**République Algérienne Démocratique et Populaire**

**Ministère de l'Enseignement Supérieur & de La Recherche Scientifique**

**Université " Dr YAHIA FARES" de Médéa**

**Faculté des Lettres et des Langues étrangères**

**Département de français**

**Ecole Doctorale de français**

**Antenne de Médéa**

**Thèse préparée en vue de l'obtention du diplôme de doctorat**

**Option : science des textes littéraires**

# La réécriture du personnage féminin biblique dans la trilogie *La Bible au Féminin* de Marek HALTER

**Co-dirigée par :**

**Pr.** Guy DUGAS et **Dr.** Hamid NACER-KHODJA

**Préparée par :**

Zineb CHIH (épouse BESRA)

**Membres du jury** :

Présidente : Mme. Amina BEKKAT, Professeure, Université de Blida.

Examinateur : Mr. Djamel KADIK, Professeur, Université de Médéa.

Examinatrice : Mme. Agnès SPIQUEL, Professeure, Université de Valenciennes.

Examinatrice : Mme. El Djamhouria SLIMANI AÏT-SAADA, MCA, Université de Chlef.

**Année Universitaire 2015-2016.**

***Remerciements***

*Au terme de cette recherche, je tiens à exprimer ma profonde gratitude et ma sincère reconnaissance à ceux qui en ont facilité le déroulement et l'aboutissement.*

*Je souhaiterais donc remercier très chaleureusement mes directeurs de recherche Mr. Guy Dugas, professeur des universités, spécialiste du domaine arabe et des minorités en Méditerranée à l'université de Paul ValéryIII (Montpellier), et Mr. Hamid Nacer-Khodja, Maître de conférences à l'université de Ziane Achour (Djelfa).*

*Je leur suis très reconnaissante pour les recommandations et les suggestions qu'ils m'ont transmises et qui m'ont permise de progresser tout au long de mon travail.*

## *Dédicace*

*À mes très chers parents qui m'ont toujours soutenue pour continuer mes études.*

*À mon époux qui a cru en moi et a su me procurer le soutien et l'assistance nécessaires pour que ce travail aboutisse à son terme.*

*À ma belle mère qui m'a bénie avec ses prières.*

*À mes deux enfants Wael et Mounib.*

*À mes frères et sœurs.*

# Introduction

Depuis quelques décennies, les notions de réécriture et d'intertextualité ne cessent d'être au cœur des recherches littéraires. Partant du constat que la création littéraire se construit de la contamination entre deux ou plusieurs textes, l'étude des relations textuelles est devenue un passage incontournable qui facilite la lecture des œuvres en contribuant à l'élaboration du sens.

En effet, lorsqu'on évoque les réécritures, vient à l'esprit en premier lieu les textes fondateurs. Ces derniers se définissent par leur aptitude à être réécrits. En ce sens, les mythes gréco-romains et les mythes bibliques peuvent être considérés comme des écrits fondateurs pour la littérature occidentale. Grâce à leur pouvoir symbolique et leur valeur spirituelle, ces textes traversent de longs siècles pour constituer une source d'inspiration infinie pour les auteurs qui les exploitent à leur guise.

Les littératures contemporaines manifestent également un penchant particulier pour l'intertexte biblique. Comment dès lors justifier le recours constant des écrivains aux mythes bibliques ? Comment peut-on interpréter une telle pratique ? Peut-on parler dans ce cas d'une influence de la Bible sur la littérature ?

Il faut reconnaître que, durant des siècles, la Bible a exercé une influence considérable sur la littérature occidentale. Cet ascendant se fait aussi sentir à l'époque moderne qui assiste à une certaine laïcisation de la Bible. Cette dernière devient *« une source intertextuelle comme les autres, sujette à réécritures et variations »*[1]. Ce statut est dû, d'une part, au fait que les textes scripturaires s'offrent comme un réservoir d'expériences humaines, propices aux nouvelles lectures à toutes les époques : **«** *La Bible, comme témoins de culture(s,), entrerait alors dans la grise variété des témoignages de l'humanité auxquels tout le monde est susceptible de s'intéresser ou de ne point s'intéresser »*[2]. D'autre part, la Bible est conçue comme un modèle artistique, au sens entendu par N. Frey[3], d'où la

[1]V, Tellier « Du Livre aux livres : quelle poétique pour un roman « biblique » ? », Acta fabula, vol. 13, n° 9, Essais critiques, Novembre-Décembre 2012, URL : http://www.fabula.org/revue/document7345.php, page consultée le 27 août 2014.

[2] P, Gibert, « avant propos » Recherche de Science Religieuse. 2002 /4 tome 90 p, 479/481.

[3] N, Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par C. Malamoud, Paris, Seuil, 1984. L'auteur reprend l'idée de l'artiste William Blake qui considère que la Bible est le grand code de l'art.

littérature occidentale puise constamment ses modèles, telles que les formes brèves et les proverbes.

Toutefois, le recours au texte biblique se manifeste différemment et selon les époques au sein de la littérature. Si la création artistique du Moyen Âge ou du XVI$^{ème}$ siècle est complètement prisonnière du modèle biblique, il n'en est pas de même pour d'autres époques où la vision du monde véhiculée par le Livre est remise en question. Ainsi s'amorce, à partir du XVII$^{ème}$ siècle, une nouvelle façon de considérer la Bible, non pas comme œuvre suprême provenant de Dieu, mais comme œuvre qui peut être appréhendée d'un point de vue scientifique et littéraire. Sous cette nouvelle perspective, les textes scripturaires s'avèrent d'une grande richesse, d'où un renouvellement infini de leur sens.

En réalité, c'est le phénomène de sécularisation qui libère la Bible du legs religieux et l'accommode ainsi pour de nouvelles appropriations qui s'éloignent de l'interprétation traditionnelle :

> Arrachée à la « violence » des engagements religieux ou antireligieux, la Bible aborderait enfin aux paisibles rivages des insularités culturelles où personnes ne serait obligé d'aller, mais d'où serait bannie toute querelle au bénéfice d'un donné de fait qui peut s'étudier scientifiquement ou s'apprécier esthétiquement[4]

L'une des dimensions substantielles de la réécriture moderne réside dans l'intérêt qu'elle accorde aux figures bibliques, à leurs aspects humains et à leur volet imparfait et fautif, ce qui contribue à les rapprocher du lecteur contemporain. Dans cette optique, les textes scripturaires peuvent s'ouvrir à de nouveaux modes de lecture et d'interprétation. Le matériau biblique devient disponible pour des contenus plus humains et plus contemporains.

Il se trouve également que la réception de la Bible dans la littérature des temps modernes occupe une place primordiale parmi les préoccupations des auteurs ainsi que celles des lecteurs. Nombreux sont les écrivains qui tentent d'actualiser la lecture de ce Livre pour en offrir une vision plus proche du quotidien du lecteur.

[4] P, Gibert, *op. cit.*

D'autres au contraire, l'abordent d'une manière parodique, s'éloignant ainsi du sens premier du texte pour en proposer une version peu orthodoxe. Mais qu'elles soient orthodoxes ou irrévérencieuses, les réécritures littéraires des éléments bibliques dénotent que la Bible continue de nourrir la production littéraire des écrivains, ceux de l'occident en particulier. Croyants ou non, ils y puisent sujets, thèmes ou personnages. Par l'exploration de l'univers romanesque, les personnages bibliques ou mythiques quittent leur aura mystique pour devenir de simples êtres humains, en proie aux tentations terrestres et aux exigences de la vie quotidienne.

C'est dans cette perspective que Marek Halter illustre l'exemple de l'écrivain qui s'inspire profondément des Écritures, non pas forcément parce qu'il y croit, mais car il y trouve une pensée spirituelle et y lit des enseignements pour toute l'humanité.

Comme beaucoup avant lui, cet écrivain s'applique à présenter une Bible désenchantée et surtout humanisée. Dans sa première trilogie *la Bible au féminin*, à titre d'exemple, il recourt à des figures bibliques et mythiques pour faire d'elles des personnages féminins reflétant les différents aspects de la vie quotidienne. Sous sa plume, ses héroïnes Sarah, Tsippora, Lilah, Bethsabée, Marie et Makéda renaissent démythifiées, incarnant toute la diversité et la complexité de l'âme humaine bien qu'elles appartiennent à l'univers biblique.

Né en 1936(1932) à Varsovie (Pologne), d'une mère poétesse yiddish et d'un père imprimeur, dans un contexte marqué par les atrocités de la seconde guerre mondiale, Marek Halter doit entreprendre de multiples déplacements forcés, entre plusieurs lieux et espaces culturels. D'abord, en 1940, sa famille se trouve contrainte de fuir le ghetto de Varsovie pour s'installer dans la partie Est de la Pologne, occupée alors par les soviétiques, avant d'aller chercher refuge à Moscou. Après l'invasion des terres soviétiques par l'Allemagne nazie, Halter et sa famille furent évacués en Ouzbékistan où sa petite sœur Bérénice meurt de faim. En 1946, il retourne en Pologne avec ses parents et, quatre ans plus tard, la famille arrive à Paris après avoir obtenu un visa.

Militant juif, très préoccupé par le conflit arabo-israélien, il se charge de la mission de restaurer le dialogue entre les deux communautés, en créant le Comité international pour la paix au Proche-Orient. En médiateur acharné, il prend contact avec les détenteurs de la décision dans certains pays arabes et en Israël dans une série de tentatives de conciliation qu'il mène entre les Palestiniens et les Israéliens, comme en témoigne sa conception de la paix dans son premier livre *Le Fou et les rois* (1976)[5].

Les expériences douloureuses qui jalonnent sa vie mouvementée l'aguerrissent de plus en plus et font de lui un fervent combattant pour les droits de l'homme. Elles constituent surtout les matériaux dont il s'inspire dans l'écriture de ses œuvres.

Hanté à jamais par son passé tumultueux, et conscient que le fanatisme religieux des uns et des autres est souvent à l'origine de bien des guerres, il décide de recourir à l'Histoire et à la mémoire collective de certaines communautés pour construire des passerelles entre le passé et le présent. Cela est susceptible, selon lui, de munir les gens de ce qui pourrait les aider à comprendre le fond de certaines réalités sociales et politiques complexes de leur actualité.

En choisissant d'évoquer des faits et des personnages inspirés des différentes religions, il croit répondre au besoin de renouer avec la mémoire pour pouvoir penser le présent, comme l'explique le professeur Giuseppe Calimini, son personnage, dans *Les mystères de Jérusalem* :

> Le monde présent, même si notre époque fébrile se démène pour l'oublier, repose entièrement sur les fondations, les piliers, les arches et les voutes du passé. Rien de notre présent n'est pensable, rappelle le professeur Calimani au personnage Marek Halter : un ordinateur, une frontière, une ville, une route, une famille… rien ne vit, ne se produit et n'existe sans la vitalité des racines lointaines qui en permettent l'émergence. Branlez seulement un pilier de cet édifice par un nouvel éclairage et c'est toute la bâtisse qui tremble sur ses bases.[6]

[5] M. Halter, *Le fou et les rois*, Albin Michel, Paris, 1976.
[6] M. Halter, *Les mystères de Jérusalem*, Robert Laffont, Paris, 2000, p. 173.

