, *La Terre et les rêveries de la volonté*, consacré aux aspects antithétiques, à l'ambiguïté de l'élément terrestre. Par exemple, les eaux peuvent être claires ou composées et profondes. Tout élément est ambivalent, par conséquent, Durand met en relief les rapports qui existent entre l'homo-sapiens et le monde qui l'entoure. C'est donc en grande partie grâce aux travaux de Bachelard que Durand optera pour le choix de l'anthropologie, notamment la biologie, la neurologie et la réflexologie qui lui fourniront les données élémentaires, en devenant les axes de classification de ses symboles.

Pour bien comprendre la classification durandienne , nous nous attarderons, dans un premier temps, aux données

explicatives de sa méthode, pour passer, dans un deuxième temps, au fonctionnement de cette dernière.

Le trajet anthropologique tracé par Durand s'exprime en symboles et s'organise en constellations d'images basées sur les forces organisatrices qui président à leur fonction. Il opte pour la méthode du psychologisme, dans laquelle il tente de cerner plusieurs pulsions humaines constantes, ainsi que pour les positions culturalistes qui représentent le résultat de l'adaptation de l'être humain à son environnement. La culture englobe bien des sujets, entre autres tout ce qui a trait à la religion, à la mythologie, à l'art. Durand prend comme point de départ de sa méthodologie l'existence d'une étroite correspondance entre les "images motrices" primaires de l'être humain c'est-à-dire les "gestes dominants", ou les "dominantes réflexes" (pulsions gestuelles de base) et les représentations symboliques. Durand va descendre jusqu'à la source des images en cherchant les gestes les plus fondamentaux de l'homme, la motricité primaire. C'est à la neurobiologie et à la réflexologie betcherevienne que Durand empruntera. L'étude des réflexes primordiaux d'accommodation à l'environnement, en analysant le

comportement du nouveau-né, a abouti à la définition de quelques grands gestes de base qui se répartissent en trois catégories: les dominantes posturale, digestive et copulative. En effet, la position verticale, le besoin et le plaisir de nutrition ainsi que l'acte sexuel caractérisé par une dominante rythmique sont trois réflexes de la condition humaine qui établissent un rapport entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques. Durand tente de repérer des constellations de groupes de symboles où ceux-ci seraient rassemblés par un "noyau organisateur" en devenant une force dynamique du processus de l'imaginaire.

L'importance des intimations psychologiques consiste à modifier la perception objective de l'environnement en une vision symbolique. Mais il existe un niveau de transformation lié à la condition humaine. Afin de s'adapter à l'environnement, l'homme est obligé de créer: technologies et sociétés en sont le résultat. En s'inspirant des travaux de Leroi-Gourhan, Durand montre comment la force ou la pulsion, en rencontrant la matière, produit un outil. Cet objet n'est au fond qu'un réseau matérialisé de gestes. Par exemple, en observant un vase,

on ne pense pas à une matière pure, mais à un geste de la main de l'homme qui forme un objet, d'où la classification suivante: le geste postural exige des matières lumineuses, visuelles, des techniques de séparation, de purification pour produire des symboles tels que les armes, les flèches, les glaives. Le geste digestif exige les matières de profondeur: l'eau, la terre, les grottes, des techniques de breuvages et de l'aliment pour produire des symboles tels que les contenants et les coupes. Le geste copulatif lié à une rythmique et à toute séquence cyclique exige comme matière les rythmes naturels, saisonniers, astro-biologiques, des techniques mettant en oeuvre le cycle et qui produiront comme symboles des substituts techniques tels que la roue, la baratte, le rouet, le briquet⁹³.

Cette classification tripartite peut être divisée en deux régimes: diurne et nocturne. Le régime diurne correspond à la dominante posturale qui suscite une réaction de purification condamnant les valeurs négatives de l'environnement et est liée aux techniques de la

⁹³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 55.

séparation. Il représente la sociologie monarchique du souverain et du guerrier, donc patriarcale. Le régime nocturne comporte les symboles d'intimité associés aux dominantes digestive et copulative. La dominante digestive correspond à la technologie du contenant et de l'habitat. La sociologie qui correspond à cette dominante est la société matriarcale qui nourrit. La dominante copulative est associée aux techniques agricoles reliées au calendrier: le rituel astro-biologique est lié au cycle, mais un cycle qui avance symbolisant le progrès. Le régime nocturne tente de réconcilier les aspects négatifs suscitant l'angoisse humaine, contrairement au régime diurne qui les réprovoque en les transcendant. Les données explicatives ou statiques propres à l'imaginaire de Durand sont indispensables à la compréhension du fonctionnement ou données dynamiques de sa démarche. Afin de compléter cette présentation des fondements théoriques, il semble important de préciser la terminologie de base telle que Durand l'a lui-même établie.

Le schème, l'archétype, le symbole et le mythe se définissent surtout les uns par rapport aux autres et illustrent les différentes étapes du trajet

anthropologique. Le schème est à l'origine de la représentation symbolique. Il est directement issu de la dominante réflexe. Durand l'appelle "verbal" parce que le verbe exprime l'action. Le schème est verbe et motricité des membres. Leur ensemble forme le squelette dynamique, le canevas de l'imaginaire. Il correspond aussi aux trois dominantes réflexes: distinguer, relier, confondre. L'archétype détermine les images premières et universelles de l'espèce, placé sur le chemin de l'idée. L'archétype est le substantif du schème. Le symbole par son caractère sémiologique est sur le chemin de la chose, du substantif de l'humain, et non de l'idée. Le mythe est

Un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots, et les archétypes en idées⁹⁴.

A la lumière de cette présentation, nous sommes prêts à entreprendre l'étude du fonctionnement et de l'aspect dynamique de l'imaginaire. Nous conserverons le plan de Durand qui présente les Visages du Temps, suivi du Régime Diurne de l'image, pour terminer avec le Régime Nocturne.

⁹⁴ *Ibid*, p. 64.

Avant de présenter les traits principaux des attitudes diurnes et nocturnes il est important de préciser contre quoi elles représentent une réaction. La condition humaine est liée à l'anxiété et à la peur, dues souvent à l'effort d'adaptation de l'homme à son milieu naturel. Ces angoisses fondamentales ont un dénominateur commun: elles sont liées au temps. C'est ce que Durand appelle les Visages du Temps. Les symboles qui représentent ces angoisses sont classées en trois catégories. Les symboles thériomorphes: l'espèce animale est source d'angoisse à cause de sa mobilité qui indique un changement. La confusion et l'agitation suggèrent l'image de chaos infernal qui remonte à la création. En effet, le premier traumatisme est l'adaptation du nouveau-né à un monde qui l'agresse, suivi par le sevrage. Certains animaux symbolisent de façon plus marquée ces caractéristiques effrayantes. Dans de nombreux mythes, le cheval et le taureau sont liés au monde infernal. L'image de la gueule dévorante symbolisée par le loup ou par l'archétype de l'ogre, est l'emblème négatif le plus fréquent. La peur liée aux symboles nyctomorphes tels que les ténèbres, la nuit, le noir, est la plus puissante. La nuit est le premier symbole du temps: c'est par les nuits

que les hommes primitifs comptaient les jours. La femme est l'emblème du temps qui passe: le cycle menstruel la lie à l'astre nocturne par excellence, la lune ainsi qu'à l'eau ténébreuse. Dans *L'Air et les songes*, Bachelard met en relation la chute avec l'eau et les ténèbres, ce qui permet l'association des symboles catamorphes à l'image de la femme. Par ailleurs, la chute est la première expérience de notre condition humaine que chaque individu a vécue en apprenant à marcher. Toutes les figures des Visages du Temps comportent des schèmes, archétypes et symboles valorisés négativement. Deux attitudes ont pour but l'adaptation de l'homme à son environnement. La prise de conscience que ces attitudes impliquent constitue déjà une victoire. La première consiste à transcender les éléments négatifs et se trouve dans le Régime Diurne, et la deuxième consiste à les apprivoiser comme le montrera le Régime Nocturne.

L'imaginaire a pour fonction, par le biais des représentations symboliques, de figurer le mal et de le dominer. La réaction qui correspond au Régime Diurne est d'éliminer les éléments négatifs. C'est un acte qui engendre la puissance et la force, d'où le symbolisme du

spectre et du glaive. Le pouvoir met l'accent sur la virilité, tandis que la femme est exclue des valeurs positives de ce régime. Les structures de ce régime, appelées schizomorphes, se divisent en trois groupes issus de la dominante de position, et correspondent de manière antithétiques aux Visages du Temps: elles sont polarisées autour de l'archétype.

Les symboles ascensionnels indiquent l'idéalisation et le recul. L'imagination s'éloigne d'une façon excessive de la réalité, pour reconstruire ensuite son monde selon son moi, issu de la position verticale. Cet éloignement est ascensionnel. En outre, il entraîne la perte du moi engagé dans la réalité par son élévation et son rapprochement du ciel. Cette ascension a pour but de transcender le temps et la mort.

Par ailleurs, la valorisation extrême du moi souverain, figure dominante de ce régime, met l'accent sur la monarchie. Les symboles spectaculaires correspondent aux structures de géométrisme, symétrie et gigantisme. La structure diurne exalte les objets, les met en valeur. Les symboles lumineux s'opposent aux dominantes nocturnes et

sont naturellement associés aux valeurs de l'ascension. La lumière solaire est la lumière suprême. Les qualités de pureté sont attribuées à l'or et à l'azur. Les couronnes des saints ou des monarques sont les symboles de cette valorisation liée à la tête, partie souveraine du corps.

Les symboles diaïrétiques correspondent à la conception manichéenne de l'univers, concrétisée par la valorisation des armes tranchantes telles le glaive. C'est de cette vision que se dégage la figure du héros qui nous mène à déduire que dans le Régime Diurne le bien est inévitablement associé à la suprématie d'un dieu mâle, père et guerrier, seul capable de dominer les Visages du Temps.

La structure de l'antithèse polémique, comme nous l'avons mentionné plus haut, est la base du symbolisme du Régime Diurne. L'attitude polémique combattante procède par antithèse et combat le temps et le mouvement chaotique qui l'accompagne.

L'imaginaire ne fonctionne pas seulement selon une attitude polémique et combative. Au lieu d'écartier les

puissances du mal, le Régime Nocturne tente de les "apprivoiser" afin d'euphémiser et de neutraliser leur négativité. Ce régime se compose de deux parties intitulées l'une, "la Descente et la Coupe", qui correspond aux structures mystiques, et l'autre, "du Denier au Bâton", qui correspond aux structures synthétiques. Ces deux structures marquent une évolution réconciliatrice au sein même de cette attitude vis-à-vis des Visages du Temps.

La partie intitulée "la Descente et la Coupe", et qui correspond aux structures mystiques de l'imaginaire provient de la dominante digestive et représente une valorisation de l'intimité. La chute est euphémisée en descente lente et douillette, la coupe symbolise le refuge, l'accueil, le giron maternel.

L'imaginaire ne recherche pas la symétrie dans l'antithèse, mais dans la ressemblance, d'où l'importance accordée à la première dominante de ce régime: le redoublement et la persévération. Cet imaginaire se répète pour rester fidèle à l'état où il se trouve: paix, quiétude digestive, gynécologique; il se plaît dans une

sorte d'emboîtement, d'où l'importance du ventre, de la maison, de la patrie. Il s'agit d'un exorcisme passif qui a pour but de vaincre les angoisses temporelles par un processus de double négation.

Une autre dominante de cette structure, qui s'oppose aussi à la structure héroïque, se manifeste par une forme de viscosité antiphrasique. Ce moi mystique ne veut pas décoller de la réalité extérieure. L'antiphrase procède par l'euphémisme, la parole bienveillante qui tente d'effacer les différences.

Cet imaginaire tend aussi à sentir de très près les êtres et les choses, les mouvements, les couleurs. Ce processus fait partie d'une dominante de la structure mystique appelée réalisme sensoriel.

Un autre aspect de la fonction de l'imaginaire représenté par "la Descente et la Coupe" est le processus de gullivérisation ou de mise en miniature, qui inverse la puissance virile. Les qualités maternelles et nocturnes sont valorisées par les symboles de contenants et de contenus.

Les symboles de l'inversion et de l'intimité réhabilitent, dans cette première phase du Régime Nocturne, les valeurs condamnées par le Régime Diurne. L'intention de cette nouvelle attitude est une ébauche de domination, qui s'effectue dans le sens où la conscience humaine accepte de prendre possession de leurs aspects négatifs, au lieu de les éviter en les transcendant.

L'évolution du mécanisme de l'imaginaire est plus claire dans le chapitre intitulé "du Denier au Bâton", qui correspond à la structure synthétique issue de la dominante copulative et surdéterminée par le schème rythmique. Le denier symbolisant le cercle exprime une victoire de l'homme contre le temps: il s'agit d'essayer de trouver une régularité, une constance dans l'essence même du temps. La vision manichéenne de l'existence fait place à une tentative de compromis. La mort est perçue et tolérée comme la promesse du renouveau qu'elle annonce au sein des cycles naturels comme dans celui des saisons ou de la lune. Cette conception rythmique du temps est une dominante harmonisante et est à l'origine de l'universel et archétypal cycle agro-lunaire.

Une autre dominante de cette structure appelée dramatique oppose les contradictions en donnant à chacune sa valeur, tout en sauvegardant les distinctions. Elle aboutit ainsi à la création d'un personnage central: le Fils mystique qui naît de cette polarité.

La dominante de l'historisation joue un rôle non sans importance à l'intérieur de cette structure. Elle exalte le temps, tandis que la structure schizomorphe du Régime Diurne exalte l'espace. L'homme vainc son angoisse du temps en organisant la durée temporelle, en lui donnant un sens symbolisé par l'image du cercle. Il actualise le passé en utilisant le présent de narration.

Cette structure circulaire et linéaire est doublée d'une structure qui progresse, avance dans l'histoire. C'est la notion de progrès qui donne un sens positif au temps. Le mythe du progrès est symbolisé par le bâton. Même s'il y a passage par des phases négatives, on se dirige vers des valeurs supérieures, vers une ascension. L'archétype de l'arbre symbolise le devenir dramatique, ascensionnel de l'humanité. Dans cette structure, le Fils apparaît comme une montée, un couronnement de la mère. Le

schème rythmique omniprésent, car constitutif de l'acte sexuel, est à l'origine de la découverte du feu. L'arbre symbolise la synthèse de l'évolution du mécanisme de l'imaginaire: par sa caractéristique végétale, il participe au cycle saisonnier, mais par son bois indispensable à la création du feu, il illustre la conception messianique du progrès définitif.

En conclusion, il existe une évolution dans le mécanisme de l'imaginaire, qui s'articule selon deux régimes de l'image, correspondant à deux attitudes différentes de l'homme, qui ont pour but de l'aider à s'adapter à son environnement. Le mécanisme global et réel de l'imaginaire peut utiliser spontanément et simultanément ces deux attitudes, indissociables l'une de l'autre. Toutefois, bien cerner les différences existant entre les deux régimes permet de comprendre le sens des schèmes, archétypes et symboles selon leur contexte.

Simone Vierne

Simone Vierne reconnaît que l'invention de la méthode nommée mythocritique revient à Gilbert Durand. À son exemple, elle croit au rôle essentiel que joue

l'imaginaire dans l'oeuvre littéraire. Elle se place ainsi dans la ligne des théories de Bachelard, de Jung et de Mircea Éliade. Il existe dans la psyché, des archétypes, formes dynamiques, structures polarisantes premières (primordiales, originelles, génétiques) que le créateur met au jour dans une oeuvre particulière. Cela s'applique aussi au mythe tel qu'il se présente d'abord dans les récits oraux puis dans son expression fixée par l'écriture, et qui amorce aussi la littérature. Dans le domaine de la création littéraire, apparaissent les attitudes, les espoirs, les symboles qui permettent de croire à un renouvellement total de l'être humain, à condition de se soumettre aux rites initiatiques.

Dans son ouvrage *Rite, roman, initiation*, Vierre propose une base théorique pour l'étude du roman initiatique. L'initiation touche à la question essentielle de la condition humaine, il n'est donc pas surprenant que, lorsque les pratiques et les croyances sont abandonnées, elle ressurgit et s'exprime de façon voilée dans les oeuvres littéraires. L'initiation religieuse, telle que décrite par Éliade et d'autres historiens des religions, était soumise à un rituel précis riche en symboles,

tendant à un but bien défini, mais représenté différemment selon les cultures. Pour qu'une oeuvre littéraire soit considérée initiatique, il faudra qu'elle comporte une analogie structurale et symbolique suffisamment reconnaissable, précise et étroite. Il est donc nécessaire de définir en quoi consiste l'initiation, le scénario selon lequel elle se déroule, quelle connaissance elle fournit, et de quelle manière elle propose de la transmettre.

L'origine latine du mot "initiation" veut dire commencement, et le sens grec de ce mot indique "le but de l'opération", qui est de "rendre parfait". Pour qu'il y ait une initiation, il est nécessaire d'avoir un candidat appelé "néophyte", mot d'origine grecque qui évoque "la nouvelle plante", qui germe du grain se trouvant déjà dans la terre. La définition que Vierne donne à ce concept d'origine grecque et latine est que

L'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, à sa perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître⁹⁵.

Ce sens est aussi accordé à l'initiation par tous les

⁹⁵ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 7.

ethnologues et les historiens des religions. Dans cet exposé, Vierre s'inspire surtout de l'ouvrage d'Éliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Les initiations remontent aux rites primitifs et sont régis par des lois. Selon Éliade, il existe une sorte de solidité structurale qui fait que toutes les initiations ont des caractéristiques communes. L'initiation comporte aussi une éducation, mais elle consiste avant tout en un changement ontologique dans le sujet à initier. On distingue plusieurs catégories d'initiations chez les primitifs: outre les rites collectifs les plus répandus liés à la puberté, il existe deux sortes d'initiations individuelles: les initiations aux sociétés secrètes et les initiations chamaniques. Dans certaines sociétés le secret a été tellement bien préservé, qu'il a été impossible d'avoir des détails sur les rites initiatiques pratiqués. D'après le patrimoine légué par les ethnologues et les historiens des religions, un éventail très large d'initiations se présente insistant sur la nécessité de remonter à l'essence de l'initiation qui doit correspondre à une disposition éternelle de l'homme. L'être humain doit changer de statut, donc renaître autre qu'il était et cela au moyen des puissances sacrées. Comme la graine dans la

terre, il doit d'abord mourir pour se transformer en devenant une plante qui se développera.

À partir de ces rites, Vierne dégage ce qu'elle appelle un scénario initiatique (Vierne a substitué scénario à structure), scénario de cette nouvelle naissance. Elle étudie ensuite les "modalités" de l'initiation, soit les règles selon lesquelles sont opérés les rites, pour aboutir à l'explication de cette métamorphose: "devenir autre".

La préparation est une séquence importante dans le scénario, l'initiation étant un acte solennel. Cette phase d'attente est une cause d'angoisse pour le novice, car il est tenu d'ignorer la date des épreuves auxquelles il sera soumis. En outre, la préparation comporte trois aspects: l'aménagement du lieu de l'initiation, selon certains rites, la purification du myste et sa séparation des profanes. Cette séparation constitue une rupture avec l'univers maternel et le passé du myste; elle résulte d'un arrachement. Dans les religions plus élaborées, la séparation peut prendre des formes plus symboliques: le néophyte doit se dépouiller de sa condition première, de

mourir pour naître autre.

Cette entrée dans le domaine de la mort constitue la deuxième étape du scénario ou trajet initiatique et est d'ailleurs appelée "voyage dans l'au-delà". L'accès à ce monde de l'au-delà revêt une allure souvent dramatique: il est marqué par la perte de la conscience, obtenue soit par des pratiques ascétiques (chez les primitifs), ou liées à des crises de forme hystéroïdes (dans le chamanisme). L'alchimie emprunte ses images aux mythes héroïques de l'Antiquité. Ce voyage est un des moments essentiels de l'initiation et regroupe les trois aspects suivants: "les rituels initiatiques de mise à mort, le retour à l'état embryonnaire (regressus ad uterum) et la descente aux enfers et (ou) la montée au ciel⁹⁶".

Le voyage dans la mort représente avant tout un anéantissement d'un état antérieur, et a aussi pour but d'endurcir le novice. Le sens le plus profond et le plus symbolique de ce voyage est celui d'un rituel de mise à mort, commençant par la torture ou le dépècement du néophyte senti comme un engloutissement par le monstre

⁹⁶ *Ibid*, p. 22.

dans la Terre-Mère, telle une descente aux enfers. Certaines pratiques accompagnent ce voyage, comme le silence, le jeûne et la veille, qui, outre leur valeur pratiques d'endurance, ont une valeur symbolique. D'une part, elles sont liées au stade prénatal, second aspect du voyage initiatique, et, d'autre part, à la condition de la mort. Certaines religions plus élaborées ont choisi d'inclure dans leurs épreuves la purification du néophyte par les quatre éléments: la terre est représentée par la réflexion, l'eau débarrasse de la lourdeur des passions sensuelles et l'air des croyances intellectuelles, tandis que le feu purifie l'âme. Plus nombreuses et accompagnant de près les tortures, sont les images parfois claires et parfois symboliques du "regressus ad uterum". Le novice est placé dans une tombe, un creux, une caverne symbolisant la terre-mère, un labyrinthe, ou avalé par un monstre. C'est le retour au chaos primitif.

Une troisième forme de mort initiatique fait vivre le voyage aux enfers ou au ciel. Le novice est amené en des lieux où monde divin et monde profane se rejoignent: il se rend dans une île sacrée, descend aux enfers, monte au ciel par une montagne sacrée, un poteau rituel. Du moment

où il est entré dans le monde du sacré, il prend connaissance de l'organisation du monde, le poteau ou l'arbre cosmique est un centre du monde. Ayant atteint ce point, le novice meurt par rapport au monde profane. Le voyage est un thème initiatique propre à toutes les mentalités et littératures modernes: pour accéder à une nouvelle condition, il est nécessaire de mourir d'abord.

C'est ainsi que la troisième phase comporte les motifs de la nouvelle naissance. Les épreuves constituent la quête menant à cette transformation, qui s'exprime par des images de naissance. La sortie hors du monstre peut parfois être périlleuse. Mais, plus souvent, c'est une sortie heureuse, la naissance ne prend pas toujours une forme dramatique et violente. La renaissance prend souvent ses symboles dans l'embryologie et fait du néophyte ou de la nouvelle plante un enfant à qui il est nécessaire de tout réapprendre, un être nouveau qui souvent porte un nom nouveau, un nom initiatique.

Dans les oeuvres littéraires, la structure des romans reprend souvent le schéma des initiations tel que nous venons de le définir. L'itinéraire spirituel ou la quête

montre comment l'être humain peut accéder, par une série d'épreuves, à un état supérieur. L'imagination s'est laissée emporter par toutes sortes d'associations à la quête initiatique. Elle reprend comme modèles de base les grands mythes antiques, où la renaissance de la nature est le modèle de la renaissance humaine. De manière plus indirecte, ces récits anciens suscitent en nous des images qui correspondent aux archétypes de la dynamique de l'imaginaire, liées à l'initiation; les déformations des récits des quêtes primitives répondent à ces mêmes besoins. L'oeuvre littéraire initiatique peut au moins vaincre l'angoisse humaine, premièrement en introduisant le désir de "changer de statut ontologique", et deuxièmement, parce qu'elle porte en elle-même la promesse de la renaissance.

En conclusion, l'homme peut dépasser et vaincre sa condition, "atteindre l'immortalité par le renouvellement", et cela, grâce au pouvoir de la création artistique.

Northrop Frye

Dans l'oeuvre de Northrop Frye, nous retrouvons

l'anthropologie de l'imaginaire. Son essai de *L'Anatomie de la critique*, propose une grammaire des archétypes. L'étude de ces derniers commence par les mythes. Le contenu d'un mythe vise à une fonction sociale: tout mythe a pour but de rendre compte de certains aspects de la société à laquelle il appartient. Pour nous le mythe est considéré comme une révélation dans la mesure où il nous permet de comprendre les traditions, les coutumes et la situation de l'univers. Par ailleurs tous les livres sacrés sont basés sur des événements supposés historiques, donc au moment où ils sont soumis à l'analyse historique, ils se transforment en mythes. Il est donc impossible de séparer l'événement historique, modèle purement littéraire, du mythe. C'est ainsi que les mythes apparaissent comme des histoires sérieuses et d'une extrême importance. Les mythes sont aussi des histoires qui sont en rapport avec des phénomènes naturels.

À l'intérieur du monde mythique, Frye distingue le démoniaque, qui renvoie à l'enfer, et l'apocalyptique, qui désigne le ciel. À l'aide des archétypes ou "concrets universels", il établit des liens entre les différents ordres de la réalité: divin, humain, animal, végétal et

minéral. Par exemple, dans l'imagerie apocalyptique, il présente la cité, le jardin, la bergerie qui, dans la Bible, appartiennent au monde de la révélation favorable: le Christ est Dieu (monde divin), l'homme (la cité), l'agneau, le monde animal (la bergerie) et l'arbre de vie (le jardin). À la lumière de la Bible, Frye poursuit l'étude de ses images. L'imagerie démoniaque ou le pôle opposé se rattache à l'enfer existentiel lorsque le ciel devient inaccessible. On retrouve la force de la nature à travers la personnalité, la société et la sexualité. C'est à ce moment qu'apparaît la société tyrannique, les animaux en procès, le règne végétal sinistre, symbolisé par le désert, la forêt dangereuse, les gouffres, le labyrinthe.

Le système archétypal proposé par Frye est donc basé sur les images et les thèmes qui se répartissent par catégories articulées sur les grands cycles de l'existence: la vie, la mort et la renaissance, les rythmes de l'année, le cycle des saisons. Le critique dégage deux mouvements qui vont en progressant dans le récit: le mouvement cyclique relié à la nature, et le mouvement dialectique qui part de l'ordre de la nature pour se diriger vers le monde supérieur de l'Apocalypse.

Au fur et à mesure qu'une culture se développe, les mythes grandissent en relation avec la religion enracinée dans cette culture. Ainsi la mythologie peut avoir comme point de départ l'origine de l'humanité et rendre compte de sa condition et de son devenir, sous forme d'histoires ayant des implications morales et philosophiques.

Le commentateur du mythe trouve le sens profond de celui-ci dans sa signification en tant qu'allégorie, tandis que le littéraire le trouve dans sa structure archétypale et dans son rapport avec son époque. Comme Durand, Frye croit que l'image littéraire peut s'exercer à un niveau conscient, intuitif et volontaire, contrairement à l'image freudienne qui représente l'inconscient refoulé. C'est par l'image et son archétype symbolique que l'oeuvre littéraire se rattache à l'ensemble de la littérature par le biais de la critique.

Les trois théoriciens dont nous venons d'examiner les oeuvres et la méthode critique sont dans la lignée de Bachelard. Frye remonte surtout aux sources bibliques tandis que Durand et Viereck puisent les leurs dans un grand nombre de croyances et de cultures primitives,

élaborées surtout par Éliade. Par ailleurs, les données dynamiques ou applications théoriques sont un peu plus limitées dans l'oeuvre de Frye dans la mesure où celui-ci semble s'intéresser à plus d'un aspect critique de l'oeuvre littéraire.

À partir de l'étude de ces trois théories, qui entretiennent d'ailleurs des liens très étroits, et qui s'enrichissent les unes les autres, nous tenterons d'établir une méthode globale, efficace et importante pour l'exploration de l'oeuvre de Chedid. Ces approches théoriques correspondent à l'univers chedidien. Notre méthode consistera à faire une sélection des éléments qui nous semblent appropriés à l'aspect qui nous intéresse dans l'oeuvre. Dans notre démarche, nous tenterons d'incorporer ces éléments à notre analyse de manière efficace afin de rendre à l'oeuvre toute sa dimension mythique. C'est donc par rapport à cet éclairage particulier que nous poursuivrons notre analyse, dont le but est de donner une signification nouvelle à l'oeuvre romanesque d'Andrée Chedid.

CHAPITRE II

LE MYTHE

En examinant l'univers romanesque d'Andrée Chedid, nous avons pu dégager une démarche systématique propre à tous ses romans: le point de départ de toutes ses oeuvres est toujours présenté comme un fait divers, pour effectuer par la suite un glissement vers le mythe. Avant d'aborder la deuxième partie de notre thèse qui consiste à élaborer l'étude du mythe dans l'oeuvre romanesque, il semble de la plus haute importance de préciser la notion du terme "mythe", en nous penchant sur le sens même de ce mot ainsi que sur les différentes interprétations qui lui ont été accordées par les théoriciens, pour ensuite essayer d'établir les rapports entretenus entre le mythe et la littérature, et ce, en tentant de définir la notion de "mythe littéraire", afin de pouvoir explorer sous tous ses angles l'utilisation qu'en fait la romancière, et le rôle que joue le mythe dans ses romans.

Définition du mythe

Étant donné que nous ne pouvons pas aborder le mythe dans l'oeuvre chedidienne, sans nous pencher tout d'abord

sur le sens et la signification du mythe proprement dit, nous essaierons tout d'abord d'en trouver une définition adéquate. Le terme *mythos* trouve son premier sens dans l'oeuvre homérique signifiant "parole". Le mythe propose une vérité, l'objet d'une croyance, c'est la raison pour laquelle Platon le considère "génétique et eschatologique, orienté vers la connaissance des origines et des fins"⁹⁷. Le mythe raconte une histoire vraie. Dans les sociétés orales, le mythe relatait un événement qui avait eu lieu au début du monde. Il racontait et expliquait de quelle manière, grâce aux exploits d'êtres surnaturels, tout ce qui existe de nos jours, tel l'univers lui-même, le feu, la culture, les inventions, les institutions, le culte, étaient créés, venus au monde, et avaient commencé leur existence. Le mythe au départ était transmis au moyen d'incantations sacrées dans la mesure où celles-ci étaient porteuses d'un sens religieux et initiatique. Dans un grand nombre de civilisations anciennes, le mythe a passé de l'oralité à l'écriture. Ce sont les poètes qui se sont chargés d'entreprendre cette tâche, et cela a permis dans un certain nombre de cas de préserver ces mythes et de les

⁹⁷ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 8.

transmettre à la postérité. La première définition du mot "mythe" remonte à Platon dans la *République*, où il l'oppose à une simple discussion dans la mesure où le mot signifie "raconter": le mythe est donc un récit. Le philosophe grec avait déjà établi un lien entre poésie et mythe, puisque le mythe qui est au départ un récit est écrit, donc conservé dans la mémoire de l'humanité par l'écriture. Aristote, dans sa *Poétique*, prolonge la pensée de Platon en ajoutant au sens "récit", celui de "fable" ou "action"⁹⁸ dans toute oeuvre littéraire, poétique. Il explique surtout ce qu'il entend par mythe. Le poète emprunte à l'histoire, ou à la mythologie, mais, en les écrivant, il recrée les mythes. Aristote établit une structure, un système, qui se présente comme un réseau de relations, pour former une totalité. C'est aussi un système propre au mythe qui connaît des transformations, ce qui le rend dynamique: son contenu est basé sur le mouvement qui consiste à effectuer le passage d'une situation à une autre. Les changements par lesquels passe le héros constituent la trame même du mythe. Aristote suit l'évolution des différentes phases du mythe. Elle n'est

⁹⁸ J. Bompaire, "Le mythe selon la poétique d'Aristote", *Formation et survie des mythes*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 31.

que l'application des lois qui régissent les étapes de la vie d'un être humain, qui s'amplifient au moment de s'appliquer à celles de la tragédie⁹⁹.

En nous basant sur ces données préliminaires, nous pouvons expliquer plus en détail la signification du mot "mythe". Comme le suggère Pierre Brunel dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*, il convient mieux, par souci de prudence, de donner au mythe une définition qui relève de ses fonctions. Il semble donc logique de revenir à Mircea Éliade, l'historien des religions. Dans *Aspects du mythe*, celui-ci justifie lui-même le choix de la définition du mot "mythe" avant de la donner:

Personnellement la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante: le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial des "commencements" [...] le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence [...] C'est toujours le récit d'une "création" [...] C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore: c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

culturel¹⁰⁰.

Éliade insiste pour souligner aussitôt ce qui lui semble être essentiel:

Le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une "histoire vraie", parce qu'il se réfère toujours à des réalités. Le mythe cosmogonique est "vrai" parce que l'existence du Monde est là pour le prouver; le mythe de l'origine de la mort est également "vrai" parce que la mortalité de l'homme le prouve, et ainsi de suite¹⁰¹.

Éliade reprend ainsi le terme utilisé par Platon: la définition de base du mythe est celle du récit. Nous la retrouvons chez G. Dumézil, J.-P. Vernant et P. Sellier. P. Ricoeur utilise des termes presque similaires en parlant du mythe:

Le mythe est un récit fondateur, un récit "instaurateur" [...]¹⁰².

Cette même caractérisation du mythe existe dans l'oeuvre de Claude Lévi-Strauss:

Le mythe se définit aussi par un système temporel [...] Un mythe se rapporte toujours à

¹⁰⁰ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1963, p. 15.

¹⁰¹ *Ibid*, pp. 15-16.

¹⁰² Paul Ricoeur. "Mythe" dans l'*Encyclopoedia Universalis*.

des événements passés: "avant la création du monde" ou "pendant les premiers âges", en tous cas "il y a longtemps". Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur¹⁰³.

