Le personnage au service du discours social contestataire

BELKAID AMARIA,

Maître de conférences B

Université DE TLEMCEN

Les personnages d'un roman sont des signes ou **«des êtres de papier»** composés systématiquement à l'aide de procédés plus ou moins conventionnels. Ils représentent des types sociaux, des caractères, des attitudes et des idées. Etant à la fois objet et agent, ils expriment une certaine idée de l'homme, présentent un ensemble de points de vue se rapportant à la réalité, une somme d'expériences vécues ou projetées.

Le personnage est donc une notion, une figure, un être fictif qui constitue l'une des composantes techniques du roman. Il est chargé d'une foule de traits et accomplit une série d'actions qui demandent à être interprétées. Ceci étant, le premier devoir d'un lecteur est de déchiffrer ce signe qu'est le personnage, de chercher en lui les obsessions d'un auteur, d'une classe, d'une idéologie et d'un inconscient collectif. L'écrivain lui accorde une sorte de position privilégiée qui peut aller jusqu'à tout nous faire voir de ses yeux: il pose les problèmes les plus complexes, connaître une évolution psychologique et s'impose par ses actions et ses attitudes à l'esprit du lecteur. Boudjedra et Ben Jelloun, à titre d'exemple, présentent les rites, cet espace où se meut l'imagination des écrivains et à partir duquel foisonne un discours d'idée, par l'intermédiaire du point de vue du personnage. Dans cet article, nous tenterons de mettre en exergue la représentation que peuvent avoir Boudjedra et Ben Jelloun du rite, à partir du regard de leur personnage.

Boudjedra, Ben Jelloun et Meddeb ont choisi le sens de la vue pour ses rapports avec le monde afin de permettre aux lecteurs de regarder, en même

temps que les personnages, les pratiques sociales avec les yeux. Pour bien comprendre ce filtre, on pourrait reprendre les propos d'Elsa Marpeau. En effet, celle-ci pense que **«Voir à travers les yeux d'un personnage, c'est faire naître, en quelques façons, une subjectivité»**[1] Nous sommes donc dans l'obligation de définir le statut de ces personnages via leur regard, au travers des appréciations qu'ils portent sur les pratiques sociales qu'ils voient se dérouler. Cette manière de procéder va démontrer que Tahar el Ghomri et Ahmed/ Zahra sont des personnages « statiques », puisque leur vision du monde qui les entoure ne se trouve, à aucun moment de l'histoire et à travers toutes les descriptions qui sont introduites par leur regard, changée. Par contre, la vision du personnage de *Phantasia* est en perpétuelle effervescence. Ce personnage, avec qui **«nous voyagerons dans une mouvance évolutionniste»**[2] pour reprendre Kahina Bouanane, connaît des changements tout au long de l'histoire. L'errance que nous étudierons plus loin semble réactiver à chaque fois ce changement.

1. Tahar el Ghomri

Boudjedra tente de stigmatiser un monde qui paraissait appartenir à une époque lointaine, il dérange les règles d'usage et attise les révoltes latentes. Il secoue des traditions périmées, des visions passéistes et s'élève contre la religiosité mesquine d'une société bloquée, hypocrite et bourgeoise**.** Il introduit via le regard de Tahar el Ghomri des descriptions qui donnent un certain ton et une force aux informations qu'il présente dans sa transaction discursive car, comme il précise dans une de ses nombreuses interviews:

> **Je crois que j'ai écrit -particulièrement au début- parce que j'ai été rebelle à mon milieu, à mon pays, à ma religion. Tout cela revient à dire que j'ai été rebelle au père, je me suis rebellé contre lui, dans tous les sens du terme, c'est-à-dire sociologiquement et psychanalytiquement. Cela a donné la nécessité et l'urgence d'écrire. Parce que je pensais, déjà au**

moment où je commençai à écrire , donc vers vingt ans, qu'écrire c'était atténuer un peu la douleur du monde. J'ai fait partie d'une société qui connaît bien la douleur, et là, quelque fois, des sortes de foyers d'avancement, de progrès, aussi bien matériel qu'intellectuel. J'étais issu d'une contradiction fondamentale : une famille très riche matériellement, très bourgeoise et très intellectuelle en même temps. Mais vivant les contradictions et les pressions que peut produire une socio-religion comme l'islam.»[3]

Mais tout d'abord, qui est ce personnage?