En écrivant, M. Halter donne l'impression de partir en voyage, à la recherche des différentes strates de son identité éparse. Son livre *La mémoire d'Abraham*(1983), qui connait un succès mondial, reflète bien cette volonté d'enquêter sur ses origines juives et sur son histoire. Il y décrit la recherche obstinée que mène un homme contemporain qui, en fouillant dans l'Histoire de ses ancêtres, rencontre, en l'an soixante-dix après J-C, un homme nommé Abraham, le scribe de Jérusalem. Cette rencontre prélude à la découverte de tous les acteurs-clés de la dynastie juive à travers le temps, jusqu'à la seconde guerre mondiale en Pologne, précisément à Varsovie qui a vu la naissance de notre écrivain mais aussi la mort de son père Abraham, l'imprimeur.

En s'inspirant donc des livres sacrés pour camper des figures mythiques dans ses romans, M. Halter invite ses lecteurs à revoir ces personnages dont la condition devient plus humaine, sous de nouveaux angles. Il leur permet ainsi de s'identifier à ce qui devrait être considéré comme héritage commun à toute l'humanité. Il semble nourrir l'ambition de voir s'ériger un nouveau monde où il ne serait plus question de barrières entre les individus pour que seul l'être humain compte, sans prendre en considération sa provenance.

Ces soucis s'incarnent aussi à travers les personnages mythiques Sarah, Tsipopsa et Lilah, dans la trilogie qui constitue le corpus de notre recherche. Par le biais de ces femmes, notre romancier propose aux lecteurs une nouvelle vision de la Bible. Il s'assigne la mission de raconter ce que ce Livre recèle comme faits historiques. Il dévoile ce que la Bible semble, d'après lui, occulter sur les femmes de l'ancien Proche-Orient comme actions, passions et surtout comme rôle et importance.

Dans le premier tome de cette trilogie, il retrace la vie de Sarah, l'épouse d'Abraham. Il dévoile sa jeunesse et sa rencontre avec ce Patriarche. Il y décrit ses voyages, ses déboires et sa frustration de femme stérile avant qu'elle ne mette Isaac au monde.

Avec une imagination mêlée de sensualité, il prête à Sarah une enfance puis une jeunesse mouvementée. Il la dote d'une beauté éternelle, d'un fort tempérament

et d'un esprit émancipé qui fait d'elle une femme moderne. Il évoque sa lutte face à sa stérilité et sa décision d'offrir sa servante Hagar à son époux pour lui donner une descendance. Il met l'accent sur la naissance d'Ismaël qui est à l'origine de sa jalousie à l'égard de son ancienne servante. Cette jalousie serait, selon l'écrivain, la cause de l'éternel conflit entre les Arabes (descendants d'Ismaël) et les juifs (descendants d'Isaac).

Dans le deuxième volet de sa trilogie, M. Halter procède de la même manière. Il présente Tsippora, la femme à la peau noire de Moïse, comme une figure mythique mais exceptionnellement humaine. Il évoque son intelligence, sa persévérance et son soutien pour que son mari puisse accomplir sa mission. Il met ainsi en exergue sa lutte contre l'ostracisme en signalant sa contribution efficace à la libération du peuple juif de l'esclavage en Egypte.

Dans le troisième tome, M. Halter remonte jusqu'au VI$^{ème}$ siècle avant J-C pour présenter au lecteur un modèle exceptionnel de femme juive. En renonçant, à contre cœur, à épouser son bien aimé Antinoès, le beau guerrier perse, étant donné qu'il n'est pas juif, Lilah sacrifie sa vie de femme et préfère obéir à son frère Ezra. Ce dernier qui se consacre à l'étude de la Thora en fait le fondement de l'identité juive. Sans perdre l'espoir de voir l'extrémisme de son frère et celui de ses disciples s'atténuer, Lilah ne lésine sur aucun effort pour mettre terme au fanatisme religieux. Défiant les lois iniques, elle n'hésite pas à soutenir les femmes non juives, condamnées à la répudiation et à quitter la ville à cause de leur origine.

Marek Halter nous présente à travers sa trilogie des personnages féminins qui résistent, durant toute leur vie, au mal, à la souffrance et à l'incompréhension. Ils luttent pour la sauvegarde de leur liberté et leur identité. Cette conception moderne et positive du personnage féminin biblique se démarque de celle que la Bible nous propose à propos de ces mêmes personnages.

Cet écrivain insiste dans les récits de ses personnages féminins sur le rôle que ces femmes jouent auprès de leurs hommes. Sarah suit Abraham durant de longues années sur les routes de Mésopotamie, à la recherche du pays promis. En dépit de sa

propre souffrance en tant que femme stérile, elle sait soutenir son époux dans l'espoir de porter un jour sa descendance promise. Tsippora amène Moïse à prendre conscience de la mission à laquelle il est prédestiné. Elle le porte à écouter la voix du Dieu qui l'invite à faire sortir son peuple de l'esclavage en Egypte et le conduire vers le pays promis. De son côté, Lilah incite son frère Ezra à réaliser la mission que Dieu lui confie et le soutient pour pouvoir accompagner les juifs exilés, de Babylone à Jérusalem.

Ces quelques constats par rapport aux particularités de l'écriture de Marek Halter nous invitent à nous interroger sur ce qui motive le projet de réécrire des mythes bibliques dans notre corpus. Ceci nous mène à poser la problématique suivante : quel est le lien entre la trilogie *La Bible au féminin* et la Bible ? Comment les personnages féminins sont-ils réécrits dans l'œuvre de Halter ? Quelles valeurs véhiculent-ils? Quels sont les enjeux qui motivent la réécriture des mythes bibliques au féminin?

La lecture approfondie de notre corpus d'étude, étayée des différents éclairages théoriques, devra nous permettre de formuler les hypothèses suivantes :

- *La Bible au Féminin* se présente comme une trilogie qui réécrit le mythe biblique d'Abraham ainsi que ceux de Moïse et d'Esdras. L'auteur qui s'inspire de ces récits semble toutefois s'écarter de leur version biblique en y apportant des modifications capitales.
- Le projet de réécriture est ouvertement déclaré par l'auteur et manifestement exprimé à travers le paratexte de la trilogie.
- La réécriture halterinenne des mythes bibliques recourt à la fiction pour combler les vides des récits canoniques et compenser leur laconisme.
- Cette réécriture a pour objectif majeur de contester l'image, jugée peu valorisée, de la femme dans les récits bibliques, tout en proposant d'elle une vision plus positive et moderniste. C'est ce qui explique l'importance qu'accorde l'auteur à ses personnages féminins et les rôles capitaux qu'il leur attribue dans ses trois romans.

- Le projet de réécriture, dans la trilogie de Halter, se présente comme une contestation de certaines valeurs bibliques et un appel à la révision de l'Histoire du peuple hébreu, en y associant le point de vue féminin.

Pour pouvoir répondre à notre problématique et vérifier nos hypothèses, nous avons opté pour une approche multidisciplinaire prescrite par la nature du sujet lui-même. Partant du postulat que la trilogie de M. Halter est une réécriture de certains mythes bibliques, nous considérons que la mythocritique serait l'approche la plus appropriée pour étudier les figures mythiques de nos récits. Les travaux de Gilbert Durand et ceux de Pierre Brunel concernant l'étude des mythes au sein du texte littérature nous seront d'une grande utilité dans notre travail d'analyse.

Qui dit réécriture dit texte antérieur. Il y sera donc forcément question d'étudier les différents rapports textuels que notre trilogie entretient avec d'autres textes antérieurs. C'est pourquoi nous allons faire appel aux éclairages offerts par l'intertextualité, en nous appuyant surtout sur les travaux de G. Genette sur la paratextualité et l'hypertextualité. Ces deux notions s'avèrent être des outils pertinents d'analyse pour rendre compte du travail de réécriture et des modifications apportées à l'hypotexte.

Pour l'analyse du statut des personnages et les valeurs qu'ils véhiculent ainsi que la façon dont ils sont repris dans notre corpus d'étude, nous nous appuierons sur l'approche sémiologique des personnages, celles de Philipe Hamon et Vincent Jouve en particulier. Les notions développées par Hamon sur le statut sémiologique du personnage, notamment l'être et le faire, nous apporteront un éclairage assez conséquent sur le statut des trois personnages féminins, objet de notre étude. L'analyse de leur *importance hiérarchique* nous permettra d'évaluer l'importance qui leur est accordée au sein du récit fictionnel et de mesurer le travail effectué par l'auteur pour les valoriser.

Pour étudier les enjeux qui motivent la réécriture des personnages bibliques féminins, nous tenterons d'interroger d'abord le parcours de Marek Halter qui en dit long sur ses positions et son engagement. Les pensées et les réflexions de cet

écrivain exprimées dans ses écrits, ou dans des articles et des interviews reflètent son attachement aux Écritures Saintes pour ce qu'elles recèlent comme enseignements. Nous essayerons de nous pencher sur la volonté de l'auteur de réécrire des mythes bibliques ainsi que l'Histoire du peuple juif à travers un regard féminin, en vue d'en renouveler le sens.

Notre travail sera ainsi structuré en deux grandes parties. La première s'intitule **: La dimension hypertextuelle de *La Bible au Féminin.*** Elle a pour objectif de montrer l'inscription de notre objet d'étude dans la sphère du mythe biblique et la façon dont il est travaillé et réécrit.

Le premier chapitre de cette partie dont le titre est ***La Bible au féminin :*** **du mythe biblique au mythe littéraire** tentera de situer notre trilogie par rapport aux notions fondamentales qui la définissent, à savoir la Bible, le mythe, la réécriture et l'intertextualité. C'est pourquoi nous essaierons de définir les relations entre la Bible et la littérature dans l'univers de la production artistique occidentale. Cet éclaircissement sur la nature des rapports entre les deux éléments nous permettra de mesurer l'influence qu'exerce le Livre sur l'ensemble de la création littéraire et artistique du monde occidental. Jugée comme œuvre universelle, la Bible est aussi une source majeure d'inspiration dans laquelle les écrivains et artistes puisent pour alimenter leur création. Ce rapport justifie donc le recours récurrent de Marek Halter aux Écritures pour nourrir son œuvre romanesque.

Dans ce premier chapitre, nous aborderons également la question de la réécriture des personnages bibliques dans les textes littéraires. Cette reprise peut en effet revêtir différents aspects ; reprise totale ou partiale, explicite ou implicite, sérieuse ou parodique. Nous verrons que la réécriture des personnages bibliques, dans notre corpus, se présente explicitement dès le paratexte et tend à modifier la vision qu'en donne la version canonique. Cette réécriture tente de modifier le statut mythique de nos trois personnages féminins afin de les présenter sous un statut plus humain. Dans cette optique nous serons amené à exposer les différentes acceptions du mythe et expliquer la relation qu'il entretient avec l'histoire, la littérature et la religion afin de mieux cerner le statut de nos personnages et mieux

appréhender leur réécriture. A l'issue de ce chapitre, nous recourons à la théorie mythocritique qui nous aidera à comprendre comment fonctionnent les mythes au sein d'un texte littéraire.