La définition de Gilbert Durand n'est pas éloignée de celles que nous venons de citer. Il considère aussi le mythe comme un récit qu'il appelle discours mythique, qui met en scène des personnages, des situations, des décors soit divins soit utopiques, qui peuvent être segmentés en "mythèmes" (petites unités sémantiques ou séquences) et à travers lesquels on retrouve toujours une croyance.

Nous pouvons conclure que le mythe est un récit d'origine placé hors du temps ordinaire. Ce récit est à l'origine anonyme et collectif. Il se trouve à la base de la structure du Monde en fournissant à la société primitive une explication d'un certain sens de l'existence, tout en établissant certaines normes à suivre. Il raconte une histoire sacrée, donc vraie. Cette

¹⁰³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 231.

vérité opposera le mythe aux histoires inventées¹⁰⁴.

Définition du mythe littéraire

Il est important de définir la nature et la fonction du mythe en littérature. Le premier ouvrage qui s'y essaie a été publié par Pierre Albouy, en 1969, et s'intitule *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Il tente d'explorer le domaine de la création mythique qui débute avec le Romantisme. Les écrivains de cette période essayent de reprendre les mythes anciens dans leurs oeuvres littéraires, en leur donnant des sens nouveaux. Dans la conclusion de son ouvrage Albouy donne une première définition au mythe littéraire:

Je définirai le *mythe littéraire* comme l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'oeuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe¹⁰⁵.

D'après cette définition, nous pouvons conclure que, pour Albouy, la notion de mythe littéraire est formée par le

¹⁰⁴ Philippe Sellier, "Récits mythiques et productions littéraires", *Mythes, images, représentations*, Paris, Didier, 1981, p.63.

¹⁰⁵ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, p. 301.

récit même du mythe mais que les écrivains modifieront avec beaucoup de liberté. Malgré l'importance de cette étude, étant donné qu'elle est la première de son genre, plusieurs questions restent sans réponse.

Certains ethnologues tels Vernant et Lévi-Strauss ne font pas la distinction entre l'écriture du mythe proprement dite et la réécriture du mythe dans le cadre d'un texte littéraire, étant donné que, de leur point de vue, les deux formes sont des réécritures. Le récit mythique comporte deux niveaux de langage: la langue et la parole; il lui en ajoute un autre, celui du récit. Lévi-Strauss a affirmé que quiconque parle d'un mythe ajoute à ses versions. Cette méthode élimine un problème qui a été jusqu'alors une entrave au progrès des recherches dans le domaine de la mythologie. C'est en cela que consiste la nouveauté de son approche:

Nous proposons, au contraire, de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions. Autrement dit, le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel¹⁰⁶.

Il en résulte que

Puisqu'un mythe se compose de l'ensemble de ses

¹⁰⁶ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 240.

variantes, l'analyse structurale devra les considérer toutes au même titre¹⁰⁷.

Lévi-Strauss caractérise le récit mythique par son aspect redondant. C'est cette redondance qui rend possible l'étude thématique d'un récit, ou d'une série de récits.

Pour Gilbert Durand, il n'existe pas de mythe sans littérature:

[...] déjà chez Hésiode, c'est de la littérature et de la rédaction et [...] finalement la pure mythologie grecque, on ne sait pas où elle est parce que l'on ne sait comment elle commence hors d'une certaine littérature¹⁰⁸.

Philippe Sellier a tenté d'éclairer la notion de mythe littéraire dans un article intitulé "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", publié dans *Littérature* en 1984. Il a pour cela tenté de définir le mythe littéraire en le comparant à la notion du mythe. Contrairement au récit mythique qui est fondateur et qui instaure, le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien. Les oeuvres qui illustrent le mythe sont écrites par une ou plusieurs

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰⁸ Gilbert Durand, "Pérennité, dérivations et usure du mythe" *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p.35

personnes et sont signées, quand le mythe est anonyme et collectif. Le mythe est tenu pour vrai, quand le mythe littéraire est un récit inventé. Par ailleurs, Sellier propose certains points de repère qui permettent de cerner le mythe littéraire. Il s'agit de rechercher les vestiges du mythe dans l'oeuvre littéraire, qui se présentent tout d'abord sous forme de reprises littéraires de récits mythiques.

La recherche des archétypes, qui sous-tendent une oeuvre littéraire (ou décor mythique pour Gilbert Durand) et qui expliquent sa portée universelle, constitue un deuxième aspect de ces vestiges. Le dernier aspect consiste en l'apport de la psychanalyse, basé sur les investigations de Durand, de Mauron et de Beaudoin.

Le mythe littéraire ne se limite pas aux reprises de la mythologie grecque, il s'étend à d'autres ensembles que Philippe Sellier appelle les "mythes littéraires nouveau-nés", propres à l'Occident moderne: les récits littéraires qui ont donné naissance à Tristan et Iseult, à Faust et à Don Juan. D'autres catégories viennent s'ajouter à ces ensembles de mythes littéraires: la catégorie constituée

par des lieux qui peuvent frapper l'imagination, sans incarner une situation qui peut se développer en récit; et une dernière, constituée par les mythes politico-héroïques incarnés par des personnages, tels Alexandre, Napoléon. Le mythe ici renvoie à la magnification de ces personnages. À cette catégorie viennent s'ajouter les mythes que Brunel appelle para-bibliques plutôt que bibliques (tels Lilith, le juif errant), dans la mesure où leur succès est surtout dû à la réussite d'une oeuvre dont l'agencement du scénario est parfaitement maîtrisé, bien plus qu'à la simple reprise du récit sacré.

Notion de mythe dans le roman chedidien

Dans le roman d'Andrée Chedid, nous ne pouvons pas repérer des emprunts ou des inventions de mythes mis en usage de façon très directe. Une seule référence mythique se retrouve dans une des oeuvres où l'auteure compare la quête d'un personnage à celle d'une déesse de la mythologie égyptienne. Comment donc pouvons-nous attribuer la notion de roman mythique à son oeuvre romanesque? Même si nous ne pouvons pas y retrouver une réécriture du mythe, des reprises mythiques ou la création de "mythes littéraires nouveau-nés" (pour emprunter l'expression de

Sellier), il est évident que nous pouvons l'éclairer par les mythes. Avant de pouvoir entamer ce processus, il nous semble important de comparer les termes "littérature" et "mythe". Pour cela, nous nous baserons sur la démarche bien intéressante qu'a entreprise Colette Astier dans son article intitulé "Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique"¹⁰⁹. Plutôt que de trouver des définitions aux termes littérature et mythe, nous tenterons tout d'abord d'examiner les charnières communes aux deux types de récit dans le but de dégager le sens et la structure profonde du récit littéraire, grâce aux analogies qu'il entretient avec le mythe. Comme nous l'avons déjà mentionné, le mythe raconte une histoire, il est par conséquent récit et tout récit est "narration". Pour parler, la littérature doit aussi raconter. Donc tout comme le mythe elle est récit et appartient au domaine de la narration. À partir de cette base commune, nous pouvons avancer que la narration est fondatrice (par conséquent le mythe et la littérature le sont aussi), et qu'elle établit le point de convergence des deux types de récits. À partir du concept que les deux formes sont récit et narration,

¹⁰⁹ Colette Astier, "Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique" dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1049-1052.

nous tenterons d'examiner les aspects qui les différencient afin de pouvoir avancer dans notre étude. Pour cela, nous essayerons d'exposer la manière dont s'articule chacune des deux catégories. La narration mythique va droit au fait, elle s'opère d'une manière très directe et très brève en présentant une séquence de scènes à l'intérieur d'un cadre qui offre un certain nombre d'images. Le mythe exprime des relations et des structures sémantiques, concrètes et existentielles. La narration littéraire effectue le parcours inverse. Il est impossible de pouvoir la définir car elle utilisera tous les détours, acceptera toutes les atténuations, sans toutefois atténuer le mythe, et aura recours à de multiples registres: de vraisemblance, de référent, de logique, d'analyse psychologique etc. Même s'il se trouve dans un contexte social, le mythe n'exclut pas la subjectivité et l'individualisme. Ses diversifications sont infinies alors que le mythe est un récit cru constitué d'une addition de scènes.

Grâce à ces éclaircissements, nous tenterons de définir le roman chedidien par rapport au mythe et les rapports qu'il entretient avec ce dernier. L'oeuvre

littéraire de Chedid rejoint la définition de base du mythe dans le sens qu'elle est aussi "récit fondateur" et "narration". À ce propos, l'écrivaine a utilisé pour deux de ses romans, *Le sixième jour* et *Les Marches de sable*, une citation de Platon tirée de *Gorgias*, en guise d'épigraphe: "Écoute... Toi, qui penseras que c'est une fable, mais selon moi c'est un récit. Je te dirai comme une vérité ce que je vais te dire".

Comme nous l'avons déjà relevé, les emprunts ainsi que les inventions de mythes ne sont pas pratiqués par l'écrivaine. Pour comprendre comment elle applique la pratique du mythe dans son oeuvre, il serait enrichissant de s'attarder quelque peu sur l'ascendance de Chedid. Originaire du Moyen-Orient, ayant passé son enfance et une grande partie de sa jeunesse en Égypte, son expérience de la vie pendant cette période de son existence a été marquée par des éléments qu'il semble important de définir. Les vestiges de la civilisation égyptienne, avec son énorme héritage historique et culturel, ne peuvent passer inaperçus. L'aspect mythique est constamment actualisé à travers l'histoire, le paysage, les monuments, et arrive à transcender le temps. L'univers est habité par

le mythe, et l'inconscient du peuple en est imprégné. Nous rejoignons l'optique de Claude Lévi-Strauss qui définit le mythe comme étant une structure permanente susceptible de transcender le temps historique et révolu. Par conséquent, nous pouvons nous permettre d'avancer sans aucune réserve que le mythe est inscrit dans l'imaginaire et dans l'inconscient d'Andrée Chedid, et que son roman est écrit sous le signe du mythe.

La romancière ne parle pas de mythe dans son oeuvre, elle ne le réécrit pas non plus. Nous ne retrouvons pas dans ses romans des vestiges du mythe, consistant, comme nous l'avons vu plus haut, en des reprises littéraires de récits mythiques anciens. En d'autres termes, nous ne pouvons pas appliquer la notion de mythe littéraire à l'oeuvre chedidienne. Nous pouvons, par contre, lui attribuer le concept de roman mythique dans la mesure où il nous est possible de repérer des manifestations du mythe et de ses composantes à travers l'oeuvre, d'une part, et de déceler une démarche mythique comparable à celle proposée par le mythe, d'autre part. Étant donné que, dans notre étude, notre choix a été fixé sur le mythe égyptien d'Isis et d'Osiris, mythe initiatique de la mort

et de la résurrection, la démarche mythique du roman suivra ainsi la structure du récit initiatique. Pour pouvoir différencier la démarche de Chedid, il serait bon d'examiner brièvement comment ont été appliquées les définitions de mythe et de mythe littéraire au mythe isiaque et osirique à travers le temps.

Réécriture du mythe isiaque et osirique

Plusieurs versions du mythe existent. Les toutes premières versions sont de source égyptienne et ont été gravées en hiéroglyphes sur les murs des monuments funéraires. Les premières inscriptions recouvraient les chambres souterraines des pyramides royales de l'Ancien Empire à l'époque des Ve et Vie dynasties. Des versions plus récentes ont été écrites sur les sarcophages du Moyen Empire et datent du II^e millénaire. C'est pour cette raison d'ailleurs que leur transcription porte respectivement les titres de *Textes des pyramides* et *Textes des sarcophages*. Ces textes étaient gravés sur les pyramides et à l'intérieur des sarcophages dans le but d'assurer la vie et la félicité des rois défunts qui dormaient sous ces monuments. La note dominante qui s'en dégageait était une forme de protestation passionnée

contre la réalité de la mort et une croyance en une autre vie dans l'au-delà. Plus tard, d'autres versions de ce mythe ont été écrites sur des rouleaux de papyrus qui étaient placés à l'intérieur des sarcophages. *Le Papyrus de Berlin* en a légué une, assez complète. Nous retrouvons certains de ces textes ainsi que d'autres encore plus récents, dans *Le Livre des morts des anciens Égyptiens*. Ce recueil réunit plusieurs textes funéraires dont le personnage central est le dieu Osiris, puisqu'il symbolise la mort et la résurrection. Par ailleurs, d'autres catégories d'écrits, tels les textes royaux ou les vies des hommes illustres, ont pu, à travers leurs messages multiples, nous livrer certains fragments de ce grand mythe.

Au Ier siècle après J.-C., Plutarque qui avait eu l'occasion de parachever ses études à Alexandrie, a entrepris la réécriture de ce même mythe en se basant sur les textes antérieurs et les différents fragments. Son traité intitulé *Isis et Osiris*, représente une version plus complète, qui souligne les grands traits du mythe pharaonique.

D'autres récits mythiques ont suivi, venant d'autres civilisations. En Grèce ancienne, les dieux égyptiens trouvent de nouvelles représentations. Osiris devient Dionysos. Isis a été introduite dans le panthéon d'Éleusis où, comme Déméter à qui elle est comparée, elle devient l'objet d'un culte à mystères.

À l'époque ptolémaïque, en Égypte, le culte d'Isis connaît un renouveau. Une inscription sur l'Iseum dans le temple de Denderah décrit Isis née "noire et rouge"¹¹⁰, le noir désignant le limon du Nil, et le rouge le désert. Le rôle de la déesse s'amplifie. Elle règne sur toute l'Égypte, non seulement sur la vallée du Nil.

À Rome, c'est le culte d'Isis qui est adopté, et il y connaît une grande popularité. La déesse a surtout le rôle de protectrice.

Avec l'arrivée et l'adoption du christianisme, les initiations diminuent, le culte d'Isis disparaît, mais le mythe isiaque ne meurt pas.

¹¹⁰ Ann-Déborah Lévy, "Isis" dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 788.

Le mythe égyptien en tant que mythe littéraire

Il est vrai que la disparition du paganisme élimine la pratique des cultes, mais point celle du mythe. Les changements historiques ont, d'une certaine manière, assuré la pérennité du mythe, et cela au moyen de la littérature. Le mythe égyptien devient un objet d'études. C'est surtout par le biais de la divinité féminine que le mythe est véhiculé et raconté, sans toutefois négliger le rôle d'Osiris. En effet, Pierre Brunel ne consacre point de chapitre à Osiris dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*. La légende osiriaque est incluse dans le chapitre consacré à Isis.

Les Métamorphoses d'Apulée, ouvrage qui date du I^{er} siècle après J.-C., est la première oeuvre littéraire à avoir incorporé le mythe isiaque à sa structure. C'est le premier roman qui, à la fois, reprend un mythe ancien et reste le plus proche des initiations rituelles. À cet effet, on y retrouve une double référence mythique. Le sujet du roman comporte une initiation: le héros Lucius a été transformé en âne parce qu'il avait essayé de dévoiler et d'apprendre les secrets d'une magicienne. Souffrant de sa condition à laquelle il ne voyait point d'issue, il

invoque la déesse Isis qui apparaît et accepte de lui rendre sa forme humaine. Mais cette métamorphose est conditionnelle: Lucius doit dorénavant se consacrer au culte de la déesse, subir trois initiations, afin de pouvoir devenir prêtre d'Isis. Cette structure du roman selon un schéma initiatique, conforme à celui présenté par le mythe osirique parce que fondé sur le mystère de la régénération, constitue la deuxième référence mythique. Apulée définit lui-même dans son oeuvre le sens du mythe et le but de l'initiation:

L'acte même de l'initiation figure une mort volontaire et un salut obtenu par grâce. Les mortels qui, parvenus au terme de l'existence, foulent le seuil où finit la lumière, et à la condition que l'on puisse leur confier sans crainte les augustes secrets de la religion, la puissance de la déesse les attire à elle, les fait renaître en quelque sorte par l'effet de la providence, et leur ouvre, en leur rendant la vie, une carrière nouvelle¹¹¹.

Nous pouvons compter d'autres reprises mythiques de la légende de l'Égypte ancienne à l'époque médiévale. Les romans traitant de la quête du Graal rejoignent, par leur structure initiatique et par leur symbolisme, le mythe d'Isis.

¹¹¹ Apulée, *Les Métamorphoses*, Tome III, Livre XI, Paris, Les Belles Lettres, p. 157,158.

Pendant la Renaissance, Boccace reprend la légende égyptienne dans son oeuvre. Le mythe d'Isis connaîtra plus d'une interprétation: la déesse sera parfois déesse de la terre et parfois fille de Prométhée. Dans cette dernière représentation, elle apporte aux hommes la connaissance. Ce rôle sera associé au XVe siècle à celui de déesse de la végétation. En invitant à "cultiver en soi les graines de l'esprit"¹¹² l'interprétation du mythe rejoint la notion d'humanisme propre à ce siècle.

La vague connue sous le nom d'"égyptomanie" connaît ses débuts au XVIIIe siècle, à la suite des premiers travaux de recherche entrepris par les égyptologues. C'est là que la franc-maçonnerie prend ses sources et adapte à ses productions les rituels égyptiens. Cette période débute par le roman de l'abbé Terrasson, *Sethos*, qui reprend le mythe d'Osiris et dont parlera d'ailleurs Stendhal dans la *Vie de Henry Brulard*. *Sethos*, fortement maçonnique, qui magnifie les mystères de l'Égypte, sera une source d'inspiration pour plusieurs opéras de l'époque dont le plus connu est *La Flûte enchantée* de Mozart. Les deux héros Tamino et Pamina passeront par les différentes

¹¹² *Ibid.*, p. 790.

phases de l'initiation. Le son de la flûte qui les accompagne a pour but d'atténuer les difficultés insurmontables des différentes épreuves et de les délivrer de la Nuit. C'est par leur triomphe sur le Mal qu'ils sont initiés aux mystères d'Isis et Osiris.

À l'époque romantique, la vague de l'égyptomanie n'est pas encore passée. Le mythe isiaque connaît plusieurs reprises littéraires, par le biais de l'initiation plutôt que par celui de la franc-maçonnerie. La représentation de la divinité est encore sujette à certains changements: "elle est la Nature, mère universelle; elle est aussi la déesse qu'un voile dérobe au profane¹¹³". Pour les romantiques, Isis reste toujours déesse voilée. Ce voile qui la cache symbolise les mystères de son culte qui sont d'ailleurs restés inconnus, dans la mesure où les initiés n'étaient point autorisés à lever le voile ou, en d'autres termes, à révéler les secrets de l'initiation. Cette part nocturne qui cache tous les secrets, constitue d'ailleurs une des structures proposées par Gilbert Durand, où la Femme, à l'image de la déesse, est la composante principale de la structure

¹¹³ *Ibid.*, p. 791.

mystique (qui fait partie du régime nocturne de l'image), par tous les symboles de l'intimité qu'elle représente. Les romantiques allemands ont été les premiers à emprunter le mythe égyptien dans leur littérature, Schiller tout particulièrement. Novalis rejoint Schiller dans son interprétation nocturne du mythe. Nul ne doit lever le voile, le secret ne doit pas être violé. En grand admirateur des romantiques allemands, Nerval emprunte lui aussi le mythe isiaque. Il décrit l'initiation aux mystères et au culte d'Isis dans son *Voyage en Orient*, et reprend plusieurs éléments du mythe, entre autres celui de la quête, dans d'autres oeuvres. Dans les *Illuminations*, Rimbaud reprend le même mythe, mais l'interprète de façon très particulière: il perçoit la déesse comme la représentation à la fois de la Nature et de la femme voilée, lui donnant ainsi les deux aspects que lui attribue le romantisme. Il met l'accent sur le dévoilement de la déesse qui entraînera une chute, mais qui sera aussitôt suivie d'une renaissance à l'exemple de la nature. Le mythe ici rejoint en partie l'interprétation qu'il avait dans l'Égypte ancienne. Flaubert rassemble de nombreux éléments du mythe dans *La Tentation de Saint Antoine*. La déesse est représentée voilée, allaitant Horus

et récitant des lamentations. Il reprend ainsi le mythe de la quête d'Isis essayant de retrouver tous les membres d'Osiris afin de pouvoir lui redonner la vie. Tout en gardant la représentation romantique d'Isis comme l'ont fait ses contemporains, Flaubert a essayé de rejoindre les différentes composantes telles qu'elles existent dans la religion de l'Égypte ancienne.

Une fois la vague de l'égyptomanie passée, les écrivains ont cessé d'exploiter le mythe égyptien. Les romanciers et dramaturges du Xxe siècle lui ont substitué le mythe grec, dont nous retrouvons plusieurs adaptations littéraires.

Le mythe littéraire en Égypte

Une seule reprise littéraire du mythe d'Isis et d'Osiris a été réalisée par Tewfik El Hakim, dramaturge égyptien de langue arabe. Sa pièce intitulée *Isis* est publiée en 1955, trois ans après la révolution. À travers la quête des dieux de la légende, Tewfik El Hakim fait revivre les luttes de l'Égypte moderne contre tout genre d'oppression.

Mythe d'Isis et d'Osiris

Pour revenir à l'oeuvre de Chedid, nous remonterons aux sources historiques du mythe égyptien, pour ensuite en dégager les manifestations à travers l'étude des romans. Dans la littérature de l'Égypte ancienne, très importantes et très durables sont les légendes élaborées autour de la personne du dieu Osiris. La connaissance que nous en avons, comme nous venons de le voir, ne résulte point de textes suivis. La version la plus ancienne de cette légende remonte aux *Textes des Pyramides*, le plus ancien des recueils sacrés de l'histoire de l'Égypte ancienne. Nous baserons notre étude sur l'ouvrage de Plutarque, *Isis et Osiris*, qui présente un récit plus complet, et coïncide sur beaucoup de points avec les textes antérieurs.

Osiris, fils de Geb et de Nout, était roi de la terre et enseigna aux hommes l'agriculture. Telle est brièvement son histoire: il est fort jaloué par son frère Seth qui, lors d'un festin, l'enferme dans un coffre qu'il avait fait sculpter secrètement à sa mesure, et le jette à l'eau. Isis, la soeur-épouse d'Osiris, part à la recherche de ce dernier quand elle apprend que le cercueil a abouti à l'embouchure du Nil et a été transporté par les vagues

jusqu'à Byblos, ville se trouvant sur la côte libanaise où il a atterri sur le tronc d'un jeune arbre. L'arbre grandit si bien que le tronc recouvre le coffre. Le roi du pays, impressionné par la croissance de cet arbuste, ordonna de le faire couper, et de l'utiliser pour en faire une colonne qui soutiendrait le toit de son palais. Arrivée à Byblos, Isis s'effondre près d'une fontaine proche du palais. Elle voit des servantes du palais qui se promènent à cet endroit. Elle s'adresse à elles avec bienveillance et propose de leur tresser les cheveux et de les imprégner du parfum d'ambroisie qui émanait de son propre corps. À leur retour au palais, les servantes sont convoquées par la reine, qui est très intriguée par cette étrangère. Elle invite Isis dans son palais, en fait son amie et sa confidente et lui donne comme fonction d'être la nourrice de son fils nouveau-né. Pour nourrir l'enfant, Isis lui fait sucer son doigt au lieu de la mamelle; cet acte est un ancien rite d'adoption. Durant la nuit, elle brûle ce qu'il y avait de mortel en son corps. Parfois il lui arrive de prendre la forme d'une hirondelle et de voltiger autour de la colonne qui enferme le coffre contenant le corps d'Osiris. Un jour la reine observe Isis qui brûle le corps de son enfant pour lui donner

l'immortalité, et pousse des cris aigus. La Déesse dévoile alors son identité. Le roi et la reine reconnaissent ses pouvoirs magiques et accèdent à ses demandes. C'est ainsi qu'Isis récupère le cercueil de son époux Osiris qu'elle ramène en bateau en Égypte. Un temple dédié à la déesse Isis est construit à Byblos et renferme le bois brûlé qui symbolise l'immortalité du prince qu'elle a nourri. Connaissant les pouvoirs magiques de sa soeur, et pour être sûr de pouvoir éviter une fois de plus l'intervention de celle-ci, Seth, après s'être emparé à nouveau de son frère, découpe le corps d'Osiris en quatorze morceaux, qu'il disperse à travers toute l'Égypte. Isis et sa soeur Nephtys, épouse de Seth, repartent à la quête de la dépouille d'Osiris, en récitant des lamentations. Isis récupère treize parties du corps de son époux, et ensevelit chacune d'entre elles au lieu même où elle l'a retrouvée. La seule partie qu'elle ne parvient pas à trouver est le membre viril. Seth, l'avait jeté dans le Nil et il fut par la suite avalé par les poissons. Rê, le dieu soleil, sensible aux appels déchirants d'Isis, envoie le dieu Thot pour ressusciter son époux. Certaines versions de la légende attribuent cet acte à Nout, leur mère. Grâce à l'aide divine, Isis, transformée en oiselle,

rend le souffle à son époux en agitant ses ailes et utilise ses pouvoirs magiques. De cette union naîtra Horus qui sera élevé secrètement dans les marais du Delta (la Basse-Égypte), et qui tentera plus tard de venger son père. La survie et la résurrection d'Osiris multiplient ses pouvoirs divins. Dieu de la végétation incarnant la terre, régulièrement détruite par la sécheresse et périodiquement renaissante, il règne aussi sur l'au-delà. Tandis que les doctrines d'Héliopolis représentaient le royaume des morts comme un "séjour infernal et redouté", une certaine évolution effectuée dans l'eschatologie égyptienne transforme cette image redoutable. Ce royaume représente un "simple doublet inversé du séjour terrestre", où la nuit et la mort seront revalorisées grâce à l'espoir donné par la résurrection et sur lequel règne dorénavant Osiris¹¹⁴.

Étude du mythe dans le roman chedidien

D'après les différentes définitions et interprétations que nous venons d'examiner, il serait important de rappeler quelques points saillants: nous ne

¹¹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, Coll. Études, 1973, p. 248.

pouvons pas classer l'oeuvre de Chedid dans la catégorie de ces romans où se retrouve le mythe littéraire, étant donné que l'auteure ne pratique ni une reprise ni une réécriture d'un mythe. Nous avons déjà expliqué que le mythe en tant que tel est inscrit dans l'inconscient de l'écrivain par ses origines et surtout son expérience égyptienne. La puissance du mythe est gravée dans l'inconscient collectif des peuples dont les racines historiques remontent ou rejoignent le temps primordial des commencements, pour utiliser l'expression éliadienne. C'est dans une telle optique que nous définissons notre approche du mythe dans l'oeuvre romanesque d'Andrée Chedid.

L'objet de notre étude dans cette partie de la thèse consiste à dégager les composantes du mythe d'Isis et d'Osiris à travers les romans d'Andrée Chedid. Ce mythe étant par excellence le mythe de la mort et de la résurrection, il représente, d'une part, le parfait modèle de la structure initiatique et, d'autre part, il contient, de par ses myèmes, un élément d'universalité qui rejoint les grands archétypes de l'imaginaire universel. Dans notre analyse, nous tenterons de dégager les

manifestations du mythe à travers les différentes oeuvres. Mais rappelons tout d'abord que, pour l'étude de ce chapitre, il est nécessaire de retrouver le mystère de la pensée primitive, créatrice de l'univers. N'oublions pas les différentes composantes du mythe telles que présentées par Éliade dans son ouvrage *Aspects du mythe*, dans la mesure où elles constituent les notions sur lesquelles sera basée notre optique et à partir desquelles nous entreprendrons notre démarche mythique. Le mythe constitue l'histoire des exploits d'êtres surnaturels (des dieux), cette histoire est donc sacrée et aussi vraie, dans la mesure où le mythe est le récit d'une création. La connaissance du mythe conduit naturellement à la connaissance des choses. Inévitablement, le mythe est "vécu" puisqu'il peut saisir l'individu par la "puissance sacrée" des événements qui sont "remémorés et réactualisés"¹¹⁵. Dans cet ordre d'idées, Andrée Chedid réactualise dans son oeuvre le mythe, gardien de ces vérités secrètes qui sont léguées par l'Histoire, et tombées dans l'oubli. Pour justifier cette démarche, il suffit de se rappeler que le mythe est un récit, donc

¹¹⁵ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1963, p. 30.

faisant partie du langage, mais dont le domaine est religieux. Comme nous vivons dans une société désacralisée, c'est la littérature qui prend la place de la religion et se charge d'exprimer toutes ces aspirations. Le roman de Chedid puise donc son originalité dans l'actualisation du mythe égyptien d'Isis et d'Osiris, grand mythe de la mort et de la résurrection, dont la fonction sera d'éclairer la condition et les désirs secrets, refoulés mais existants, de l'être humain. Dans l'Antiquité, l'Égypte, pays mythique, est considérée comme la terre des morts et la terre des initiations par l'importance que les Anciens accordaient à ces deux aspects. Comme toute mort implique une résurrection, cette terre mythique est celle des renaissances et, par conséquent, des changements fondamentaux.

Parcours initiatique et mythe

L'initiation joue un rôle fondamental dans la formation de l'homme religieux, dans le sens où elle comporte un enseignement. Le novice sent "la vérité sacrée des épreuves auxquelles il se soumet, tout en leur donnant

une signification cosmique¹¹⁶". Dans *Le Sacré et le profane*, Mircea Éliade montre l'importance du rôle de l'initiation dans la formation religieuse de l'homme, dans la mesure où elle "consiste dans une mutation du régime ontologique du néophyte¹¹⁷". Il ajoute:

[...] l'homme des sociétés primitives ne se considère pas "achevé" tel qu'il se trouve "donné" au niveau naturel de l'existence: pour devenir homme proprement dit, il doit mourir à cette vie première (naturelle) et renaître à une vie supérieure, qui est à la fois religieuse et culturelle¹¹⁸.

Les Égyptiens ont pratiqué des religions à mystères comme nous l'avons déjà observé: le culte des divinités était réservé aux "initiés" qui, seuls, connaissaient les "mystères" de la religion. Nous ne savons que très peu de choses en ce qui concerne les cultes et les mystères des initiations, pour la bonne raison que les initiés n'étaient point autorisés à en parler. Avant de parler de mythe, il est nécessaire d'expliquer le sens du mot "mystères" dans le culte isiaque et osirique, dans la

¹¹⁶ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 74.

¹¹⁷ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1969, p. 158.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 158.

mesure de nos connaissances. Les adeptes du culte devaient passer par une mort virtuelle afin de retrouver une pseudo-renaissance qui leur restitue la pureté d'un nouveau-né. Ce processus n'est autre que "l'initiation". Pour reconnaître la structure du modèle initiatique, il est important de définir le sens même du mot. Selon Éliade, l'initiation est constituée d'une série d'épreuves qui

impliquent d'une façon plus ou moins transparente, une mort rituelle, suivie d'une nouvelle naissance. Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophyte et son retour parmi les vivants. Mais il revient à la vie un homme nouveau assumant un autre mode d'être¹¹⁹.

En d'autres termes, le comportement des néophytes, reproduit un modèle mythique originel ou cosmogonique. L'initiation en Égypte ancienne était une réalité anthropologique. Les pratiques initiatiques ont à peu près disparu avec le développement de la société moderne et surtout l'urbanisation. Certaines régions rurales très isolées conservent un certain nombre de pratiques, bien que ces dernières soient constamment en régression. Les initiations de premier degré ou "inférieures", selon la

¹¹⁹ Mircea Éliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1976, p. 16.

distinction établie par Simone Vierne, sont encore répandues et correspondent à une certaine classe d'âge. Ce sont les initiations dites de puberté et qui correspondent chez les anciens aux petits mystères. Ceci dit, nous pouvons déduire que le mythe aussi bien que l'initiation sont inscrits dans l'inconscient collectif du peuple. Il en est de même pour l'écrivaine. Du reste, pour contrer la disparition des rites, le monde moderne a refoulé, enseveli, ce que Simone Vierne appelle "le désir d'initiation" dans l'inconscient. Ce dernier réapparaît dans les oeuvres littéraires. C'est ainsi que nous retrouvons dans le roman chedidien ce désir d'initiation, qui traduit l'attitude et la pensée de Chedid face à la vie.

Les différentes phases du mythe égyptien correspondent parfaitement aux étapes de la structure initiatique, ce qui peut nous permettre d'avancer que le roman chedidien est un roman de type initiatique et que nous pouvons tenter de dégager le scénario initiatique en effectuant constamment un parallèle entre le récit mythique et les récits romanesques. A ce sujet, Léon Cellier insiste sur le rôle de ce type de roman. Selon lui

"le roman initiatique [...] transforme l'aventure humaine en mythe¹²⁰. Il explicite ce rôle par la suite:

Dans les romans initiatiques, il ne s'agit pas d'une vague analogie de situations, mais d'un scénario cohérent, charpenté comme l'est un mythe, et d'une similitude singulière avec des précédents mythologiques et initiatiques. La structure du roman joue un rôle essentiel¹²¹.

L'oeuvre littéraire de Chedid " retrouve les images archétypales de l'initiation¹²²". L'auteure a en quelque sorte suivi l'élan de son imagination, qui rejoint ces images. Elle est à la recherche de l'essence de l'homme, confronté aux forces du mal qu'il essaie de transcender. La démarche qu'elle a entreprise structure son roman en fonction du scénario initiatique.

L'initiation se présente comme une cérémonie,
car
elle est considérée comme un acte solennel, et comprend plusieurs séquences dont la somme constitue le scénario initiatique. Les phases de ce scénario s'inscrivent dans

¹²⁰ Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel: Grenoble, Éditions de la Baconnière, Presses universitaires de Grenoble, 1977. p. 127.

¹²¹ *Ibid*, p. 128.