Ayant servi dans l'armée de libération algérienne, Tahar ElGhomri, personnage du *Démantèlement*, se retrouve sans identité. Il nous est présenté comme un personnage nostalgique qui se **«Serait évanoui- quelques années plus tôt- dans les montagnes du pays où il s'était caché et était devenu un mythe évoqué de temps à autre par les journaux»**[4].

L'auteur le décrit comme privé de son identité donc il «**Arpentait la ville en long et en large, y gommant tout son passé, y craignant son présent même et y frappant son avenir du sceau de l'indifférence»**[5].

Tahar El Ghomri est perçu alors comme un usurpateur «**il avait planté un énorme cierge volé par ses soins, un vendredi après-midi, à l'intérieur du sanctuaire de Sidi Abderrahmane**»[6] et par ses actes, il transgresse la morale dictée par le discours officiel. A l'évocation de ses souvenirs, «**Il se demande pourquoi il ne venait à l'esprit de personne d'égorger ces horribles pigeons qui avaient l'audace de se pavaner.**»[7]

Ces pigeons, dont l'image est obsédante, n'ont jamais cessé de l'intriguer avec leur démarche. Devant cette métaphorisation de l'arrogance de la grasse bourgeoisie, Tahar El Ghomri semble nous transmettre par le biais de sa conscience la menace qui pèse lourdement sur l'humanité, menace

d' un état bourgeois et d'un ordre religieux qui doivent faire face à un nouvel ordre non plus fondé sur la religion, source des inégalités, des injustices, des souffrances et des frustrations, mais sur les valeurs d'un humanisme laïc.

Aussi se résout-il à penser qu':«**il était victime d'une énorme machination**»[8] Ces quelques mots résument l'état d'un être marginal qui semble être déçu par les valeurs du patriotisme:

> **La même démarche le conduisit à se passer de papiers administratifs: c'est pourquoi, depuis son installation dans la ville, il n'avait jamais possédé une carte d'identité ni aucun autre document de ce genre, rien d'autre à l'exception- évidemment d'une maudite photographie tout effritée, fanée, lézardée au point que la trame du papier brillant se voyait à travers les nombreuses lignes [...] ce qui l'amenait à décider de la brûler mais, très vite, il renonçait à un tel acte car dès qu'il venait à penser à gommer de sa vie toutes les personnes qui y étaient représentées, afin de débarrasser son esprit de tant d'histoire et de destins désastreux et encombrants, il poussait en lui une fièvre mélancolique et inévitable et une tristesse violente et soudaine»[9].**

Raison pour laquelle il décide de ressusciter pour tromper l'ennemi: **«Il avait complètement changé. Il était méconnaissable. L'antre sordide reluisait de propreté. Il avait collé la photographie qui ne quittait jamais sa poche, sur le mur, face au lit, repeint les lieux»**[10]

Nous découvrons alors tour à tour et de façon très subjective les présumés coupables, à commencer par ce que le héros perçoit comme la main des "sauvages" et des traditions déshumanisantes. Ce héros est arrivé à la fin d'une souffrance illégitime puisqu'il:

> **Avait abandonné ses vaches à leur sort comme il s'était délesté de la photographie, l'exposant aux intempéries et réduisant à néant le spectre de ses derniers fantômes qui avaient tant alourdi ses poches, à l'époque où il ne portait rien sur lui [...] En reléguant dans l'oubli ses trois vaches, il avait voulu en finir avec le souvenir lancinant de ce massacre du 8 mai 1945 et de débarrasser de la blafardisse du passé[11].**

Cette souffrance engendre forcément une mélancolie doublée d'une solitude. Le mélancolique est voué à vivre seul, à l'écart du monde. Tahar El Ghomri a préféré s'exiler. Ce passage en témoigne : «**Il arrive souvent aux mélancoliques des choses de ce genre : ils sont parfois taciturnes, solitaires, épris de lieux isolés ; ils se détournent des hommes, ils regardent leur semblable comme un étranger»[12].**