Le deuxième chapitre de la première partie, **Le paratexte : rapports textuels et signification**, se veut une analyse de la présence des personnages féminins dans l'espace auctorial. La notion de paratextualité, telle que définie par G. Genette, nous permettra d'interpréter l'apparition des noms de ces personnages comme titres et d'expliquer leur évocation dans les épigraphes, les prologues et les épilogues de la trilogie. Ainsi, nous verrons comment cette étude paratextuelle permet de définir les liens que notre trilogie, en tant qu'hypertexte, entretient avec la Bible comme hypotexte.

Comme l'indique son titre, notre troisième chapitre: **Hypertextualité et procédés de réécriture**, constitue une étude hypertextuelle de notre corpus. Il a pour objectif principal de confirmer l'analyse paratextuelle. Ce chapitre tentera de découvrir les procédés de réécriture mis en œuvre par M. Halter dans sa trilogie. Une fois ces procédés repérés, il nous sera possible de déceler les motivations de la réécriture halterienne des mythes bibliques et les nouvelles significations que l'auteur tient à attribuer à ses personnages féminins.

La deuxième partie de notre travail s'intitule **La dimension moderne et universelle des personnages féminins dans *La Bible au féminin***. Elle tentera d'analyser le statut du personnage féminin et les valeurs qu'il véhicule.

Dans un premier chapitre intitulé **L'être des personnages féminins**, sera analysé l'être de chacun de nos personnages féminins selon la théorie de Ph. Hamon. Ainsi sera révélée l'image de chaque femme au sein de sa famille et dans son entourage. Une attention particulière sera accordée à son identité morale et psychique, ce qui nous dévoilera ses qualités ou parfois ses défauts. L'analyse de l'être de ces femmes révèlera comment leur statut est déterminé par le regard de l'homme et celui de la société, d'où leur volonté de changer leur condition.

Le deuxième chapitre de la deuxième partie a pour titre **: Le faire des personnages féminins**. Il s'intéressera à l'étude des rôles thématiques et actanciels assurés par les trois protagonistes féminins de notre corpus. Cette partie nous permettra de découvrir que chacune des trois femmes joue un rôle déterminant dans le déroulement des évènements. L'analyse du faire nous montrera comment, en dépit de leur appartenance à des sociétés archaïques, les personnages féminins bravent toutes les contraintes sociales et religieuses et parviennent à réaliser leurs objectifs.

Sur le plan de l'action, les trois personnages en question s'avèrent d'une modernité remarquable. C'est le nouveau statut de la femme que nous découvrirons à travers la réécriture halterienne des récits bibliques. Nous verrons que Sarah, Tsippora et Lilah véhiculent des valeurs et des messages d'une dimension moderne et universelle. Rejetant toute forme de violence et d'extrémisme, elles sont porteuses d'un message de paix, de fraternité et de tolérance.

Nous avons intitulé le troisième chapitre de la deuxième partie : **La promotion des personnages féminins : quels enjeux ?** Dans ce chapitre, nous avons l'ambition de montrer comment l'auteur de *La Bible au féminin* accorde au personnage féminin une importance particulière tout au long des trois récits. Il leur attribue des rôles capitaux, au détriment des personnages masculins qui sont les héros de la version canonique. Nous tâcherons surtout de montrer que les modifications apportées à l'hypotexte ont pour objectifs de modifier le point de vue de la narration et de donner la parole aux exclus de la version bibliques. Ainsi les mythes bibliques masculins deviennent, sous la plume halterienne, des biographies humaines des trois femmes qui participent à faire l'Histoire du peuple hébreu.

Lors de ce chapitre, nous ferons aussi appel à ce que Ph. Hamon appelle *l'importance hiérarchique* du personnage. Le recours à cette notion nous permettra de montrer, notamment sur le plan de l'action, que nos trois protagonistes féminins passent pour des héroïnes. Nous nous attarderons donc sur les nouvelles valeurs qui leur sont attribuées à travers la réécriture des récits des personnages masculins

bibliques. Il nous sera ainsi possible de constater comment, à travers la valorisation du personnage féminin, l'auteur propose une nouvelle lecture de la Bible.

Nous ne pouvons toutefois nous empêcher de nous interroger sur les motivations et les enjeux d'une telle réécriture. C'est pourquoi nous essaierons, par la suite, de montrer que l'auteur qui reprend des épisodes bibliques et en modifie le sens, critique par la même occasion le sens initial de ces épisodes. C'est dans cette optique que Marek Halter conteste le statut de la femme tel qu'il est défini par les textes bibliques. À travers l'exploitation du thème de sa relation à l'homme et à Dieu, il tente de nous faire constater jusqu'à quel mesure cette catégorie de la société y est dévalorisée.

En critiquant et en dénonçant, dans le récit fictionnel, les lois sociales et religieuses dont elle semble être victime, l'écrivain donne l'impression de la réhabiliter et lui accorder le statut qu'elle mérite. Cette réhabilitation semble possible en lui attribuant des rôles capitaux dans la constitution de l'Histoire.

Comme dernier point, nous aborderons la question de la réécriture de l'Histoire du peuple juif. Cette dernière se présente comme l'un des thèmes majeurs dans notre corpus, puisqu'elle est étroitement liée au personnage féminin qui assure cette réécriture. Nous verrons comment l'auteur retrace des événements historiques en les extrayant à leur contexte biblique pour donner à voir une version humaine et féminine de l'Histoire.

# Première partie :

# La dimension hypertextuelle de *La Bible au Féminin*

La première partie de notre travail s'intéresse à l'inscription de *La Bible au féminin*, objet de notre analyse, dans l'imaginaire judéo-chrétien et à justifier sa lecture comme une réécriture de certains mythes bibliques. Cette partie a l'ambition de suivre le processus de réécriture chez l'écrivain Marek Halter, dans sa dimension intertextuelle.

Pour ce faire, il est fondamental, dans un premier chapitre, de rappeler l'influence de la Bible sur la littérature occidentale. Abordée comme un livre divin, puis comme une bibliothèque universelle, la Bible continue, depuis des siècles, d'être une source d'inspiration pour les arts en général et la littérature en particulier. Cependant, la manière d'appréhender le Livre en littérature est toujours révélatrice de sa place parmi les préoccupations et les soucis des hommes au sein de leurs sociétés et par rapport à leurs époques.

Ainsi, le lecteur n'est plus exclusivement attaché à la valeur religieuse et spirituelle de la Bible ou à sa symbolique en tant qu'œuvre appartenant au patrimoine humain. Les multiples réécritures littéraires modernes des mythes bibliques proposent de nouvelles lectures tout en les rapprochant de plus en plus de l'univers du lecteur contemporain.

En privilégiant les aspects humains et les valeurs universelles du Livre, les écrivains modernes traduisent la perpétuelle quête de l'homme des fondements solides à son existence et des solutions à ses maux. C'est dans cette perspective moderniste d'une Bible humanisée que s'inscrit la lecture des mythes bibliques de M. Halter, d'où l'importance de s'interroger sur la manière dont cet auteur reprend et (re)travaille ces mythes ainsi que sur les intentions qui motivent son projet.

Pour expliquer le cadrage théorique de notre travail nous avons jugé nécessaire d'éclaircir certaines notions théoriques telles que l'intertextualité, la réécriture et le mythe. Le déchiffrement de ces concepts, dans un premier chapitre, nous sera d'un grand apport pour appréhender l'étude des personnages mythiques et bibliques dans la trilogie de M. Halter.

Lors du deuxième chapitre, nous nous focaliserons sur le processus de la réécriture dans *La Bible au Féminin*. Le postulat que cette œuvre soit une réécriture de certains mythes bibliques va être vérifié à travers une étude paratextuelle. Par le biais de l'analyse de quelques éléments comme les titres, les épigraphes, les prologues et les épilogues nous essaierons de confirmer le caractère hypertextuel de notre trilogie et tenterons de nous renseigner davantage sur le projet de l'auteur.

Dans le troisième chapitre, nous projetons d'approfondir notre analyse en faisant appel à la notion d'hypertextualité de Gérard Genette. Celle-ci nous aidera à comprendre et suivre le processus de réécriture dans *La Bible au féminin* et nous sera également utile pour l'interprétation des transformations apportées aux trois récits bibliques.

# Chapitre I :

# *La Bible au Féminin* : du texte religieux au texte littéraire

Le présent chapitre tente de placer les balises théoriques et méthodologiques, indispensables à l'étude des personnages mythiques et bibliques de notre corpus ainsi qu'à l'analyse de leur réécriture. Étant donné que notre objet textuel s'inspire de la Bible et reprend certains de ses mythes, nous tâcherons d'abord de rappeler l'influence de ce Livre sur la littérature occidentale. Cela nous permettra de montrer comment la Bible continue d'inspirer tant d'écrivains, sans tenir compte de leurs origines et de leurs croyances.

Nous présenterons aussi Marek Halter comme l'exemple de ces écrivains contemporains qui puisent dans les Écritures la matière de leur production littéraire.

Nous aborderons ensuite la notion de réécriture qui s'avère à l'origine de la création littéraire et l'un des garants de la perpétuation des mythes anciens et modernes. S'agit-il d'un synonyme de l'intertextualité ou d'une pratique distincte ? C'est ce que nous tenterons de découvrir par la suite.

Pour mieux analyser le travail de reprise des mythes biblique dans notre corpus, nous essaierons d'abord de définir ce qu'est un mythe. C'est la raison pour laquelle différentes acceptions de ce concept seront développées. Nous tenterons également de délimiter les rapports du mythe à l'histoire, à la religion et à la littérature afin de mieux cerner le statut de nos personnages et mieux appréhender leur réécriture. En définitive, nous nous focaliserons sur la théorie qui prend pour objet d'étude les mythes, à savoir la mythocritique.

## I. La religion et la littérature

La religion a toujours été un motif récurrent dans la littérature occidentale. Cette récurrence traduit souvent la place qu'elle occupe au sein d'une société donnée, à une époque déterminée. En faisant appel au religieux, un texte peut révéler les tendances d'une époque ou les modes de pensée de l'auteur vis-à-vis de certaines croyances ou des institutions qui les représentent. Ainsi, l'inscription du fait religieux en littérature peut faire l'éloge d'une doctrine quelconque comme elle peut s'avérer un instrument de critique acerbe à l'encontre de cette dernière.

Au Moyen Âge par exemple, l'autorité de l'institution religieuse s'est faite sentir à travers la production littéraire et artistique en général. La religion était

l'origine et l'aboutissement de tout art, traduisant, de la sorte, son rôle et son impact sur la société de l'époque. En effet, « *La religion, dès qu'elle prend racine dans des mondes culturels déterminés, devient une inspiration pour les arts (la peinture, la sculpture, l'architecture)* »[1].

Le fait religieux ne peut donc être appréhendé de la même manière à travers les siècles ; au Moyen Âge la littérature n'ose guère critiquer la religion et demeure prudente vis-à-vis d'elle. Mais cette hésitation ne perdure pas. A partir du XIX$^{ème}$, à titre d'exemple, les écrivains prennent plus de libertés en s'emparant progressivement des textes sacrés pour leur donner de nouvelles dimensions et afin qu'ils puissent répondre aux interrogations et aux préoccupations humaines de leur siècle.