¹²² Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 120.

le développement du mythe et en constituent les étapes. Elles permettront de structurer l'analyse à l'intérieur de notre démarche mythique. Dans son ouvrage *Rite, roman, initiation*, Simone Vierne distingue trois moments particuliers dans le déroulement du scénario initiatique, qui s'intègrent naturellement dans la structure du mythe. Ils sont aussi caractérisés par les "régimes" correspondant à la classification durandienne de l'image. Les structures qui illustrent les régimes impliquent un dynamisme transformateur, et contribuent à donner à l'oeuvre une dimension universelle.

La première phase consiste en la séparation. Elle comprend l'étape de préparation qui précède et qui conduit naturellement à la séparation du néophyte de son milieu, de sa communauté, pour effectuer son entrée dans le domaine de la mort. Elle est liée à la structure schizomorphe du régime diurne de l'image. Ce moment est aussi une préparation à la deuxième phase, qui tient une place plus importante dans le déroulement du scénario, et qui est celle du voyage dans l'au-delà. Ce voyage correspond à la mort, dans le mythe osirique. Cette mort est le début de la quête. Dans les initiations de deuxième

degré ou "supérieures", la mort succède à la séparation. Elle est marquée par un aspect dramatique. La séparation avec le monde profane, accompagnée d'une perte de connaissance, est irréversible. La mutilation accompagne souvent la mort. Le myste entreprend son voyage initiatique, qui prend la forme d'une fusion avec la terre mère dans le monde souterrain. Il effectue un retour à l'état embryonnaire ou, en d'autres termes, un *regressus ad uterum* qui le ramène au chaos. Dans les initiations ultimes, le myste descend aux enfers, pour ensuite accéder à un monde supérieur. Cette étape correspond au régime nocturne de l'image et revêt certains aspects de la structure mystique reliés à la descente. La troisième phase du trajet initiatique est la renaissance, qui correspond à la résurrection du dieu Osiris, dans le mythe. L'initié doit progresser de son état embryonnaire vers une zone centrale, baignée dans la nuit et remplie de dangers, symbolisée par l'image du labyrinthe ou du mandala. Il doit accéder à un monde supérieur en gravissant un poteau ou un arbre, qui constituent un centre symbolisé par l'*axis mundi*. Après cette période de réclusion, le néophyte renaît, après avoir acquis le savoir et la connaissance d'une cosmogonie. La

résurrection est fondée sur la structure synthétique de l'image, étant donné qu'elle est marquée par une progression, et s'inscrit aussi dans le régime nocturne. C'est à la lumière de ces notions que nous tenterons de dégager le mythe d'Isis et d'Osiris à travers l'oeuvre romanesque d'Andrée Chedid. Dans les sociétés archaïques, l'initiation consistait en une cérémonie, considérée comme un acte solennel. C'est pour cette raison qu'elle se compose des trois séquences que nous avons mentionnées plus haut. La longueur des trois étapes que nous avons distinguées est liée à leur importance. C'est évidemment la deuxième, celle de la mort ou du voyage dans l'au-delà qui tient la plus grande place. La première n'est que la phase préparatoire qui précède la mort initiatique et qui est donc liée à cette dernière. Partant de ce fait, nous ne lui réserverons pas un chapitre à part, nous l'inclurons dans celui qui traite de la mort.

CHAPITRE III

MORT ET RENAISSANCE

L'art et la pensée d'Andrée Chedid sont axés sur les lignes de force qui propagent la vie. Son oeuvre est une réflexion profonde sur l'essence même de la vie humaine. L'auteure exploite tous les aspects, toutes les phases de la vie. Elle part de la naissance pour arriver à la vieillesse, de l'innocence pour parvenir à l'injustice et même à la corruption. Elle se place à l'encontre de l'acceptation d'une destinée qui imposerait la déperdition de l'âme et du corps en éliminant toute résistance et toute transcendance. L'initiation aussi consiste en une recherche d'un sens de la vie, du monde, de l'être humain et du temps. Mais il n'en reste pas moins que la mort revient constamment dans son oeuvre. Avant d'aborder le thème de la mort, il est nécessaire de passer par les étapes préparatoires qui font partie du scénario initiatique et qui ont pour but de préparer le novice et de le conduire jusqu'au domaine de la mort. Dans son livre intitulé *La Civilisation de l'Égypte pharaonique*, François Daumas se base sur la citation de Fustel de Coulanges pour répondre à sa propre réflexion concernant la naissance de

la spéculation philosophique; la théologie, selon ce dernier, était née du spectacle de la mort:

La mort fut le premier mystère. Elle mit l'homme sur la voie des autres mystères. Elle éleva sa pensée du visible à l'invisible, du passager à l'éternel, de l'humain au divin¹²³.

Situation qui définit le récit

Dans *Le Rameau d'or*, en parlant de la naissance des dieux, Frazer nous apprend qu'Isis a découvert le blé et l'orge qui croissaient à l'état sauvage, et Osiris a introduit la culture de ces céréales dans son royaume. Par la suite, il a commencé à cueillir les fruits des arbres, à propager la culture de la vigne. C'est ainsi que les Égyptiens commencèrent à l'adorer comme un dieu grâce aux bienfaits qu'il avait conférés à l'humanité¹²⁴. Dans le monde mythique, Osiris est lié à la lune, au cycle astrobiologique. Il est le dieu de la végétation qui représente le bien; tandis que son frère Seth est lié au soleil qui dessèche, qui tue, et par conséquent symbolise le mal. Il

¹²³ François Daumas, *La Civilisation de l'Égypte pharaonique*, Paris, Les éditions Arthaud, 1987, p. 219.

¹²⁴ James George Frazer, *Le Rameau d'or*, volume II, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1983, p. 413.

en résulte qu'il est jaloué par son frère Seth. À partir de ce contexte, nous pouvons déjà entrevoir ce qui est susceptible de se passer, et nous essaierons d'examiner dans quelle mesure les récits romanesques de Chedid rejoignent le récit mythique. Cette présentation du mythe, bien que statique, permet de pressentir l'arrivée de quelque événement qui soumettra le dieu à une ou plusieurs épreuves.

En examinant les romans de Chedid, nous tenterons de retrouver une situation analogue qui définit le récit et préfigure le déroulement des événements dans les différents romans. En ouvrant les portes de ses récits, la romancière présente presque régulièrement des personnages en mouvement, dans le sens qu'ils se trouvent déjà en situation. Le mouvement de ces personnages et le milieu ambiant préparent le lecteur aux événements qui auront lieu par la suite. D'une manière différente, elle illustre cet aspect du mythe. Lana, héroïne du roman *Le Survivant*, est réveillée par la sonnerie du téléphone. Une voix lui annonce que l'avion qu'avait pris, la veille, son mari s'est écrasé. En arrivant à l'appareil,

elle est assaillie par une

lumière "crue", la corde glisse au "fond d'un précipice". Ces images contrastent avec la douceur du sommeil. Mais il reste un survivant. Dans *L'Autre*, le vieillard Simm se promène avec son chien. Mais, tout à coup, à la suite "d'un bruit de détonation" qui annonce une sorte de catastrophe, le chien se met à aboyer, en gémissant, mordillant les chevilles de son maître pour le forcer à s'éloigner. Cet événement contraste avec l'atmosphère environnante suggérée par le paysage méditerranéen, qui représente un village débouchant sur un chemin qui traverse bois et collines. L'épidémie de choléra, qui s'abat sur l'Égypte, représente le mal dorénavant présent dans *Le sixième jour*. L'image des huttes brûlées par les ambulanciers afin d'essayer d'étouffer l'épidémie de la maladie qui se déclare dans une "petite place déserte, criblée par le soleil de midi", est opposée à celle du Nil qui "miroite entre les flamboyants" dans les quartiers riches. Chedid dénonce les injustices sociales qui la touchent et qui soulèvent sa réflexion sur le dessein des humains. Dans *Les Marches de sable*, la première scène a déjà lieu dans le désert où Cyre, Marie et Athanasia poursuivent leur aventure. À l'époque des grands bouleversements historiques, y ont-elles cherché un asile

temporaire, ou bien un endroit où se retirer? Dans *Jonathan*, l'action se déroule dans un "Orphelinat" que le jeune sacristain s'apprête à quitter. Quitter pour où et pourquoi? Il doit, pour la première fois, traverser la cité et retrouver une église à l'autre bout de la ville, aux confins du désert. Il sentait que le monde était plein de dureté et que l'instinct humain avait comme seul désir l'exploitation, la domination et le pouvoir. Il n'avait pas le courage d'affronter ce monde et encore moins d'utiliser des armes. *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, présente les protagonistes, Nefertiti et son scribe Boubastos, dans les ruines de la Cité d'Horizon. Cette cité détruite s'oppose à l'image de la cité édifiée par Akhnaton. C'est à partir de là qu'ils essaieront, au moyen d'un récit à deux voix, de léguer à la postérité l'histoire d'Akhnaton. Andrée Chedid utilise un procédé différent dans d'autres romans. Le premier chapitre présente la scène finale, l'aboutissement de l'oeuvre. C'est par la suite qu'elle effectue un retour dans le temps pour introduire la situation initiale. C'est ainsi que, dans *Le Sommeil délivré*, elle présente la jeune Samya, orpheline de mère, pensionnaire. Le pensionnat représente déjà une forme d'enfermement, un étouffement.

Sensible à cette condition, l'auteure tracera le cheminement de son héroïne. *La Maison sans racines* introduit les personnages de Kalya, la grand-mère, qui réside en France, et sa petite fille, Sybil, qui habite les États-Unis. Elles se rencontrent pour la première fois, et décident de passer leurs vacances au Liban en juillet 1975, au début de la guerre civile. Le décor où se déroulera l'action est représenté par l'image d'une place vide, déserte. Il nous introduit à la réalité d'un pays déchiré par la guerre civile et qui se trouve à l'opposé du paysage libanais dominé par la douceur de vivre, symbolisée par l'eau, les arbres, la joie, l'amour, les vacances.

Préparation au scénario initiatique

Une fois la situation qui introduit le scénario initiatique établie, il importe de passer à l'étape des préparatifs propres aux rituels initiatiques. Dans le mythe osirique, Osiris étant déjà roi et dieu à l'opposition d'un jeune sujet à initié, les étapes de la préparation à l'initiation sont inexistantes. Dans le contexte mythique, il s'agit d'une autre forme de préparation qui ne relève point du sacré. Après avoir

découvert l'agriculture et donné aux hommes des lois, Osiris parcourt la terre entière pour la civiliser. Entre-temps, Seth, dès le retour de son frère, décide de lui tendre des embûches, avec l'aide de soixante-douze complices. Il prend secrètement les mesures de ce dernier, fait sculpter un magnifique coffre à sa mesure et prépare un grand festin. Lors de cette fête, Seth annonce qu'il offrirait ce coffre à celui qui le remplirait exactement. Osiris y entre et s'y étend de tout son long. Les convives s'empressent d'enfermer Osiris en clouant et en scellant le coffre, qui fut, par la suite jeté dans le Nil et transporté jusqu'à son embouchure.

En réalité, dans les sociétés archaïques, la préparation comprend trois aspects. Les deux premiers, qui consistent en l'aménagement des lieux, suivis de la purification des sujets à initier. Ils sont de moindre importance et ont surtout pour but de préparer et de mener le myste à l'étape de la séparation.

L'établissement et l'aménagement du lieu où se déroulera la cérémonie doivent être préparés selon certains rites, afin de le sacraliser. Cet aspect

s'applique aux cérémonies qui se passent dans un endroit profane tel que la brousse. Il n'est pas nécessaire, quand l'initiation a lieu dans un sanctuaire ou un temple. Étant donné que cet aspect n'est pas essentiel au déroulement du scénario initiatique dans le mythe, il ne l'est pas non plus dans le récit romanesque. Cela dit, nous essaierons quand même de voir si certaines oeuvres de Chedid en tiennent compte. En effet, nous pouvons relever quelques indications dans *La Maison sans racines*. Ce roman, paru en 1985, est la réécriture d'un récit faisant partie du recueil *Les Corps et le temps*, intitulé "Un jour, l'ennemie...", publié en 1978. Il semble intéressant et utile pour notre analyse d'examiner les deux oeuvres et d'en dégager certaines variantes, et cela pour deux raisons. Le récit étant un genre plus bref est par conséquent plus précis. En outre, il serait important de savoir dans quelle mesure la vision du monde de l'auteure a pu se modifier au cours de la durée qui sépare les deux oeuvres. Dans la nouvelle, Chedid a choisi de placer l'action par "un chaud dimanche d'été". Cet incipit répété trois lignes plus bas nous conduit vers le mythe. Cette chaleur est liée au soleil "dru", "blanc", qui se dégage

d'un ciel "blanc"¹²⁵. C'est ce même soleil qui éclaire la chaussée vide. Dans le roman, la romancière place l'action dans une Place, mot qu'elle répète à chaque fois qu'elle désigne le lieu. La Place remplace la chaussée et paraît plus appropriée pour représenter la cérémonie de l'initiation. La Place est "déserte"¹²⁶. Après leur arrivée à Beyrouth, la grand-mère Kalya et sa petite fille Sybil se tiennent la main en taxi, quand "Un soleil décisif s'empare du ciel, gomme les bleus, plaque un tissu blanchâtre par-dessus la cité"¹²⁷. Les adjectifs "dru", "blanc", "blanchâtre" désignant le manque de couleur, et "vide", "déserte", symbolisent la sécheresse. Cette description illustre un aspect du mythe égyptien: Seth est lié au soleil qui dessèche, qui tue, et par conséquent symbolise le mal.

Une fois le lieu où se déroule le scénario initiatique établi, il importe de passer à l'étape des préparatifs propres aux rituels initiatiques. La

¹²⁵ Andrée Chedid, *Les Corps et le temps*, Paris, Flammarion, 1978, p. 9.

¹²⁶ Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985, p. 19.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 24.

description de la Place rappelle la cérémonie de l'aménagement des lieux selon certains rites. Dans la nouvelle, la chaussée déserte est comparée à un terre-plein. Elle est entourée des deux côtés d'immeubles aux volets clos, hébergeant les habitants qui font partie des deux communautés religieuses ennemies. Un dédale de rues aboutissent à cette chaussée. Dans le roman, la Place sur laquelle pèse la solitude, est cernée par des portes closes et des volets tirés. Le terre-plein, vide, est prêt à accueillir les néophytes. La description initiale baigne déjà dans une ambiance qui annonce l'approche des épreuves. Jusqu'à ce moment, la nouvelle et le roman semblent se développer parallèlement. Mais par la suite nous remarquons que la structure du roman est bien plus complexe que celle de la nouvelle.

Pour que la cérémonie puisse avoir lieu, la présence d'un père initiatique qui guidera les néophytes est essentielle. La présence d'une aïeule aux cheveux touffus, grisonnants, aux yeux verts couleur de végétation, représente la Terre-Mère, éternelle et nourricière, symbolisant la divinité Isis et le rôle qui lui est accordé dans la mythologie. Elle est inextricablement liée

au déchirement du pays, provoqué par la guerre civile. Elle tente vainement de remonter à la racine du mal qu'elle ne peut expliquer. Elle refuse de se ranger d'un côté ou de l'autre, et ne peut que compatir avec ceux qui souffrent de l'injustice ou de la violence. Elle définit elle-même son rôle:

Je n'appartiens à personne, je vous aime, mais
je ne vous appartiens pas¹²⁸.

Ce rôle de la mère initiatique est inexistant dans le roman. Par contre, dans le roman, les rapports entre les personnages sont plus complexes. La complexité réside dans le rôle attribué à chacune des deux femmes, et dans les interactions qui s'établissent entre les personnages. Les protagonistes du roman sont présentés comme des sujets à initier. C'est là que s'arrête l'étape de préparation dans *La Maison sans racines*.

Dans la nouvelle, plusieurs détails remontant à l'enfance des deux protagonistes, complètent la phase de la préparation. Malgré la différence de religion marquée par leurs noms: Ammal est musulmane (le nom Ammal signifie espoir en arabe) et Vera est chrétienne (sème lié à la

¹²⁸ Andrée Chedid, *Les Corps et le temps*, Paris, Flammarion, 1978, p. 10.

vérité), Chedid insiste sur les ressemblances qui leur font partager la même vision du monde. Cette vision est le symbole du pacte qui les unit, les purifie et les prépare à "l'aventure" dite dangereuse. *Les Marches de sable* et "Un jour, l'ennemie..." sont les seules oeuvres de Chedid où il est possible de retrouver ces phases de l'initiation. Du reste, nous retrouvons dans *Jonathan*, la présence du père initiatique dans le personnage de Naghi, qui avait enseigné l'histoire et la grammaire aux enfants de l'orphelinat. Jonathan continue à l'appeler "son vieux maître"¹²⁹. Étant orphelin, Jonathan n'avait eu pour parents que les prêtres de l'orphelinat, qui portaient le titre de "père". Mais, dans le roman, nous ne trouvons aucune référence de cette appellation dans les adresses de Jonathan.

La séparation

La séparation, explique Simone Vierende, suppose une rupture avec le monde profane et elle est souvent perçue comme un arrachement¹³⁰. C'est dans la solitude que

¹²⁹ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 19.

¹³⁰ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 17.

l'évolution peut commencer à se manifester.

Dans le mythe osirien, cette phase est réduite à son minimum. Elle comporte le rapt du dieu et son enfermement dans le coffre. Sa nature royale et divine le dispense des autres éléments constitutifs de l'étape de la séparation. Dans les religions moins primitives, tels les mystères d'Éleusis, ou plus tard avec la franc-maçonnerie, la séparation ne suit pas cette même voie, elle prend des dimensions plus symboliques. Quelle que soit sa forme, cette phase revêt un aspect important: elle amorce l'initiation proprement dite. Elle constitue surtout une période de réflexion, une prise de conscience de l'être humain face au monde et surtout face à sa condition. Cette prise de conscience se manifeste par l'angoisse que le sujet à initier commence à ressentir face aux épreuves qu'il doit surmonter. C'est à ce moment précis que nous réalisons l'universalité du phénomène de l'initiation: le monde moderne, fortement sécularisé, se place sous l'empire du profane, tandis que, dans les sociétés primitives, seul le sacré autorisait toute vie véritable. Il existe donc une différence essentielle entre la civilisation contemporaine et les traditions archaïques

dans leur façon de concevoir et de vivre le spirituel. Selon une optique encore plus récente, l'initiation consiste en

[...] une destructuration et une restructuration de caractère psycho-social dont le candidat ou le novice doit subir et supporter les efforts¹³¹.

C'est par l'entremise de ses romans que Chedid communique les différents aspects témoignant de cette prise de conscience des protagonistes, de leur propre condition, d'une part, et de celle de l'être humain en général, de l'autre. Cette prise de conscience est à la base de l'angoisse qui envahit les personnages face aux épreuves qui se dressent et par lesquelles ils devront passer afin de transcender leur condition.

La séparation de Jonathan est accompagnée d'une prise de conscience d'une certaine forme d'injustice se limitant à l'environnement de "l'Orphelinat", qui pendant toutes ces années a été son monde, le seul qu'il a connu. Pour la première fois, il ne peut réprimer sa colère face à

¹³¹ J. Brengues, "Initiation et roman initiatique", *Iris*, no 6-7, Revue du Centre de recherche sur l'imaginaire de Grenoble, Grenoble, 1989, p. 83.

l'attitude de Mademoiselle Atale qui a constamment abusé de son pouvoir:

Votre joie c'est de faire souffrir... Je vous déteste, vous êtes mauvaise, mauvaise!¹³².

Au moment des adieux, "l'ancien" maître Naghi, après une longue réflexion, s'adressera à Jonathan, insistant sur le fait que le monde avait besoin de jeunes hommes. C'est alors que la prise de conscience de Jonathan prend une forme plus universelle

Il avait pensé à Mademoiselle Atale, il sentait que le monde était plein de cette dureté-là. Le désir d'exploiter, de dominer, d'user de sa puissance était l'instinct du monde. Il n'avait pas le courage de l'affronter. Il aurait fallu user même des armes; et cela jamais il ne le voudrait¹³³.

La séparation de Jonathan consiste dans le fait qu'il quitte le monde de l'orphelinat, symbolisant l'enfance, le monde profane, pour entreprendre son "aventure" dans le monde des adultes. Un aspect assez curieux dans cette séparation, est que Jonathan quitte son "ancien" maître Naghi. L'action ou, en d'autres termes, les épreuves qui résultent de sa prise de conscience (provoquée par Naghi) l'effraient. Pour le moment il opte pour la passivité, il

¹³² Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 17.

¹³³ *Ibid.*, p. 23.

n'est pas encore prêt à s'impliquer dans l'engagement auquel Naghi fait référence. L'église où il se préparera à sa vocation se trouve à l'autre extrémité de la ville, en bordure du désert. La séparation se concrétise par la description de la ville que Jonathan traverse. Il est d'abord "fasciné" par sa grandeur et par la vie qui l'animait. "Il la sentait capable de tout; du meilleur et du pire"¹³⁴. Cette concrétisation contribuera à la réflexion et au développement de la conscience de Jonathan. La ville qui le sépare de Naghi, sera en même temps et surtout le lien qui se renforcera entre les deux personnages.

La séparation se manifeste aussi par la solitude qui permet l'évolution. Dans *La Maison sans racines*, la séparation s'opère à deux niveaux. Kalya et Sybil sont les deux protagonistes qui viennent s'ajouter aux deux jeunes filles Ammal et Myriam. La grand-mère et la petite fille se sont physiquement éloignées de leurs pays respectifs. Mais plutôt que de passer des vacances tranquilles et paisibles semblables à celles que Kalya passait en compagnie de sa propre grand-mère en 1932 (les chapitres

¹³⁴ *Ibid.*, p. 30.

indiqués en chiffres romains se réfèrent à juillet-août 1932, et rapportent les souvenirs de Kalya qui passait ses vacances au Liban, avec sa propre grand-mère Nouza), elles sont confrontées à la violence causée par la guerre civile. Deux points importants vont les unir aux deux autres protagonistes du récit: Ammal et Myriam (ce nom remplace celui de Vera dans la nouvelle correspondante). La maison de la grand-tante où toutes les deux résident, se trouve face à la Place. Par ailleurs, Kalya éprouve un sentiment qui la lie à Myriam. Cette dernière est la fille de Mario, ancien amoureux et ami de Kalya. Les liens qui s'établiront entre celle-ci et Myriam lui rappelleront en quelque sorte, les liens qu'elle entretient avec sa propre petite-fille Sybil. Cette interaction entre les deux catégories de personnages les placera dans une situation où, par groupe de deux, ils deviendront des sujets à initier. La séparation d'Ammal et de Myriam reprend celles des deux protagonistes de la nouvelle "Un jour l'ennemie...". En prenant conscience de leur vulnérabilité et de leur destinée commune, Vera et Ammal décident de se séparer de leurs communautés respectives, de s'unir. Elles comprennent que seule leur union symbolisant la fraternité, ou, si l'on peut dire, la "sororité", pourrait

mettre fin à la violence. Cette séparation constitue une rupture qui les arrache ainsi au monde profane. Ces deux romans de Chedid sont les seuls qui comportent les phases de préparation et de séparation.

Nous tenterons d'examiner à présent comment et dans quelle mesure cette phase du scénario initiatique, inhérente à l'âme humaine, s'intègre dans les structures de l'imaginaire proposées par Gilbert Durand. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la phase de séparation correspond au régime diurne de l'image, régime de l'antithèse, qui a pour fonction d'opposer la fuite devant les valeurs négatives du temps à la victoire sur la mort et le destin. Il a pour but de dominer, de maîtriser le danger, l'angoisse, le mal auxquels sont confrontés les néophytes. Rien que le processus d'imaginer le temps sous un visage sombre en introduisant les images de la lumière permet de le vaincre. Comme nous l'avons déjà examiné dans notre chapitre théorique, les symboles de ce régime se répartissent en trois groupes issus de la dominante de position:

Les symboles ascensionnels qui ont pour but de

transcender le temps et la mort afin d'atteindre un au-delà positif

La valorisation verticale est si essentielle, si sûre, sa suprématie est si indiscutable que l'esprit ne peut s'en détourner quand il l'a une fois reconnue dans son sens immédiat et direct. On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales. [...] Toute valorisation est verticalisation¹³⁵.

Les symboles spectaculaires ou symboles lumineux, s'opposent aux symboles ténébreux.

C'est la même opération qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur¹³⁶.

La lumière est associée au symbole solaire, donc suprême.

Les symboles diaïrétiques sont représentés par les armes tranchantes dont l'emblème est le glaive. La lumière est un attribut naturel du glaive étant donné que tous les deux brillent.

Ainsi, la structure schizomorphe, composante du régime diurne est le pouvoir d'autonomie qui se renforce chez l'être humain par le fait de la station verticale

¹³⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 18.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 55.

libératrice. Tous les symboles constellent (terme durandien) autour de la notion de puissance qui arrive à vaincre le corps temporel et mortel.

Nous retrouvons certains aspects de ces structures dans *Jonathan*. Elles consistent surtout en la prise de conscience du héros face à l'injustice et à la méchanceté qui existent dans le monde. Il éprouve d'abord une certaine angoisse qui est remplacée aussitôt par la colère. "Jonathan s'était redressé, la colère brûlait son visage"¹³⁷. La prise de conscience est associée à la verticalité symbolisée par le verbe "se redresser" et marque le tournant que prendra son cheminement par la suite. Jonathan sait au fond de lui-même que l'action est nécessaire mais il n'est pas tout à fait prêt à l'affronter. Pour le moment il envisage de remporter sa victoire sur le mal au moyen de la prière qui consiste aussi en une ascension, une élévation. C'est seulement plus tard qu'il pensera passer à l'action. Le spectacle de l'homme tronc qu'il rencontre à son arrivée à la nouvelle église s'oppose à l'image du geste postural visant à la

¹³⁷ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 17.

verticalité, et annonce l'évolution qui mènera le jeune sacristain à la réflexion, après sa séparation de l'orphelinat. Le régime diurne de l'image est dominé par la structure schizomorphe, qui sépare, qui tranche. Cet aspect se retrouve dans *La Maison sans racines* ainsi que dans la nouvelle "Un jour, l'ennemie...". Les héroïnes Myriam et Ammal dans le roman, Vera et Ammal dans la nouvelle, sont des êtres à part, prêtes à lutter. Leur prise de conscience les a poussées à se séparer de leur communautés respectives, quittant ainsi le monde profane dans le but de se purifier et de se préparer à affronter le danger. Les symboles spectaculaires sont représentés par la présence du soleil éclatant qui surplombe la Place où se déroulera leur acte héroïque. Elles portent des robes jaunes couleur de soleil. Cette image de luminosité s'ajoute et s'allie aux symboles ascensionnels liés à l'image de l'héroïsme leur donnant la puissance.

Dans *Le sixième jour*, Saddika pense au soleil. En regardant l'enfant malade elle dit:

L'ombre, la nuit, sont les masques du soleil...
Le soleil n'a pas de compagnon. Il joue seul.
C'est toujours lui derrière ses visages noirs.
Il se cache, il ne meurt jamais. Il revient

toujours¹³⁸.

Ce symbole ascensionnel exprime le rêve de la grand-mère et traduit sa volonté de combattre le mal, la maladie et la mort.

Dans les autres oeuvres de l'auteure, à la suite de la présentation du récit, les protagonistes ont déjà subi l'arrachement et sont immédiatement confrontés aux épreuves qu'ils auront à affronter. C'est ainsi que tous les héros chedidiens effectuent leur entrée dans le domaine de la mort.

Entrée dans le domaine de la mort

Le voyage dans l'au-delà débute par l'entrée dans le domaine de la mort. Cette phase du scénario initiatique occupe une place très importante sur le plan mythique. Elle constitue une autre rupture. Beaucoup de mythes d'origine représentent les jeunes dieux tués ou assassinés, parfois par accident. Dans le mythe égyptien, l'entrée du dieu Osiris dans le domaine de la mort correspond à son entrée dans le cercueil. Ce dernier est

¹³⁸ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1960, p. 54.

jeté dans le Nil, est emporté par les flots jusqu'à la mer Méditerranée et, de là, jusqu'aux rives du Liban, à Byblos où il atterrit.

L'entrée dans le domaine de la mort est tout naturellement une autre rupture pour le sujet à initier, dans les sociétés archaïques revêt deux caractères: la perte de connaissance réelle ou bien simulée, selon les rites. Dans les rites et techniques chamaniques, le novice devait passer par des crises de forme hystéroïde, pour ensuite rester inanimé pendant plusieurs jours. Cette étape symbolise l'arrachement total du monde profane, la séparation de l'âme et du corps. Elle est suivie par le "passage difficile" (dans les initiations d'Éleusis) qui les menait au domaine de la mort. Cette phase se manifeste de plusieurs manières dans l'oeuvre chedidienne. Dans *Jonathan*, le sacristain ou novice (la fonction de ce dernier étant une forme de noviciat), doit traverser la ville pour se rendre à l'église qui se trouve à l'autre bout de l'endroit. Le tramway passe par le centre de la ville dont l'aspect "envoûtait" Jonathan, il côtoie les

beaux immeubles longeant le fleuve "paré de felouques"¹³⁹. Les ponts métalliques que traversent les wagons séparent ces quartiers enchantés de celui qu'habitera dorénavant le sacristain. Cette traversée des ponts métalliques provoquant toutes sortes de vibrations constitue le passage difficile qu'effectue Jonathan. Le paysage enchanté se métamorphose. La vieillesse et la désintégration sont symbolisées par l'aspect des maisons qui "semblaient plus basses et plus terreuses" et dont "les murs s'écaillaient"¹⁴⁰. Les adjectifs "basses" et "terreuses" illustrent l'image de la mort, à l'exemple du néophyte qui s'enfonce graduellement dans la Terre-Mère. L'apparition de l'homme-tronc vient renforcer l'image de la mort et de l'enfoncement dans la terre. Le titre du roman *Le Sommeil délivré*, suggère déjà une forme de mort. Le cadre dans lequel Samya évolue reflète l'image d'une prison: la voiture au capot étroit et aux vitres relevées, le pensionnat avec sa grille haute ainsi que la vie qu'elle menait dans cette institution.

Le voile pendait de chaque côté de mon visage,
il m'emprisonnait. Les gants de coton

¹³⁹ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 31.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

m'isolaient de tout, même de ce rosaire dont j'aimais le grain de bois mal taillé¹⁴¹.

La maison de Samya était aussi symbole de prison.

Ma chambre sentait le renfermé. Lorsque j'ouvrais les fenêtres, il jaillissait d'entre les boiseries des nuages de poussière. J'avais beau arracher mon uniforme, le jeter loin de moi, dans le coin le plus sombre, ma prison ne me quittait pas¹⁴².

La chambre de sa mère, qui se trouvait en face de la sienne, avait été fermée à double tour et la bordure de la porte avait été peinte en noir. Samya éprouve une profonde douleur à cause de cette absence, étant donné qu'elle a souffert d'un manque d'amour depuis son enfance. La prison est vite remplacée par la mort

Au cimetière de la vieille ville où la poussière s'était endormie, ma mère était couchée sous une dalle. [...] On est peut-être mieux sous une dalle¹⁴³.

L'isolement de Samya est intensifié par les images de la mort. La voiture fermée, avec son capot étroit et laqué et son intérieur en boiseries et en cuir sombre, ressemble à un corbillard. Samya y avait froid près de son frère qui l'accompagnait au pensionnat. Le froid qu'elle ressentait

¹⁴¹ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 42.

¹⁴² *Ibid.*, p. 63.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 43.

et le corbillard qui roulait la conduisait vers la mort. Totalement privée d'amour, Samya se dirigeait vers la mort. Elle rêvait qu'elle suivait son propre enterrement. Elle se voyait morte dans un cercueil; la voix de son père s'adoucissait, ses frères l'embrassaient sur le front, à tour de rôle. Lors de sa première promenade avec son fiancé et Rachida, la soeur de ce dernier, Samya observe, dans la rue, un homme qui avait mis le feu à ses vêtements parce qu'il voulait en finir.

Je ne disais rien. La tête baissée pour chercher le souvenir de ce mort, je me retrouvais moi aussi. Nous étions deux morts, deux suicidés, cet homme et moi. Sa mort brutale et ma mort lente me tournaient dans la poitrine, et je me penchais pour nous veiller, lui et moi¹⁴⁴.

Le mariage de Samya avec Boutros, être dur et dépourvu d'amour, représente sa véritable entrée dans le domaine de la mort.

Le sixième jour débute par le retour de Saddika dans son village natal où elle ne retrouve que des morts pour l'accueillir. Elle évoque sa fille morte et rencontre sa soeur morte du choléra. Son arrivée au Caire et la vue de son petit-fils la plongent dans l'angoisse. Elle est

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 102.

ensuite confrontée avec la mort de l'instituteur: après avoir attendu pendant six jours le retour de celui-ci, Saddika et son petit-fils renoncent à l'espoir. La marche de Saddika vers la mort est symbolisée et accompagnée par le choléra qui finit par attaquer Hassan. C'est à ce moment que s'effectue l'entrée dans le domaine de la mort pour Saddika:

Le seuil enfin traversé, Saddika rabattit violemment le battant et poussa à fond le verrou¹⁴⁵.

L'enfant est le fils de sa fille morte, le fils de son âme; sa maladie conduit Saddika vers la mort. La chambre qu'elle habite se transforme en cercueil¹⁴⁶.