Si nous avons relevé que notre héros est le canal idéal par le quel passe la subversion de certains rites que nous verrons plus loin, c'est parce qu'il semble que cette mélancolie le conduit à commettre des péchés, à profaner des lieux sacrés comme le mausolée de Sidi Abd Errahmène à titre d'exemple. Le comportement de notre héros trouve écho dans ce passage de Julia Kristeva:

> **Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable, le mélancolique est une mémoire étrange : tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'ya pas de révolution possible, pas d'avenir[13].**

Nous constatons à travers la description faite par Boudjedra que son personnage renie les croyances et les valeurs traditionnelles. Ainsi, dès la onzième page, l'auteur lui donne "le bâton témoin", expression empruntée au sport, de sa dénonciation. Ce personnage se rend au mausolée de Sidi

Abderrahmane afin de voler des cierges et de commettre des viols. Voici le passage qui nous semble poser la question :

> **Un vendredi après-midi, Tahar se rend au sanctuaire de sidi Abd Errahmane, regorgeant de femmes divorcées venues là dans l'ultime et vain espoir de voir le saint homme exaucer leurs voeux et faire revenir au bercail l'époux en rupture de ban, une fois leurs plaintes entendues ; et regorgeant de vierges venues là pour passer l'après-midi à papoter et bavarder entres elles, jusqu'à ce que leur sexe finissent par sécréter une sorte de bave violette coulant dru et exagérant le sentiment de frustration et d'ennui qu'elles recélaient en elles, et les pulsions de l'exil ne font qu'augmenter en elle [...] alors que lui y venait-dans le sanctuaire- de temps à autre pour y soustraire un regard ou enregistrer une image mentale de la plus jolie des jeunes filles ou de la plus plantureuse des épouses abandonnées, à la poitrine molle et abondante et qu'il s'empressait de dévêtir –imaginairement-»**[14]

Par le biais de cette description, Boudjedra peint un personnage qui s'oppose au culte du maraboutisme et s'emploie à empêcher son accomplissement. Nous sommes confrontés à l'alliance du mysticisme et de l'érotisme par la prédominance des métaphores. Poussé par un goût provocateur, c'est à travers l'œil de son personnage que Boudjedra nous livre l'érotisme qui se répand même dans les sanctuaires. C'est **«le gros cierge rouge et charnu, subtilisé en un tournemain»**[15] qui signe la métaphorisation sexuelle. Deux éléments contraires engendrent cet acte provocateur à savoir le lieu que nous analyserons, à travers l'analyse de l'espace, et les formules psalmodiques du gardien du mausolée.

La forte présence de la métaphore a pour principal objectif de problématiser, pour le lecteur, « le commentaire évaluatif » que Tahar el

Ghomri porte sur le monde qui l'entoure (la condition de la femme). En effet, l'association de termes contradictoires comme : « **le sanctuaire Sidi Abderrahmane... leur sexe finit par sécréter une sorte de bave violette... qu'il s'empressait de dévêtir –imaginairement-** »[16], met le lecteur dans une situation polémique car, en général, ces visites des sanctuaires favorisent la reconquête d'une harmonie perdue, par ailleurs, elles témoignent du malaise de la société maghrébine lié à l'ignorance. Cela revient à dire que ces femmes espèrent atteindre un degré de fécondité. L'imprégnation des gestes et paroles du pouvoir de Sidi Abd Errahmène, y est pour beaucoup. Le rite possède une fonction curative quand on lui demande de supprimer les malheurs vécus. Ce rituel a l'apparence d'une mesure de sauvegarde et de réassurance qui facilite le dépassement. De plus, la vue de bougies: «**un ou deux cierges parmi les centaines qui s'entassent sur la tombe du saint**»[17] produit une forte sensation et facilite la réintégration de ces femmes "malades "dans la société. Si Boudjedra introduit la visite du sanctuaire de Sidi Abd Arrahmène, au sein de son roman, c'est parce qu'il est convaincu du fait que grâce à ce rite, on surmonte les névroses sociales et psychologiques représentées à travers les classes privilégiées parasitaires et les dictateurs impénétrables. Avec l'aide du marabout, les femmes confessent leurs erreurs passées et perçoivent des solutions à leurs problèmes à savoir le divorce, la répudiation et l'abandon. Elles rentrent, chez elles, vides et légères après avoir expié leurs fautes. Selon Boudjedra, la société algérienne se doit de se soumettre à une catharsis similaire pour retrouver la vitalité et la raison perdues, dans la mesure où **«l'on pourrait voir chez lui une tendance, pour ne pas dire une obsession à dire que le passé est décadence et mort et le futur est vie»**[18].