Toutefois, cette attention particulière à la religion comme phénomène littéraire ne signifie pas forcément que ses aspects se manifestent pareillement au sein des textes. Certains écrivains y recourent comme référence spatiale, temporelle et culturelle afin de cadrer leur récit : les traits religieux peuvent apparaître comme une référence qui donne au lecteur la possibilité de situer les scènes dans son imaginaire, à partir des jalons socioculturels. Il peut s'agir à titre d'exemple d'une référence spatiale, lorsque l'écrivain fait appel à certains monuments (église, mosquée,..), figurant comme des repères spécifiques dans un lieu donné ou comme un indicateur temporel. Ainsi, Noel et Ramadhan peuvent situer un événement, tout comme l'appel à une prière peut déterminer un moment précis d'une journée.

La religion peut être le sujet central d'une œuvre. Elle peut se résumer dans la vision manichéenne de la vie, dans le rapport aux divinités, dans la présence du sacré, dans une volonté de restaurer le sens de ce dernier et ressusciter un Dieu mort comme conséquence à la déchéance des valeurs morales des hommes. Il peut s'agir d'actions de piété, d'une quête de rachat ou de salut après de longues errances. Il peut être question de récits de vies de saints, de recommandations morales, développant les principes de telle ou telle religion.

[1]J-Claude Eslin et Ch. Labre, *L'empreinte culturelle de la Bible : un état des lieux européen,* Armand Colin , Paris, 2010.p, 10.

Le rapport au sacré dans un texte peut traduire le reflet de la foi dans le parcours de l'écrivain, tenir de la description nostalgique d'un lieu ou d'un temps passé, représentés à travers les souvenirs d'enfance.
Il peut s'agir aussi de se montrer irrévérencieux à l'égard du discours religieux et d'oser, en plein milieu conservateur le critiquer en s'opposant à l'hégémonie morale et intellectuelle des dogmes et des institutions religieuses qui dominent les esprits et les âmes.
Ce rapport peut apparaître dans la quête du salut face à l'incertitude de l'individu et son hésitation entre une présence divine détentrice du sort de tout et de tous et l'adhésion aux forces de la nature et aux possibilités humaines comme seuls espoirs dans ce monde.

La référence à la religion peut également se repérer à travers les mythes qui traversent les textes avec tout ce qu'ils inspirent comme interprétations. Une œuvre peut donc passer pour un récit mythologique qui reprend, à sa manière, un mythe ancien, lui assurant ainsi la pérennité de ses fonctions et sa circulation multidimensionnelle à travers les textes et les cultures. L'analyse des structures religieuses et des codes dans un texte et les significations qui en découlent, à travers la référence aux mythes ou thèmes anciens ou encore aux relations intertextuelles à d'autres textes, nous révèle ainsi le rapport qu'entretient ce texte avec l'œuvre source de laquelle il se nourrit.

Ainsi, notre ambition, dans ce premier chapitre, sera d'expliciter les rapports étroits qui lient notre corpus *La Bible au féminin* à la Bible. Cela s'avère une étape essentielle pour l'étude de la réécriture des personnages bibliques dans la trilogie de Marek Halter. Pour ce faire, nous expliciterons d'abord, la relation entre la Bible et la littérature, tout en expliquant les liens d'influence et d'autorité qu'exerce la première sur la seconde. Ensuite, nous tenterons d'expliciter la question de la réécriture des personnages bibliques dans les textes littéraires. Nous serons a mené ainsi à définir le mythe et la théorie qui l'étudie en littérature pour pouvoir l'appliquer à notre corpus.

## I.1 La Bible et la littérature

### 1. A. La Bible : matrice des littératures occidentales

A une époque que l'on qualifie délibérément comme celle de désacralisation et de démythisation, la Bible en tant que livre sacré qui regorge de mythes et qui, des siècles durant, a considérablement influencé la civilisation occidentale, continue d'être une source intarissable d'inspiration pour un grand nombre d'écrivains.

Ce « Livre des livres », dont la valeur spirituelle, intellectuelle et littéraire est confirmée, constitue une matière féconde et inépuisable de la création littéraire et artistique occidentale. Dramaturges, poètes, romanciers et artistes y puisent souvent des thèmes, des mythes et des personnages, toujours nouveaux et renouvelables car :

> La Bible entre dans la bibliothèque de l'humanité, avec les Tragiques grecs ou les textes des sagesses orientales, elle offre à quiconque veut faire œuvre littéraire une source. Des écrivains de toutes opinions y ont puisé, comme le langage commun lui emprunte des locutions désormais sécularisées.
> C'est une source de mythes. La notion de mythe, vous le savez, ne met pas en cause la véracité historique éventuelle ni la vérité religieuse à laquelle est attaché le croyant. Il faut parfois faire cette mise au point à l'intention de ceux qui, abusés par le langage approximatif des médias et par un usage dévoyé, confondent mythe et légende, mythe et mensonge, mythe et chimère, mythe et irréalité historique.[2]

Selon Anne-Marie Pelletier, la Bible est considérée comme un chef-d'œuvre universel qui a contribué à la constitution du patrimoine culturel et spirituel, non seulement de l'occident, mais de l'humanité entière. Elle a acquis cet ascendant grâce aux enseignements et aux valeurs qu'elle véhicule. A-Marie Pelletier la définit comme :

> Un livre du patrimoine de l'humanité, à côté de quelques autres où s'expriment de façon privilégiée l'expérience de l'homme, ses questions et ses quêtes. Elle est, plus précisément, le livre qui a modelé les siècles de notre histoire occidentale, qui a contribué

[2]L. Guissard, « Le personnage biblique dans le roman actuel », communication à la séance mensuelle du 14janvier 1989http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/guissard140189.pdf, p, 3.

> à donner à notre civilisation son visage et sa personnalité, à travers un ensemble de représentations, de comportements, de valeurs, dont elle est la source.[3]

La Bible est, de ce fait, considérée par certains théoriciens et critiques littéraires non seulement comme la source de toute littérature mais, aussi, comme un « code » indispensable à la bonne compréhension et interprétation des œuvres littéraires, issues de cette culture : « *Notre poésie, notre théâtre et notre fiction seraient méconnaissables si nous omettions la présence permanente de la Bible* »[4].

Cette fusion du sacré dans la littérature occidentale et les diverses possibilités qu'elle confère aux textes donne naissance à de multiples essais ayant pour objet de comprendre comment s'intègrent et fonctionnent les aspects religieux au sein des œuvres littéraires. On s'intéresse désormais à repérer les modalités selon lesquelles un texte littéraire retrace et reconduit les différents phénomènes religieux.

### 1. B. La Bible : du religieux au littéraire

La Bible ne bénéficie pas toujours du même statut à travers le temps. Il est des siècles où elle est vue et traitée en tant que parole de Dieu. Elle jouit d'une valeur si prestigieuse. De nos jours, ce livre est vu différemment. Il n'a plus son auréole sacrée auprès des lecteurs bien qu'il suscite encore l'attention des écrivains contemporains qui y trouvent toujours une matière féconde pour leur production.

Un bref historique des différentes lectures du texte biblique à travers les siècles nous renseignera sur le rapport qu'il entretient avec la littérature. Cela nous permettra de connaître les mutations qu'a subies sa réception au niveau des lecteurs et découvrir ce qui justifie son statut de matrice d'un grand nombre d'écrits littéraires.

Au Moyen Âge, toute la production artistique et littéraire est fort imprégnée des écrits bibliques traduisant une certaine vision du monde de l'époque. En effet, la littérature est en quelque sorte une reproduction ou un commentaire de la Bible.

[3]A-M, Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale.*1973, Paris, Cerf, p. 5.

[4] G. Steiner, *Préface à la Bible hébraïque*, traduit de l'anglais par P-E. Dauzat, Bibliothèque Idées, Paris, Albin Michel, 2001, p. 113.

Cette dernière a constitué le modèle de culture et le système de valeurs à adopter par la société médiévale. Ce type d'écriture ou de «didactisme», selon la formule de Pierre-Yves Badel[5], s'inspire de façon directe ou indirecte des modèles bibliques, offrant ainsi au lecteur une signification tantôt explicite tantôt implicite. C'est l'exemple de Chrétien de Troyes dans *Perceval* où la visée didactique est d'une ampleur capitale. Le lecteur ne tarde pas à lire les enseignements inspirés des images évangéliques incitant à réfléchir sur des comportements et certains aspects moraux à adopter.

Avec le XVI$^{ème}$ siècle s'amorce une remise en question de la Bible en tant que texte historiquement vrai. Ce texte, de plus en plus répandu en Europe grâce à l'imprimerie, va devenir l'objet d'une expertise scientifique qui s'est prolongée durant les siècles suivants.

Jérôme Longtin, dans un article sur la question de la réception et la lecture de la Bible, aborde le problème du point de vue historique. Il évoque la nouvelle méthode de lecture qui s'amorce à partir du XVI$^{ème}$ siècle :

> Depuis la Renaissance, se développe une compréhension de l'univers selon laquelle les événements du monde, comme les phénomènes naturels, se déroulent selon des lois qu'il est possible aux humains de découvrir, le principe de causalité, jusqu'au là situé en dehors du monde, est désormais perçu comme intra-mondain. On devine facilement les bouleversements qu'entraîne un tel changement dans une littérature qui se définit elle-même comme parole de Dieu. Si la cause de toute chose se situe à l'intérieur du monde lui-même, la collection biblique doit être étudiée comme n'importe quelle œuvre littéraire. Les règles mises au point pour l'étude des œuvres anciennes peuvent et doivent être appliqués à la Bible.[6]

Le XVIII$^{ème}$ siècle en France est fort imprégné de culture biblique. Les récits bibliques sont les plus lus, commentés et imités, tant dans les églises que dans les écoles ou les théâtres. Grâce aux multiples efforts de traduction, la Bible devient de

[5]P-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Mouton, 1969, p, 165.
[6]J. Longtin,« la Bible, une aventure jamais terminée »p,69. *Tangence*, n° 35, 1992, p. 59-73. URL: http://id.erudit.org/iderudit/025699ar,consulté le 21 mars 2014 à 06:20.

plus en plus proche des lecteurs. Appréhendée comme œuvre littéraire, la Bible devient au XVIII$^{ème}$ siècle au centre des recherches et pratiques littéraires. On porte désormais plus d'attention à ses qualités esthétiques et ses dimensions philosophiques et morales en les comparant à la tradition gréco-romaine.

Les écrivains du XIX$^{ème}$ siècle, tout en perpétuant cette approche critique continuent de se référer au Livre et d'y puiser des sujets et des thèmes correspondant à tous les genres littéraires. On peut voir que le roman lors de ce siècle, à titre d'exemple, illustre parfaitement l'évolution qu'ont connue la conception et le traitement des mythes bibliques en littérature. Les auteurs y cherchent une interprétation qui illustre l'esprit du XIX$^{ème}$ siècle. On cite à titre d'exemple Balzac, Sand, Hugo, Huysmans, Stendhal, Flaubert, Zola. Ces romanciers recourent aux mythes bibliques pour leur donner de nouvelles significations; loin de la valeur et l'enseignement religieux, la Bible est dorénavant une source intertextuelle qui inspire tant pour son aspect religieux que littéraire et humain.

Dans les littératures des XX$^{ème}$ et XXI$^{ème}$ siècles, la Bible et ses mythes continuent d'être une source d'inspiration, mais cette relecture se penche sur la condition humaine et non pas sur le côté religieux. C'est dans ce sens que les auteurs s'intéressent aux figures bibliques, non seulement dans leur dimension surnaturelle mais surtout humaine.