Le Survivant est le roman de Chedid qui se concentre surtout sur la mort, symbolisée par l'écrasement de l'avion. Dans ses fantasmes, Lana continue de voir Pierre, de dialoguer avec lui. C'est par ce dialogue-monologue qu'elle s'enfonce graduellement dans la mort. L'appel de Pierre entraîne les premiers pas de Lana

Je n'ai plus de jambes pour aller vers toi, Lana. Plus de voix pour t'appeler. Plus de bras

¹⁴⁵ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1960, p. 46.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

pour te tenir¹⁴⁷.

Pierre vit en Lana. Leur dialogue-monologue illustre la fusion des deux êtres, Lana continue de se rapprocher du domaine. Elle s'exprime à travers Pierre:

Laisse-moi à ce dépaysement, cet univers sans couture. Que j'apprenne quelque temps le silence, que j'escorte quelque temps la mort. La prodigieuse mort, la fascinante, la fertile mort. Sans elle la terre ne serait qu'indifférence, lac, sans fin, inertie¹⁴⁸.

Lana est convaincue que pour se dépasser, comprendre, la seule voie possible est la mort:

Aimer jusqu'à sa propre destruction. Aller jusqu'au bout. Jusqu'au bout. Se brûler¹⁴⁹.

Elle décide d'aller à la recherche de Pierre, de l'amour en franchissant le seuil du désert, en accomplissant cet impossible passage.

Dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, l'entrée dans le domaine de la mort s'effectue par un retour dans le passé. La trajectoire de la protagoniste est différente de celle des autres héros chedidiens. Contrairement aux autres personnages, qui confrontent le présent et

¹⁴⁷ Andrée Chedid, *Le Survivant*, Paris, Flammarion, 1982, p.60.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

l'avenir, Nefertiti entreprend un voyage qui remonte dans le temps. Elle remonte à sa propre enfance, afin de pouvoir retracer et réaliser le rêve de son époux. Ce n'est pas sans angoisse que l'héroïne effectue ce passage où le passé révolu symbolise la mort. Le temps historique s'arrête. "Le visage de la reine est ailleurs"¹⁵⁰. C'est alors que débute sa marche:

Se haussant de toute sa taille elle s'immobilise avant de se diriger, à pas lents, le cou redressé, vers la terrasse. Elle avance lentement, très lentement. Ce soir, faisant un effort pour franchir des gouffres profonds et d'invisibles obstacles, elle va se mettre en route vers son passé¹⁵¹.

A l'instar du roman *Le Survivant*, *L'autre* débute par un cataclysme. L'écrasement de l'avion fait place au tremblement de terre qui frappe la collectivité. L'entrée dans le domaine de la mort s'opère brutalement. De l'émergence de la vie, "les glapissements lugubres"¹⁵² du chien Bic établissent le pont qui mène, au bout de quelques secondes, à la catastrophe. La chambre aux

¹⁵⁰ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 12.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵² Andrée Chedid, *L'autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 16.

fenêtres bleues de l'hôtel Splendid, où loge le jeune touriste, se transforme en prison en un clin d'oeil.

La façade se contracte, ondule, se plisse autour de l'ouverture. Pris au piège, le jeune homme bascule à l'intérieur de sa cage¹⁵³.

Ce passage si brusque laisse quand même le temps au néophyte d'être envahi par la peur et par l'angoisse. L'effondrement de la façade est si rapide que Simm ne retient que les signes qui expriment les sentiments du jeune homme:

Derrière le rideau de cendres, il aperçoit ce bras, de nouveau levé, mais qui ne complétera pas son geste. Ce visage, qui n'est plus que grimace. Cette bouche, qui n'est plus qu'un cri¹⁵⁴.

La mort du jeune touriste est aussi celle de Simm. Dès le premier échange, il s'est établi une sorte de complicité entre les deux protagonistes. Simm a tout de suite comparé l'étranger à un petit-fils dont l'aspect physique est légèrement le sien, un seul monde les enveloppe tous les deux¹⁵⁵.

Le roman *Les Marches de sable* présente les trois

¹⁵³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

protagonistes séparément étant donné qu'elles ont fait leur entrée dans le domaine de la mort à des périodes différentes. Cyre n'a que treize ans. Elle décide de mettre fin aux mauvais traitements qu'elle a subis dans son couvent. Broyée par la souffrance, elle part, droit devant elle, sans direction précise, jusqu'au moment où elle atteint le désert, la veille de son départ, qui n'était que la répétition d'autres nuits,

Découragée, elle se couchait enfin, le long de la porte. Là elle se recroquevillait, comme un foetus, elle patientait¹⁵⁶.

Cyre s'aventure en direction du désert et continue sa marche; le paysage ravagé par le soleil, "inanimé"¹⁵⁷, ne l'empêche pas d'avancer. Il semble plus clément que les soeurs dont elle venait de se séparer. Étant donné l'âge de celle-ci, son entrée dans la mort ne revêt pas l'aspect tragique que l'on retrouve dans les autres cas, mais ressemble plutôt à une initiation de puberté. Marie apparaît neuf ans après avoir quitté Alexandrie. Sa prise de conscience a débuté au moment où elle a connu les regrets. Après des moments de réjouissance, elle éprouve

¹⁵⁶ Andrée Chedid, *les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 20-21.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

une profonde souffrance au point de se sentir "avalée dans un puits"¹⁵⁸. Elle se sentait déchirée à l'idée d'abandonner ses biens et sa vie. Mais elle a atteint un certain degré de compréhension. Il existait

[...] en elle une zone profonde qui ne pouvait jamais être livrée à un amour humain¹⁵⁹.

Grâce à l'ânier Zabour, elle se fait conduire dans le désert. Athanasia, la troisième protagoniste, ne croit qu'en la vie. Malgré la souffrance qu'elle éprouve, suite à toutes les séparations que lui a infligées la vie, son passage vers la mort n'est pas un choix. Son unique but est de retrouver Andros.

Dans *La Maison sans racines*, Ammal et Myriam insistent sur les liens qui les unissent. "Amies depuis l'enfance rien ne parviendra à en faire [...] des ennemies"¹⁶⁰. Elles ne peuvent pas concevoir la haine qui divise ainsi les humains, les poussant à s'entre-tuer. C'est à la suite de cette prise de conscience qu'elles décident de passer à travers cette dure épreuve, et d'aller à la rencontre prévue à la Place. Elles seront

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁶⁰ Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985, p. 57.

toutes les deux vêtues de jaune, dans le but d'exclure "le deuil et la désolation"¹⁶¹. Cette Place, dépourvue d'arbres et de feuillage décrite comme "un lieu tragiquement prémonitoire"¹⁶², sera aussi lieu de rencontre de la grand-mère et de la petite-fille qui, elles aussi, avaient établi des liens avec les deux jeunes filles sans toutefois prévoir leur participation à la marche. Elles se trouvent "soudain enfoncées, liées toutes les deux à cette histoire si lointaine et si proche à la fois"¹⁶³. C'est ainsi que Kalya, harcelée par l'angoisse, entreprend à son tour la marche vers la même Place. Il serait intéressant de comparer le roman au récit "Un jour, l'ennemie...". Kalya est, en fait, la reprise de l'image de l'aïeule qui est enracinée dans le pays et dont le rôle est plus passif, moins complexe, que le sien. Les deux jeunes filles tenteront d'effectuer le passage du deuil sacré à l'impossible. Ce passage va s'opérer sous l'oeil de l'aïeule, qui représente la "mère" initiatique. À travers les différents épisodes de la nouvelle, celle-ci a maintenu le contact avec Ammal: elles habitaient le même

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶² *Ibid.*, p. 78.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 78.

quartier, "se parlaient souvent, se comprenaient... bien qu'appartenant aux communautés adverses"¹⁶⁴. Avec l'aïeule pour guide, les deux novices s'enfonceront progressivement dans l'épreuve qui les mènera vers la mort, vers l'au-delà. C'est alors que se poursuivra le voyage ou la quête fondamentale de l'être, quête de nature spirituelle.

La quête initiatique

La science initiatique, transmise par les rituels, est avant tout, comme l'explique Simone Vierne, une connaissance intime, personnelle, n'ayant aucun rapport avec la connaissance rationnelle. Cette connaissance spirituelle et mystique donne une réponse aux questions que se pose l'être humain sur sa condition et son destin. Elle permet aux néophytes de dominer la condition humaine¹⁶⁵. C'est grâce au symbolisme de la Quête que l'être humain peut s'interroger sur le sens et l'aboutissement de leur condition. La forme littéraire, considérée comme une dégradation du mythe, conserve

¹⁶⁴ Andrée Chedid, *Les Corps et le temps*, Paris, Flammarion, 1978, p. 21.

¹⁶⁵ Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Les éditions du Sirac, 1973, pp. 81-82.

néanmoins la structure de celui-ci. Le mythe ainsi que le symbole transmettent leur message. C'est par le dynamisme des structures profondes de l'inconscient de l'auteur, et du lecteur par la suite, que cette fonction est accomplie. La quête est très présente dans l'oeuvre d'Andrée Chedid. Elle suit plusieurs voies et reflète l'interrogation de l'écrivaine sur le sens profond de la vie, et amorce le processus de la compréhension qui mène à la connaissance. À travers la quête de ses personnages, la romancière présente un éventail de ses propres réflexions sur l'existence, qui tout naturellement laissent leur empreinte sur le lecteur.

Le mythe égyptien accorde une place primordiale à la quête d'Isis, qui s'accomplit en deux étapes. Quand celle-ci fut avisée que le coffre qui enfermait le corps d'Osiris avait été entraîné jusqu'à la Méditerranée, et s'était échoué au pied d'un tamaris sur la côte de l'actuel Liban, elle coupa une mèche de ses cheveux, porta des vêtements de deuil et partit à sa recherche. Après avoir récupéré le coffre, elle le ramena en Égypte. Pour s'assurer d'éviter toute intervention de sa soeur, Seth, pour se venger, s'empare du corps d'Osiris et le découpe

en quatorze morceaux qu'il éparpille à travers le pays. Le dépècement du corps d'Osiris symbolise, du moins à cette phase du mythe, le triomphe du mal sur le bien. Alors recommence la quête d'Isis qui parcourt tout le pays à la recherche des restes de son époux, en récitant des lamentations. Cette quête liée aux lamentations symbolise les angoisses qui accompagnent les initiés tout au long de leur propre quête.

D'autre part, il existe un aspect de la quête qui remonte à certains rituels propres aux sociétés archaïques, qui revêt un aspect important dans le mythe égyptien et qu'on retrouve de manière itérative dans le roman chedidien. Cet aspect n'est autre que la danse accompagnée parfois du chant, et qui mérite que nous lui accordions une place spéciale dans notre analyse. La quête, telle que l'explique Northrop Frye, est un voyage, une route, inséparable de l'oeuvre littéraire, qu'il s'agisse d'une oeuvre profane ou religieuse. Cette quête a généralement lieu dans un "monde inanimé sous la forme du chemin ou de la grand-route ou encore sous celle des rues

de la cité"¹⁶⁶. Pour entreprendre l'analyse de ce mytheme, nous grouperons les romans selon les divisions proposées par Frye. Ainsi, nous étudierons tout d'abord les romans dans lesquels la quête s'effectue dans les rues de la cité, nous poursuivrons avec ceux où la quête se déroule sur la grand-route, nous passerons ensuite à ceux où les protagonistes errent ou traversent le désert, et nous terminerons avec le roman qui présente l'aspect ultime de la quête: le voyage sur le fleuve.

A. La danse

La danse est définie par les mouvements rythmiques du corps et constitue une des premières formes d'expression de l'être humain. La plupart des danses dans les sociétés primitives présentent un caractère archaïque qui entretient un rapport avec le sacré. Elle est considérée comme une institution qui permet, par la participation des êtres humains, la compréhension de la réalité collective. La danse est apte à spiritualiser l'activité physique et à l'intégrer dans un cadre qui la dépasse et qui

¹⁶⁶ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, p. 177.

appartient au domaine de la sacralité¹⁶⁷. Dans l'Égypte ancienne, il existe des chorégraphies qui se sont intégrées dans le rituel, et qui peuvent exprimer la joie ou l'affliction selon la nature de l'événement qu'elles représentent: mariage, fêtes ou funérailles. En Égypte, les exécutants peuvent faire partie de toutes les classes de la société. Les rois, les prêtres, les personnes attachées au temple et les peuples dansent. Les danses sont reliées au culte, aux différentes fêtes religieuses et profanes, ainsi qu'à toutes les cérémonies des rituels funéraires. Dans ce chapitre de la thèse, nous ne retiendrons que les danses reliées à la quête et qui, par conséquent, partagent certaines ressemblances avec celles des rituels funéraires.

Dans le roman *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, le scribe Boubastos suit les pas de Nefertiti dans sa quête:

Je dansais aussi [...] Je dissimulais la forme rétrécie de mes membres en prolongeant mes bras par des bois sculptés¹⁶⁸.

En effet, dans l'Égypte ancienne, les nains avaient leur

¹⁶⁷ Collectif, *Les Danses sacrées*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Sources orientales, 1963, pp. 21-22.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

place dans la société. Certains textes signalent des danses de nains. Ils faisaient partie de la suite du maître. Certains d'entre eux ont même été ensevelis avec leur maître dans de superbes sarcophages de granit¹⁶⁹.

Au début du roman *L'Autre*, Simm traverse le village. Sa traversée est accompagnée d'un pas de danse. Il plie un genou, élève la jambe, dresse un bras, chancelle, se raffermit.

Dans *Le Sommeil délivré*, la danse de Samya n'est que l'expression de sa peine, de son étouffement, de sa solitude, qui l'accompagnent depuis sa plus tendre enfance. La danse remplace les pleurs:

Ma peine tournoyait avec le reste avec des pas étouffés. Alors, les sanglots de Leila perdaient leur sens, et je ne comprenais plus le besoin des larmes¹⁷⁰.

Les Marches de sable présentent deux personnages qui dansent. Marie, la courtisane, pendant la première phase

¹⁶⁹ Collectif, *Les Danses sacrées*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Les Sources orientales, 1963, p. 83.

¹⁷⁰ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, pp. 48-49.

de sa quête, quête d'elle-même, se sentait envahie par toutes sortes de désirs reliés à la jouissance terrestre. Elle ne pouvait se délivrer que par des danses obscènes dont le seul témoin était la lune¹⁷¹. Cyre esquisse souvent des pas de danse. Dans son cas, la danse et le mime sont des substituts à la parole, ayant fait voeu de silence. Sa vie est exprimée par la danse.

La danseuse par excellence dans les roman chedidiens est Aléfa, l'héroïne de *La Cité fertile*. Toute sa vie et celle des autres est exprimée par la danse. Les mouvements de la vie et de la quête éternelle de la race humaine y sont représentés:

Aléfa se promène, brasse l'air de ses bras, recule, change de cadence, s'immobilise, s'ébranle de nouveau.

Palissades, matériaux, deviennent son décor. Elle s'invente des coulisses, des marches, des plateaux. Elle oscille soudain comme un arbuste harcelé par le vent. Elle s'étire comme un mât. Elle évolue, à larges pas, accusant l'ampleur de sa jupe¹⁷².

Mère initiatique, elle exprime et ressent la souffrance, l'angoisse des protagonistes du roman face à la douleur et

¹⁷¹ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, p. 47.

¹⁷² Andrée Chedid, *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, p. 10.

à la mort.

Aléfa mime les affres de la mort, les déchirures de la séparation.
À la limite du gouffre, au bord des chagrins sans retour, de l'extrême chute: d'un coup de reins, la vieille se redresse¹⁷³.

C'est à travers elle que nous suivons le parcours des personnages avec ce qu'il comporte comme questionnement et angoisse; elle les représente tous.

B. Les rues de la cité

Les rues de la ville du Caire, ses petites places, et les tramways qui la parcourent, fournissent le cadre où se déroule la quête dans le roman *Jonathan*. Après avoir choisi la prière comme action, le héros éponyme de cette oeuvre se trouve confronté, dans son église, avec divers aspects de la misère humaine: pauvreté, injustice, malheurs de toute sorte. Au bout de deux ans de réflexion, les enseignements de son maître Naghi ont eu le temps de mûrir. À la suite d'un rêve où tous les paroissiens l'avaient poursuivi de leurs plaintes et de leurs appels, il commence à se poser des questions sur le sens de sa vie:

Jonathan avait souvent l'impression que le sens

¹⁷³ *Ibid.*, p.14.

de la vie lui échappait, et que tout ce qu'on pourrait exprimer alors était si vain, si futile; comme un tournoiement de feuilles quand l'arbre est absent.

Le sacristain se prenait à rêver à un Jonathan si semblable à lui-même et pourtant différent. Seul Naghi pourrait comprendre¹⁷⁴.

C'est à ce moment qu'il entreprend à nouveau sa quête. Il parcourt les rues de la ville pour aller voir son maître et lui faire part de ses tourments qu'il compare à "des coups de marteau dans la tête"¹⁷⁵. Naghi lui explique que personne ne connaît le sens de la vie, qu'il y a plutôt des chemins:

Chacun doit trouver seul, son propre chemin
[...] Tous les hommes ont soif d'inconnu,
Jonathan, même ceux qui ne le savent pas [...]
Je sais seulement que notre soif est plus
grande que nous¹⁷⁶.

Naghi lui parle de l'éveil de la prise de conscience chez les jeunes et de la nécessité d'une action révolutionnaire qui aurait pour but de libérer les hommes de leurs entraves, de leur hantise et de l'injustice. Jonathan poursuivra sa quête dans le but de trouver la voie qui le mènera à l'action, en parcourant à maintes reprises le

¹⁷⁴ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Méditerranée, 1955, p. 72.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 77.

chemin qui le conduit chez son maître. La fragilité de Jonathan qui n'échappe pas à Naghi révèle un aspect de la quête du sacristain qui semble s'identifier à un rite de passage. Au moment où Jonathan arrive au terme de sa quête, la révolution éclate et il se fait tuer.

C'est encore dans les rues de la cité que les protagonistes du roman *La Maison sans racines* poursuivront leur quête. Il ne s'agit point d'une longue traversée. Ammal et Myriam arriveront de deux rues opposées pour se rencontrer sur "la Place". Leur quête, bien que de très courte durée, est très intense. Les deux jeunes filles, n'acceptant ni la haine ni la violence qui divisent l'humanité, atteignent le but de leur quête par un acte d'amour visant à dissiper les hostilités. Elles voulaient toutes les deux maintenir l'espoir. Mais "les deux figures solaires s'étaient brusquement figées. L'image s'était assombrie"¹⁷⁷. Une d'entre elles a été touchée. La quête de Kalya, sa marche, ne dure que quelques minutes, mais le chemin paraît interminable. La grand-mère ressent toutes les angoisses de la terre. Bien qu'étant de "passage",

¹⁷⁷ Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985, p. 13.

elle se trouve impliquée dans cette marche. Cette implication est due à sa complicité avec Myriam, elle lui trouve des ressemblances avec Sybil. Elle veut que les deux jeunes filles vivent, elle veut vivre elle aussi. Un axe conduit la vie de Sybil à Myriam et à Ammal:

Il fallait sauver ce que Myriam et Ammal avaient partagé; maintenir cet espoir qu'elles voulaient porter, ensemble, jusqu'au centre de la place, où devaient bientôt converger les diverses communautés de la ville. Sauver cette rencontre préparée depuis toujours¹⁷⁸.

La quête de Kalya peut aussi être celle d'Andrée Chedid qui essaie de découvrir la nature de ses propres attaches à la terre ancestrale où elle n'a presque pas vécu, afin d'essayer de comprendre la cruauté et la violence liées à la guerre civile et peut-être d'agir comme Kalya. Slimane, personnage ancestral, surveille tout ce qui se passe. Ses racines remontent au Nil bleu, et "ses joues balafrees portent la marque de sa tribu"¹⁷⁹. Il représente l'initié, le père initiatique, qui suit les novices. Les événements se précipitent. Sybil est tuée, la mort de Kalya suit. Les cris de la foule surgissent de tous côtés. La quête dans la nouvelle "Un jour, l'ennemie", revêt le

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 119.

même aspect que celle que nous retrouvons dans le roman, mais la structure de base de celui-ci est beaucoup plus développée. Le roman se termine sur une note pessimiste. Dans la nouvelle, l'aïeule et l'enfant ne meurent pas et les cris d'Ammal ont été remplacés par ceux de la foule. Ces cris et ces lamentations dans les deux oeuvres rejoignent les lamentations d'Isis lors de sa quête. Cette étape du voyage dans l'au-delà rappelle les rites et techniques chamaniques où, comme le dit Éliade, le novice devait traverser des crises de forme hystéroïde, pour ensuite rester inanimé. Ce rituel initiatique de mise à mort constitue un moment essentiel de l'initiation, un des aspects les plus importants du voyage dans l'au-delà. Dans le roman, les deux protagonistes étaient vêtues de jaune; dans la nouvelle, Vera portait sa jupe "jaune" couleur de fête (le jaune représente le soleil de la réconciliation, de la renaissance). Elles sont toutes les deux la représentation d'Osiris, jeune dieu. Elles subissent le même sort que lui: mort, mutilation. Dans la nouvelle, Vera demande à Ammal de "continuer", puis reste figée, la bouche ouverte.

C. La grand-route

Dans *Le Sommeil délivré*, Samya quitte les rues de la

cité pour suivre la mort incarnée dans le personnage de son mari Boutros. Il est en même temps la représentation de Seth, dieu du mal et de la destruction.

Je détestais Boutros [...]. Je le voyais, lui, et tous les Boutros du monde, compassés dans leur demi-autorité. Ils réglait les destinées, ils écrasaient les plantes, les chansons, les couleurs, la vie elle-même; ils réduisaient tout à la mesure rabougrie de leur coeur. Tous les Boutros [...] qui étouffent les flammes¹⁸⁰.

Après son mariage, le cocher les emmène à la campagne par la grand-route:

Par le raccourci, on débouchait très vite dans la campagne. Elle s'étendait en lignes plates [...].

La route se poursuivait. Elle traversait le pont, s'engouffrait dans les champs, pareille à un ruban de cendre perdu entre des espaces verts¹⁸¹.

Le lendemain de son arrivée, Samya reçoit la visite de deux femmes du village. La plus âgée donne à Samya une pierre bleue pour la protéger du mauvais oeil, en lui apprenant qu'elle l'avait portée pendant quarante ans, soit depuis le jour de son mariage. Cette vieille femme nommée Om el Kheir (nom signifiant mère de la bonté en arabe) représente la terre-mère, et sera en quelque sorte

¹⁸⁰ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 122.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 105.

la mère initiatique de Samya.

Les routes de la campagne sont liées au règne végétal, qui, selon Frye, fait partie de l'imagerie démonique, donc inférieure et non désirable d'une part, et opposée à l'imagerie apocalyptique, d'autre part. À l'instar de Frye, la mythologie égyptienne renforce, par sa dimension symbolique, la distinction entre le monde d'en-bas et le monde d'en-haut. L'arbre de vie est remplacé par l'arbre de mort, qui représente le tronc où se trouvait enfermé le cercueil d'Osiris. Le paysage prend la forme d'une étendue désertique, où l'être se trouve associé à un destin tragique:

Le long des sentiers, des hommes en file, un bêche sur l'épaule, avançaient comme un ruban gris. Les arbres coiffés d'une boule de feuillage, ressemblaient à des piquets que déracineraient le premier vent. Le jeune soleil [...] s'éparpillait dans l'eau stagnante des canaux et s'attachait à certaines pierres¹⁰².

L'apparition d'Ammal, petite fille du village, symbolise l'objet de la quête de Samya. Comme elle, l'enfant n'a que des frères. L'ignorance de son âge, la généralise, l'identifie à toutes les petites filles, et

¹⁰² Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 110.

contribue à lui donner une dimension mythique. La jeune femme propose de lui coudre une robe jaune, à l'image du soleil:

Un jour viendrait où les flammes feraient place au feu. Nos filles, nos filles peut-être ne seront plus semblables à ces mousses qui végètent autour de ces troncs morts. Nos filles seront différentes¹⁸³.

Samya appelait Ammal "mon oiseau". L'emploi du possessif renforce le désir de Samya. Cette quête est réellement une quête de soi. L'oiseau symbolise l'ascension et le vol, images illustrées par l'aile. Samya est à la recherche de la liberté, de son âme. Le jour où la petite fille vient lui montrer la figurine de terre qu'elle avait modelée, créée, et qu'elle aimait plus que ses frères et que son oncle, Samya lui répond: "Tu seras sauvée Ammal!"¹⁸⁴. Mais Samya ne comprend pas encore le sens de ses propres paroles:

Je ne savais pas encore ce que je voulais dire. C'était comme si Ammal tenait une réponse à la vie et que je devais être près d'elle pour l'aider¹⁸⁵.

L'image que le miroir reflète de la protagoniste, lui

¹⁸³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 168.

révèle une autre elle-même qui se révoltait contre la mort. Sa stérilité accentue en elle le sentiment de honte et d'angoisse. En acceptant sa condition, elle sentait "la vie s'émietter"¹⁸⁶. Tout, autour d'elle, semblait se désintégrer. Samya subit ce démembrement. Elle devient la représentation d'Osiris dépecé par son frère Seth.

La naissance de sa fille Mia (signifiant mienne en italien), est une délivrance. Avec Mia, Samya retrouvait la vie, le bonheur, l'amour:

Je croyais ouvrir les yeux à Mia, et c'étaient les miens qui s'ouvraient aussi¹⁸⁷.

Samya commence à comprendre le sens de l'amour qui se manifeste d'une manière très générale. L'amour d'un enfant, d'un homme, de l'autre, l'amour de créer qu'éprouvait Ammal, "l'amour est toujours grand"¹⁸⁸. C'est lui seul qui donne une réponse à l'angoisse. C'est par Mia que Samya commence à comprendre et avoir des réponses quant au sens de la vie. L'amour est la libération. L'enfant participe à la quête de la mère,

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 184.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 194.

c'est par Mia que Samya apprend. Mais la mort de la petite fille sera en même temps la deuxième mort de la mère, symbolisée par la paralysie dont elle est atteinte.

D. Le désert

L'imaginaire démoniaque offre un autre paysage appartenant au monde inférieur, et qui est aussi approprié pour la quête initiatique. Le monde inorganique, inculte, est celui du désert. "Le désert, écrit Antoine Guillaumont, est non seulement la terre stérile, mais aussi la région des tombeaux, le domaine de la mort, où l'Égyptien ne s'aventurerait jamais sans crainte"¹⁰⁹. Le contraste entre la vallée du Nil et le désert est très frappant. La terre cultivée, parce qu'irriguée par le Nil (les anciens Égyptiens l'appelaient "terre noire", "kemi", nom qu'ils avaient donné à leur pays), est le domaine d'Osiris, à laquelle s'oppose la terre stérile, le désert hostile et malfaisant de Seth. Les cités détruites peuvent aussi se classer dans cette catégorie.

C'est au milieu des ruines de la Cité d'Horizon que

¹⁰⁹ Antoine Guillaumont, *Aux Origines du monachisme chrétien: pour une phénoménologie du monachisme*, Bégrolles en Mauges, Spiritualité orientale, 1979, p. 77.

Nefertiti entreprend sa quête, dont le but est de retrouver et de transmettre à la postérité le rêve de son époux Akhnaton. La protagoniste ne se déplace pas. Elle ne quitte pas physiquement la Cité d'Horizon. Sa quête consiste en un récit que transcrira le scribe Boubastos, et qui, une fois inscrit passera à la postérité. Pour pouvoir accomplir cette tâche, elle tentera, malgré son affliction, de remonter dans le temps et de se remémorer tout leur passé. C'est pour elle l'unique moyen de reconstituer les événements afin "d'édifier" son récit. À travers sa quête, elle revit avec Akhnaton leur quête, étant donné l'importance accordée à l'élément féminin dans le roman. Pour contrecarrer le deuil, la destruction et la désolation dont elle est entourée, elle tentera de récupérer et de recréer toutes les images symbolisant l'idéal auquel aspirait le pharaon: elle relatera l'histoire de la "naissance" de la Cité d'Horizon.

L'édification de la nouvelle capitale reflète la pensée et l'idéal d'Akhnaton. Il la décrit comme un lieu qui appartiendra à tous, et non à un dieu ou à un roi; "le

soleil remplira le pays de son amour"¹⁹⁰. Pour l'édifier, il aura besoin de l'aide et du secours de tous ses futurs habitants:

La Ville d'Horizon - avec ses bâtiments publics, ses temples, ses maisons d'artisans et d'ouvriers, ses jardins, ses tombes, ses maisons de vie - s'édifient en lui, et puis en moi. La cité se construit, nous construis¹⁹¹.

La cité est la projection d'une vision intérieure et le reflet de la perfection à laquelle aspirait le roi: l'harmonie entre le ciel et la terre. Il ne peut dissocier la religion de l'amour, comme il ne peut séparer les grands et les humbles. Toutefois ses idées semblent être trop précoces pour son époque. Les remarques que lui adresse sa mère, la reine Tiy, sont un reflet de l'opinion publique:

Qui peut comprendre cette tendresse que vous étalez devant tous? Ni vos gestes, ni vos vêtements ne vous distinguent de la foule. Le peuple a besoin de porter ses yeux vers le haut. En devenant comme eux, tu t'abaisses, tu détruis ton image.

- De quelle image parles-tu?

- Un souverain doit garder sa face divine, son mystère.

- La face divine est partout¹⁹².

¹⁹⁰ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 128.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 150-151.

C'est la fin de la Cité d'Horizon et d'Akhnaton: tous les deux sombrent dans la mort; "la ville n'est plus qu'un océan de pierres, qu'une débâcle de rocs pétrifiés"¹⁹³.

L'Autre offre un aspect différent de la cité détruite. La destruction provient des entrailles de la terre. Le roman présente une double quête: celle du jeune homme enseveli sous les décombres d'un tremblement de terre d'une part, et celle du vieux Simm qui, en essayant de le sauver entreprend sa propre quête.

La quête commence dès les premières pages du roman. À Jaïs qui souligne toutes les différences qui existent entre son époux et le jeune étranger, Simm insiste sur un point qui les a unis: le paysage.

Chaque grain du paysage lui entrait dans la peau... Alors, j'ai vu moi aussi! J'ai terre, la mienne, qui battait dans ma poitrine. J'ai vu la vie, comme si c'était la première fois. Elle était à moi, à lui, à tous, en même temps, partout...¹⁹⁴.

Simm a l'impression qu'il avait dormi pendant des siècles, et qu'il ne devait plus laisser passer la vie. Le paysage

¹⁹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁴ Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 33.

qui l'entoure à présent ne représente que la mort, mais il y a un orifice qui mène à la vie. Il rejette tout ce qu'il y a de vieux en lui, qui le ligote, il comprend qu'il doit aller jusqu'au centre de la terre, à la recherche de l'étranger, de la vie. C'est alors qu'ils poursuivront une autre quête "ensemble" et point "à côté"¹⁹⁵. Cette scène est illustrée par l'arrivée de la petite fille Aga accompagnée de sa poupée portant le même nom qu'elle. Elle vient chercher la tête et le bras que la poupée a perdu pendant le tremblement de terre. Ne les trouvant pas, elle décide d'enterrer cette dernière. Aga et la poupée "Aga" sont en quelque sorte la représentation de Simm et du jeune touriste. Par ailleurs, Simm est la représentation d'Isis qui va à la quête de la vie en essayant de ressusciter Osiris.

Dans *Le Survivant*, la quête de la protagoniste a été comparée par Chedid à la quête d'Isis. Lana se rend en effet dans le désert d'Égypte à la recherche de son époux Pierre. Le nom de Pierre qui poursuit Lana, est porteur de symboles. Pour le remarquer, il suffit de rappeler comment il se transforme sous la plume de l'auteure: "Pierre!

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

Pi...erre. Erre. Errant. À grande erre. A belle erre. Hier. Lierre. Aire. Air"¹⁹⁶. Pierre associé à "lierre" (plante qui peut avoir une très longue vie), à "aire" et à "air" prend une dimension mythique, spirituelle. Lana poursuit sa quête dans le désert se mêle aux habitants, parle aux femmes des villages, parcourt des oasis. Elle s'interroge sur le sens de l'amour, de la souffrance, de la solitude et de la mort. Elle comprend que la mort s'identifie à l'oppression. Toutefois, elle se demande souvent si ces deux années de recherche équivalent à un échec.

Dans *Les Marches de sable*, nous retrouvons le désert du quatrième siècle qui a servi parfois de refuge durant les persécutions. L'Égypte fut sinon la patrie, du moins la terre de prédilection du monachisme. Étant donné que la plupart des moines étaient des Égyptiens du terroir, nés dans les villages de la vallée du Nil, leur conception du désert était étroitement liée à la configuration géographique du pays. Cette optique rejoint celle des anciens Égyptiens. Le désert maléfique de Seth prend alors

¹⁹⁶ Andrée Chedid, *Le Survivant*, Paris, Flammarion, 1963, p. 123.

la forme d'une errance, inversion diabolique de la quête. À cette époque de l'histoire, extrêmement bien illustrée par Chedid, le désert apparaît comme l'habitat des démons. C'est pour cette raison que l'ascétisme consiste surtout en une lutte contre les démons. Dans le roman, le moine Orose conduit Cyre au couvent parce qu'il "ne savait jamais quelles passions Satan pouvait soulever dans les coeurs tranquilles"¹⁹⁷. L'errance, fortuite par définition, devient intentionnelle. Du moment qu'elle fait partie d'une ascèse, elle devient consentie et s'identifie à la quête. Par sa nudité, le désert exige un dépouillement total. Les ermites qui s'y retireraient étaient arrachés à la société, au temps et à l'espace. Cet arrachement est comparable à une mort. L'expérience du désert est une initiation, par conséquent un lieu de quête. Comme nous l'avons déjà remarqué, les trois protagonistes du roman ont commencé leur voyage à différentes périodes de leur vie, avec des objectifs très différents. Ces trois femmes très dissemblables poursuivront ensemble leur quête: "Ni l'âge, ni la naissance, ni le passé n'ont fait obstacle à cette

¹⁹⁷ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, p. 124.

réunion¹⁹⁸. Le désert les réunit. Avant de commencer leur marche, elles passeront la nuit à veiller sur le corps d'Andros.