Le rituel, de la visite du sanctuaire, par Tahar el Ghomri, permet à Boudjedra la transgression par les oppositions hardies des éléments contraires. Cette transgression serait un discours de purification proposé par l'écrivain. Giuliano Toso Rodini, définit l'écriture de Boudjedra comme l'écriture de l'interdiction et de la provocation. En effet, il ajoute que: **«Le goût de l'interdit et de la provocation s'inscrit dans cette écriture pour ainsi dire convulsive, dans ce style heurté pour dire la nausée provoquée**

par cette cohue érotique qui déclenche les forces animales d'une communauté pour célébrer son élan libératoire.»[19]

Voilà pourquoi nous pensons que le personnage du *Démantèlement* est statique mais propose une nouvelle lecture de la société et met l'accent sur sa régénération par le processus curatif. Pour construire une nouvelle société, il faut que ses individus rétablissent un profond rapport émotionnel avec la force présente derrière tout ce qui existe.

En revanche, cela n'est possible qu'avec la reconnaissance des erreurs passées et l'abandon des fausses valeurs qui gravitent autour de leur vie.

Parallèlement, Ben Jelloun **«Auteur à la recherche des masques mythiques d'affabulateur»**[20], selon la définition de Robert Varga, semble partager la voie de Boudjedra. Nous tenterons de jeter une lumière sur sa perception du rite par le portrait qu'il fait de son personnage Ahmed.

Ben Jelloun choisit de se cacher derrière« **le voile de l'identité sexuelle**»[21]. En effet, il nous présente un riche éventail de traditions. De plus, il paraît puiser dans un fond populaire folklorique, l'essence même de l'imaginaire maghrébin comme la naissance, la circoncision et le mariage. Il y raconte l'histoire d'une famille marocaine aisée marquée par l'absence du mâle: **«Le père n'avait pas de chance, il était persuadé qu'une malédiction lointaine et lourde pesait sur sa vie: sur sept naissances, il eut sept filles [...] Sept C'était trop, C'était même tragique»**[22]**.**

Une huitième fille naît et s'appelle Ahmed car on le fait passer pour un garçon. Le père décide de l'initier à la vie masculine.

A travers le recensement des traditions, se dégage une sensation de dévoilement à commencer par la protestation contre les injustices sociales et des habitudes ancrées depuis des siècles et qui persistent, ce qui explique la tension rituelle que Ben Jelloun accorde à Ahmed/Zahra, une tension que

nous prendrons en charge dans notre analyse du rite. Mais tout d'abord qui est Ahmed?

Dans *l'enfant de sable*, est mis en scène un personnage de nature douteuse que tout prédispose à mener une vie d'homme alors que c'est une femme par essence. Fragile, ce personnage apparaitrait sous une fausse identité et provoque le courroux du père qui le reproche au destin.