Cette littérature contemporaine s'intéresse à la réécriture des thèmes et des personnages de la Bible en les parodiant. La question du mal, et celle de la souffrance et de la culpabilité dans la société moderne, dite civilisée, sont au cœur des préoccupations des auteurs dont le souci est de proposer une solution. C'est pourquoi les figures bibliques choisies sont représentatives de l'âme humaine dans toute sa complexité.

C'est justement l'exemple de Marek Halter qui s'inspire de la vie des personnages bibliques pour nous livrer des biographies non mythiques mais humaines. A travers sa trilogie *La Bible au féminin*, à titre d'exemple, il est aisé de réaliser que les personnages bibliques évoluent dans des situations de la vie quotidienne dans toutes

sa diversité ce qui les rend plus humanisés et plus proches des lecteurs d'aujourd'hui. Chez cet écrivain, la référence aux personnages et aux histoires bibliques incarne parfaitement les problèmes de l'homme contemporain.

### 1. C. La Bible comme hypotexte : influence et autorité

En suivant l'évolution de ce rapport particulier entre la Bible et la littérature, le problème d'influence se fait jour. La littérature, en reprenant, interprétant ou parodiant la Bible, démunie-t-elle de sa valeur ? Contribue-t-elle à sa désacralisation ou, au contraire, s'avère-t-elle être utile dans la mesure où elle en propose constamment de nouvelles formes de lecture ?

Il semble que la seconde hypothèse est la plus crédible car le traitement littéraire des textes religieux, à travers les siècles n'a eu comme effet que de multiplier les tentatives d'interprétations qui nourrissent et enrichissent la réflexion religieuse. Si on écrit donc de plus en plus sur la Bible ou on s'en inspire c'est qu'on affirme qu'il ya de plus en plus des lecteurs de cette œuvre universelle. La littérature contribue, de la sorte, à faire connaître le texte religieux et à lui procurer de nouvelles résonances tout en perpétuant ses personnages et ses mythes.

Ce rapport d'influence peut être justifié par l'ascendant autoritaire qu'exerce la Bible sur la création littéraire et artistique de la civilisation européenne. Cela rend légitime toute tentative de comprendre les raisons d'une telle autorité et un tel recours systématique aux textes sacrés, bien que les découvertes scientifiques modernes continuent de démentir un grand nombre de mythes bibliques, longtemps accrédités par l'imaginaire et la création littéraire.

En admettant que la Bible soit avant tout un texte sacré qui illustre le rapport divin avec les créatures, son autorité religieuse est ainsi reconnue. Cette dernière nait d'un besoin irrésistible d'une foi chez l'homme, et d'une adhésion à une force surnaturelle qui détient le sort de tout et de tous. Nous ne pouvons donc que reconnaitre son statut particulier et son ascendant sur les sociétés qui y croient. Cette autorité se justifie par la valeur morale et spirituelle que ce Livre a toujours inspiré chez les lecteurs, qu'ils soient croyants ou non.

En effet, durant des siècles la Bible ne cesse de procurer à l'homme les réponses nécessaires à sa quiétude et à sa paix intérieure. Elle sait remplir le vide métaphysique qui l'entoure. Elle recèle ce caractère explicatif de certains mystères qui hantent l'être humain depuis sa création en répondant aux questions relatives à l'origine du monde, à l'existence de Dieu, au bien et au mal, et ceci avant l'apparition des multiples explications scientifiques des différents aspects de la vie. Il est donc tout à fait légitime de recourir à la Bible et d'en emprunter tout un répertoire de sujets et de thèmes extrêmement diversifiés. Il est aussi tout à fait naturel de considérer les mythes bibliques, à l'instar des mythes gréco-romains, comme des références culturelles importantes et d'y recourir pour alimenter toute production artistique.

Par ailleurs, il est à noter que si la Bible continue de nourrir l'imaginaire occidental depuis des siècles, cela n'est sans doute pas dû uniquement à son seul caractère sacré. Cela s'explique aussi par le fait qu'elle-même est considérée comme œuvre littéraire vu qu'elle propose une variété de genres, poésie, prose et rhétorique :

> Modèle esthétique doté d'une singularité stylistique, la Bible, en tant que producteur de récit, de poésie ou de discours, s'est aussi vue élevée au rang de chef-d'œuvre littéraire. Alors que le XXe siècle tiendra le Livre dans une réelle indifférence, pour nombre de romanciers du XIXe siècle, il demeure « une source d'inspiration majeure […] convoquée en dehors de toute perspective religieuse. [7]

Après avoir justifié la présence de la Bible en littérature et dans l'art, il convient d'expliciter la façon dont les textes bibliques s'insèrent dans le texte littéraire. Les écrivains qui s'inspirent des thèmes ou des mythes bibliques en usent de multiples manières, de la simple allusion à la reprise totale, passant par la citation : « *Cette présence va du volume immense de la paraphrase biblique aux*

[7]É. David, « Fabienne BERCEGOL, Béatrice LAVILLE, *Formes bibliques du roman au XIXe siècle* », *Anabases* [En ligne], 17 | 2013, consulté le 04 novembre 2014. URL : http //anabases.revues.org/4244

*allusions les plus tangentielles ou masquées. Elle comprend toutes les formes d'intertextualité, d'incorporation entre les lignes* »[8] .

Cette insertion peut se situer au niveau d'un ton sérieux ou parodique. En réalité, les pratiques de reprise des mythes bibliques dans les textes littéraires ont changé avec le changement du statut du texte religieux lui-même. Si la tendance au Moyen Âge, à titre d'illustration, est la reprise fidèle des récits biblique en vue d'une glorification, les écrivains de l'époque moderne osent les modifier et les critiquer voire les parodier.

Quand l'insertion de la référence biblique est explicite, elle peut se faire en reprenant un personnage, son nom, ses traits, ses paroles ou ses actions. C'est l'exemple de la trilogie de Marek Halter qui semble être une matière féconde pour l'analyse de l'insertion explicite des personnages bibliques dans le roman moderne. Cette œuvre déclare ouvertement ses liens hypertextuels avec la Bible dès le titre. Elle confirme ainsi son inscription dans l'imaginaire mythique et biblique judéo-chrétien. Avec les noms des personnages éponymes Sarah, Tsippora et Lilah sur la première de couverture, cette inscription se fait évidente, inspirant de multiples interprétations par rapport à la réécriture des personnages bibliques.

## II. La réécriture et la littérature

### 1. Qu'est ce que la réécriture

L'enjeu principal de toute réécriture réside dans l'acte de renouvellement, dans le processus de transformation qu'un texte second opère à partir d'un texte premier. Si la réécriture signifie, pour un auteur, l'acte de revoir son propre texte pour en donner une nouvelle forme améliorée, elle peut désigner également toute forme de reprise d'un texte antérieur appartenant à un autre auteur. Cette reprise se pratique de multiples façons, allant de l'imitation à l'allusion, ou de la simple transformation à la parodie. C'est dans ce sens que le *Dictionnaire du Littéraire* définit la notion de réécriture :

> […] l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et par

[8]G. Steiner, *Préface à la Bible hébraïque,op, cit.,* p,116.

> métonymie, cette version elle-même. Mais la réécriture désigne aussi de façon générale, et plus vague, plus instable, toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit par un texte qui l'imite, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement (dans ce cas, certains critiques proposent d'employer le terme de « récriture » pour spécifier un usage de création littéraire par re-travail d'un énoncé masqué). La réécriture est une pratique constante de la création littéraire, et plus généralement, culturelle.[9]

Différentes entrées du verbe *réécrire*[10]affirment qu'il s'agit d'écrire encore, écrire à nouveau. Réécrire signifie donc partir d'un texte antérieur pour créer un autre. L'écriture secondaire assume cette antériorité dans la mesure où le texte premier est repérable dans le second. En ce sens, les pratiques de réécritures rappellent la question du statut du texte source : *« qu'est-ce qui fait qu'un texte est amené à en fonder d'autres ?* ».[11]En effet, dès qu'un texte se construit par référence à d'autres écrits, il tend à assurer leur caractère fondateur, même s'il les retravaille parfois radicalement.

Une œuvre fondatrice constitue la source de multiples réécritures. Il s'agit là d'un double jeu : d'une part, un écrivain qui reprend une œuvre fondatrice accrédite son œuvre et lui donne une certaine légitimité ainsi que de l'autorité. D'autre part, le nouveau texte contribue à renforcer le caractère fondateur du premier.

La réécriture s'avère une pratique dont les enjeux sont multiples, concernant aussi bien le texte source que le texte produit. Le choix du texte source et la manière dont il va être repris témoignent des choix littéraires et idéologiques de l'auteur. C'est ce qui rend l'analyse des procédés et techniques de réécriture dans une œuvre l'une des clés interprétatives indispensables à la compréhension des messages artistiques et idéologiques véhiculées par cette œuvre.

La réécriture peut avoir plusieurs formes. Dans un premier sens, elle consiste, pour un écrivain, à reprendre son propre texte en le modifiant afin de rendre

[9]P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Vial, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 501.
[10] Les dictionnaires consultés sont le petit Larousse et le Dictionnaire du littéraire.
[11]A. Antanaclaz, *Métamorphoses d'Ulysse*, Paris, Editions GF-Flammarion, 2003, p. 17.

meilleurs. Des écrivains de renom, de tous les siècles, ont procédé de la sorte : Rousseau, Montaigne, Balzac, Zola, Chateaubriand, Hugo, Proust, pour n'en citer que ces noms, ont réécrit leur propres textes pour les améliorer, en ajoutant, en supprimant et en modifiant les premières versions. Les différentes versions d'un texte expriment souvent l'envie chez l'auteur de perfectionner sa production, cherchant de la sorte la reconnaissance et la notoriété.

La réécriture peut signifier aussi qu'un écrivain reprend le texte antérieur d'un autre en le modifiant. Cela suppose que cet écrivain, à la suite de ses multiples lectures, conçoit une nouvelle forme d'un texte antérieur qu'il transforme en fonction du sens qu'il veut lui donner. Dans cette perspective, la réécriture s'offre comme une forme de critique, dans la mesure où celui qui réécrit un texte « *inaugure déjà une attitude réflexive qui a déjà une fonction critique qui se veut connaissance du phénomène littéraire* »[12].

Il en résulte que la réécriture peut être pratiquée par un auteur pour diverses raisons. Il peut s'agir d'un choix esthétique de la part du créateur qui souhaite donner à son œuvre l'empreinte d'un modèle antérieur qui à son tour l'accrédite et lui procure plus de légitimité. Dans cette optique, la réécriture garantit à un auteur une certaine reconnaissance dans le champ littéraire.