Pour Cyre, le désert représente un refuge. Elle marche d'ailleurs sans destination précise. Marie et Athanasia représentent pour elle la mère et la grand-mère dont elle a été privée, et Macé, l'aïeul. Le désert lui a donné une famille. Elle manifeste sa joie par la danse et le chant. Remplaçant la parole, la musique unit. Mais Cyre meurt trop rapidement. Elle conçoit la mort comme "un jardin, un voyage"¹⁹⁹. La quête de Cyre peut être perçue comme une initiation de puberté.

Athanasia hait le désert. Le désert lui a volé des années de sa vie. Elle hait l'instinct meurtrier des hommes qui n'aspirent qu'aux massacres sans pouvoir concevoir la paix. Cette réflexion reflète le fond de la pensée de Chedid: ayant écrit ce roman durant la guerre civile libanaise, elle y exprime son horreur de la violence et de ce que celle-ci comporte comme souffrance,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

que ce soit dans l'Égypte du quatrième siècle, au Liban ou ailleurs. Certaines références de l'auteure, s'appliquent très directement à la situation libanaise. Six ans après le début de la guerre, elle a eu le temps de faire le point sur la situation du pays, ainsi que sur la nature de son attachement pour ce dernier:

Dans ce pays troublé par d'intarissables rivalités intestines - un village se portant à l'assaut d'une agglomération voisine, la cité se scindant en quartiers adverses -, le jeu de bascule est constant²⁰⁰.

Athanasia s'est usée dans l'attente, elle a appris à l'appriivoiser et s'est tue. Son nom disparaît avec Andros. Les larmes qu'elle verse à la mort de celui-ci, rappellent les larmes d'Isis versées lors de sa quête du corps dépecé d'Osiris. Au moment où Athanasia révèle son nom, Marie lui fait remarquer: "Tes larmes sont une nouvelle naissance"²⁰¹. Athanasia se demande si elle a jamais cru en l'éternité. Il y a trop de questions auxquelles elle n'a pas trouvé de réponse. Dans sa souffrance, elle ne peut que s'identifier au désert, à la mort et à la désintégration qu'elle a subis malgré elle: "l'âge et le

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 107.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 83.

désert se sont alliés pour la défigurer"²⁰². Néanmoins, malgré toute l'horreur et le désespoir qui l'envahissent, Athanasia ne croit et n'espère qu'en la vie.

La quête de Marie se présente d'abord comme une fuite au désert. Elle revêt un caractère quelque peu ambivalent. Marie est d'abord aperçue par Cyre comme "La chose". Est-ce un fantôme, un animal ou un démon. L'enfant

[...] se demande ce que représente cette forme osseuse sur laquelle flottent quelques lambeaux d'étoffe²⁰³.

Au bout de neuf ans passés dans le désert, Marie avait perdu toute forme humaine, avait évité tout contact. À la vue de Cyre, elle se sent un peu décontenancée, mais par la suite, elle se jette dans les bras de l'enfant. Par ailleurs, bien qu'elle ait tout mis en oeuvre pour détruire son corps, Marie continuait à être hantée par l'image de ce corps sacrifié, jeune, qui ressurgissait à sa mémoire "dans sa splendeur d'antan"²⁰⁴. Au moment de sa rencontre avec Cyre, elle s'est sentie propulsée vers l'inconnue par la même force qui, neuf ans plus tôt

²⁰² *Ibid.*, p. 80.

²⁰³ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

l'avait lancée vers le désert. À chaque fois que Marie se sentait hantée par son corps encore affamé, elle lui infligeait toutes sortes de tortures: faim, marches au soleil, frottement au sable, dans le but de le réduire à une écorce, s'identifiant à l'aridité du désert, à la mort. Thémis est le premier à avoir compris Marie et le sens de sa quête. Quand elle lui parle de Jonahan, Thémis lui demande quel était l'objet de sa crainte. Ce à quoi Marie répond: "d'aimer...", pour ajouter ensuite: "je voulais le plus absolu de l'amour"²⁰⁵. Thémis avait vu cette "dimension de l'absolu"²⁰⁶ qui se trouvait à la base des aspirations de Marie. L'ambivalence consiste dans le fait que Marie comprend que l'absolu est le "véritable essor de l'esprit et de toute création", ce qui l'a poussée vers le désert. Par ailleurs, son amour pour Jonahan aurait peut-être pu combler ce besoin. Marie se rend compte de son dilemme, elle avoue d'ailleurs à Thémis:

Pour briser tout enchaînement, je vais d'un acte de destruction à l'autre²⁰⁷.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 135.

Thémis comprend le sens de cette lutte. Marie ne désirait que rompre avec sa vie de courtisane. Mais cette rupture a été trop brutale. Elle s'y réfère d'ailleurs comme à un acte de destruction. Il aurait peut-être fallu qu'elle se livre à l'amour de Jonahan afin de faire un choix basé sur la liberté plutôt que la destruction. Thémis comprend que Marie est arrivée à une certaine phase de sa quête où elle devait peut-être reconsidérer sa vie:

Peut-être embrasserait-elle alors une autre existence, son corps reflleurirait, elle était encore jeune. Ou bien, son choix renforcé, elle repartirait, plus libre, vers le même destin²⁰⁸.

E. Le voyage sur le fleuve

Le voyage sur le fleuve évoque la quête de l'absolu qui occupe une place importante dans les rêveries de tout être humain. Dans l'Égypte ancienne, le voyage sur le fleuve revêt l'aspect d'un pèlerinage. Dès le Moyen Empire, il s'est instauré dans les rituels funèbres. La dépouille mortelle est placée sur un bateau qui naviguera vers le nord jusqu'à Abydos, ville où fut érigé un temple

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 140.

abritant le tombeau d'Osiris²⁰⁹. Dans *Le sixième jour*, le voyage sur le fleuve constitue la quête de la grand-mère. Pour arriver jusqu'au Nil, Om Hassan se rend au parc des voitures à cheval. Tout, aussi bien dans le paysage, que dans le parcours qui mènera les deux protagonistes jusqu'au fleuve, sent la mort. La quête de Saddika peut être identifiée à celle de la déesse Isis, descendant et remontant le fleuve, afin de retrouver le corps morcelé de son époux. Le banyan qui se tient au milieu du parc, est "dévoré par les racines jusqu'à mi-tronc"²¹⁰. La description de l'arbre envahi par ses racines symbolise l'arbre de la mort, comparable à celui qui enfermait le cercueil d'Osiris, que nous retrouvons une fois de plus. La calèche, dont l'énorme capot de cuir noir cache la grand-mère et l'enfant, illustre le début d'une marche funèbre qui sera accentuée par le délabrement du chemin: "Le long du chemin caillouteux, bosselé, la voiture va à un rythme d'enterrement"²¹¹. Pour arriver au bateau Saddika doit descendre "quarante marches, blafardes sous

²⁰⁹ James George Frazer, *Le Rameau d'or*, volume II, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1983, p.420.

²¹⁰ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 126.

²¹¹ *Ibid.*, p. 129.

la lune"²¹². Le nombre "quarante" est aussi porteur d'un sens symbolique dont nous ne retiendrons que l'aspect pertinent pour notre analyse. "C'est le nombre de l'attente, de la préparation, de l'épreuve ou du châtement"²¹³. Il exprime surtout l'attente et les épreuves par lesquelles Om Hassan passe. Ce nombre joue un rôle important dans les rituels mortuaires de l'Égypte ancienne ainsi que chez d'autres peuples. Après la mort, c'est au bout de quarante jours que le corps est complètement détaché de son âme. Même si ces rituels ont disparu de nos jours, les Égyptiens continuent à considérer les quarante jours suivant le décès la période de grand deuil, qui se termine généralement par une cérémonie religieuse.

Une fois dans le bateau, le voyage s'effectue avec Abou Nawass pour guide spirituel. À Okkasionne, qui voit la mort pour la première fois en découvrant que l'enfant était atteint du choléra, le batelier Abou Nawass répond:

²¹² *Ibid.*, p. 131.

²¹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, Coll. Bouquins, p. 793.

"La mort est toujours avec nous"²¹⁴. C'est alors que commencera l'initiation d'Okkasionne: "Au cours de cette seule nuit, le montreur avait vieilli de plusieurs années"²¹⁵. Il semble à Saddika que l'attente touche à sa fin. Sans pouvoir se débarrasser de sa peur et de son angoisse, Om Hassan se sent vieille, mais elle continue à veiller sur l'enfant. Après avoir jeté un regard sur le passé, elle regarde l'enfant. Elle continue sa lutte:

Ces marbrures, cette sueur, sont des vêtements d'emprunt. Ce souffle bruyant n'est pas le signe de la fin, mais celui du grand combat; et rien ne se gagne sans combat²¹⁶.

Saddika prend de plus conscience de ses épreuves et de leur portée initiatique au fur et à mesure que le temps s'écoule. Les cinq jours sont presque terminés. Selon la légende, Osiris était le fruit de la relation entre le dieu de la terre Geb et la déesse du ciel Nout, mariée à Rê le dieu soleil. Quand Rê s'aperçut de cette tromperie, pour la punir, il déclara qu'elle ne pourrait plus accoucher en aucun jour de l'année. Mais Nout avait un autre amant. Le dieu Thot joua aux dames avec la lune et

²¹⁴ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 147.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 157.

lui ravit la 72e partie de chaque jour formant ainsi cinq jours par année, qu'il ajouta aux 360 jours de l'année égyptienne. Ces cinq jours échappaient ainsi à la malédiction de Rê. Il en a résulté que la déesse a mis au monde ses enfants pendant ces cinq jours dans l'ordre suivant: Osiris, Horus le Vieux, Seth, Isis et Nephtys²¹⁷.

La descente aux enfers

Le dernier aspect du voyage initiatique est illustré par l'image des mondes souterrains. Le "descendus ad inferos" s'identifie de très près au "regressus ad uterum". Celui-ci, consiste à faire régresser le myste à l'état embryonnaire, entraînant le retour dans les entrailles de la Terre-Mère. Cet état est plein de promesses de vie, mais il reste encore trop proche du chaos, du néant, où il faut d'abord retourner afin de pouvoir ensuite changer de vie. Dans la descente aux enfers, le néophyte ne vise plus de descendre vers les entrailles de la Terre-Mère, mais plutôt dans le monde des morts, ou entrailles du monde, représenté par celui des

²¹⁷ James George Frazer, *Le Rameau d'or*, volume II, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, pp. 412-413.

ancêtres mythiques. Dans les deux cas, le myste doit traverser une zone dangereuse, représentée par l'image du mandala ou du labyrinthe. Le parcours du labyrinthe parsemé d'embûches, permet parfois de s'égarer ou de revenir sur ses pas. Cette phase s'effectue dans l'obscurité totale. L'initié doit se diriger vers un centre. Pour cela, il doit surmonter tous les dangers, gravir tous les échelons dans le but de retrouver le sacré qui s'identifie avec le "centre" et qui lui permettra de renaître. Selon Jung, la descente dans les entrailles du monde symbolise une véritable descente dans l'inconscient.

Chez les anciens Égyptiens, la descente vers la mort était le dernier et grand voyage, tel que le décrit *Le Livre des morts*. Il consistait à franchir les redoutables seuils de la ténébreuse *Duat* (royaume des morts et représentation du labyrinthe), qui les menait jusqu'au jugement dernier de la pesée de l'âme. Celle-ci ne devait pas avoir plus de poids de péchés que la plume de Maat, déesse de l'ordre cosmique. La descente vers la mort est représentée par le démemberement d'Osiris en quatorze parties, indiquant le nombre de jours pendant lesquels la lune décroît, autre symbole des ténèbres. La barque

funéraire représente ce même périple. Les défunts descendaient "par une barque sacrée dans les douze régions du monde inférieur"²¹⁸.

Nous retrouvons cette dernière étape de l'initiation dans certains romans de Chedid. Dans *Le sixième jour*, la descente sur le fleuve revêt tous les aspects du voyage dans la barque funéraire. Selon Gaston Bachelard, la barque est

[...] le berceau redécouvert. Elle évoque dans le même sens le sein ou la matrice. La première barque est peut-être le cercueil²¹⁹.

Saddika place le corps de l'enfant dans un réduit à l'abri du vent que lui désigne Dessouki:

- Voilà une place!... Une maison, une vraie maison pour ton enfant. Là-dedans, il dormira tranquille [...]. Dans sa maigreur et dans son immobilité, serré entre ces cloisons [...] l'enfant faisait penser à ces rois d'autrefois qui sommeillaient entre leurs murs de pierre, en attendant le grand voyage du retour²²⁰.

La mort initiatique de l'enfant est représentée comme un

²¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 108.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

²²⁰ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 134.

retour à l'état embryonnaire. Saddika sort du temps en évoquant des images de son enfance dans son village avec ses parents. Elle redécouvre la Terre-Mère, en se souvenant des événements heureux et qu'elle interprète comme un retour à la vie. Mais, avant de retrouver la vie, il faut passer par les épreuves qui, dans l'oeuvre, sont illustrées par les larmes et le tourment de la grand-mère:

Mille vies se contredisent à l'intérieur de sa seule vie. L'âme qui renonce et celle qui poursuit sont les siennes²²¹.

Le renoncement et la vieillesse qui accablent Saddika sont des étapes nécessaires pour renaître. Le montreur a senti que "la femme est morte de la mort de l'enfant"²²². Nous assistons, à ce moment précis, à la métamorphose d'Okkasionne. Comme son nom le suggère, celui-ci a profité de "l'occasion" qui s'est présentée à lui pour en faire un gain; en d'autres termes, en dénonçant aux autorités les noms des malades atteints par le choléra, il se faisait rémunérer. Son initiation consiste à avoir compris "que de la souffrance des autres on ne joue plus", et il ajoute par la suite: "Mon coeur saigne et c'est la première

²²¹ *Ibid.*, pp. 156-157.

²²² *Ibid.*, p. 183.

fois."²²³

Dans le roman *La Maison sans racines*, la descente aux enfers est tout d'abord représentée par "l'anneau maléfique qui encercle la ville"²²⁴ et la Place qui ressemble à une "arène"²²⁵. L'échec de la tentative des deux jeunes filles, la mort de l'enfant, Sybil, suivie de celle de Slimane, personnage ancestral, entraînent le refus de la vie de la grand-mère. Kalya s'interroge sur la vie humaine que le temps déverse "dans la même poussière", et qu'elle compare à "une étincelle entre deux gouffres"²²⁶. Ce monde souterrain est souvent représenté par un monstre avaleur (qui illustre l'image du gouffre), tel le poisson qui dévora l'organe sexuel d'Osiris à la suite du démemberement de celui-ci, lui enlevant le pouvoir de la procréation. Une autre représentation de ce monde qui représente les épreuves angoissantes est le labyrinthe. Kalya s'enfonce graduellement dans un premier

²²³ *Ibid.*, p. 183.

²²⁴ Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985, p. 207.

²²⁵ *Ibid.*, p. 213.

²²⁶ *Ibid.*, p. 225.

gouffre qui la fait remonter aux souvenirs pénibles de son enfance en Egypte et de sa grand-mère Nouza. Elle se souvient des moments passés à contempler le Nil, qu'elle appelle "le fleuve des fleuves", avec ses felouques "éternelles", ainsi que de la promesse qu'elle s'était faite consistant à ne jamais oublier ce paysage ²²⁷. Mais du même coup, Kalya ne pouvait pas effacer de sa mémoire les images de la pauvreté et la misère du peuple égyptien victime de tant d'injustice sociale, qu'elle n'a jamais pu accepter. À travers ce labyrinthe de souvenirs, elle se trouve tirée vers un autre gouffre hanté par toutes les images de la mort, de la violence et de la haine qui l'entourent et qu'elle ne peut concevoir, ne trouvant aucun moyen de les justifier. Cette image est représentée par cette scène apocalyptique:

Des hommes, des femmes envahissent le terre-plein. Des volets s'écartent. Des portes s'ouvrent. Des cris, des hurlements de partout; cette violence aveugle ne peut pas, ne doit pas durer²²⁸.

Ces images dispersées de la mort et du chaos convergent vers le centre de la place avec le symbolisme de l'axe qui relie Sybil à Myriam.

²²⁷ *Ibid.*, p. 238.

²²⁸ *Ibid.*, p. 248.

Il semble intéressant de comparer *La Maison sans racines* à la nouvelle qui fut son noyau. Le récit "Un jour, l'ennemie..." a paru en 1978, soit sept ans avant le roman. L'écriture de ce dernier a donc eu lieu au début de la guerre civile au Liban. C'est probablement pour cette raison que nous ne trouvons pas autant de pessimisme dans la nouvelle que dans le roman, notamment à cette étape du scénario. L'image des mondes souterrains dans la nouvelle symbolise le refuge. Pour échapper aux horreurs de la guerre, les habitants de la ville ont abandonné les étages supérieurs de leurs immeubles pour se réfugier dans les abris. Ils ont redécouvert leurs caves, symboles de la Terre-Mère. Les mondes souterrains sont représentés par le retour à la vie embryonnaire ou "regressus ad uterum". Cet état est plein de promesses de vie, toutefois encore trop proche du néant. Il est, par conséquent, important de retourner au chaos, afin de pouvoir changer de vie. Les caves sont donc le symbole de la Terre-Mère, qui les aide à oublier la haine et représente en même temps une promesse de protection, de refuge et d'amour. De telles attitudes sont symbolisées par l'image des "bras-tentacules", des "bras-aimants", qui ligotent, qui

protègent²²⁹. Cette image du retour à la vie embryonnaire, comme nous l'avons déjà examiné, fait partie des rites de passage dans les initiations de premier degré. C'est dans cette mesure que nous ne retrouvons pas dans la nouvelle la note grave et pessimiste qui caractérise le roman. La réécriture du roman, sept ans plus tard, a permis à l'auteur de se distancier de la situation, par conséquent d'approfondir sa réflexion et de remettre en question son identité et ses racines. En outre, nous aimerions ajouter une autre dimension à cette analyse. L'image de la descente vers les caves, symboles de refuge, contraste avec les images du combat faisant partie du régime diurne, tel que perçu par Gilbert Durand. Cette descente n'est plus une chute, mais une descente euphémisée, douce vers le ventre de la Terre-Mère. Cette recherche de refuge et de confort fait partie des structures de l'intimité mystique du régime nocturne de l'image que nous examinerons de manière beaucoup plus détaillée dans le chapitre réservé à la reconstruction.

Dans *Le Sommeil délivré*, Samya, morte pour la

²²⁹ Andrée Chedid, *Les Corps et le temps*, Paris, Flammarion, 1978. p. 19.

deuxième fois après la mort de sa fille Mia, est attirée par les eaux profondes du fleuve. Sa descente vers les mondes souterrains est arrêtée par "les rides" du Nil qui "s'effaçaient pour renaître"²³⁰. Elle comprend qu'elle n'était pas prête à le suivre:

Le fleuve ne voulait pas de moi. Il ne voulait pas de la morte que j'aurais pu être. Il ne s'arrête pour personne, il continue sa route. Pour qu'il vous emporte, il faut courir après le fleuve; sinon, il vous abandonne sur la berge. Il vous laisse à votre mort, à votre petite mort solitaire et sèche²³¹.

N'ayant pas eu le courage de suivre le fleuve dans sa marche, Samya chasse la vie de ses jambes. La paralysie dont elle est atteinte symbolise sa propre inertie. Pour échapper à sa douleur et à celle de toutes les autres qui ont vu leur vie s'effriter à cause d'une existence dépourvue d'amour, elle décide de faire le vide autour d'elle, de "se terrer"²³². Elle retrouve le monde souterrain dans l'obscurité de sa chambre et du salon dans lesquels elle "existera" désormais. Boutros peut être comparé à la baleine qui a avalé Jonas, représentation

²³⁰ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 212.

²³¹ *Ibid.*, pp. 213-214.

²³² *Ibid.*, p. 215.

métaphorique de l'engloutissement. Le baiser que Boutros dépose sur son front tous les soirs est l'objet de sa hantise:

Les lèvres approcheraient, brunes, énormes, avec de la salive aux commissures. Il s'inclinerait. On ne verrait plus que ses lèvres et la calotte écarlate. Ce serait insupportable²³³.

C'est au bout de quinze ans, ce jour-là, que Samya a "décidé d'en finir"²³⁴. Cette longue gestation enfouie dans son fauteuil, symbolisant le ventre de la baleine ou celui de la Terre-Mère, est une image de descente et d'exploration de l'inconscient. Dans son cas, c'est un inconscient collectif, Samya peut enfin trouver sa voie qui est celle de toutes les femmes partageant sa condition.

Parmi les trois protagonistes du roman *Les Marches de Sable*, Marie est celle qui effectuera sa descente dans le monde souterrain, au moment de sa rencontre avec Thémis. Celui-ci s'avance vers Marie avec compassion. Ils partagent les misères de leur corps et les tourments de leur esprit. Ce n'est point sans angoisse que Marie

²³³ *Ibid.*, p. 28.

²³⁴ *Ibid.*, p. 28.

s'enfonce dans la Terre-Mère. Elle ne se retourne pas vers le passé ni vers les plaisirs de la chair auxquels elle s'adonnait. L'acte d'amour qui l'unit à Thémis symbolise l'amour qu'elle a eu peur d'éprouver pour Jonahan. C'est en l'acceptant qu'elle peut faire un choix. Marie et Thémis comprennent l'essence de la philosophie de Macé: il ne dissocie pas "l'âme du corps", étant donné que "la nature était une"²³⁵. À Athanasia, qui pense que rien ne peut vivre dans un désert, Marie répond:

Si l'on descend, si l'on s'enfonce, plus bas,
beaucoup plus bas, on trouve une autre vie²³⁶.

Elle se rapproche ainsi de son centre, de sa destination.

Dans *L'Autre*, la possibilité de la mort de l'Autre est représentée par Simm comme un véritable enfer, leur enfer à tous les deux: "Avant d'entendre cette voix, c'était l'enfer... Je ne me vivais même plus"²³⁷.

La descente dans les entrailles de la Terre-Mère se présente comme un véritable engloutissement: "la terre est

²³⁵ *Ibid.*, p. 166.

²³⁶ *Ibid.*, p. 157.

²³⁷ Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 121.

un ventre, un nid"²³⁸. La crevasse qui embrasse le corps de Jeph contient un "enchevêtrement incroyable"²³⁹. Dans *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Jung décrit l'engloutissement de Jonas dans le ventre de la baleine comme étant une descente dans l'inconscient, où il découvre des représentations collectives:

La parabole de Jonas, avalé par la baleine, rend parfaitement la situation. On s'enfonce dans le souvenir d'enfance, échappant ainsi au monde actuel. On croit arriver dans l'obscurité et l'on a des visions de ce monde de l'au-delà. Le mystère que l'on perçoit représente le trésor d'images primitives que chacun apporte au monde comme cadeau de l'humanité, somme des formes innées qui sont propres aux instincts. Je les ai appelées Psyché "potentielle" parce qu'elles constituent l'Inconscient Collectif²⁴⁰.

L'orifice que Simm découvre permet au jeune homme de commencer à voir le jour. Celui-ci découvre tout d'abord la honte d'exister au lieu de vivre. Simm tente de lui apprendre à vivre:

Regarde dedans. Baigne dans ta racine. Écoute la vie monter, écoute... Elle est dans ta poitrine, la vie; dans ta gorge, dans ta bouche

²³⁸ *Ibid.*, p. 60.

²³⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁰ Carl-Gustav Jung, *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'université, 1983, p. 665.

... Elle est à toi, à nous²⁴¹.

Le jeune homme commence à comprendre qu'être sans nom, sans identité, signifie oublier sa condition première, profane, et comme tout néophyte essayer de se découvrir, de comprendre et de renaître.

La descente dans les mondes souterrains est la dernière phase du voyage initiatique. Cette mort virtuelle permettra aux mystes d'accéder à la Connaissance afin de renaître et de devenir des êtres nouveaux. Cette étape finale du retour aux entrailles de la Terre-Mère, rappelle un texte funéraire décrivant la cérémonie de l'ouverture de la bouche, tiré du recueil des *Textes des sarcophages*: Pour Osiris, la terre ouvrit la bouche pour lui permettre de se nourrir, de saisir son abondance et d'établir son règne.

²⁴¹ Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, pp. 139-140.

CHAPITRE IV

RENAISSANCE ET RECONSTRUCTION

Tout au long des millénaires, la conscience de l'être humain a toujours été axée sur la préoccupation mystique de la mort, en laissant entrevoir un prolongement à cette vie terrestre (à laquelle ils étaient attachés), qui la dépasse et qui se situe dans un au-delà. Chez les anciens Égyptiens, notamment, cette préoccupation a été très prononcée. La tragédie d'Osiris remplissait leur âme d'une si profonde angoisse, qu'il leur a été impossible de ne pas envisager l'au-delà pour les en libérer. Partant de ce fait, ils sont arrivés à conclure que la mort physique n'était qu'une métamorphose de la conscience, impliquant ainsi la démonstration d'une liberté qui les rendait égale aux dieux. Cet aspect est un des principes fondateurs de la spiritualité égyptienne²⁴². Cela explique l'importance qu'ils accordaient à la momification et à tous les rituels funéraires qui avaient pour but de préparer le défunt à la vie dans l'au-delà. Par conséquent, la métamorphose de la conscience qui a le pouvoir de leur accorder la liberté

²⁴² Grégoire Kolpaktchy, *Livre des morts des anciens Égyptiens*, Évreux, Éditions Stock+Plus, pp. 14 et 48.

consiste en la résurrection et la restructuration de leur univers.

Renaissance

La deuxième quête d'Isis, dans le mythe égyptien, consiste à retrouver le corps d'Osiris, démembré par Seth. Après avoir récupéré treize parties du corps, la déesse, prenant la forme d'une oiselle, parvient à rendre le souffle à son époux. Inspirée par les divinités Toth et Nout, elle modela une imitation du phallus d'Osiris, et réussit à le ressusciter. De cette union naîtra leur fils Horus. Comme nous l'avons déjà mentionné, le dépècement du corps d'Osiris en quatorze parties correspond aux quatorze jours au cours desquels la lune décroît, depuis la pleine lune jusqu'à la néoménie. La mort et la résurrection du dieu sont étroitement liées à la lune: le démembrement est l'astre qui décroît jusqu'à sa disparition, qui dure trois jours, la résurrection représente sa croissance. Par ailleurs, la mort de la divinité a également été comparée à la graine qu'on sème dans la terre, et sa renaissance à la graine qui germe. Selon Éliade, la mort de ces jeunes dieux est souvent "créatrice" car elle est associée au

cycle de la végétation²⁴³. Osiris, de par son association au monde lunaire et au cycle astro-biologique, a donc été avant tout le dieu de la végétation. Par la suite, Isis est également associée à la lune; à l'instar de la croissance de l'astre, elle est souvent représentée avec des cornes qui poussent. Plutarque a beaucoup insisté sur le parallélisme existant entre la mort et la résurrection du dieu et le cycle lunaire, et lui attribue ainsi une dimension plus spirituelle. Le début du nouveau cycle lunaire symbolise la renaissance de la divinité. En conséquence,

[...] les Égyptiens, en plaçant dans la lune la puissance d'Osiris, racontent que ce dieu s'unit avec Isis, qui est la force productrice. Aussi appellent-ils Isis la "Mère du monde", et la font-ils d'une nature mâle et femelle, puisque fécondée par le soleil elle émet à son tour et sème dans les airs des principes générateurs²⁴⁴.

Par ailleurs, au commencement du printemps, les Égyptiens célébraient une fête qu'ils ont appelée "l'entrée d'Osiris dans la lune". Celle-ci avait lieu au moment de la pleine lune printanière, moment de l'éveil de toutes les forces

²⁴³ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1963, p. 137.

²⁴⁴ Plutarque, *Isis et Osiris*, Paris, Éditions de la Maisnie, 1987, p. 140.

de la nature. La lune étant à son plein, réfléchit la lumière du soleil. Ce dernier perd sa connotation néfaste pour s'unir à la lune. Par conséquent, Osiris devient aussi le soleil qui meurt chaque soir pour renaître chaque matin. Il est aussi le Nil, qui a le pouvoir de féconder la terre qui représente son épouse. Par la résurrection, Osiris associé à Isis devient le dieu bienfaiteur. Toutefois, le mythe garde encore un aspect paradoxal. Même si l'influence destructrice de Seth (dieu soleil, représentant les aspects néfastes de celui-ci) est vaincue par la force génératrice et le pouvoir d'Osiris et d'Isis, il arrive que celui-là peut parfois se libérer et se livrer à une lutte avec Horus. Ce paradoxe peut expliquer l'origine et la composition du monde:

[...] l'origine et la composition du monde est le produit d'un mélange de deux forces contraires, qui ne sont certes pas également puissantes, mais dont la meilleure prévaut. Que disparaisse absolument le principe du mal, c'est impossible, vu qu'il est profondément implanté dans le corps et dans l'âme du monde, et toujours en lutte opiniâtre avec le principe du bien²⁴⁵.

L'âme du monde comporte donc les deux aspects: l'intelligence et la raison constituent le fondement de tout le bien qui s'y accomplit. L'organisation et la

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 156-157.

maîtrise de tous les phénomènes de la nature par rapport aux saisons, au climat, aux périodicités, sont le domaine d'Osiris. Seth représente tout ce qu'il y a de déraisonnable, d'impulsif et de subversif dans l'âme du monde. Il est associé à tout ce qui est périssable et nocif dans l'univers. Il se manifeste dans tous les désordres qui affectent la nature.

À l'instar des personnages mythiques, les héros des romans de Chedid suivent le même parcours. Le voyage initiatique les conduit à la mort, mais prépare aussi leur nouvelle naissance. Les épreuves sont la quête d'une transformation radicale, d'une métamorphose, qui leur permettra d'accéder à un nouveau mode d'être, notamment à renaître.

Ainsi, la mort de Jonathan a lieu au moment où il prend la décision de passer de la prière et de la contemplation à l'action. Alexandre qui n'avait pas encore rencontré Jonathan se trouve aux côtés de celui-ci. Il lui soutient la tête et, sans le reconnaître, "leurs souffles

sont, un moment confondus"²⁴⁶. À la suite de cet échange, Jonathan revit en Alexandre, son double. Celui-ci ne peut pas accepter la violence et la soif de pouvoir qu'il découvre chez les hommes. L'action révolutionnaire dans laquelle il s'est engagé, n'a pas pour objectif la destruction, mais consiste surtout à alléger la misère et l'injustice ancrées dans la société. Ce n'est pas sans douleur que Jonathan comprend "qu'il reste tant de choses à faire, tant de choses à changer"²⁴⁷.

Dans *Le Survivant*, au bout de deux ans, Lana n'a pas retrouvé Pierre. Sa quête semble avoir été un échec. Cependant, "elle sentait qu'elle s'était rapprochée de Pierre en le cherchant"²⁴⁸. La conversation de Lana avec l'ingénieur Rigot, qui vient d'être abandonné par son épouse Elizabeth, est assez significative. Non seulement elle décrit les attitudes opposées des deux interlocuteurs face à la séparation, mais elle indique surtout une évolution de la pensée de Lana. Rigot affirme avoir oublié

²⁴⁶ Andrée Chedid, *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 204.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 206.

²⁴⁸ Andrée Chedid, *Le Survivant*, Paris, Flammarion, 1982, p. 177.

Elizabeth et compare le départ de celle-ci à une mort, alors que pour Lana, même au bout de deux ans de recherches vaines, rien ne l'assure que Pierre n'est pas vivant. Le voyage imaginaire que fera l'héroïne en compagnie de Pierre, la veille du jour où elle décide de revenir à Paris, l'aidera à parvenir au bout de sa quête. Après un retour au chaos, où tous les éléments de la nature se déchainent, Lana commence à entrevoir la délivrance:

Immense, pitoyable insecte de fer au ventre éclaté, aux membres éparpillés, tournant chacun pour son propre compte dans un indescriptible et bruyant chaos. La suprême menace venait de là, tu me l'as dit, répété. Mais je savais pourtant avec certitude que de là aussi viendrait, s'il venait, le salut²⁴⁹.

Et puis, ce fut le déclic:

Oui, voilà que tous ces objets dont le lien, la signification, nous échappaient - broyés, à l'abandon, déchiquetés, convulsés, - retrouvaient soudain utilité et fonction. Voilà que, les contemplant, c'était comme si nous assistions à notre propre spectacle. Chaque élément continuait de se mouvoir séparément, mais le rythme de chacun devint celui de tous. Oui, tout se réconcilia²⁵⁰.

Lana a compris. Sa renaissance consiste à accepter l'absence. Elle ne retrouve pas Pierre, mais elle ne

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 187.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 188.

retourne pas vaincue. Le souvenir de son amour pour son mari survit malgré l'absence, et triomphe de la mort. La nouvelle vie à laquelle elle accède est symbolisée par la dernière représentation de Pierre, "cet enfant, ce nouveau-né, cette vie [...] plus petit qu'un doigt d'homme mais parfaitement achevé"²⁵¹.