Sa naissance est ardemment préparée, d'abord par la mère qui a dû passer des nuits dans un marabout, comme pour rivaliser avec Dieu, puisque le mari a décidé que l'enfant serait de sexe masculin, ensuite le projet du père grandit après la naissance, lorsqu' «**une fête, la plus grande des cérémonies»**[23] fut donnée, accompagnée d' une joie qui durerait sept jours et sept nuits traversée d'incantations souhaitant à l'enfant la bienvenue. Ahmed, le garçon tant attendu vient de naître, pour qui «**un bœuf fut égorgé pour donner le nom: Mohamed Ahmed, fils de Hadj Ahmed»**[24]**.**

Il faut donc passer à la circoncision, ce rite de passage qui confirme la virilité du garçon et fait de lui l'honneur de la famille. Ainsi, unique héritier, Ahmed sera donc objet de fascination devant tout le monde, il subit alors les préparatifs. De surcroît, Ahmed est élevé en tant que garçon puisqu'il doit reprendre le flambeau après la mort du père.

Nous remarquons que le sujet parlant**,** tout au long de son existence, mène une double vie, ce qui le conduit à adopter chaque fois des postures différentes, en guise d'adaptation. Comment donc Ahmed masque-t-il ses faiblesses considérées comme tares sociales?

Ben Jelloun est conduit à s'interroger sur la notion de "masque". Celle-ci occupe le centre de *L'Enfant de sable*. Ce roman dont l'action se situe dans un pays maghrébin, présente la femme comme objet de critiques et d'évaluation des fondements de l'ordre social où se mêlent le culturel, le social et le politique.

C'est un roman qui retrace, sous la forme d'un récit hybride où plusieurs narrateurs se chargent de la narration, la vie d'une femme forcée par les traditions, à vivre dans la peau d'un homme, au point de porter la djellaba, cet accoutrement représentatif du code de l'honneur maghrébin. Un des moments les plus importants du roman relate l'épisode au cours duquel, Ahmed décide de partir à l'aventure et de se libérer. Ses propos paraissent significatifs quand il dit: **«Dans ses premiers pas sans masque, mon corps qui se voulait anonyme et quelconque sous la djellaba affrontait l'épreuve matinale face à un visage buriné»**[25]. Ainsi il rencontre une vieille femme qui ne cessait pas de lui poser des questions incisives à savoir **«Qui es –tu? Que caches-tu sous ta djellaba, un homme ou une femme, un enfant ou un vieillard, une colombe ou une araignée?»**[26]

Comme on le remarque, il n'est pas question d'une représentation du transsexualisme ou de l'homosexualité. Il s'agit plutôt d'une interrogation sur le fondement de l'appartenance sexuelle d'un individu et sur le rôle que le masque joue où se situe la réalité d'un être?

La notion du masque est également essentielle dans le regard que le narrateur porte sur le monde social. Celui-ci a bien une réalité qui se manifeste dans les nombreux passages où les narrateurs évoquent les vissicitudes de la société patriarcale fondée sur le rejet de la femme et la vénération de l'homme. Par ailleurs, la Djellaba introduit un déguisement qu'Ahmed adopte lui-même et accepte. Ben Jelloun montre l'implication de ce personnage, qui, dans le passage suivant semble prendre les pouvoirs de l'homme : «**Si la femme chez nous est inférieure à l'homme, ce n'est pas parce que Dieu l'a voulu ou que le prophète l'a décidé, mais parce qu'elle accepte ce sort»**[27], Ahmed tourne, lui aussi, le dos à la réalité, il semble ainsi s'agiter et s'exténuer, sous nos yeux, comme un personnage sur une scène théâtrale.

Ce déguisement est le drame que dénonce Ben Jelloun à travers un certain nombre d'effets: Sublime, baroque et sordide. En effet, l'intérêt accordé à la double question du masque et de la métamorphose révèle chez

l'écrivain une préoccupation qui semble renvoyer à la problématique du sujet.

En évoquant la djellaba, Ben jelloun tente de nous expliquer que le masque et la métamorphose n'ont pas pour unique fonction de dissimuler et transformer. Mais parler de ce qui se passe derrière le masque est très significatif. Ben Jelloun poursuit sa démonstration à travers l'évocation d'un personnage androgyne. En effet, le microcosme androgynique reflète le microcosme social: le malaise de l'androgyne est symptomatique du malaise social. À l'origine de cette crise se dessine le despotisme masculin présenté indifféremment comme la source traumatique par excellence, tant pour Ahmed-Zahra que dans le cadre des relations entre l'homme et la femme. Parler d'androgynie, raconter l'histoire de l'androgyne semble alors comme un défi voire une aventure risquée. Comme sous l'effet d'un talisman maléfique, ceux qui ont osé toucher au secret sont frappés par la mort et la disparition.