La réécriture s'avère aussi une façon de critiquer certaines idées et attitudes, quand le second texte contredit et caricature le premier. Dans ce cas là, l'auteur peut choisir de fonder sa réécriture sur un ton subversif et parodique. Cette démarche subversive des textes s'avère un instrument utile pour critiquer certains aspects de la société, de l'histoire ou de la pensée humaine. N'est-ce pas le cas de notre corpus d'étude qui se veut une réécriture de certains épisodes de l'Histoire du peuple hébreux, racontés dans le texte biblique? La recherche d'une réponse à cette interrogation sera l'objet de notre recherche où nous tenterons, tout au long des chapitres à venir, d'éclairer les motivations et les enjeux qui sous-tendent la réécriture dans *La Bible au féminin.*

[12]M. Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen* [En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, consulté le 10 août 2015. URL : http://semen.revues.org/5383

**2. Historique des réécritures**

Si aujourd'hui on a tendance à considérer l'imitation, le calque et le plagiat d'une façon négative, il n'est pas toujours le cas dans les siècles passés. Il faut rappeler qu'à l'époque classique, à titre d'exemple, l'imitation et le copiage ne signifiaient guère le manque d'originalité ou de créativité chez un auteur. La pratique de l'imitation est plutôt considérée comme étant nécessaire à toute production.

En se référant à l'historique de la littérature occidentale, le lecteur peut constater immédiatement que la pratique de la réécriture est très ancienne, garantissant ainsi la pérennité de la création littéraire et artistique. Il se trouve que le phénomène de réécriture est l'un des fondements de la littérature elle-même. Cette pratique est longtemps préconisée par les classiques qui considèrent leurs prédécesseurs comme des modèles à imiter. Cette imitation est donc recommandée car elle rend hommage aux textes et écrivains imités.

Au Moyen Âge, la production artistique et littéraire est fondée sur les réécritures. Imitation, traduction, transcription et copie semblent être des pratiques répandues et encouragées à l'époque.

A partir du XVI$^{ème}$ siècle, grâce à l'imprimerie, les écrivains ont eu une meilleure connaissance de l'époque de l'Antiquité et son art. Ces derniers deviennent une source d'inspiration et fournissent des modèles de thèmes et de formes pour les écrivains de la Renaissance.
L'Humanisme vient renforcer le retour aux textes antiques (grecs et latins). Les écrivains de ce mouvement s'inspirent de ces textes, les commentent, les imitent et les éditent. Boileau est l'exemple de ces écrivains qui recommandent le remaniement constant du texte:« *Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage : Polissez-le sans cesse et le repolissez ; Ajoutez quelquefois, et souvent effacez »*[13].

Les écrivains classiques imitent à leur tour les œuvres de l'Antiquité, tout en considérant la recherche de l'originalité comme dangereuse et sans intérêt. En

[13]N. Boileau, *l'Art poétique*, Chant I. Aug. Delalain, 1815, p, 7.

s'inspirant des récits d'Esope, La Fontaine, à titre d'exemple, compose ses fables sans le moindre souci par rapport à la qualité de son œuvre. L'imitation est donc conçue par les classiques comme un gage de qualité à leurs productions. Elle assure ainsi la perpétuation des textes anciens pour les rendre accessibles aux générations suivantes :

> Cette transmission des classiques est certes une noble mission – elle permet de conserver, voire de réhabiliter les auteurs du passé -, elle est aussi une forme d'assurance, une garantie de reprendre un texte poli par le regard critique de générations de lecteurs, dont l'efficacité l'aura rendu en cela presque immortel.[14]

Mais avec les principes du mouvement baroque, une nouvelle perspective de réécriture s'érige au profit des imitations ; c'est le détournement de textes sérieux. C'est ainsi que les modèles antiques ne sont plus recommandés. Certains écrivains se révoltent contre ce recours permanant aux anciens. Ils réclament le renouvellement de la production artistique tant au niveau de la forme qu'à celui des thèmes, d'où la querelle des Anciens et des Modernes qui a donné naissance à deux camps d'auteurs : les Anciens (La Fontaine, Boileau, La Bruyère et Bossuet) et les Modernes (Perrault, Thomas Corneille et Fontenelle).

Aux cours des XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècles, le recours aux réécritures est fortement critiqué. Mais au début du XX$^{ème}$ siècle cette pratique réapparait avec force sur la scène littéraire, notamment avec la tendance à libérer des pratiques littéraires des règles et des normes classiques. Les auteurs ne réécrivent plus fidèlement des textes sources, mais osent les modifier et les critiquer à travers une reprise parodique et subversive.

Avec les travaux des surréalistes la réécriture est au goût du jour. Elle est également encouragée par la critique, en particulier par les théoriciens structuralistes des années 1960, d'où la naissance des travaux sur l'intertextualité.

[14] http://www.cercle-enseignement.com/College/Quatrieme/Dossiers-thematiques/Les-reecritures

### 3. Intertextualité et réécriture

Selon les théoriciens, il suffit qu'un lecteur discerne la présence d'un autre texte dans celui qu'il lit pour pouvoir parler d'intertextualité. Le degré de présence d'un texte dans un autre est variable, ce qui donne naissance aux différentes pratiques intertextuelles.

Quoique l'étude de l'intertextualité comme théorie et procédé stylistique ne se soit imposée comme passage incontournable dans de multiples exégèses littéraires que vers la fin des années 60, on ne peut nier que ce phénomène a depuis toujours été inhérent à la pratique littéraire.

Depuis des siècles déjà, on a constaté qu'il est difficile à l'écrivain de faire preuve d'innovation, de donner naissance à une œuvre purement originale et inédite :*« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent »*[15].C'est dans ce sens, qu'on considère que chaque création n'est qu'une reprise, d'une façon ou d'une autre, d'autres textes.

> Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes[16].

L'auteur de cette assertion conditionne l'acte de création à celui de lecture. Un nouveau texte est la somme des lectures antécédentes. Ces dernières qui marquent l'auteur rejaillissent, volontairement ou non, lors de l'écriture. Cet état de fait a donné naissance à la notion d'intertextualité au XIX$^{ème}$ siècle, permettant ainsi de décrire un aspect particulier qui caractérise toute production littéraire.

La notion d'intertextualité semble définir la complexité des liens qu'un texte entretient avec d'autres. Il revient à Mikhaïl Bakhtine[17] d'évoquer la notion de multiplicité des discours dans un texte romanesque. D'autres théoriciens comme Julia Kristeva, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette se sont

[15] J. La Bruyère,*Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Robert Garapon, coll. Garnier,[première publication 1688], 1995, p.67.
[16]Ph. Sollers, « Écriture et révolution », [in :] *Tel Quel*. *Théorie d'ensemble*, Le Seuil, 1968 ; rééd. Coll. « Points », p. 75
[17]M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

intéressés à l'étude des phénomènes de la reprise des textes antérieurs dans l'acte de production.

La première apparition de la notion d'intertextualité fut en 1960 dans l'ouvrage *Sémiotikè, recherche pour une sémanalyse*[18]de Julia Kristeva. Cette dernière affirme que : « *le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)* »[19].Depuis, beaucoup de critiques recourent à ce phénomène littéraire, non seulement pour le théoriser mais aussi pour en faire un outil d'analyse.

L. Jenny propose un modèle d'interprétation poétique de l'intertextualité. Pour lui, cette notion désigne « […] *non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens* »[20]. M. Riffaterre conçoit sa théorie intertextuelle dans le cadre d'une théorie de la réception:« *L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* »[21].

Selon Roland Barthes un texte littéraire tient avec d'autres écrits antérieurs diverses relations, tout en conservant sa part d'originalité. Le texte littéraire se présente donc comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs envisagés comme des codes utilisés par l'auteur :

> Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues[22].

Avec G. Genette, la notion d'intertextualité s'élève au rang des instruments d'analyse littéraire. Ce théoricien s'attache à étudier puis à classifier toutes les

[18] J. Kristeva, *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
[19]*Ibid.,* p. 145.
[20]J. Laurent, « La stratégie de la forme » in *Poétique*, Paris, numéro 27, 1976, p, 262.
[21]M. Riffaterre, « La Trace de l'intertexte » in *La Pensée*, Paris, numéro 215, octobre 1980, p.4.
[22] R. Barthes, « Texte (Théorie du) », Encyclopedia Universalis, 1973.

pratiques d'intertextualité qu'il a rebaptisée « transtextualité ». Ainsi, il distingue cinq types de relations transtextuelles qu'il classe selon un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. L'intertextualité, tout d'abord, est définie comme la « *coprésence entre deux ou plusieurs textes, […] la présence effective d'un texte dans un autre*»[23] . La paratextualité caractérise la relation entre le texte et tout ce qui l'entoure, tandis que la métatextualité désigne le rapport critique liant une œuvre écrite à une autre. L'architextualité est une correspondance de pure appartenance taxinomique. Enfin, l'hypertextualité qualifie la relation de dérivation (imitation ou transformation) qui lie un texte A (nommé hypotexte) à un texte B (l'hypertexte).

Mais qu'en est-il pour le couple intertextualité et réécriture ? S'agit-il de synonymes ou de deux concepts distincts ? Ces deux notions ne cessent en effet de préoccuper la critique littéraire depuis des années. Il semble que la réécriture est un terme qui, dans le domaine de la critique, succède à celui de l'intertextualité depuis les années 80. Il convient de noter que ces deux termes renvoient à deux notions littéraires étroitement liées qu'on tend souvent à confondre. Anne-Claire Gignoux, dans son article intitulé « De l'intertextualité à l'écriture »[24], s'applique à suivre l'évolution des deux notions, en dépit du *flou terminologique*[25] qui caractérise les études des deux concepts. Elle tente de déterminer une définition opératoire de chaque terme. Elle précise qu' :

> Une simple allusion ou réminiscence dans l'esprit du lecteur relève bien sûr de l'intertextualité, et non de la récriture. Celle-ci nécessite tout un ensemble de marques matérielles, tangibles et probantes :[…] Ces marques concrètes, que l'on est tout logiquement appelé à nommer des récritures[…]doivent former un ensemble s'étendant tout au long d'un texte. Il s'agit, ici aussi, d'intertextualité – on peut parler de récriture intertextuelle – : mais si la récriture d'autrui présuppose l'intertextualité, l'intertextualité, en revanche, ne présuppose pas la récriture. Une citation, par exemple, isolée dans un texte,

[23]G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Editions du Seuils, coll. « Points », 2003[1982] p,8.
[24]A-C.Gignoux**,** « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 2 août 2015. URL : http://narratologie.revues.org/329.
[25]*Ibidem.*

> représente un fait d'intertextualité et non pas une récriture. On conviendra de ne nommer « récriture » que des faisceaux suffisamment importants de marques concrètes et probantes.[26]

Dans le sens entendu par l'auteur, pour qu'il y ait une relation intertextuelle entre différents textes, il suffit d'une simple citation ou allusion qui renvoie à d'autres textes. Tout l'enjeu réside ici dans l'aptitude du lecteur à identifier l'élément intertextuel en fonction de ses connaissances antérieures.

Toutefois, pour parler de réécriture, le lecteur à besoin d'un ensemble d'éléments largement répandus dans tout le texte, et dont la présence est incontestable. L'autre trait qui distingue l'intertextualité de la réécriture est que la première peut être inconsciente, dans la mesure où tout écrivain puise ses écrits dans la mémoire de ses lectures, alors que la seconde est préméditée (Un auteur qui imite ou plagie le fait intentionnellement).