Comme dans *Le Survivant*, la renaissance dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnoton*, s'opère sur le plan onirique, mettant ainsi en relief un aspect de l'oeuvre de Chedid, notamment l'importance qu'elle accorde au rêve éveillé qui relève de l'imaginaire. La quête de Nefertiti consiste à recréer la capitale réduite à un tas de pierres. C'est en arrivant au bout de son récit inscrit par le scribe Boubastos qu'elle parvient à reconstruire la Cité d'Horizon. Cette réédification qui, cette fois, est gravée sur un papyrus qui sera transmis à la postérité, est un symbole de renaissance et d'éternité. La renaissance de la cité coïncide avec celle d'Akhnoton, et symbolise "l'idée d'un accomplissement de l'être dans la

²⁵¹ *Ibid.*, p. 214.

lumière"²⁵². Nous pouvons souligner ici l'initiation d'Akhnaton qui se passe en même temps que celle de son épouse. Après avoir franchi les redoutables épreuves du passage par le monde des morts, le roi devient lui-même un être représentant la lumière: Akhnaton fait rayonner Aton, le soleil. Akhnaton est aussi la représentation d'Osiris qui, en ressuscitant, devient symbole solaire. Nefertiti évoque la terre d'Égypte, Terre-Mère qui prend figure de mère initiatique:

Elle m'aura beaucoup enseigné: la clémence de l'eau, la compagnie des bêtes, l'amitié d'un arbre, la joie d'une moisson [...] Et par-dessus tout, le visage de son peuple. J'y ai vécu tout un cycle de saisons²⁵³.

À travers ce cycle apparaît le culte de la végétation, associé à Osiris. Son initiation rejoint ainsi celle de son époux. L'emploi du passé indique que cette phase est terminée. Elle a vu et compris la douce condition du paysan soumis au dur labeur et à l'injustice humaine qui le réduit à cette condition. Un des idéaux d'Akhnaton, était de construire une cité où tous seraient égaux et heureux, et où règnerait la paix. La renaissance est

²⁵² Christian Jacq, *Akhnaton et Nefertiti: le couple solaire*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 36.

²⁵³ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 89.

double: la rédemption d'Akhnaton est en même temps celle de son épouse. Le couple dans sa perfection, est une figure androgynique. Même si la ville est détruite, le soleil, qui continue son voyage, symbolise l'espoir qui émane de cette renaissance:

Pour lui qui n'a cherché ni triomphe, ni victoire; pour qui le soleil - fertile en naufrages, en défaites, en nuits - ne cessait de revivre, le moindre espoir était un pas vers l'espérance.
Ce rêve, les traces de cette Cité, sur lesquels je veille encore, surgiront plus tard des monceaux de notre ville et de tous ses débris.
Je n'abandonnerai rien.
Jusqu'au bout²⁵⁴.

L'espoir retrouvé à la suite de la résurrection de la Cité d'Horizon, est le rêve d'Akhnaton.

Le meurtre accompli par Samya dans *Le Sommeil délivré*, et qui entraînera sa propre mort, est un acte de protestation et de libération. La jeune femme remporte une première victoire en tuant Boutros (ou le monstre avaleur), illustration de la contrainte et de la mort sociale. Sa propre mort est le refus de la condition qui lui a été imposée. Le dernier regard de Samya se dirige vers Ammal, l'espoir, à qui elle donne son dernier

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 228.

souffle, et qui sera le symbole la résurrection dans le roman:

La dernière fois que je vis Ammal, je trouvais la force de lui reparler de ses statuettes, et elle me promit de ne jamais les abandonner. "Je te le promets!" me répondit-elle avec une passion soudaine. La seule lueur de volonté qui me restait était tendue vers elle. Je me disais que, si Ammal était sauvée, ma vie aurait un sens²⁵⁵.

L'enfant continuera à créer ses figurines malgré toutes les interdictions de son oncle. Elle tracera la voie de la libération pour toutes les femmes qui partagent l'angoisse, l'étouffement social de Samya:

- Elle court Ammal!
L'aveugle, le dos au mur respire en paix.
Comme elle court, Ammal! Comme elle court!²⁵⁶.

L'aveugle, personnage silencieux mais omniprésent tout au long de l'oeuvre, incarne l'image du père initiatique.

Dans l'Égypte ancienne, la naissance du monde était symbolisée par le lotus originel qui surgissait de l'eau portant le soleil enfant. L'enfant divin représente une des premières manifestations de la création cosmique. La naissance de l'enfant symbolise l'espoir ou un nouveau

²⁵⁵ Andrée Chedid, *Le Sommeil délivré*, Paris, Flammarion, 1976, p. 221.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 226.

départ. Dans *Le sixième jour*, la renaissance constitue la trame du roman. Saddika, qui représente l'image archétypale de la mère, poursuivra son combat jusqu'au bout. Elle compare la guérison de l'enfant à l'image apocalyptique de l'arche de Noé:

Nous irons demain jusqu'au fleuve. Je piquerai un roseau dans ma savate, elle deviendra une barque et nous pourrons monter dessus... Nous emporterons une oie, une poule, un chien et Fifo la chèvre²⁵⁷.

L'espoir d'Om Hassan est infaillible. La maladie de l'enfant n'est qu'une ombre; il guérira et renaîtra comme le soleil:

L'ombre, la nuit, sont les masques du soleil...
Il (le soleil) se cache, il ne meurt jamais, il revient toujours²⁵⁸.

Et, plus loin, elle ajoute en s'adressant toujours à l'enfant:

Toi, tu es mon soleil. Tu es ma vie. Tu ne peux pas mourir. La vie ne peut pas mourir²⁵⁹.

La renaissance de l'enfant est symbolisée par la graine que Saddika voulait jeter dans la terre noire et fertile et qui, dans dix ans, leur rappellerait leur passage.

²⁵⁷ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 54.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

Cette résurrection, liée au cycle de la végétation, identifie l'enfant à Osiris. La rédemption qu'elle prévoit revêt un caractère triomphant, reproduisant celle de la divinité. L'enfant, à l'exemple du dieu, accomplirait de grandes actions. Il édifierait des maisons en pierre comme celles des villes à l'intérieur desquelles tous les gens mangeraient à leur faim. Il réalisera tous les objectifs de la quête de sa grand-mère et poursuivra le combat qu'elle a entrepris: il vaincra toutes les figures du mal, de la misère et de l'injustice sociale. Saddika lui a donné "son dernier souffle"²⁶⁰. Il verra la mer! La résurrection de l'enfant revêt un caractère cosmique. Le dernier paragraphe du livre est un hymne à l'enfance et à la vie:

L'enfant est partout, l'enfant existe. Près d'elle, devant elle, dans la voix, dans le coeur, de ces hommes. Il n'est pas mort, il ne pourra plus mourir. On dirait qu'elles chantent, ces voix. Entre la terre et demain, entre la terre et là-bas, le chant est ininterrompu.

- La vie, la mer...²⁶¹.

Dans *La Maison sans racines*, l'image du centre de la

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 186.

Place prépare l'étape finale du scénario initiatique. Le sillon aperçu par Kalya et qui mène de Sybil au centre de la place où gisent les deux corps de Myriam et d'Ammal, est un axe conducteur de la vie, symbole de l'Axis mundi. C'est en atteignant ce centre que les initiés peuvent renaître. Cette fois-ci ce n'est pas l'enfant qui renaît. La mort de Sybil est suivie par celle de Kalya. Toutefois Kalya trouvait une ressemblance entre sa petite-fille et Myriam (fille de son ex-fiancé). Kalya devient la représentation de l'archétype de la mère, donnant ainsi naissance à toute une génération de femmes. L'axe de la vie joint naturellement Kalya à Sybil. Elles vont toutes les deux s'unir et ce même axe les rattache à Myriam: leur renaissance est illustrée par la résurrection de l'image de la fille. Par ailleurs, Myriam et Ammal sont décrites comme étant différentes mais identiques. Leurs deux corps deviennent une seule masse jaune maculée de sang. Le sang symbolise le sacrifice, la mutilation, mais les robes jaunes sont la représentation du soleil, de la renaissance. La fusion des deux protagonistes est une figure androgynique, symbole de perfection qui remonte à la naissance primordiale ou, à l'exemple d'Osiris, au soleil nouveau renaissant tous les matins. L'étoffe jaune,

qui flotte au centre de la place est un autre symbole de résurrection, auquel vient s'ajouter l'image du garçonnet qui contemple la scène:

Demain, l'apocalypse, l'océan des démenes?
Demain, la paix? Un garçonnet qui a tout vu
contemple la Place et les gens. Dans sa tête,
les choses se sont mises à remuer²⁶².

Malgré la douleur et le pessimisme qui se dégagent du roman, l'espoir contenu dans le nom d'Anmal persiste envers et contre tous. Le garçonnet sera-t-il le héros de *L'Enfant multiple*?

Avant de passer à l'analyse du roman que nous venons de mentionner, nous nous attarderons sur l'aspect de la résurrection dans la nouvelle. Cette étape y est plus simplifiée d'une part, et plus optimiste de l'autre. Dans le récit, l'aïeule, l'oeil en alerte, se précipite pour sauver Anmal qui, seule, a échappé à la mort. Elle ne veut pas seulement la soustraire à la mort, mais la "sauver d'elle-même"²⁶³. En tant que "mère" initiatique, elle

²⁶² Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985, p. 248.

²⁶³ Andrée Chedid, *Les Corps et le temps*, Paris, Flammarion, 1975, p. 29.

tentera l'impossible pour qu'Ammal puisse vaincre son angoisse, garder son espoir. L'aïeule est la représentation du dieu Toth qui, dans la légende, a été le protecteur d'Isis à travers sa quête et qui a permis la naissance d'Horus. L'enfant sera l'espoir de la déesse et poursuivra la tâche de cette dernière. Cette renaissance est illustrée par l'apparition de la fillette sur un balcon. Malgré les efforts fournis par sa famille pour l'empêcher de regarder la scène, la fillette a reconnu en Ammal une parente éloignée et a, en même temps, établi, une sorte de complicité avec l'aïeule. Comme nous l'avons déjà mentionné, la nouvelle ayant été écrite au début de la guerre civile au Liban, l'espoir y est plus marqué que dans le roman. La résurrection est surtout le triomphe de la vie sur la mort passagère qui s'accomplit, symbolisée par la présence de l'aïeule ou la permanence du temps, et par l'enfant de sexe féminin qui domine la scène. Le ruban vert (couleur de végétation), que la fillette dénoue de ses nattes et lance en direction de l'aïeule, symbolise la renaissance cyclique, mythe osirique par excellence.

L'Enfant multiple, publié quatre ans après *La Maison sans racines*, débute par la renaissance de l'enfant, Omar-

Jo. Son grand-père Joseph lui glisse au doigt une bague surmontée d'un scarabée qui avait appartenu à Omar. Dans l'Égypte ancienne, le scarabée était un symbole solaire, et également un symbole de résurrection. "Il est l'image du soleil qui renaît de lui-même"²⁶⁴. À l'instar du soleil, qui retourne quotidiennement de l'ombre de la nuit, le scarabée renaît de sa propre décomposition. Symbole du cycle solaire et de l'éternel retour, aussi est-il également appelé "le soleil levant"²⁶⁵. La résurrection est représentée par l'acceptation de l'enfant de toutes les blessures passées, en accord avec sa volonté de recommencer une nouvelle vie en arrivant à Paris est à l'image du soleil levant. Par ailleurs, le scarabée remis à Omar-Jo symbolise l'éternel retour, le retour cyclique. L'enfant est le prolongement de l'image "archétypale" du grand-père et de celle du père dont il porte les deux noms. Cette résurrection évoque une image d'harmonie et de conciliation, qui s'oppose à celle de la séparation et de la guerre, au Liban ou ailleurs. Elle reflète en même temps la réponse de l'auteure face aux déchirements et à

²⁶⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, Coll. Bouquins, p. 850.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 851.

la violence. Le roman nous présente un autre aspect de la résurrection: celle de Maxime. Grâce à Omar-Jo, le forain reprend goût à la vie. L'enfant adopte l'homme, éveille en lui la compassion et l'amour qui pousseront celui-ci à adopter à son tour l'enfant. Maxime renaît dans et par l'enfant qui devient son fils adoptif. De par ce fait, Maxime devient le père et remplace l'image ancestrale du grand-père Joseph, décédé quelques jours auparavant. Ce roman offre un contraste assez marquant avec le précédent, *La Maison sans racines*. Il reflète le cheminement de Chedid pendant les quatorze années qui ont suivi le début de la guerre civile. Les cicatrices sont encore présentes et encore douloureuses, mais l'espoir y est beaucoup plus fort. Il convient de rappeler que *L'Enfant multiple* est une réécriture de la nouvelle "L'enfant des manèges" faisant partie du recueil *Mondes Miroirs Magies* publié un an avant le roman. Nous ne nous arrêterons pas sur la nouvelle étant donné qu'elle constitue le noyau qui a donné naissance au roman. Le seul élément qui mérite d'être mentionné est le fait que, dans le roman, Maxime ne meurt pas, ce qui contribue à renforcer l'image de la résurrection, et surtout de la reconstruction.

Les Marches de sable nous propose une triple résurrection. Même si leur quête a revêtu des aspects très différents, les trois protagonistes du roman renaissent. Cyre meurt, mais son souvenir illumine, écrit Thémis. Sa renaissance virtuelle est symbolisée par les enfants du village qui accueillent Athanasia. Les liens qui se développent entre celle-ci et l'enfant, ont réveillé l'amour qu'Athanasia croyait mort en elle pour toujours. Elle renaît de la mort de Cyre, pour se transformer et devenir une "femme toute neuve"²⁶⁶ que les enfants du hameau voisin adoptent. La renaissance de Marie se manifeste au moment où elle comprend que son expérience dans le désert n'est pas une fuite de la vie mais un choix, qui est une libération:

Il était nécessaire qu'elle ressentît amitié et tendresse; qu'elle traversât une fois de plus les tensions, les frémissements, le plaisir de la chair; qu'elle fût mise à l'épreuve du partage, du bienfait d'être auprès des autres, avant de rompre les dernières fibres, avant de plonger dans un renoncement sans retour²⁶⁷.

Elle explique son choix à Athanasia:

- Comme j'ai aimé vous aimer!... J'ai vécu au désert, Athanasia. Mais, à présent, je sais

²⁶⁶ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, p. 243.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 230.

qu'il me faut vivre du désert. De ce désert qui palpète dans le langage de Dieu. [...] Oui, ayant tout quitté, il faut maintenant que je me quitte²⁶⁸.

Mais, avant de quitter, elle a pris le silence de Cyre pour aller vers l'avenir. En écrivant l'histoire des trois femmes, Thémis compare Marie à un "squelette blanc, aussi épurée que le désert"²⁶⁹. Thémis, parlant pour les trois femmes, et révélant le fond de la pensée de l'écrivaine, fera revivre l'espoir qui émane de l'oeuvre:

Mais du fond de mes ténèbres, toujours, indéfectible étoile, l'espoir m'est revenu²⁷⁰.

Dans *L'Autre*, la résurrection se manifeste comme une vraie naissance. Les protagonistes se donnent mutuellement des nouveaux noms, symbolisant la nouvelle naissance:

- [...] Je vais te trouver un nom. Tu veux?
- Trouve.
- Je t'appellerai Jeph... C'est un nom pour étrangers. Ça te va?
- Ça me va... Et toi, comment tu t'appelles?
- Trouve-moi un nom toi aussi. [...]
- Je t'appelle: Ben ... Ça te va?
- Ça me va.
- Alors ce sera: BEN.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 231.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 246.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 248.

- Et toi: JEPH²⁷¹.

Ben signifie fils en arabe, et ce fils représente ici le monde primitif. C'est par la fusion de ces deux êtres, que Jeph arrive à remettre en question tout le sens de sa vie, et qu'il commence à voir, à écouter, à apprendre et surtout à comprendre: "J'habite Ben. Lui, à son tour m'habite"²⁷². Avec la renaissance de Jeph, Ben, l'image du fils ressuscite aussi.

La petite fille Aga rejoint la scène. Elle s'identifie à Jeph. Au moment où les secouristes l'injurient et la chassent des lieux du sauvetage, elle leur répond non sans assurance:

- On s'en sortira ! Lui, de son trou. Moi de dessous la tente! Et le jour où tu auras appris à faire marcher les machines, peut-être qu'on s'en sortira plus vite encore²⁷³!

La réplique d'Aga est porteuse de plusieurs significations. Nous y retrouvons le fond de la réflexion de Chedid: sa révolte et sa compassion pour tous les

²⁷¹ Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 127.

²⁷² *Ibid.*, p. 143.

²⁷³ *Ibid.*, p. 132.

pauvres, la cruauté de la société envers eux. Par contre, elle entrevoit une lueur d'espoir dans le personnage de l'enfant: l'évolution technique occidentale, une fois instaurée au Proche-Orient, sera leur salut et leur délivrance, fournissant des emplois qui leur permettront de regagner leur dignité. Par la même instance, à travers sa recherche spirituelle, l'auteure découvre une complémentarité dans les deux mondes: celui de Ben et celui de Jeph, qui ne peut se réaliser que par une exploration de leur inconscient. Malgré leurs différences, ils se rejoignent par l'amour universel qui a le pouvoir d'harmoniser tous les contraires:

Nous naissons ensemble... Pour ceux qui s'aiment, ça devrait être comme ça, tu ne crois pas Jeph²⁷⁴?

Jeph, qui au départ trouvait Ben trop simple pour le comprendre, et comprendre toutes les complexités de son monde, a pris conscience durant ces derniers jours qu'il n'avait pas eu besoin de ses propres yeux étant donné que Ben lui prêtait les siens. Il voyait le monde pour la première fois, et il le voyait par les yeux de Ben. Pris dans son univers comme dans une machine infernale, il ne s'est jamais accordé le temps de jeter un regard profond

²⁷⁴ *Ibid*, p. 142.

sur le monde. Il apprend par Ben que regarder, c'est redescendre au fond de lui-même, de son inconscient, comprendre le secret de son existence, bien plus que rejeter le monde dans lequel il vit. Le monde industrialisé est aussi un monde où réside un grand espoir ayant le potentiel et le pouvoir d'améliorer la condition de l'être humain, car l'ignorance aussi est une défaite. Cette déclaration exprimée par Ben déclenchera la question de Jeph:

- Notre défaite, Ben, sais-tu où elle est?
- Peut-être, d'aimer les choses plus que le chemin?...
- C'est quoi le chemin?
- Où l'on marche, où l'on avance, où l'on va...
- Tu crois vraiment qu'on avance? Avec ce qui se passe partout? Avec la mort, toujours au bout?
- Notre oeil est trop petit, Jeph... Si nous possédions un oeil géant qui regarderait au-dessus du monde, au-dessus du passé, au-dessus de l'avenir: nous verrions l'ombre d'une échelle sur laquelle les hommes glissent, recommencent, reculent, escaladent, escaladent, tout au long du temps...²⁷⁵.

La connaissance de soi est le secret de la conquête. Le chemin à suivre est souvent difficile, parsemé tantôt de défaites, tantôt de réussites. La réalité est pleine de contradictions, qui tantôt se mêlent, tantôt se suivent. Il reste que la vie est un éternel recommencement,

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 153-154.

l'espoir est l'éternel retour. Nous retrouvons une fois de plus le mythe de la végétation. Ben en tant que fils, est la figuration d'Osiris qui renaît par la soeur-mère-épouse Isis. Dans ses efforts de sauver Jeph, il est aussi la représentation d'Isis qui essaie de ramener Osiris à la vie. Jeph revêt, dans une certaine mesure, ce double aspect: il représente Osiris qui renaît d'une part, mais il est également la représentation d'Isis étant donné que c'est grâce à lui que Ben renaît aussi. Ils renaissent "ensemble"²⁷⁶. Cette complète fusion des deux êtres à l'exemple des divinités est une parfaite personnification du mythe de l'androgynie.

La renaissance, qui consiste en la sortie du ventre de la baleine, du vrai ventre de la terre, est un véritable accouchement. Les tubes que les sauveteurs installent dans le but de donner à Jeph de l'oxygène et de la nourriture symbolisent le cordon ombilical qui lie Jeph au ventre de la Terre-Mère. Le fil électrique relié au micro grâce auquel Ben peut communiquer avec Jeph, est une autre image de ce même symbole. C'est Ben qui parviendra à maintenir le foetus en vie, et qui l'aidera à naître. Au

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 142.

moment où Ben sent que le moment de la naissance est arrivé il se dirige vers la mer et pénètre dans les eaux. La mer à laquelle aboutissent tous les fleuves symbolise le couronnement de la quête ou la résurrection. Son eau devient un élément purificateur. C'est cette même mer qui, dans *Le sixième jour*, était le point culminant de la quête de Saddika et de son petit-fils et qui est également symbole d'éternité. Simm s'éloigne du site, mais il verra cet accouchement sans avoir besoin de ses yeux:

Le col se dilate, l'expulsion est difficile. Les membranes de la terre se crament; l'orifice se craquèle. La tête [...]. J'aperçois... les cheveux ... Sa figure blanche comme du plâtre!... [...]. Oui, oui, le voilà! Le visage se découvre, écaille après écaille. Le torse gravit l'épaisseur à son tour. La terre s'amollit... Ses bras soudés au corps, l'homme se faufile dans le goulot, remonte, remonte, durant des siècles vers son fragment du jour... Le bassin puis les cuisses, les genoux... Simm, il est debout!... Je le vois de la tête aux pieds²⁷⁷!

Simm monté sur la motocyclette de l'étudiant, retourne à son village, en répétant après le jeune homme: "ON Y VA"²⁷⁸.

Dans *La Cité fertile*, Aléfa, comme son nom l'indique,

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 196-198.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 210.

est la première lettre de l'alphabet arabe. Le nombre "un" associé à ce nom évoque l'idée de l'unité qui est la source de toute chose. L'unité n'est pas seulement un nombre, mais la mère de tous les nombres. Elle est l'image androgyne par excellence, primordiale et à la fois éternelle. Chedid voit dans l'androgynie, le moyen de concevoir la mort, consistant en un retour à un état primitif, à la plénitude première remontant à la création et à l'abolition des contradictions de l'existence individuelle. Aléfa ramène du fond de sa mémoire un texte "qui n'a plus d'âge"²⁷⁹, et qu'elle récite tout en poursuivant sa marche:

- "Je salue mon seul parent survivant dans le monde: la terre."²⁸⁰.

Et plus tard, s'adressant à elle-même, elle ajoute:

- "Alors, mon âme... Sois nourrie du dedans, jamais riche au-dehors! Ainsi tu te nourriras de la Mort qui se nourrit des hommes et, morte la Mort, plus rien ne meurt."²⁸¹.

Aléfa est une femme qui n'a pas d'âge. À l'instar de tous les personnages chedidiens elle est constamment en

²⁷⁹ Andrée Chedid, *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, p. 13.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

mouvement. Elle n'aime pas se ressasser. Elle représente la Terre-Mère déjà ressuscitée, ou l'archétype de la mère qui transcende le temps. Elle se voit et se veut "Centenaire! Millénaire!"²⁸², tout en restant actuelle et immédiate. Elle offre l'indissoluble unité des contraires, et est en quelque sorte l'illustration de nombreuses significations opposées ou divergentes qu'elle tente de réconcilier sans toutefois les abolir. Aléfa reflète le fond de la pensée chedidienne: découvrir la réalité de la vie avec ses profondes contractions qui souvent se mêlent: joies et souffrances, bonté et cruauté, construction et destruction. La vie est une quête de soi qui ne connaît point de fin:

- "Bienvenue, ô vie! Je pars pour la millionième fois... façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race."²⁸³.

Aléfa est le personnage qui représente le plus directement la vision du monde d'Andrée Chedid. Son amour pour les humains est illimité. L'amour est le seul chemin qui permet à l'homme d'accepter la souffrance et de parvenir à se surpasser:

Les humains m'absorbent. C'est les aimer que

²⁸² *Ibid.*, p. 22.

²⁸³ *Ibid.*, p. 128.

j'aime. [...] Jamais je ne finirai de les découvrir. [...] Après la dispersion, [...] c'est vers les hommes que je reviens. Vers ce qui, d'unique, tressaille au fond de chacun²⁸⁴.

Aléfa refuse les frontières, elles contraignent sa liberté:

Mes atavismes sont multiples. [...] Tous ces croisements me gardent libre et sans frontières²⁸⁵.

Tout comme l'auteure, Aléfa a des racines sur trois continents. De son plein gré, elle a quitté le pays du fleuve séculaire, du désert, celui de la forêt primitive, pour trouver sa place "en pleine ville, en plein siècle²⁸⁶. Malgré la présence du mal dans la vie, la confiance et l'espoir aident à rétablir l'harmonie, seule capable de donner un sens à la vie:

Même si tout, toujours se dégrade et que les haines l'emportent, d'autres clartés nous sauveront. Je m'imprègne de cette confiance, sinon pourquoi vivre²⁸⁷?

Arrivée au bout de sa course, elle contemple la mort. Elle l'a apprivoisée parce qu'elle sait qu'il n'y a pas de vie

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 124.

sans mort, et que la mort est "ventre de vie"²⁸⁸. Elle laissera son corps "rejoindre ... sa première chimie"²⁸⁹. La renaissance qui sort du ventre de la vie, forme un mouvement circulaire qui rejoint la première représentation d'Aléfa, l'unique. La mort est niée par le cycle de l'éternel qui abolit le temps. Par ailleurs, l'image d'Aléfa quittant son corps est également symbole d'ascension.

Il semble important de souligner un aspect de l'initiation: le choix d'Andrée Chedid se porte souvent sur les femmes. Les héroïnes de sept romans sont de sexe féminin. Nous n'insisterons que sur la phase de la résurrection. Samya semble la plus démunie et la plus soumise parmi les personnages chedidiens; et pourtant elle arrive quand même à se libérer à la fin du roman. Elle donne son souffle à Ammal qui portera le flambeau de la libération. Lana, au bout de sa quête, donne un sens à sa vie, l'amour qu'elle éprouve pour Pierre revit dans son souvenir. Nefertiti, figure plus marquante, revit en

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 160.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

reconstituant le rêve d'Akhnaton: leur union dans la vie et dans le rêve atteint la perfection androgyne. Les trois protagonistes du roman *Les Marches de sable*, sont étroitement liées bien que très dissemblables. Elles appartiennent à trois générations, viennent de milieux sociaux différents et ont des objectifs divergents. Le dépouillement total imposé par le désert arrache leur masque et révèle leur essence profonde. Elles se retrouvent et se complètent, et, dans un sens, trouvent leur voie grâce au désert qui a permis leur rencontre. Elles ont un point commun: l'amour, qui les anime malgré les déchirures et la souffrance qui les ont marquées. Nous pouvons retrouver en elles une image chère à Chedid: Athanasia joue le rôle de grand-mère. L'attachement qu'elle éprouve pour Cyre, qui aurait pu être sa petite-fille, l'aide à renaître. La vie d'anachorètes qu'elles mènent pendant leur séjour rappelle l'initiation des femmes dans les sociétés archaïques. La représentation de Saddika contribue à lui donner une dimension plus mythique que celle de la mère. L'archétype de la grand-mère est, comme le dit Chedid, "la mère qui contient toutes les

mères"²⁹⁰, et qui symbolise la Terre-Mère. Par ailleurs, le choix de la grand-mère dans l'oeuvre chedidienne est synonyme de liberté. Dégagées de plusieurs contraintes, elles vont plus facilement au bout d'elles-mêmes. Les enfants partagent cette liberté avec leurs aïeules. Le lien qui s'établit entre la grand-mère et le petit-fils ou la petite-fille est très particulier: l'une se rapproche de la mort et l'autre fait son entrée dans la vie. Sur le plan de la renaissance, l'image est plus symbolique: le petit-enfant est le prolongement, ou si l'on peut dire, la résurrection de l'aïeule, image de laquelle émane la permanence ou le mythe de l'éternel retour. Nous retrouvons cette même illustration de la relation grand-mère et petite-fille dans *La Maison sans racines*, cette relation privilégiée retrouve l'androgynie dans la résurrection, associée à la permanence ou à l'éternel retour. L'archétype de la mère est incarné dans le personnage mythique d'Aléfa, qui est le couronnement de la Femme. Chedid l'identifie à la Terre-Mère, être primordial et par conséquent androgyne. Les deux héroïnes de *La Maison sans racines*, Myriam et Ammal, sont deux figures

²⁹⁰ Nicole Czechowski, "Le sixième jour et après", *Autrement*, no 90, mai 1987, p. 116-117.

solaires différentes, mais identiques, jumelles. Leur fusion consiste en leur quête commune, et en leur idéal commun. L'étoffe jaune couleur de soleil, maculée de sang, qui flotte au centre de la Place symbolise leur résurrection. La femme est très présente dans l'oeuvre de Chedid. L'écrivaine compare le corps féminin à l'arbre parce que "l'arbre, c'est une sève"²⁹¹. Par la même occasion, Andrée Chedid trouve les femmes moins sanguinaires que les hommes. Leur présence sur la scène politique contribuerait à éliminer la cruauté et les guerres sanglantes. Par ailleurs, ces initiations de femmes, représentées par le mythe isiaque et osirique qui les illustre parfaitement, peuvent également être comparées au mythe grec de Déméter et de Cérès, où toutes les divinités sont féminines.

Cette dernière phase du scénario initiatique comporte des symboles cycliques, ainsi que des symboles d'ascension et de résurrection, qui trouvent leur représentation dans le régime nocturne des structures anthropologiques proposées par Gilbert Durand. Dans le régime diurne, nous

²⁹¹ Evelyne Accad, "Entretien avec Andrée Chedid", *Présence francophone*, no. 24, Sherbrooke, 1982, p. 165.

dégageons une conception manichéenne de l'univers, valorisée par les armes tranchantes. La conception du bien dans ce régime est indissociable de la suprématie du père et du guerrier, capable de dominer les Visages du temps en éliminant les puissances du mal. Par contre, le régime nocturne ne fonctionne pas selon une attitude combative. La structure mystique de ce régime consiste surtout (tel que mentionné plus haut) à euphémiser les images du mal, dans le but de neutraliser et de contrôler leur négativité. L'attitude psychique correspondant à cette structure est celle de la répétition dans le but de maîtriser le temps. La structure synthétique a comme point de départ la répétition. Elle se caractérise par la rêverie cyclique, qui a le pouvoir de répéter à l'infini les rythmes temporels menant ainsi à une maîtrise cyclique de l'avenir. Une autre composante de cette structure est fondée sur la rêverie progressiste qui voit son intérêt placé sur le rôle génétique de l'avenir. De cette structure, nous pouvons dégager une phase dramatique aboutissant à une phase triomphante, et dont les schèmes cycliques et progressistes se trouvent intégrés dans le mythe isiaque et osirique.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le passage qui présente le mythe d'Isis et d'Osiris (premier chapitre de la deuxième partie de la thèse), Durand explique l'évolution de l'eschatologie égyptienne, consistant à transformer l'image redoutable qui représentait le royaume des morts. La nuit et la mort sont revalorisées grâce à l'espoir donné par la résurrection d'Osiris. Ce mythe, de nature initiatique sera symbole de triomphe et de progression. Nous tenterons de dégager cet aspect à la lumière des structures proposées par Durand.

Dans les romans d'Andrée Chedid, une série d'images jouent un rôle important dans l'évolution de l'oeuvre romanesque. L'arbre, l'oiseau, l'enfant, reparaissent fréquemment au cours de notre lecture. Tout en traduisant l'univers de l'écrivaine, leur portée symbolique contribue à dépasser le niveau de la simple narration. Elles sont toutes étroitement liées à l'aspect de la renaissance. En conséquence, elles traduisent et renforcent les processus de triomphe et de progression et méritent que nous leur accordions une attention particulière. À l'instar du mythe, elles s'insèrent dans les structures synthétiques du régime nocturne, dont les schèmes sont la maturité et

la progression, que nous tenterons de définir.

Le progressisme est un mouvement qui avance dans le temps et dans l'histoire, c'est un développement qui suit une évolution graduelle dont le but est ascensionnel. Il vise à une amélioration, au passage d'un état inférieur à un état supérieur. Dans son acheminement vers des valeurs toujours plus élevées, le progressisme aboutit à une fin qui apparaît comme un triomphe.

D'après Gilbert Durand, le progressisme est une attitude imaginative située dans le régime nocturne consistant à "capter les forces vitales de l'avenir" et à parvenir à "les adoucir"²⁹². C'est aussi un trajet psychologique dont les deux pôles sont le sujet et l'objet, il ira donc du sujet à l'objet, ce qui le place dans une structure synthétique. Le progressisme se place au point de vue des images motrices, point de départ de la classification psychologique des symboles: ce sont les gestes humains qui constituent les catégories vitales de cette représentation. La notion des gestes dominants est

²⁹² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 219.

basée sur la réflexologie, le réflexe dominant de la structure progressiste sera donc le geste copulatif²⁹³. Cette dominante revêt un caractère cyclique, mais ce cycle est contenu dans l'histoire qui avance, qui progresse, d'où le thème de la plante qui naît et qui grandit²⁹⁴. Durand a pris comme hypothèse de travail qu'il "existe une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques"²⁹⁵. Le progressisme peut donc être étudié et démontré au moyen d'archétypes et de symboles isomorphes. Les archétypes sont à la base de notre interprétation étant donné qu'un archétype est, par sa définition même, une image primordiale, originelle, placée sur le chemin de l'idée. Une série de symboles isomorphes viennent s'ajouter aux archétypes, mais leur portée a moins d'envergure, vu qu'un symbole est sur le chemin de la chose, du substantif, de l'humain, et non de l'idée.