Les conteurs de la place publique qui ont entrepris le récit avec l'enthousiasme du départ finissent tous par avouer leur impuissance à mener à terme une telle entreprise avant de mourir ou de disparaître sans laisser de traces. L'histoire est d'autant plus troublante que, tel le blasphème, elle mène à l'égarement et à l'errance malgré les artifices et les précautions déployés par ces mêmes conteurs. L'histoire de l'androgyne finit toujours par changer les destins de ceux qui ont la charge de la raconter:

> **Depuis que j'ai osé raconter l'histoire et le destin de la huitième naissance, la mort est là, dehors, elle tourne comme la roue du hasard. Elle m'a coupé mes vivres. J'ai quitté cette place. Le public ne marchait pas. Je passais des nuits blanches. Mon malheur était immense. Je voyais la folie s'approcher**.[28]

Le risque est tellement grand que l'un des narrateurs met en garde l'assistance contre d'éventuels malheurs consécutifs à l'évocation du récit

sur l'androgyne: «**Nous sommes embarqués dans cette histoire qui risque de nous entraîner tous dans le même cimetière. Un ruisseau sera détourné. Il grossira et deviendra un fleuve qui ira inonder les demeures paisibles»**[29]

Le protagoniste entame un discours où il insère cette réalité problématique.

Meddeb, en revanche lie, comme nous allons le voir, le rite au mysticisme et le présente sous le voile mystique, à travers un personnage qui erre.

Pour conclure, nous pouvons dire que dans l'œuvre de Boudjedra, de Ben Jelloun et de Meddeb le rite génère tout un discours social de la contestation que prennent en charge les personnages. En effet, dans ces textes, ces personnages sont les énonciateurs de discours contestataires. Ils endossent ainsi des contre- discours par rapport à ceux déjà établis. Ces personnages se conforment à des principes ou des images hérités du passé: respect absolu de certaines traditions, des opinions reçues, des usages établis. Ils évoluent en vase clos, puisant leurs réflexions et leurs comportements dans une antique tradition où sont accrochés des préjugés, des tabous et des mythes. Leur présent est un passé qui leur sert de référence et de refuge.

Nous sommes parvenus à dire que cette image suscite, en réalité, diverses réactions. En effet, pour Boudjedra cette subversion de la pratique sociale, par Tahar el Ghomri, ce personnage qui incarne le type parfait de l'opprimé à la fois résistant et en quête d'identité, Zeliche Mohamed Salah l'avoue, justement, en ce sens: **« L'œuvre de Rachid Boudjedra tire son origine d'un besoin impérieux d'une recherche d'identité.»**[30], vise une réécriture du discours idéologique.

Ben Jelloun, quant à lui, réécrit les contenus conflictuels qui, au bout du parcours narratif, finissent par la révolte du personnage. Alors que Meddeb, à travers son personnage, promeut le syncrétisme.

---

[1] Elsa Marpeau, «Narrations dramatiques et focalisations: l'exemple de la comédie au XXIIe siècle», *Image & Narration*, 2004.
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/marpeau.htm

[2] Kahina Bouanane, «L'impact de la culture africaine à travers une lecture des Interprètes de Wole Soyenka», *Africa Review of Books /Revue Africaine des Livres* Volume 2 N°2- Septembre 2006.

[3] Conférence prononcée à L'Université de Princeton (USA) en février 1992, rapportée par Le Matin du 29 Janvier 2003.

[4] R. Boudjedra, *"Le Démantèlement", Op. Cit,* p.16.

[5] R. Boudjedra, *"Le Démantèlement", Op. Cit,* p.16.

[6] *Ibid*, p.11.

[7] R. Boudjedra, *"Le Démantèlement", Op. Cit*, p.18.

[8] *Ibid*, 20.

[9] R. Boudjedra, *"Le Démantèlement", Op. Cit*, p.14.