En appliquant cette conception à notre corpus, il s'avère que *La Bible au féminin* est une réécriture de trois mythes bibliques. L'auteur de cette œuvre a bien voulu réécrire ces récits mythiques en croisant le regard féminin occulté dans le texte initial. On peut donc parler d'une réécriture intertextuelle dont la Bible constitue l'hypotexte et l'œuvre romanesque de Marek Halter l'hypertexte. C'est pourquoi il importe, dans notre étude, de nous interroger sur les techniques littéraires qui permettent de construire l'analyse des références bibliques dans les trois récits romanesques, objet de notre recherche. Cela nous conduira à mesurer l'impact narratif de ces renvois intertextuels sur la progression de l'intrigue fictionnelle et l'évolution des protagonistes. En effet, *« définir la récriture sur l'horizon de l'intertextualité, permet de démontrer l'efficacité du concept de récriture en stylistique* »[27].

## III. La réécriture des mythes bibliques

Tout comme les héros de la mythologie gréco-romaine, les personnages bibliques sont souvent qualifiés de mythiques. Ils sont jugés comme étant

[26] *Ibidem.*
[27] *Ibidem.*

exemplaires, présentatifs d'une réalité humaine fondamentale. Ils sont constamment travaillés par les auteurs, sans que leur symbolisme ne tarisse. Tout au contraire, de nouvelles valeurs significatives en découlent à chaque fois qu'il s'agit d'y faire appel, dans des situations humaines diversifiées :

> [Les] personnages bibliques, de l'Ancien et du Nouveau Testament, ont été adoptés par la culture judéo-chrétienne et même au-delà de ce territoire de l'esprit. Ce sont des figures mythiques, ou symboliques, […] Les figures devenues emblématiques par élaboration culturelle, sont ainsi livrées au bon plaisir de la littérature. Celle-ci est souvent intervenue pour les sortir de l'anonymat et toujours pour en formuler l'idéologie : comment elles sont perçues, comprises, interprétées, réinterprétées, parfois détournées du sens qu'elles veulent avoir ou devraient avoir aux yeux de l'exégète des textes bibliques.[28]

Certains personnages bibliques sont néanmoins plus connus que d'autres et sont repris et étudiés en raison de l'importance que leur accorde les récits bibliques. La figure du Christ est sans aucun doute la plus présente en littérature. N'empêche que d'autres figures bibliques comme Adam, Eve, Judas, Marie Madeleine pour n'en citer que ces noms, peuplent le texte littéraire depuis des siècles en raison de leur symbolisme. Cependant, est-il légitime de qualifier les personnages bibliques de mythiques ? Sachant que, dans notre société moderne, le terme mythe est polysémique. Il peut relever de fiction, de mensonge, d'affabulation, comme il peut désigner une vérité.

Pour répondre à cette question et pour mieux cerner notre objet d'analyse nous allons, tout d'abord, réfléchir sur la notion de mythe en essayant de confronter les différentes définitions relevant des champs d'étude qui s'y intéressent : ethnologie, anthropologie et mythocritique.

## 1. Le mythe

Le mythe est né dans les sociétés archaïques. Il est à l'origine lié à la religion et a pour fonction de fournir des explications à l'homme. Il s'agit d'un récit oral

[28]L.Guissard, « Le personnage biblique dans le roman actuel », *op.cit.*, pp, 2-3.

retranscrit ensuite dans de nombreux textes fondateurs dont l'objectif est d'expliquer les énigmes de l'univers. A cause du déclin de la pensée religieuse, du progrès de la science et des nouvelles technologies, le mythe perd dans les sociétés modernes sa dimension religieuse sans toutefois disparaître complètement. Par ailleurs, nous assistons à l'apparition de nouveaux mythes aux multiples dimensions politiques, idéologiques et psychologiques répondant aux nécessités de l'homme moderne.

Les mythes de l'Antiquité gréco-latine et ceux issus du monde biblique connaissent une diffusion continue depuis leur création, grâce aux différentes formes de réécriture. Certains mythes grecques comme celui d'Oedipe, d'Electre de Médée et de Phèdre, par exemple, ne cessent d'être réécrits à l'époque moderne. À leur tour certains personnages, thèmes et motifs bibliques ne cessent de nourrir la production artistique occidentale comme le personnage de Dieu, celui du Christ, le thème de La Création, ou celui du Déluge.

Selon Broges « *le mythe est au principe de la littérature et […] il est aussi à son terme* »[29], ce concept atemporel et universel, persiste donc à être une source incontournable de réécriture. M. Domino, dans son article « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », évoque le rapport particulier entre le mythe et la littérature et conclut que celle-ci peut se définir comme une réécriture et actualisation des mythes anciens :

> Le texte littéraire, s'il est en rapport avec le mythe, si massivement il est réécriture des mythes anciens, est aussi en rapport avec les mythes de notre temps, avec la parole sociale. D'où cette suggestion ; le texte littéraire pourrait bien être réécriture du texte oral des mythes nos contemporains.[30]

L'auteur ajoute que le rapport entre mythique et littéraire s'éclaircit mieux au niveau des réécritures, c'est dire qu'un mythe trouve tout son sens à travers le processus de réécriture. C'est pourquoi les mythes et leur réécriture sont toujours au cœur des recherches dans le domaine de la littérature comparée.

[29] J.L. Borges *Parabole de Cervantes,* in *L'Auteur et autres textes.* Paris. Réédition "L'Imaginaire" Gallimard, p. 27. Cité par Maurice Domino, *op, cit.*

[30] M. Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *op. cit.*

Dans notre objet d'étude, Marek Halter s'intéresse à trois mythes bibliques qui expliquent l'histoire mythique du peuple hébreux. Pour analyser la réécriture de ces récits nous allons, tout d'abord, tenter d'expliquer la notion de mythe qui se situe au cœur de notre travail et de délimiter ses contours. Ensuite, nous chercherons à établir les liens entre elle et les concepts auxquels elle se rattache dans notre recherche à savoir ; la religion, l'Histoire et la littérature afin de comprendre au mieux la réécriture des personnages mythiques et bibliques dans notre objet textuel.

Tenter de définir le mythe s'avère une tache des plus ardues, vu les différents champs de recherche auxquels il appartient et les multiples acceptions qui lui sont proposées. Que ce soit en religion, en anthropologie, en littérature, en sociologie ou en psychologie, pour n'en citer que ces domaines, ce concept demeure aussi incontournable qu'insaisissable.

Nonobstant les recherches incessantes et les multiples tentatives visant à donner un sens à ce terme, les différentes définitions proposées par les uns et les autres restent approximatives et partielles. C'est pourquoi les contours de cette notion manquent toujours de précision.

Toutefois, l'historien des religions et le spécialiste des mythologies Mircea Eliade propose une définition assez probante:

> Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution[31].

Cette acception est, certes, de caractère général mais s'avère assez adéquate pour qualifier les mythes bibliques, considérés eux aussi comme des histoires sacrées, dans la mesure où ils relatent des événements renvoyant au temps primordial et dont

[31]M, Eliade, *Aspects du mythe*, Éditions Gallimard, Paris, Collection « Folio/Essais » [première éd. 1963], 1988,pp, 16,17.

les personnages sont exemplaires. Cependant, l'association du terme « mythe » aux récits testamentaires n'est pas toujours tolérée chez les exégètes bibliques qui donnent à ce mot une connotation péjorative. Selon eux, il serait absolument intolérable de considérer l'histoire d'Abraham ou celle de Moïse comme relevant du mythe ou de fable.

De son côté Gilbert Durand, définit le mythe en l'opposant au conte et à la fable du fait que ce concept est caractérisé par ce qu'il appelle les *mythèmes*[32]:

> Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels (divins, utopiques, surréels etc.) segmentables en séquences ou en petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance – contrairement à la fable ou au conte. Ce récit met en œuvre une logique qui échappe aux principes classiques de la logique d'identité. [33]

Pierre Brunel, dans son ouvrage *Mythe et utopie*, se focalise sur les principales fonctions d'un mythe:

> Il *raconte* (le mythe comme récit), il *explique* (il avance des causes que l'intelligence ou la raison ne pourrait fournir ; c'est le mythe comme discours étiologique, comme remontée aux origines), il *révèle* (le mythe comme hiérophanie ou comme ontophanie, manifestation du sacré ou de l'être)[34].

Ph. Sellier le définit comme étant un récit à caractère collectif répondant aux multiples interrogations de l'homme sur le sens du monde et celui de la vie. Apportant des réponses et des explications par rapport à des préoccupations humaines et dictant des règles et des normes, il devient synonyme de l'union du groupe. Le théoricien le conçoit comme un :

---

[32]Un mythème c'est la plus petite unité de discours mythiquement significative; cet "atome" mythique est de nature structurale (...) et son contenu peut être indifféremment un "motif", un "thème", un "décor mythique"(...), un "emblème", une "situation dramatique" (...). G. DURAND, "A propos du vocabulaire de l'imaginaire..." *in* Recherches et Travaux, n° 15, 1975. Cité dans Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale,* PUF, 1963.URL : http://w3.ugrenoble3.fr/cri/page_def_imaginaire.htm1

[33]G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale,* PUF, 1963.URL : http://w3.ugrenoble3.fr/cri/page_def_imaginaire.htm1

[34] P. Brunel, *Mythe et utopie*, Naples, Vivarium, Collection « Biblioteca Europea 17 », 1999, p. 10.

> Récit fondateur, un récit « instaurateur » (P. Ricœur). En rappelant le temps fabuleux des commencements, il explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes. Placé hors du temps ordinaire, le mythe se distingue de la saga, où se décèle un ancrage historique.
> […]Intégrateur social, le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont il fait baigner le présent dans le sacré.[35]

Pour que l'énumération ne nous éloigne pas de notre objectif, nous nous limitons à ces quelques définitions pour tenter de les synthétiser. En comparant les différentes acceptions qui cherchent à définir le mythe, nous constatons qu'elles ne s'opposent pas entre elles et que l'une n'exclut pas l'autre. Les théoriciens assurent que le mythe est un récit, une histoire car il raconte un fait. Il se présente donc sous une structure narrative. Cela lui permet de s'introduire dans d'autres formes littéraires assumant ainsi sa permanence et sa survie à travers les siècles. Un autre constat s'impose : le mythe renvoie au temps primordial, aux origines. Il est toujours là pour révéler, expliquer l'ordre des choses ou présenter un modèle exemplaire, bon à suivre par la collectivité. La définition suivante met en exergue ses différentes caractéristiques:

> Le mythe apparaît comme un récit matriciel à schématisme dynamique, ancré dans la psyché collective, qui raconte une histoire sacrée à caractère symbolique, afin de justifier l'être-au-monde et d'instituer un ensemble d'archétypes fonctionnels.[36]

En prenant en considération les différentes acceptions qu'inspire cette notion, il nous est possible de considérer les trois récits bibliques repris dans notre corpus comme des mythes. Ils sont à la fois des récits à portée religieuse et symbolique qui expliquent l'origine et l'histoire du peuple hébreux.

Pour mieux exploiter les diverses définitions de ce concept, proposées par les différents champs d'étude qui nous intéressent dans notre recherche, nous tenterons

[35] Ph. Sellier « Qu'est ce que le mythe littéraire » ? In: *Littérature*, N°55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle, pp, 113-114.