L'arbre est l'archétype progressiste par excellence:
"l'optimisme cyclique y paraît renforcé car la verticalité

²⁹³ *Ibid.*, p. 47.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanisme en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale de l'homme"²⁹⁶. Par ailleurs, le mouvement en spirale décrit par l'arbre nous fait immédiatement passer de "la rêverie cyclique à la rêverie progressiste"²⁹⁷. L'arbre occupe une place importante dans l'univers chedidien; mais ce n'est point l'arbre objet servant à embellir, c'est plutôt l'arbre qui est allé puiser son sens au fond de la rêverie et de la conscience de l'écrivain. L'arbre et le monde végétal appartiennent tout d'abord à une rêverie cyclique, et restent rattachés, sur le plan onirique, au thème du bonheur. En pénétrant dans le domaine de la connaissance de soi, l'arbre abandonne sa valeur symbolique pour prendre une valeur archétypale. Dans *L'Enfant multiple*, les arbres qui longent les avenues et les places, sont étroitement liés à la résurrection d'Omar-Jo²⁹⁸. Les banyans séculaires d'Égypte aux solides racines et les

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 391.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 391.

²⁹⁸ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1989, p. 108.

pins maritimes du Liban²⁹⁹, font partie de la rêverie cyclique par leur attachement au passé et leur prolongement dans l'avenir. Cette image est accentuée par la description de l'olivier centenaire³⁰⁰ associée à l'image du grand-père Joseph. L'arbre généalogique s'assimile à l'être humain en devenant symbole d'éternité. En s'adressant à "Jeph" englouti par la terre, dans *L'Autre*, Simm demande à celui-ci de baigner dans ses racines et d'écouter la vie monter en lui comme une sève³⁰¹. Cette image de la racine qui fait pousser l'arbre préfigure la renaissance étant donné que les branches n'apparaissent pas encore. L'arbre que Simm voit en se dirigeant vers la mer est associé à la vie qui renaît. Au moment du sauvetage quand Jeph est en train de sortir des entrailles de la terre, Simm poursuit sa réflexion:

Vivre longuement, sur place... comme l'arbre.
Visiter, longuement, le pays de son corps, le
bruissement de la vie sur les choses³⁰².

L'arbre ici prend sa valeur archétypale liée à l'arbre de

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 183.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 214.

³⁰¹ Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 139

³⁰² *Ibid.*, p. 204.

la connaissance de soi, symbole de renaissance. Dans *Les Marches de sable*, nous retrouvons cet archétype dans l'arbre que Thémis retrouve dans son jardin à la suite de sa quête dans le désert, symbolisant une fois de plus la renaissance, et surtout l'espoir. Les arbres qu'Athanasia aperçoit de l'autre côté du fleuve sont étroitement associés à la vie, et c'est en les rejoignant qu'elle devient une "femme toute neuve"³⁰³. Une image ascensionnelle, symbole de résurrection, apparaît dans *Le sixième jour*, elle évoque l'image de l'arbre sur lequel on pourrait grimper pour en atteindre le sommet³⁰⁴.

Nous pouvons souligner la juxtaposition entre l'image de l'oiseau, autre symbole progressiste, et l'arbre. Les ailes, étant attribut de voler, rejoignent l'arbre par le mouvement ascensionnel qu'elles décrivent. À cela vient s'ajouter leur caractère purificateur³⁰⁵. L'oiseau vient s'associer à l'arbre dans *L'Autre*. Simm utilisera ces

³⁰³ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 242-243.

³⁰⁴ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 158.

³⁰⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 145.

symboles pour rappeler Jeph à la vie³⁰⁶. Dans *Le sixième jour*, la première manifestation de l'espoir de Saddika est symbolisé par le passage des cigognes³⁰⁷. L'espoir de Thémis dans *Les Marches de sable*, est confirmé par le gazouillement des oiseaux dans les arbres et par l'image ascendante du vol symbolisé par les ailes, qui ravivent les pierres ternes des bâtiments de la ville³⁰⁸.

En nous dirigeant à travers une structure progressiste nous esquissons certains complexes: le complexe de Jessé ou mythe de l'arbre qui fleurit, qui porte un germe ou un nouveau-né dans ses branches, va vers un épanouissement, un triomphe. Ce germe est un archétype ascendant donnant naissance à l'archétype du fils, d'une part, et ayant une portée messianique, de l'autre. Athanasia, en rejoignant l'autre rive, retrouve l'arbre associé à la renaissance, mais l'image s'amplifie: celui-ci regroupe autour de lui des dizaines d'enfants. Cette double naissance symbolise l'apparition d'un nouvel

³⁰⁶ Andrée Chedid, *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, p. 164.

³⁰⁷ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris Flammarion, 1971, p. 55.

³⁰⁸ Andrée Chedid, *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, p. 248.

archétype celui du fils représenté par tous les enfants³⁰⁹. Dans *Le sixième jour*, Saddika manifeste son désir d'avoir une graine, qu'elle jetterait au bord de la terre noire et fertile, qu'elle viendrait voir dix ans plus tard avec son petit-fils³¹⁰. Une image qui évoque une fois de plus le germe qui donne naissance à l'archétype du fils. Dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, l'archétype de l'arbre est associé à la naissance des trois filles³¹¹. Aléfa, héroïne de *La Cité fertile*, compare sa ville à un tronc d'arbre, image qui correspond bien à sa propre description. C'est l'arbre qui a ses racines dans le passé, et qui se dirige vers l'avenir³¹². Elle évoque l'image du printemps et du bourgeon qui enferme le bonheur, image de la renaissance cyclique, par conséquent éternelle, de la vie³¹³. Les images du germe et du fils, étant l'aboutissement d'une progression et

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 242.

³¹⁰ Andrée Chedid, *Le sixième jour*, Paris, Flammarion, 1971, p. 162.

³¹¹ Andrée Chedid, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, p. 131.

³¹² Andrée Chedid, *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, p. 21.

³¹³ *Ibid.*, p. 13.

d'un triomphe dans le temps et dans l'histoire, soulignent l'importance du futur ou de l'avenir. Cette représentation de l'avenir peut être illustrée par cette définition: "L'arbre est la totalité du cosmos dans sa genèse et son devenir"³¹⁴.

Reconstruction

La reconstruction ne constitue pas une étape du scénario initiatique. Elle illustre une phase qui succède à la résurrection, et qui est très pertinente dans le dernier roman d'Andrée Chedid: *L'Enfant multiple*.

En ouvrant les portes du roman, Andrée Chedid dévoile les conséquences résultant de la guerre civile au Liban, qui se manifestent par la souillure de l'esprit, le deuil, la mort, causés par l'hystérie de la violence et du fanatisme. L'étude du mythe dans cette oeuvre littéraire permet avant tout de rejoindre l'inconscient collectif. À l'instar du mythe d'Isis et d'Osiris, on voit apparaître le personnage de l'enfant éloigné des rives de l'innocence, et marqué par la violence et la mort. Omar-

³¹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 394.

Jo, l'enfant, est la représentation humaine d'Osiris. Le scénario de la mutilation est dépassé, nous n'assistons qu'à la phase de recomposition: l'enfant découvre Paris, revendique son droit à la vie, à l'imaginaire, à la résurrection. Tout comme dans le récit mythique, les traces du démembrement sont toujours présentes et visibles, mais cela n'empêche point Omar-Jo de renoncer à l'espoir. Osiris est la représentation de l'enfant, mais ce dernier est aussi situé par rapport à Isis qui apparaît sous différents aspects, dans le roman. C'est alors que le mythe égyptien se manifeste de façon plus complexe à travers le récit romanesque en suivant les étapes de la quête de l'enfant. La présence isiaque revêt plusieurs formes. L'image du manège est le premier symbole de cette présence: le manège est avant tout un refuge pour l'enfant à l'instar du rôle protecteur d'Isis. En effet, le mythe illustre ce rôle: la déesse essaye de récupérer, de protéger et de donner le souffle à Osiris, et plus tard à Horus. Mais une fois son refuge retrouvé, l'enfant nourri par l'espoir, essaie de reconstruire son monde. C'est une évolution à caractère génétique. La présence maternelle nécessaire pour permettre cette évolution se manifeste, en premier lieu, à travers le personnage de Maxime (le

propriétaire du manège), autre représentation d'Isis. Plus tard, quand l'enfant aura fait la connaissance de la femme coquelicot, Cheranne, qui lui rappelle sa propre mère, et à laquelle il l'identifie, celle-ci sera la représentation isiaque. La fonction d'Isis évolue parallèlement au déroulement du récit romanesque: elle sera donc la mère qui guidera l'enfant à travers la dernière étape de sa quête, phase à caractère positif.

À partir de cette lecture mythique qui, à la lumière des mythes isiaque et osirique, représente la reconstitution de l'enfant à l'intérieur d'un moule, nous tenterons d'effectuer le passage du mythe égyptien à l'imaginaire universel, consistant en une lecture durandienne du roman.

Dans son ouvrage *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Gilbert Durand dissocie les deux mythes égyptiens. Il commence par analyser le mythe osirique qu'il qualifie de "titanesque". Il en dégage tout d'abord les composantes principales: chute ou mort, suivie de résurrection. Ces mythes nous dirigent naturellement vers le roman initiatique, qui classe ses images dans les

structures synthétiques ou dramatiques faisant partie du régime nocturne et insistant sur le temps, la maturation, le passage. En d'autres termes, ce type de roman porte des images triomphalistes et progressistes. Durand dégage ensuite une toute autre série de mythes qui, tout en faisant partie du régime nocturne de l'image, contiennent les symboles de l'intimité et se concentrent autour de la Femme:

Tandis que la série "osirienne" ou pour mieux dire "titanesque", nous orientait vers un roman de type initiatique, la série "isiaque", elle, nous oriente vers un type de romanesque ou de lyrisme que l'on pourrait appeler celui de la conversion³¹⁵.

Nous retrouvons dans les oeuvres de "conversion", pour utiliser le terme de Durand, les structures mystiques ou antiphrasiques qui ne sont que la représentation des images de l'intimité. L'archétype mystique est donc lié à la notion de Femme Absolue, notion qui incarne la femme multiple, ou double et dédoublée, autour de laquelle va graviter toute l'organisation mythique de l'oeuvre. Cette multiplicité ou ce dédoublement se retrouvent dans le concept de la vierge et de la mère féconde, la mère et l'amante, la guerrière redoutable et l'amante maternelle

³¹⁵ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, Coll. L'île verte, 1979, pp. 227-228.

nourricière et apaisante. Nous retrouvons ce dédoublement dans la représentation de la déesse Isis qui revêt les caractéristiques de mère et d'amante. Le mythe isiaque se place au centre de la structure mystique en offrant toutes les images de l'intimité qui permettront le processus de la reconstitution. Nous pouvons avancer que le mythe isiaque peut être considéré comme le prolongement du mythe osirique dans la mesure où ses composantes dépassent, se situant après, la phase de la résurrection.

En prenant ces notions pour bases, nous tenterons de dégager les structures qui, dans le roman peuvent illustrer cet aspect de l'imaginaire. Il importe de préciser que dans le roman, le régime diurne de l'image est lié au passé de l'enfant. Ce régime est représenté par la condition de l'être humain face à la terreur causée par la guerre, la mort et la fuite du temps. La dominante posturale de ce régime est verticale et se distingue par les schèmes de la chute et de la séparation par le glaive. Le régime nocturne de l'image s'identifie par l'euphémisme. Il s'agit d'un renversement des valeurs symboliques: la nuit succède au jour et aussi aux ténèbres néfastes. La structure mystique du régime nocturne va donc

réintégrer et valoriser dans un sens positif les réalités du monde. Les schèmes ascendants et diairétiques sont remplacés par "les gestes de la descente et du blottissement se concentrant dans les images de mystère et de l'intimité"³¹⁶. Le régime nocturne de l'image est constitué par deux structures. Elles ont un dénominateur commun concernant leur approche qui se fait sous le mode du creusement et de la pénétration. Elles représentent toutefois certaines différences. Le premier réflexe de la psyché humaine est d'abord et avant tout "une fidélité tenace à sa quiétude primitive, gynécologique et digestive"³¹⁷ dont la descente est lente et confortable, tandis que la coupe représente le giron maternel. La descente, à la quête de l'intimité, schème de la dominante digestive, appartient à la structure mystique. La structure synthétique du régime nocturne à dominante copulative est surdéterminée par le schème rythmique. Le denier symbolisant le cycle exprime une victoire contre le temps, par la promesse du renouveau qu'elle annonce au sein des cycles formant une rythmique astro-biologique. Le

³¹⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 305.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 309.

schème rythmique constitutif de l'acte sexuel est à l'origine du frottement qui produit le feu. Le bâton symbolisant le feu, le progrès, couronne l'évolution de cette structure.

Dès la première approche de *L'Enfant multiple*, nous constatons son orientation nocturne. Pourtant certains passages font partie du régime diurne, héroïque. Ils font référence à l'histoire: La Place qui sert d'emplacement au manège contient des vestiges du passé: elle rappelle les croisés, les Arabes, et surtout la guerre. Nous pouvons immédiatement constater que l'emploi de l'imparfait les relègue au passé³¹⁸. La description qu'Omar-Jo fait de Paris présente un tableau contraire au précédent. L'emploi du mot "paix"³¹⁹ à deux reprises souligne le calme et la quiétude, l'action ayant lieu pendant les vacances scolaires, début de la chaleur, amorcent des archétypes propres à la structure mystique du régime nocturne. Donc dès le départ, la guerre et la mutilation font partie du passé du garçon; il se trouve à Paris, dans une atmosphère

³¹⁸ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 18-19.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

dominée par deux archétypes positifs décrivant sa situation. La phase négative du démembrement est dépassée. L'accent est entièrement mis sur la recomposition de la personne et de l'univers d'Omar-Jo. Toutefois, la structure synthétique n'est pas inexistante dans la nouvelle. Les dominantes du progrès et du passage se retrouvent dans la présentation de l'enfant. Omar-Jo garde encore les traces de mutilation qui symbolisent son parcours initiatique; mais cette période est terminée, l'enfant a pu renaître et accéder à une autre étape de sa vie.

Les schèmes verbaux de la dominante digestive suivant la classification durandienne débutent par "confondre", et ses ramifications "descendre, posséder, pénétrer" vont dominer le roman. La descente intime de l'enfant, la recherche d'un refuge, symbolisé par la coupe, aura comme premier but de vaincre les angoisses du temps, puis de renforcer une attitude conciliante afin d'accéder à la phase de l'évolution. Comme nous l'avons constaté, le drame de l'enfant est vite oublié. L'accent est aussitôt mis sur la recomposition qui mènera à la renaissance. Cette démarche correspondra aux composantes mystiques de

la structure.

La première composante de cette structure est l'adhésivité qui marque l'attachement de l'enfant au moule protecteur représenté par le manège. Le carrosse du manège lui apparaît immédiatement comme un logis. Une fois de plus, il pense à son passé douloureux, à la guerre fratricide qui lui a enlevé sa maison, ses parents, le laissant infirme et démuné, incompris de ses parents adoptifs. Cette phase de la mutilation passe dans le souvenir, il ne s'y attarde pas. L'image du manège et du carrosse où il passe la nuit est rapidement substituée à sa propre maison, et est surtout image de protection. La méduse forme une ombrelle, une fois ses tentacules dégagées, et symbolise surtout la viscosité. Dans ses moments les plus douloureux, Omar-Jo effectue sa descente à la recherche d'une secrète intimité de laquelle il refuse de se séparer. Le schème verbal "habiter" est synonyme du creusement, de la pénétration, qui suivent la descente et qui ont lieu pendant la nuit. Il symbolise le carrosse et le manège. La lettre qu'Omar-Jo envoie à son grand-père Joseph commence ainsi: "À présent, j'habite un

Manège"³²⁰. La viscosité est accentuée par l'image de l'enfant qui refuse de quitter le manège. Celui-ci représente aussi une image de profonde intimité, de chaleur et de refuge. Une des caractéristiques de la viscosité est l'euphémisme:

Dans le langage mystique tout s'euphémise: la chute devient descente, la manducation avalage, les ténèbres s'adoucissent en nuit, la matière en mère et les tombes en demeures bienheureuses et en berceaux³²¹.

Les images de la viscosité sont accentuées par le refus de l'enfant de décoller, de se détacher de son moule protecteur. Une fois découvert au fond du siège par Maxime, le propriétaire du manège, Omar-Jo considère toutes sortes d'offres afin de pouvoir rester dans le manège, allant jusqu'à offrir tous ses services "gratis". Cette offre d'aide active et dynamique amorce le début de l'évolution de l'enfant.

Les dominantes de persévération et de redoublement mettent en évidence les symboles de l'intimité, en

³²⁰ *Ibid.*, p. 133.

³²¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 313.

inversant toutes les valeurs condamnées par le régime diurne. Ce processus de double négation aboutit à une phase positive, accentuée par l'emboîtement et le redoublement. Provenant de la dominante digestive, cet aspect de la structure nocturne a besoin pour accomplir sa descente de contenus et de contenants. Elle réhabilite et valorise les qualités maternelles de la femme. Cette représentation garde une "fidélité tenace à sa quiétude primitive, gynécologique et digestive"³²². L'enfant couché "en chien de fusil"³²³ sur la banquette illustre les images gynécologiques. Le carrosse représente alors le giron maternel, et les images s'accroissent. Il est "tapi"³²⁴ sur la banquette: la banquette devient le ventre maternel et l'enfant reprend sa position foetale originelle.

L'évolution interne du garçon aura lieu au sein d'un moule. C'est une évolution génétique qui sera mise en relief par la répétition des différentes phases euphoriques, d'où l'importance de la pluralité. Le manège

³²² *Ibid.*, p. 309.

³²³ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, p. 25.

³²⁴ *Ibid.*, p. 25.

est avant tout la mère, coquille protectrice du garçon, qui sera par la suite remplacée par l'image d'un homme, Maxime, qui s'attache à l'enfant. Plus tard, après avoir fait la connaissance de la femme coquelicot, Cher, qui, comme lui, porte un nom multiple: Cher, nom anglais, étant donné que son père était américain, et Anne, nom que lui avait donné sa mère française. Omar-Jo décide de l'appeler Cheranne. Le nom Anne est un diminutif du nom Annette, mère d'Omar-Jo. Cheranne deviendra le nouveau substitut maternel. Cette pluralité des formes que prend la mère suit une évolution correspondant à celle de l'enfant. Les phases négatives étant totalement éliminées, c'est le passage aux phases euphoriques qui prédomine. La mère représente tout d'abord le ventre gynécologique, le berceau, pour s'élargir, devenir maison, et enfin nouvelle patrie au moment où Omar-Jo est adopté par Maxime, le saltimbanque désabusé à qui il avait donné le goût de vivre. La répétition du mouvement circulaire du manège prend une plus grande envergure en devenant une représentation de l'univers.

Le réalisme sensoriel est la manifestation concrète des deux structures précédentes. Cet imaginaire tend à

sentir de très près les êtres et les choses, les mouvements, les couleurs. La quête de l'enfant pour retrouver une quiétude primitive, gynécologique, est accompagnée d'un confort existentiel qu'il retrouve à l'intérieur du manège. Ce confort vient s'ajouter au besoin de protection et de refuge. L'enfant s'endort bercé sur la banquette. Les dérivés de cette dominante sont surtout tactiles, c'est le contact du siège qui est à la source de ce confort. Les couleurs viennent également le souligner: le chatolement des couleurs du manège, les chevaux roux, blancs avec brides et sabots d'or, ainsi que celles du carrosse féérique représentent le passage de la mort à la vie. L'affiche où se détachait le nom du garçon, en lettres rouges, le vêtement fuchsia de la femme coquelicot, viennent compléter cette renaissance. Tout reprend vie pour célébrer la recomposition de l'enfant. Cette manifestation de cette forme de résurrection a lieu pendant la nuit, mais c'est une nuit éclairée propre de la structure mystique.

La structure mystique ajoute une autre dimension aux composantes que nous venons d'examiner. Elle n'essaye pas d'agrandir le monde réel, mais plutôt de le voir dans son

détail, dans sa minutie. La peinture de Van Gogh est un excellent exemple du détail minutieux du monde extérieur. Cet attachement au détail représentatif de l'ensemble est la composante de structure qu'on peut appeler mise en miniature. Ce mot accorde une grande valeur à la vision lilliputienne et procède ainsi par une inversion des valeurs où le plus petit devient le plus important: le monde est représenté par le manège, l'enfant est placé au centre de la nouvelle. Pour retourner à l'image des contenants, dans cette dominante, la "valeur est toujours assimilée au dernier contenant, au plus petit, au plus concentré des éléments"³²⁵. L'action tout entière de la nouvelle se déroule dans le manège, qui représente une mise en miniature du monde (dans la dominante de redoublement, nous avons déjà souligné que la répétition du mouvement circulaire du manège symbolise l'univers). C'est dans cet univers que le garçon va se reconstruire. Dans la première partie de la nouvelle, l'enfant complètement démuné et aussi diminué par ses infirmités, est placé à l'extérieur du manège: il est spectateur. Dans une deuxième tentative, il se rapproche et décide de

³²⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 316.

trouver un refuge à l'intérieur du manège. Cette évolution gynécologique apparaît déjà dans les composantes que nous venons de décrire. Il demeure cependant très intéressant d'examiner la phase finale de la reconstitution de l'enfant: comment il est arrivé tout d'abord à s'intégrer à ce manège malgré le rejet initial de Maxime. D'une part, à l'exemple de ses parents, Omar-Jo avait refusé de faire un choix qui le pousserait à connaître la haine, son nom composé est le résultat d'une alliance entre deux religions (musulmane et chrétienne), et symbolise la tolérance. D'autre part, par la souffrance, le garçon "avait acquis dès son jeune âge une exacte perception des humains"³²⁶, et a pu très rapidement lire à travers le masque, derrière lequel Maxime essayait de cacher sa fragilité, sa subtilité et sa compassion. C'est donc par le schème de la descente et de la pénétration qu'Omar-Jo a pu comprendre les réactions d'un homme solitaire, privé d'amour. Le premier pas vers la reconstitution sera donc la reconstitution du manège qui représente le monde et cela au moyen des propositions faites à Maxime. C'est par la suite qu'aura lieu la recomposition interne de l'enfant à l'intérieur de ce manège. Après avoir été spectateur,

³²⁶ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, p. 46.

Omar-Jo devient acteur dans le but de redonner la vie au manège, à Maxime et par conséquent à lui-même. De l'état d'enfant diminué, il devient le personnage principal sans lequel le manège ne peut plus fonctionner, il se place au centre même de ce manège. D'autres procédés de gullivérisation illustrent cette image du centre: le clown en est une excellente représentation. L'être qu'on a tendance à prendre le moins au sérieux avec sa tête de farce est capable de rire et de susciter le rire pour répondre à la mort et à la cruauté. L'enfant devenant "Charlot" a atteint la phase ultime de sa reconstitution interne.

L'importance de l'onomastique illustre bien cette composante de la structure mystique: le nom "Chaplin" se juxtaposant au nom composé d'Omar-Jo, auxquels s'ajoute son nom d'adoption. À l'exemple des manèges au pluriel, le nom multiple de l'enfant Omar-Jo-Chaplin-Lineau, dont chaque élément constitue le centre de la nouvelle, devient un archétype illustrant la structure mystique. Par ailleurs, sa multiplicité consiste, tout comme Charlot, à faire rire et pleurer. La reconstitution représente l'espoir accompli, mais toutefois très conscient de la

présence des douleurs et souffrances humaines dont il porte toujours les traces:

L'enfant multiple n'était plus là pour divertir. Il était là pour évoquer aussi d'autres images. Toutes ces douloureuses qui peuplent le monde³²⁷.

En conclusion, l'analyse de cette nouvelle nous a permis de dégager certaines représentations véhiculées depuis le mythe de l'Égypte ancienne, et qui, par leur aspect universel, correspondent à un certain nombre d'images archétypales. Cette optique reflète une universalité de la conscience face à certaines réalités de la condition humaine.

³²⁷ *Ibid.*, p. 108.

CONCLUSION

Nous pouvons conclure que l'oeuvre d'Andrée Chedid tire son originalité de l'actualisation d'un grand mythe fondateur: le mythe d'Isis et d'Osiris. La fonction du mythe est d'éclairer les secrètes et confuses aspirations de l'être humain. Nous pouvons le comparer aux "obscurcs clartés" qui surgissent de la nuit des temps et qui peuvent illuminer les misères de la condition humaine. L'oeuvre chedidienne a amené l'écrivaine à se poser très consciemment des questions auxquelles l'initiation, qui s'intègre si bien au mythe isiaque et osiriaque, fournit des réponses: la place de l'être humain dans le monde, la possibilité pour lui de surmonter sa condition précaire et de pouvoir s'intégrer de manière harmonieuse dans l'univers. Andrée Chedid s'exprime en ces termes:

Il y a tant de choses inexplicables dans la vie. Le fait que nous soyons là est inexplicable, le destin de l'homme, tout cela ne veut rien dire sur le plan tout simple des réalités. La destinée, c'est une chose étonnante. Je pense que les sciences pourront nous éclairer de plus en plus sur l'astronomie, la physique, la biologie, mais sur le véritable destin de l'homme, la raison et le comment des choses, je ne vois pas une réponse totale³²⁸.

³²⁸ Évelyne Accad, "Entretien avec Andrée Chedid", *Présence francophone*, Sherbrooke, Éditions Naaman, no. 24, 1982.

Chedid voit dans la vie deux sortes de maux: les malheurs contre lesquels nous ne pouvons rien, tels les catastrophes naturelles ou la maladie, et qui se présentent dans trois romans: *Le Survivant*, *L'Autre*, *Le sixième jour*. À ceux-là vient s'ajouter une autre catégorie de malheurs suscitée par l'homme lui-même: la haine, la destruction, la cruauté, les guerres. Bien que dans les deux cas, les raisons qui provoquent ces malheurs sont inexplicables, elle ne peut pas accepter ceux qui proviennent de l'homme même.

L'être humain est donc confronté à toutes sortes de maux qui éveillent l'angoisse et la peur, et qu'il faut pourtant essayer de surmonter par la quête initiatique qui dispose l'être à se connaître afin de pouvoir émerger de l'obscurité. Cette connaissance de soi est à la base de toute initiation. Mais pour apprendre à se connaître, il faut tout d'abord commencer par voir. Seule la distanciation permet ce processus:

[...] quand on a une vue trop proche des choses, on les voit mal. [...] la distanciation permet une certaine liberté, comme le désert est une distanciation. [...] Pour que les choses prennent une dimension plus mythique il faut cette distance. J'ai besoin d'une dimension mythique car c'est difficile avec les

personnages d'aujourd'hui³²⁹.

La distanciation que prennent certains personnages chedidiens tels que Aléfa, personnage mythique sans âge ni attaches, atteint cette liberté. À l'instar de la romancière, Aléfa a "fibres et racines sur trois continents"³³⁰. Cette liberté la rend universelle. Le passage du particulier à l'universel ne s'effectue que par le mythe. Lana, Marie, Athanasia et Cyre sont arrachées à leur personnage social par la force du dépouillement que leur impose le désert. Même si certaines d'entre elles n'aiment pas le désert, la profonde nudité de ce dernier les force à apprendre à voir, et par conséquent à comprendre. Il faut chercher la fracture, la déchirure, pour aboutir au mystère de la connaissance primitive, intacte et indestructible. Cette nouvelle vision apporte à l'être humain l'assurance de sa transmutation, consistant en un éveil à la vie. Le mal existe mais, toutefois, il n'exclut pas la possibilité d'une renaissance. Effectivement, Andrée Chédid parvient à atteindre cette nouvelle vision correspondant à un désir

³²⁹ *Ibid.*, pp. 166-167.

³³⁰ Andrée Chédid, *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, p.

profond qui rejoint un mythe personnel inscrit dans un inconscient collectif. Il s'agit de l'avancement dans une expérience avec soi-même, qui conduit toujours plus loin et qu'elle exprime à travers tous les personnages de ses romans :

Je trouve qu'il y a tellement de choses dramatiques dans la vie [...]. Mais cela m'a beaucoup aidée dans la vie d'avoir cet espèce d'élan qui vous pousse vers l'avant. Cela a été un tourment et une aide [...]. Je pense que c'est l'espérance perpétuelle qui est méditerranéenne³³¹.

Cette espérance consiste avant tout à croire en la vie malgré la souffrance et l'angoisse qui s'imposent, et c'est cet élan vital qui rendra l'être capable de tous les recommencements. Croire en la vie ne suffit pas. Il faut croire dans les hommes et, pour cela, les aimer :

C'est la seule réponse à la vie, je crois : l'amour que l'on porte aux êtres, que les êtres vous portent. On est sauvé aussi parce que quelqu'un vous aime. [...] C'est la réponse. Il y a aussi des choses qui peuvent vous sauver. C'est l'amour de ce qu'on fait. Mais il faut un amour humain à côté, sans quoi c'est trop aride³³².

L'amour que porte Aléfa aux humains reflète l'image de l'auteure. Andrée Chedid est décrite comme "un écrivain

³³¹ *Ibid.*, pp. 167 et 170.

³³² *Ibid.*, pp. 160-161.

qui ne vit pas parmi les humains mais avec eux, qui respire à travers eux"³³³. Les personnages chedidiens apprennent à apprivoiser la mort. S'ils aiment la vie, ils doivent envisager la mort. L'initiation permet ainsi de comprendre les rapports sacrés entre soi-même, les autres, et le Cosmos. La vie et la mort sont indissociables: l'être humain est voué à la mort, mais la vie ne meurt pas, elle triomphe. La souffrance est associée à l'amour et à l'espoir: Omar-Jo, le héros du dernier roman chedidien, mutilé, porte en lui les traces de la guerre, mais il est aussi multiple. La résurrection dans l'oeuvre d'Andrée Chedid se manifeste par l'espérance perpétuelle qui ne nie pas la souffrance. C'est grâce à cette conciliation des opposés que l'espoir devient la représentation de l'harmonie universelle.

³³³ Astrid Olivia, "Au travers du vivant", *Andrée Chedid, voix multiple, Sud*, revue littéraire bimestrielle, 1991, pp. 16-164.

Écoutons encore une fois le chant de l'enfant
multiple:

J'habite toute la terre
Je pleure ou bien je ris
Pour là-bas Pour ici
Pour les grands Pour les petits
J'habite sous la terre
Qui ne m'a pas englouti!³³⁴

³³⁴ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1989,
p. 128.

BIBLIOGRAPHIE

I. OEUVRES D'ANDRÉE CHEDID

1. ROMANS (OEUVRES ÉTUDIÉES)

CHEDID, Andrée, *Le Sommeil délivré*, Paris, Stock, 1952, Réédition Flammarion, 1976, 226p.

_____. *Jonathan*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Méditerranée, 1955, 207p.

_____. *Le sixième jour*, Paris, Julliard, 1960, Réédition Flammarion, 1971, 186p.

_____. *Le Survivant*, Paris, Julliard 1963, Réédition Flammarion, 1982, 218p.

_____. *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969, 212p.

_____. *La Cité fertile*, Paris, Flammarion, 1972, 171p.

_____. *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, Paris, Flammarion, 1974, 234p.

_____. *Les Marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, 251p.

_____. *La Maison sans Racines*, Paris, Flammarion, 1985, 248p.

_____. *L'Enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1989, 243p.

_____. *Géricault (récit)*, Flohic, 1992, 80p.

_____. *La femme de Job (récit)*, Paris, Maren Sell / Calman-Lévy, 1993, 76p.

2. NOUVELLES

CHEIDID, Andrée, *Les Corps et le temps*, suivi de *L'Étroite peau*, Paris, Flammarion, 1978, 268p.

_____. *Mondes Miroirs Magies*, Paris, Flammarion, 1988, 294p.

_____. *À la mort, à la vie*, Paris, Flammarion, 1992, 240p.

3. POÉSIE

CHEIDID, Andrée, *On the Trails of my Fancy*, Cairo, Horus, 1943.

_____. *Textes pour une figure*. Paris, Pré aux Clercs, 1949.

_____. *Textes pour un poème*, Paris, G.L.M., 1950.

_____. *Textes pour le vivant*, Paris, G.L.M., 1953.

_____. *Textes pour la terre aimée*, Paris, G.L.M., 1955.

_____. *Textes et poésie*, Paris, G.L.M., 1956.

_____. *Terre regardée*, Paris, G.L.M., 1957.

_____. *Seul, le visage*, Paris, G.L.M., 1960.

_____. *Double-pays*, Paris, G.L.M., 1965.

_____. *Contre-chant*, Paris, Flammarion, 1968.

_____. *Visage premier* suivi de *Terre et poésie*, Paris, Flammarion, 1972,

- _____. *Fêtes et lubies; petits poèmes pour les sans âges*, Paris, Flammarion, 1973, 96p.
- _____. *Prendre corps*, Paris, G.L.M., 1973.
- _____. *Voix multiples*, Commune mesure, 1974.
- _____. *Escorte la vie*, 1975.
- _____. *Fraternité de la parole*, Paris, Flammarion, 1976, 108p.
- _____. *Cérémonial de la violence*, Paris, Flammarion, 1976, 57p.
- _____. *Cavernes et Soleils*, Paris, Flammarion, 1979,
- _____. *Épreuves du vivant*, Paris, Flammarion, 1983, 108p.
- _____. *7 plantes pour un herbier*, Éditions Folle Avoine, 1983, 32.p
- _____. *Grammaire en fête*, Éditions Folle Avoine, 1984, 29p.
- _____. *7 Textes pour un chant*, Éditions Folle Avoine, 1986, 20p.
- _____. *Textes pour un poème*, (1949-1970), Paris, Flammarion, (réédition de livres épuisés chez G.L.M. et Flammarion), 1987, 298p.
- _____. *Poèmes pour un texte*, (1970-1991), Paris, Flammarion, 1991, 278p.