[10] *Ibid*, p.306.

[11] *Ibid*, p.333.

[12] Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, trd d'Yves Hersant, Paris, Petites Bibliothèque Rivages, 1989, Reed 1991, p. 50.

[13] Julia Kristeva cité par Sylvie Ballestra- Puech, « Héroïsmes, mélancolie et marginalité », *Littérature générale et comparée*, centre de recherche Hubert de Phalèse, Paris, 2002-2003.

[14] R. Boudjedra, "*Le Démantèlement*", *Op. Cit*, p.11.

[15] R. Boudjedra, "*Le Démantèlement*", *Op. Cit*, p.11.

[16] R. Boudjedra, "*Le Démantèlement*", *Op. Cit*, p.11.

[17] *Ibid*, p.22.

[18] Mohamed-Salah, Zeliche, *Op. Cit*, p. 12.

[19] Giuliano Toso Rodini, "*Fête et défaites d'éros dans l'œuvre de Boudjedra*", L'Harmattan, 1994, p.23.

[20] Robert Varga, *En(je) (u)x Effets de Métissage et Voies de déconstruction dans l'Autobiographie Maghrébine d'expression française*, Thèse de Doctorat, 2007, p21.

[21] Fouzia Saadi, «Figure littéraire: écriture androgyne et discours subversif dans L'Enfant de Sable et la nuit sacrée», *le Maghreb littéraire* (la traversée du français dans les signes littéraires marocains), Toronto: Vol. I, n° 1, la source 1997, p.201.

[22] T. Ben Jelloun, *"L'Enfant de sable", Op. Cit*, p. 17.

[23] T. Ben Jelloun, *"L'Enfant de sable", Op. Cit*, p.22.

[24] T. Ben Jelloun, *"L'Enfant de sable", Op. Cit*, p.22.

[25] T. Ben Jelloun, *"L'Enfant de sable", Op. Cit*, p.113.

[26] *Ibid*, p.113.

[27] T. Ben Jelloun, *"L'Enfant de sable", Op. Cit*, p.66.
[28] T. Ben Jelloun, *" L'Enfant de sable"*, *Op. Cit*, p.222.
[29] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communication* 8, 1966.
[30] Mohamed Salah Zeliche, *"L'écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*", *Op. Cit.* p.152.

Bibliographie :

- Marpeau, Elsa «Narrations dramatiques et focalisations: l'exemple de la comédie au XXIIe siècle», *Image & Narration*, 2004. **http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/marpeau.htm**
- Bouanane, Kahina «L'impact de la culture africaine à travers une lecture des Interprètes de Wole Soyenka», *Africa Review of Books /Revue Africaine des Livres* Volume 2 N°2- Septembre 2006.
- Le Matin du 29 Janvier 2003.
- Boudjedra, Rachid, *Le Démantèlement,* Denoël, 1982
- Hersant, Yves, *Hippocrate, Sur le rire et la folie,* Petites Bibliothèque Rivages, 1989, Reed 1991.
- Kristeva, Julia, « Héroïsmes, mélancolie et marginalité », *Littérature générale et comparée*, centre de recherche Hubert de Phalèse, Paris, 2002-2003.
- Zeliche, Mohamed-Salah, *L'écriture de Rachid Boudjedra: Poét(h)ique des deux rives*, Karthala, 2005.
- Toso Rodini, Giuliano, *Fête et défaites d'éros dans l'œuvre de Boudjedra*", L'Harmattan, 1994.
- Varga, Robert, *En(je) (u)x Effets de Métissage et Voies de déconstruction dans l'Autobiographie Maghrébine d'expression française*, Thèse de Doctorat, 2007.
- Saadi, Fouzia «Figure littéraire: écriture androgyne et discours subversif dans L'Enfant de Sable et la nuit sacrée», *le Maghreb littéraire* (la traversée du français dans les signes littéraires marocains), Toronto: Vol. I, n° 1, la source 1997.
- Ben Jelloun, Tahar, "*L'Enfant de sable », Seuil, 1985.*
- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit», *ommunication* 8, 1966.