4. THEATRE

- CHEDID, Andrée, *Théâtre I: Bérénice d'Égypte, Les Nombres, Le Montreur*, Paris, Flammarion, 1981, 312p.
- _____. *Échec à la reine*, Paris, Flammarion, 1984, 93p.
- _____. *Théâtre II: Le Personnage, Échec à la reine*, Paris, Flammarion, 1993, 175p.

5. ESSAIS

- CHEDID, Andrée, *Le Liban*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 189p.
 _____. *Guy Lévis-Mano*, Seghers, Coll. Poètes d'aujourd'hui, no 218.

6. LITTÉRATURE DE JEUNESSE ET ENFANTINE

- CHEDID, Andrée. *Le Coeur et le temps*, Paris, École des loisirs, Paris, 1977, 22p.
 _____. *Lubies*, Paris, École des loisirs, 1979, 20p.
 _____. *Le Coeur suspendu*, Paris, Casterman, 1982, 46p.
 _____. *Le Jardin des farces*, Paris, Flammarion, Coll. Clair de lune, 1982, 21p.
 _____. *L'étrange mariée*, Paris, Éditions du Sorbier, Coll. Grands albums, 1988, 154p.

7. PRIX DÉCERNÉS A ANDRÉE CHEDID

- 1966: Prix Louise Labé.
 1972: L'Aigle d'or de la poésie.
 1975: Le Grand Prix des Lettres Françaises de l'Académie Royale de Belgique.
 1976: Le Prix de L'Académie Mallarmé.
 1979: La Bourse Goncourt de la nouvelle.

II. ÉTUDES SUR ANDRÉE CHEDID

1. LIVRES

COLLECTIF, *Sud revue littéraire bimestrielle - Andrée Chedid, Voix multiple*, 1991, 258p.

IZOARD, Jacques, *Andrée Chedid*, Paris, Éditions Seghers, 1977, 189p.

KNAPP, Bettina, *Andrée Chedid*, Amsterdam, Coll. monographique Rodopi, 1984, 80p.

LINKHORN, Renée, *The Prose and poetry of Andrée Chedid. Selected poems, short stories, and essays*, USA, Summer Publications Inc., 1990, 201p.

2. THÈSES

JOMAA, Hussein, *L'Utopie dans l'oeuvre romanesque de Madame Andrée Chedid*, Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Bordeaux III, 1984, 198p.

MANN, Joan Debbie, *Fraternité de la parole: les voix (voies) de la narration dans l'oeuvre romanesque d'Andrée Chedid*, Dissertation, University of Florida, 1987, 196p.

NAWAR, Aïda, *La Vision cosmique dans l'oeuvre d'Andrée Chedid: pour une approche sémiotique de "La Cité fertile"*, Dissertation, University of Massachussets, 1984, 259p.

3. ARTICLES

ACCAD, Evelyne, "Entretien avec Andrée Chedid (5 août 1981)", *Présence Francophone*, 24, 1982, pp. 157-174.

- "A l'honneur: Andrée Chedid", *Présence Francophone*, no. 5, 1972, p. 92.
- ALYN, Marc, "Andrée Chedid ou le survol d'un visage", [*Visage premier*], *Le Figaro Littéraire*, no. 1370, 19 août 1972, p. 10.
- "Andrée Chedid: poèmes pour le Liban", [*Cérémonial de la violence*], *Le Monde*, no. 9891, 12 nov. 1976, p. 7.
- BEN JELLOUN, Tahar, "Les Voix de la terre et du ciel", *Le Monde*, no. 11951, 1er juill. 1983, p. 18.
- "Bérénice d'Egypte par Andrée Chedid", *Magazine Littéraire*, no. 17, avril 1968, p. 50.
- BERTIN, Charles, "Andrée Chedid, prix Nessim Habib", *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, 53, 1975, pp. 12-18.
- BOSQUET, Alain, "Du roman aux poèmes: Andrée Chedid, fille de la vallée du Nil", [*Le Sommeil délivré, Fraternité de la parole*], *Le Monde*, no. 9702, 2 avril 1976, pp. 11-12.
- BOURAOUI, Hédi, "Le Sommeil délivré d'Andrée Chedid, ou l'aveuglement d'une société", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, 41, 3e trim. 1976, pp. 36-41.
- BOURGEOIS, Michel, "Entre le fait divers et le mythe", [*La Cité fertile*], *La Quinzaine Littéraire*, no. 159, 16 oct. 1972, pp. 11-12.
- BRUNHOFF, Marie-Claire de, "Un héros à l'antique", [*L'Autre*], *La Quinzaine Littéraire*, no. 75, 16 juin 1969, p. 8.
- BUEB, Francis, "Andrée Chedid: la vie ne peut pas être une fête", *Magazine Littéraire*, no. 31, août 1969, pp. 42-43.
- CHONEZ, Claudine, "Note de lecture. Andrée Chedid: *Le Sixième Jour*", *Les Lettres Françaises*, no. 1426, 8-14 mars 1972, p. 13

- CLANCIER, George-Emmanuel, "Les Marches de sable", *Actualité Littéraire*, no. 31, mars-avril 1981, pp. 2-3.
- CLUNY, Claude-Michel, "Neffertiti et le rêve d'Akhnaton", *Magazine Littéraire*, no. 93, oct. 1974, p. 36.
- COSTALAS, Gab, "Découverte de Chedid", *Synthèses*, 15, nos. 167-170, avril-juill. 1960, pp. 91-95.
- COURNOT, Michel, "La Mer habite partout", [La Cité fertile], *Le Nouvel Observateur*, no. 412, 2-8 oct. 1972, pp. 70-71.
- CZECHOWSKI, Nicole, "Le sixième jour et après. Entretien avec Andrée Chedid. Propos recueillis", *Autrement*, no. 90, mai 1987, pp. 116-117.
- DAUBENTON, Annie, "Les Corps et le temps", *Les Nouvelles Littéraires*, no. 2645, 20 juill. 1978, p. 23.
- DETREZ, Conrad, "Le Chemin du désert", [Les Marches de sable], *Magazine Littéraire*, no. 176, sept. 1981, p. 73.
- _____. "Les Deux versants d'Andrée Chedid: une voix limpide de l'Orient", *Le Monde*, no. 10012, 8 avril 1977, p. 1.
- DOBZYNSKI, Charles, "Cérémonial de la violence", *Europe*, no. 577, mai 1977, pp. 21-22.
- EL-HAKIM, Zaki, "Andrée Chedid (le livre d'or de la culture française)", *Culture Française*, 14, no. 5, 1965, pp. 3-5.
- ELKAIM-BOLLINGER, Renée, "Deux femmes sur la terre libanaise", [La Maison sans racines], *Magazine Littéraire*, 223, oct. 1985, p. 82.
- ESTANG, Luc, "Andrée Chedid", [L'Autre], *Le Figaro Littéraire*, no. 1215, 1er sept. 1969, p. 25.
- FOLCH, Jacques, "Le Sommeil délivré", *Liberté*, 18, no. 105, mai-juin 1976, pp. 86-88.

- FRANCIS, Raymond Iskandar, "A l'étude d'Andrée Chedid, romancière", *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, nos. 13-14, 1er semestre 1973, pp. 343-356.
- GARCIN, Jérôme, "Chantal Chawaf et Andrée Chedid", [*Les Marches de sable*], *Nouvelles Littéraires*, no. 2783, 16-23 avril 1981, p. 37.
- GERMAIN, Anne, "Comment peut-on être femme de lettres?", *Les Nouvelles Littéraires*, no. 1930, 27 août 1964, p. 8.
- GOREZ, Jean, "Andrée Chedid: Les Corps et le temps et L'Étroite peau", *Bulletin des Lettres*, no. 405, févr. 1979, p. 53.
- GRISOLIA, Michel, "Andrée Chedid croit au miracle", [*Le Sixième Jour, Visage premier*], *Magazine Littéraire*, 62, mars 1972, pp. 44-45.
- _____. "La Cité fertile, propos recueillis", *Magazine Littéraire*, 70, nov. 1972, p. 48.
- HERMEY, Carl W., ed. "Andrée Chedid", *Contemporary French Women Poets: A Bilingual and Critical Anthology*, 2nd ed. Van Nuys, Ca., Perivale Press, 1978, pp. 2-43.
- KANTERS, Robert, "Ton rêve est une Egypte et toi, c'est la momie", [*Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*], *Le Figaro Littéraire*, no. 1479, 21 sept. 1974, pp. 13, 15.
- KHALAF, Saher, "Andrée Chedid", *Littérature libanaise de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1974, pp. 81-84.
- KNAPP, Bettina, "Andrée Chedid's Biblical Drama *The Multitude*", *Drama and Theatre*, 12, 2, Spring 1975, pp. 116-121.
- _____. "Andrée Chedid", *French Novelists Speak Out*, Troy, N.Y., Whitston Publishing Company, 1976, pp. 57-64.

- _____. "Interview avec Andrée Chedid", *French Review*, 57, no. 4, 1984, pp. 517-23.
- _____. "La Maison sans racines", *World Literature Today*, 60, 1986, pp. 357-58.
- LAUDE, André, "Transparence d'Andrée Chedid", *Les Nouvelles Littéraires*, no. 2581, 21 avril 1977, p. 5.
- LAUDE, Corinne, "Si l'espoir meurt", [*Bérénice d'Egypte*], *La Quinzaine Littéraire*, no. 46, 1-15 mars 1968, p. 13.
- LINKHORN, Renée, "Andrée Chedid: Les Marches de sable", *French Review*, 55, no. 6, 1982, p. 922.
- _____. "Andrée Chedid: quête poétique d'une fraternité", *French Review*, 58, 1985, pp. 559-65.
- MARGAT, Claude, "La Parole questionnante" [Textes pour un poème], *Quinzaine Littéraire*, 16 mai 1987, p. 16.
- MAULPOIX, J.-M., "Andrée Chedid", [*Cavernes et soleils*], *La Quinzaine Littéraire*, no. 303, 1er juin 1979, p. 17.
- MAX, Stefan, "L'Autre", *French Review*, 43, 1969-70, pp. 727-28.
- MELKONIAN, Martin, "L'État migrateur", [*La Maison sans racines*], *La Quinzaine Littéraire*, no. 450, 1er nov. 1985, p. 13.
- MÉNARD, René, "Vivre de l'amour de vivre", [*Double-Pays, Terre et poésie*], *Critique*, 23, no. 237, fév. 1967, pp. 298-301.
- MIGUEL, André, "Une voix artésienne [entretien avec Chedid]", *L'Homme poétique*, Paris, Ed. de Saint-Germain-des-prés, 1973, 173p., pp. 62-66.
- MOUSSALLY, Adnan, "La Cité fertile", *Présence Francophone*, 6, printemps 1973, pp. 165-66.

- NORIN, Luc, "Andrée Chedid", [L'Autre], Synthèses, no. 282, déc. 1969, pp. 76-77.
- _____. "Andrée Chedid, poète de la cité", *Revue générale*, no. 111, 4 avril 1975, pp. 33-40.
- PÉRONCEL-HUGOZ, J.-P., "Le retour au désert d'Andrée Chedid", [Les Marches de sable], *Le Monde*, no. 11287, 15 mai 1981, p. 19.
- PIATIER, Jacqueline, "Vertu de la simplicité: L'Autre d'Andrée Chedid", *Le Monde*, no. 7630, 26 juill. 1969, pp. 1, 3.
- _____. "Christine Arnothy, Andrée Chedid, Gloria Alcorta: trois femmes venues d'ailleurs", *Le Monde*, no. 10423, 4 août 1978, pp. 11, 14.
- PIERARD, Jean, "L'Autre", *L'Ethnie Française*, juill.-août 1971, pp. 39-40.
- ROLIN, Gabrielle, "De la musique avant toute chose: La Cité fertile d'Andrée Chedid", *Le Monde*, no. 8612, 22 sept. 1972, p. 16.
- ROSBO, Patrick de, "Une respiration difficilement réapprise", [L'Autre], *Les Lettres Françaises*, no. 1284, 21 mai 1969, pp. 4-5.
- _____. "Aimer tout l'amour du monde", [La Cité fertile], *Les Lettres Françaises*, no. 1454, 4 oct 1972, p. 6.
- ROSE, Marilyn Gaddis, "When an Author Chooses French: Hébert and Chedid" *Quebec Studies*, no. 3, 1985, pp. 148-159.
- ROUDY, P., "Vie et mort dans les romans d'Andrée Chedid", *Preuves*, no. 156, févr. 1964, pp. 87-89.
- ROYER, Jean, "Andrée Chedid: La Femme des longues patiences", *Ecrivains contemporains*, III, Montréal, l'Hexagone, 1985, 320p. *Le Devoir*, 7 novembre 1981.

- SAURES, Guy, "Comment te nommer Liban?" [Cérémonial de la violence ou le deuil d'amour], *Le Figaro Littéraire*, no. 1602, 29 janv. 1977, p. 14.
- SERVICE LITTÉRAIRE FLAMMARION, "Interview avec Andrée Chedid, Paris, Flammarion, 1982.
- SOLIMAN, Aziza, "Introduction" à *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton d'Andrée Chedid*, Paris, Garnier-Flammarion, 1988, pp. 11-33.
- TREVES, Nicole, "Andrée Chedid et le geste exemplaire", *Dalhousie French Studies*, no. 13, 1987, pp. 80-88.
- TRITSMAN, Bruno, "L'Écriture du désert dans *Les Marches de sable d'Andrée Chedid*, *Les lettres romanes*, Tome XLV, no 1-2, fév-mai 1991, Université catholique de Louvain, 1991, pp. 109-115.
- VIATTE, Auguste, "Contre-Chant", *Culture Française*, 17, no. 4, 1968, pp. 35-36.
- _____. "Le Corps et son dépassement dans l'oeuvre d'Andrée Chedid", *Présence Francophone*, 18, printemps 1979, pp. 29-39.
- VIEGNES, Michel, "Parole et utopie: La Réécriture de l'histoire dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*" *Australian Journal of French Studies*, vol. 24, no. 2, 1987, pp. 215-223.

III. ÉTUDES SUR LE MYTHE ÉGYPTIEN

1. LIVRES

- BALTRUSAITIS, Surgis, *La Quête d'Isis, Introduction à l'Égyptomanie, Essai sur la légende d'un mythe*, Paris, Éditions Olivier Perrin, Coll. Jeu Savant, 1967, 283p.

- BONNEAU, Danielle, *La Crue du Nil*, Paris, Éditions Klincksieck, 1964, 529p.
- DAUMAS, François, *La Civilisation de l'Égypte pharaonique*, Poitiers, Éditions Arthaud, Coll. Les grandes civilisations, 1965, 546p.
- _____. *Les Dieux de l'Égypte*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, 126p.
- FRAZER, James George, *Le Rameau d'or*, Vol.2, Paris, Éditions Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1983, 754p.
- GUILLAUMONT, Antoine, *Aux Origines du monachisme chrétien*, Bégrolles en Mauges, 1979, 228p.
- HART, George, *Mythes égyptiens*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 153p.
- JACQ., Christian, *Akhnaton et Nefertiti: Le Couple solaire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, 251p.
- JAMES, E. O, *Mythes et rites dans le Proche-Orient ancien*, Paris, Éditions Payot, 1960, 316p.
- KOLPAKCHY, Grégoire, *Livre des morts des anciens Égyptiens*, Paris, Éditions Stock, 1985, 326p.
- KUNTZMANN, Raymond, *Le Symbolisme des jumeaux dans le Proche-Orient ancien*, Paris, Éditions Beauchesne, 1985, 259p.
- LAFFONT, Élisabeth, *Les Livres de sagesse des pharaons*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Idées, 1979, 156p.
- LALOUETTE, Claire, *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Unesco, 1984, 345p.
- LE CORSU, France, *Isis, Mythe et mystères*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, 318p.
- LICHTHEIM, Myriam, *Ancient Egyptian Literature*, vol. 1, The Old and Middle Kingdom, Berkley, University of California Press, 1973, 245p.

- _____. *Ancient Egyptian Literature*, vol. 3, *The Late Period*, Berkeley, University of California Press, 1980, 228p.
- _____. *Ancient Egyptian Literature*, vol. 2, *The New Kingdom*, University of California Press, 1976, 239p.
- LUTHI, Jean-Jacques, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte*, Paris, Éditions de l'École, 1974, 350p.
- MARDRUS, J.C., *Textes égyptiens, Transcription incantatoire*, Paris, Le nouveau commerce, Coll. La Française, 1978, 39p.
- MORET, A., *Le Nil et la civilisation égyptienne*, Paris, Éditions La Renaissance du livre, 1926, 573p.
- PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, Traduction de Mario Meunier, Éditions de la Maisnie, 1987, 237p.
- WEIGAL, Arthur, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979, 245p.

IV. OUVRAGES GÉNÉRAUX

1. LIVRES

- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Paris, Armand Colin, 1969, 336p.
- ALLEAU, René, *La Science des symboles*, Paris, Éditions Payot, 1977, 283p.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairies José Corti, 1947, 332p.
- _____. *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairies José Corti, 1989, 262p.
- _____. *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairies José Corti, 1947, 407p.

- _____. *L'Air et les songes*, Paris, Librairies José Corti, 1990, 306p.
- _____. *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1937, 190p.
- BAR, Francis, *Les routes de l'autre monde. Descentes aux enfers et voyages dans l'au-delà*. Paris, Presses universitaires de France, 1946, 159p.
- BAYARD, Jean-Pierre, *La Symbolique du monde sous-terrain*, Paris, Éditions Payot, 1973, 202p.
- BOULOUMIÉ, Arlette, *Michel Tournier le roman mythologique*, Paris, Librairies José Corti, 1988, 271p.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman*, Vendôme, Presses universitaires de France, 1981, 250p.
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, 303p.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, Coll. Puf écriture, 1992, 291p.
- CAMPBELL, Joseph, *Puissance du mythe*, Paris, Éditions J'ai lu, 1991, 373p.
- _____. *Les Mythes à travers les âges*, Louiseville, Éditions Le jour, Traduction, 1993, 283p.
- CELLIER, Léon, *Parcours initiatiques*, Grenoble, Éditions de la Baconnière, 1977, 309p.
- COLLECTIF, *Mircea Éliade, Cahier de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Livre de poche, Coll. biblio, essais, 1978, 412p.
- COLLECTIF, *Les Danses sacrées*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, 494p.
- COLLECTIF, *Les Pèlerinages*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, 374p.

- COLLECTIF, *La Lune, Mythes et rites*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 466p.
- CORMEAU, Nelly, *Physiologie du roman*, Paris, Éditions Nizet, 1966, 220p.
- DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, 136p.
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 251p.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Éditions Bordas, Coll. Études, 1969, 550p.
- _____. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Éditions Berg international, Coll. L'île verte, 1979, 327p.
- _____. *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les Structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, Éditions José Corti, 1971.
- _____. *L'imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Quadrige, 1989, 133p.
- EIGELDINGER, Marc, *Lumières sur le mythe*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 222p.
- ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Idées, 1981, 246p.
- _____. *Forgerons et alchimistes*, Paris, Éditions Flammarion, 1977, 182p.
- _____. *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éditions Payot, 1983, 393p.
- _____. *Le Sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Idées (76), 1969, 186p.

- _____. *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Idées (I), 1976, 282p.
- _____. *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Idées, 1979, 187p.
- _____. *La Nostalgie des origines*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1967, 1971 pour la traduction française, 276p.
- _____. *Images et symboles*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Tel, 1952, 238p.
- _____. *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1957, 279p.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1969, 454p.
- GRISÉ, Yolande, *Le Monde des dieux*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1985, 334p.
- JAMES, E.O. *Le Culte de la déesse-mère*, Paris Éditions Payot, 1960, 299p.
- JOUAN, François, *Mort et fécondité dans les mythologies*, Paris, Éditions Les belles lettres, 1983, 177p.
- JUNG, C.G., *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Éditions Albin-Michel, 1987, 352p.
- _____. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairies de l'université, 1983, 770p.
- JUNG, C.G. et KERÉNYI, CH., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Éditions Payot, 1941, 252p.
- KRAPPE, Alexandre H., *La Genèse des mythes*, Paris, Éditions Payot, 1952, 357p.
- LIBIS, Jean, *Le Mythe de l'androgyné*, Paris, Éditions Berg international, 1980, 286p.
- MORGAN, Edward Foster, *Aspects of the novel*, Harmonds Worth, Penguin Books, 1970, 175p.

- PERROT, Jean, *Mythe et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Sup, 1976, 223p.
- PROPP, Vladimir Ja, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, 484p.
- PRZYLUSKI, Jean, *La grande déesse*, Paris, Éditions Payot, 1950, 219p.
- RANK, Otto, *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Éditions Payot, 1983, 343p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Tel, 1987, 364p.
- ROBERTO, Eugène, *Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron*, Ottawa Canada, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979, 169p.
- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 1993, 158p.
- SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, (Québec), Éditions Triptyque, 1992, 154p.
- SOLIÉ, Pierre, *La Femme essentielle*, dirigée par Joëlle de Gravelaire et Michel Cazenave, Paris, Seghers & Laffont, 1980, 464p.
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Éditions Belfond, 1987, 317p.
- TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe*, Ottawa - Paris, Éditions Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, 362p.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Paris, Éditions A & J Picard, 1981, 288p.
- VIAATTE, Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan, 1980, 342p.
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, 160p.

_____. *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire*, Paris, les Éditions du Sirac, 1973, 779p.

WELLEK, René et AUSTIN, Warren, *La Théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1971, 396p.

ZAZZO, René, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Quadrige, 1986, 554p.

2. ARTICLES

ALBOUY, Pierre, "Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire", *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 5-6, sept. 1970, pp. 1057-1063.

BAERLE, George, "Le mythe dans la psychologie de C.G. Jung", *Cahiers internationaux de symbolisme*, no 35-36, Genève, 1978, pp. 151-162.

BILEN, Max, "Le comportement mythique de l'écriture", *Le mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Cahiers de l'hermétisme, Albin Michel, 1987, pp. 203-212.

BOMPAIRE, Jean, "Le mythe selon la poétique d'Aristote", *Formation et survie des mythes*, Colloque de Nanterre, Paris, Les belles lettres, 1977, pp. 31-36.

BRENGUES, J., "Initiation et roman initiatique", *Iris*, no. 6-7, *Revue du Centre de recherches sur l'imaginaire de Grenoble*, 1989, pp. 81-94.

DURAND, Gilbert, "Le Voyage dans la chambre de Xavier de Maistre", contribution à la mythocritique, *Romantisme*, *Revue de la société des études romantiques*, no. 4, 1972, pp. 76-89.

- _____. "Permanence du mythe et changements de l'histoire", *Le mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Cahiers de l'hermétisme, Albin Michel, 1987, pp. 17-28.
- _____. "Pérennité, dérivations et usure du mythe", *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du colloque de Chantilly, 24-25 avril 1976, Paris, les belles lettres, 1978, pp. 27-50.
- _____. "L'Univers du symbole", *Revue des sciences religieuses*, no. 3, juillet 1975, Université des sciences humaines de Strasbourg, pp.7-23.
- FRYE, Northrop, "Littérature et mythe", *Poétique*, no. 5-8, Seuil, 1971, pp.489-503.
- MASSON, Jean-Claude, "Arbres: une poétique de l'androgyné", *Cahiers internationaux de symbolisme*, no. 45-46-47, Genève, 1983, pp.167-184.
- SELLIER, Philippe, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", *Littérature*, no 55, oct. 1984, pp. 112-126.
- _____. "Récits mythiques et productions littéraires", *Mythes, images et représentations*, TRAMES, Travaux et mémoires de l'Université de Limoges, Limoges, 1977, pp. 61-70.
- SERVIER, Jean, "Signification du mythe dans les civilisations traditionnelles", *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du colloque de Chantilly, 24-25 avril 1976, Paris, Les belles lettres, 1978, pp. 13-26.
- TUZET, Hélène, "Essai pour dégager les constantes et la fonction d'un mythe: Adonis", *Mythes images et représentations*, TRAMES, Travaux et mémoires de l'Université de Limoges, Limoges, 1977, pp. 51-60.
- VIERNE, Simone, "Pour l'élaboration d'une mythocritique", *Mythes, images et représentations*, TRAMES, Travaux et mémoires de l'Université de Limoges, Limoges, 1977, pp.79-86.

_____. "Le voyage initiatique", *Romantisme*, Revue de la société des études romantiques, no. 4, 1972, pp.37-45.

_____. "La littérature sous la lumière des mythes", *Mircea Éliade*, Cahier de l'Herne, Éditions de l'Herne, 1978, pp, 350-354.

WEINRICH, Harald, "Structures narratives du mythe", *Poétique*, 1-1970, pp. 25-34.

V. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, Coll. Bouquins, 1982, 1060p.

COLLECTIF, *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1436p.

POSENER, Georges, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, Fernand Hazan, 1959, 324p.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉAMBULE	
Historique de la littérature d'expression française au Moyen-Orient	3
INTRODUCTION	14
PREMIÈRE PARTIE	
UNIVERS ROMANESQUE D'ANDRÉE CHEDID	
PASSAGE DU FAIT DIVERS AU MYTHE	23
INTRODUCTION	24
CHAPITRE I	
ROMAN ET ESPACE	30
Espace réel	30
Espace mythique	42
CHAPITRE II	
ROMAN ET TEMPS	50
Temps réel	50
Temps mythique	61
CHAPITRE III	
ROMAN ET PERSONNAGES	77
Personnages réels	77
Personnages mythiques	88

	336
DEUXIÈME PARTIE	
MYTHE ET OEUVRE ROMANESQUE	104
CHAPITRE I	
PROLÉGOMÈNES THÉORIQUES ET MÉTHODE	105
Gilbert Durand	105
Simone Vierne	123
Northrop Frye	131
CHAPITRE II	
LE MYTHE	136
Définition du mythe	136
Définition du mythe littéraire	142
Notion de mythe dans le roman chedidien	146
Réécriture du mythe isiaque et osirique	151
Le mythe égyptien en tant que mythe littéraire	154
Le mythe littéraire en Égypte	159
Mythe d'Isis et d'Osiris	160
Étude du mythe dans le roman chedidien	163
Parcours initiatique et mythe	166
CHAPITRE III	
MORT ET RENAISSANCE	174
Situation qui définit le récit	175
Préparation au scénario initiatique	179
La séparation	185
Entrée dans le domaine de la mort	195

	337
La quête initiatique	207
A. La danse	210
B. Les rues de la cité	214
C. La grand-route	218
D. Le désert	223
E. Le voyage sur le fleuve	234
La descente aux enfers	238
CHAPITRE IV	
RENAISSANCE ET RECONSTRUCTION	251
Renaissance	252
Reconstruction	292
CONCLUSION	309
BIBLIOGRAPHIE	315

Isis Khalil

Littérature égyptienne francophone
Vision du monde d'Andrée Chedid
à travers
les structures mythiques de son oeuvre romanesque

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but de répondre à une double motivation. Tout d'abord rendre hommage à une écrivaine dont l'oeuvre mérite d'être mieux connue étant donné son importance dans la littérature francophone, en ouvrant ainsi les portes sur toute une littérature égyptienne encore méconnue dans le monde de la francophonie. Par ailleurs, jusqu'à présent, aucune étude sur Chedid n'a eu pour objectif de rendre compte de sa vision du monde ni de dégager la dimension mythique de son oeuvre, à la lumière du mythe d'Osiris et d'Isis. Par conséquent notre thèse s'articule selon deux axes.

Le premier chapitre de notre étude, placé en tête et séparé de la thèse a pour but d'expliquer les circonstances particulières qui ont permis la naissance et l'évolution de la littérature égyptienne d'expression française. L'Égypte n'a jamais été une colonie française, mais un protectorat anglais. Aucune oeuvre littéraire en langue anglaise n'a été produite par des égyptiens pendant cette période. Par contre, cette même époque a connu une vaste production littéraire en langue française dont nous n'avons cité que quelques écrivains. Cet historique a donc pour but de mettre en relief certaines caractéristiques saillantes de cette littérature. N'ayant point

été une colonie française, l'élément de contestation est totalement absent et nous dirons même non-existant dans les oeuvres littéraires étant donné que pendant toute cette période la France n'était pas associée à la notion d'impérialisme. Cet aspect propre à cette littérature revêt un caractère différent de celui des littératures francophones des colonies françaises. Ceci explique l'absence d'écoles littéraires. Ceci dit, nous pouvons ajouter un élément marquant de cette littérature: la langue française n'ayant jamais été imposée au peuple, les écrivains égyptiens ont choisi librement d'écrire en français. Ce libre choix met en relief une notion d'une extrême importance: il affecte grandement et éclaire la vision du monde des écrivains égyptiens. Cet aspect est particulièrement saillant dans le cas de Chedid. Il contribue en grande partie à expliquer sa vision du monde. Par le fait même qu'elle a choisi d'écrire en langue française, de choisir la France comme pays de résidence, sa vision du monde en est tout naturellement altérée.

La première partie de cette étude a un but surtout fonctionnel. Elle constitue le support matériel et anecdotique qui permet de dégager les significations mythiques de l'oeuvre. En nous basant sur l'exploration des trois éléments: espace, temps, personnages, nous exposons l'univers romanesque d'Andrée Chedid. Notre point de départ est le besoin d'une "histoire", aspect fondamental sans lequel aucun roman ne pourrait exister. L'élément humain ne peut être soustrait de l'histoire, par

conséquent tout récit a besoin de personnages, de leurs actions, de leurs sentiments et de leur devenir. L'histoire avec tous ses éléments constitutifs doit être inscrite dans le temps et dans l'espace. Ce procédé nous permet de dégager le mythe tel qu'il se présente dans l'oeuvre chedidienne. L'intérêt de l'oeuvre littéraire de Chedid dépasse ses coordonnées historiques. Le fait divers devient marginal à l'histoire et subit une transformation où le monde imaginaire absorbe le monde réel. C'est à partir des constituants réels de l'univers chedidien que s'opère un glissement vers le mythe, qui donnera au roman son sens le plus profond.

La seconde partie de l'étude consiste à élaborer l'étude du mythe dans l'oeuvre romanesque. Elle débute par un chapitre théorique consistant à scruter certaines approches basées sur les méthodes proposées par Gilbert Durand, Simone Vierne et Northrop Frye. Nous en dégageons les éléments pertinents qui permettent une lecture mythocritique de l'oeuvre chedidienne.

Un deuxième chapitre est consacré à la spécificité de la notion de mythe dans le roman de Chedid. Notre point de départ est la définition ou plutôt la notion du mythe: récit qui raconte une histoire sacrée, donc vraie et qui remonte au temps primordial. Ce récit instaurateur, fondateur est, à l'origine, anonyme et collectif. Vient s'ajouter à cette définition celle du mythe littéraire. Certaines remarques de Pierre Albouy et Philippe Sellier entre autres, le différencient du mythe

proprement dit. Le mythe littéraire se présente sous forme de reprise du récit mythique. Il est signé, inventé, par conséquent il perd la notion de sacré, et ne peut plus être un récit fondateur. Dans l'oeuvre de Chedid, nous ne retrouvons pas de reprise de mythe. De par son appartenance culturelle, le mythe se trouve inscrit dans l'inconscient de l'écrivain. C'est à travers l'histoire racontée et présentée comme un fait divers que nous pouvons dégager les composantes du mythe que nous avons choisi d'étudier: le mythe égyptien d'Osiris et d'Isis. Les différentes phases de ce mythe correspondent aux différentes étapes de la structure initiatique, qui concordent à notre analyse mythocritique. Le parcours des personnages chedidiens s'accomplit en fonction des étapes du scénario initiatique.

Le troisième chapitre intitulé "Mort et Résurrection", poursuit l'analyse du roman chedidien selon les étapes du scénario initiatique. La première phase consiste en la préparation étape de préparation qui précède et conduit naturellement à la séparation du néophyte de son milieu, de sa communauté, afin d'effectuer son entrée dans le domaine de la mort. La deuxième étape est celle du voyage dans l'au-delà . Elle occupe une place importante dans le déroulement du scénario et correspond à la mort dans le mythe osirique. Elle marque le début de la quête des personnages. Dans le roman chedidien, les aspects de la quête remontent à certains rituels qui sont d'une grande importance dans le mythe égyptien, tels la danse, le voyage sur le fleuve et l'errance dans le désert. Le dernier

aspect du voyage initiatique est la descente aux enfers qui prend parfois la forme d'une fusion avec la terre-mère dans le monde souterrain. Ce retour à l'état embryonnaire ramène le myste au chaos avant d'effectuer la remontée au ciel ou la résurrection.

Le dernier chapitre illustre la fonction du mythe qui consiste à éclairer les secrètes aspirations de l'être humain. Ce dernier renaît comme un être nouveau qui a eu accès à la connaissance. Dans le roman chedidien la renaissance est suivie d'une phase qu'on peut appeler le reconstruction, phase où l'être arrive à surmonter sa condition précaire en s'intégrant de manière harmonieuse dans l'univers.