[36] L.M. Baros, *À larecherche d'une définition du mythe* http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/V_2_Baros.pdf p, 96. Fragment extrait de la thèse de doctorat *Le Mythe de la métamorphose érotique*. Littérature comparée, université Paris-Sorbonne, 4 mars 2011.

d'explorer le rapport qu'entretient le mythe avec la religion, avec l'Histoire et avec la littérature, tout en nous focalisant sur les mythes bibliques.

### A. Mythe et Histoire

Selon la définition de Mircea Eliade, le mythe assure une fonction explicative. Il a fourni à l'homme primitif les réponses à ses interrogations sur l'existence et sur l'univers. Il présente donc une vérité primordiale et non une réalité scientifique et objective. Le mythe ne remplit pas les fonctions d'un document historique dont le but est de perpétuer la mémoire d'un fait, d'une personne, d'un lieu ou d'une époque existant dans un temps réel et avec l'objectivité la plus possible. Les mythes relèvent plutôt du patrimoine spirituel et culturel d'une civilisation, le cadre spatio-temporel de ces récits étant d'une dimension symbolique.

Cela dit, l'historicité des mythes n'est pas catégoriquement niée. Nombreux sont les mythes qui contiennent dans leurs récits des éléments historiques qui permettent la vérification de leur existence en précisant, grâce à l'archéologie, le contexte de leur création.

A propos des mythes bibliques, certains exégètes bibliques refusent même de les qualifier de mythiques. D'une part parce qu'ils affirment leur historicité, d'autre part car ils donnent à ce concept une connotation péjorative signifiant fable. Les textes bibliques sont pour eux une Histoire sainte relatant la mémoire du peuple hébreu. N. Frye affirment que les mythes bibliques se confondent avec l'histoire, même s'il est difficile de préciser leur cadre historique[37].

Ainsi, le récit du patriarche Abraham, ou l'exode de Moïse, se considèrent comme des évènements historiques. De plus, certains mythes bibliques appartiennent à plusieurs civilisations, chacune en donne sa propre version comme c'est le cas des récits de la Genèse ou ceux du Déluge.

### B. Mythe et religion

Souvent, le mythe est lié au sacré et au religieux. Il met en scène des héros surnaturels, des dieux et des demi-dieux dont le comportement est exemplaire,

[37]N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature, op, cit.,* p. 84.

fournissant ainsi des modèles de conduite pour la collectivité. Il jouit de la sorte d'un aspect rituel qui le rend vivant dans une communauté. C'est le cas des sociétés archaïques où les mythes constituent le fondement de la vie spirituelle. Cette conception peut également s'appliquer à certains récits bibliques qui racontent eux aussi des histoires sacrées et dont les personnages (Dieu, Jésus, les Anges) sont surnaturels ou exemplaires.

M. Eliade remarque que la perpétuation des mythes religieux à travers les textes littéraires se fait souvent en dépit de leur signification rituelle. Ces récits deviennent une source d'inspiration pour les écrivains et les artistes à travers les siècles grâce à leur pouvoir symbolique. C'est le cas des histoires bibliques qui ont été reprises à travers toutes les époques tout en s'éloignant de leur signification religieuse originelle pour revêtir des valeurs humaines et universelles, même si, à l'origine, ces histoires sont révélées au peuple juif.

Cette conception s'applique parfaitement à notre corpus d'étude où l'auteur, n'omettant pas totalement la dimension religieuse des récits bibliques qu'il reprend, tient néanmoins à orienter son œuvre romanesque vers de nouveaux horizons. Il se penche sur ce que le texte sacré, d'après lui, néglige sur la psychologie des personnages, leurs pensées et leurs sentiments. Loin de reprendre les mythes bibliques où le Dieu et ses pouvoirs surnaturels sont mis en exergue, les récits halteriens sont plutôt centrés sur des hommes et des femmes mortels qui manifestent des émotions humaines et mènent une vie ordinaire.

### C. Mythe et littérature

Comme nous venons de le voir, les théoriciens du mythe, à l'instar de Mircea Eliade, considèrent que ce concept relève du collectif et de l'oral. Il nous parvient d'abord grâce aux traditions orales, avant de passer aux textes littéraires. Ce passage de l'oral à l'écrit marque selon Denis de Rougemont la dégradation de ce concept

« *Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature* »[38] .

Dans la même perspective, Claude Lévi-Strauss parle « *d'exténuation du mythe* ». Il affirme que les mythes ne nous parviennent pas par le biais de leurs créateurs, mais plutôt à travers le texte littéraire. Ce dernier est, selon lui, le lieu où le mythe se dégrade car on ne peut en cerner que des éléments isolés. Dans *L'origine des manières de table*[39], il affirme que le mythe est à l'origine du roman qui:

> Non seulement il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut-être en quelques refuges où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu.[40]

Ainsi, jusqu'aux années 60, la littérature est considérée comme un éloignement, une dégradation du mythe. Cette conception est due en grande partie au sens qu'on donne à cette notion comme « *tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire* »[41].

N. Frye conçoit le rapport entre les mythes religieux et la littérature en fonction de leur évolution; il considère que « *Les mythes auxquels on ne croit plus, qui ne sont plus rattachés au culte et au rituel, deviennent purement littérature* »[42].

Avec Pierre Albouy, une nouvelle phase caractérise le rapport mythe/littérature, avec notamment l'apparition de la notion de *mythe littéraire*. D'après lui, il s'agit de la reprise d'un récit mythique par un auteur qui se permet de le modifier librement en y ajoutant des valeurs nouvelles :

> Je définirais le mythe littéraire comme l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un

[38]D. Rougemont, *L'amour et l'Occident*, 1939. Edition révisé 1956, édition définitive, Paris, Plon, 1972, p, 203.
[39] C. L-Strauss. *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p, 106.
[40]*Ibidem*.
[41] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op, cit.*, p, 9.
[42]N. Frye, *La Parole Souveraine*, *(La Bible et la littérature II)*, Paris, Seuil, 1994, p, 54.

> style propre à l'écrivain et à l'œuvre, 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 complexe[43].

P. Albouy énumère les différentes typologies du mythe littéraire : « *Nous aurons donc affaire à des mythes de plusieurs espèces, hérités, inventés, nés de l'histoire et de la vie moderne, cosmique* ».[44]À la suite de nombreuses recherches sur le mythe et la littérature, le rapport entre ces deux notions revêt un nouvel aspect ; le mythe aide désormais à comprendre la littérature. Cette vision va être poursuivie et appuyée, notamment grâce aux travaux de Philippe Sellier et ceux de Pierre Brunel, à partir des années 80.

Philippe Sellier, dans « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? »[45], tente d'établir la distinction entre mythe et mythe littéraire. Ceci en distinguant clairement entre *« le type spécifique de récits religieux que l'on a si longtemps appelé " mythes " »*et *« le petit nombre de scénarios littéraires parfaitement connus (Antigone, Tristan, don Juan)[46]* » qui sont mis en rapport avec eux.

Pour lui, la notion de « mythe littéraire » est souvent confondue avec celle de« mythe religieux ». Il classe ainsi les mythes bibliques et les mythes gréco-latins dans la dernière catégorie, alors que la première est réservée aux mythes issus des textes littéraires proprement dits.

À l'instar de P. Albouy et Ph. Sellier, P. Brunel s'intéresse au mythe littéraire. Comme point de départ, il se focalise sur la distinction entre le mythe proprement dit et le mythe littéraire. Cependant Brunel a, plus que ses prédécesseurs, la conviction que « *la littérature est le véritable conservatoire des mythes* ». Il justifie cette assertion en se demandant sur la valeur des œuvres littéraires sans les mythes qui les traversent :

> Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle, d'Arjuna sans le Mahabharata ? Il en est de la recherche pré- littéraire comme de la

[43]P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 1969,p, 301.
[44]*Ibid.,* p.12
[45]Ph. Sellier. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire »?*op, cit.,* pp. 112-126.
[46]*Ibid.*, p, 113.

> recherche préhistorique : elle erre. Et comme il faut déjà faire de l'histoire pour appréhender la préhistoire, de même c'est à partir de textes ou de traditions littéraires qu'on avance des hypothèses sur ce qui les a précédés [47].

P. Brunel est également de l'avis que la littérature est fondamentale au mythe : *« le mythe nous parvient tout enrobé de littérature il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire »*[48]. Il en déduit que l'analyse littéraire est appelée à rencontrer, tôt ou tard, le mythe.

Un mythe littéraire est donc celui qui est repris plusieurs fois par la littérature, comme c'est le cas d'Oedipe, d'Orphée ou d'Ulysse à titre d'exemple. Le texte littéraire, en recourant au mythe, le réécrit pour lui faire adopter de nouvelles significations et de nouvelles dimensions en rapport avec le contexte de l'époque de sa réécriture.

Ainsi, s'effectue le passage du récit collectif et oral au récit écrit et individuel. Le mythe littéraire est, de la sorte, un récit où de grandes interrogations surgissent, tout en s'appuyant sur les significations dont le mythe est porteur à l'origine. L'auteur qui fonde son écriture sur le mythe s'empare de ses significations pour les réinterpréter, les enrichir et les prolonger. Ce processus de réécriture contribue à réactiver la valeur du mythe. Ainsi, on peut conclure qu'à travers une relation de réciprocité et de complémentarité, les mythes inspirent la littérature, tandis que la littérature permet leur perpétuation.

Le mythe littéraire, ainsi défini, convient à qualifier les mythes bibliques qui, insérés dans la *Bible au féminin*, évoluent selon la volonté de Marek Halter. Ce dernier n'hésite pas à mettre en valeur la signification d'origine des mythes qu'il reprend, à travers certains archétypes, thèmes et symboles, tout en leur faisant adopter de nouvelles valeurs et dimensions en rapport avec le contexte contemporain.

[47] P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988, p.11.
[48] *Ibid.*, p.11.

## 2. La mythocritique

Dans *Mythe et Littérature*, Frédéric Monneyron et Joël Thomas constatent qu'en dépit de l'importance accordée aux études des mythes, depuis les années quatre-vingt, ce « *champ d'études reste relativement mal défini, et ce tant épistémologiquement que méthodologiquement*»[49]. Cette hésitation est due, d'une part, à la nature du rapport qu'entretiennent littérature et mythe et, d'autre part, à la divergence des choix méthodologiques qui défavorisent leur adoption parce qu'ils manquent de force et d'assurance[50].

Malgré leur diversité et leur convergence, chacun de ces travaux propose des moyens d'analyse des mythes dans la littérature contemporaine. L'enjeu est d'appréhender la littérature par le biais du mythe et inversement :

> Il s'agit, avec l'aide des mythes, de mieux lire la littérature, en dégageant ce qu'une création individuelle doit à des récits appartenant au vieux fonds intemporel d'une civilisation, mais aussi, inversement, de manifester la pérennité d'un mode de pensée mythique à travers ce qui peut apparaître comme un de ses vecteurs privilégiés et, au-delà, l'importance d'un tel mode de pensée dans toute activité socioculturelle en général.[51]

La mythocritique est née dans les années 70 avec les travaux de son fondateur Gilbert Durand. Ce dernier forge le terme sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron. G. Durant conçoit cette théorie comme *« un prolongement des "Nouvelles critiques" littéraire et artistique»*[52]. L'approche mythocritique de Durand entend donc lire le texte sous l'angle du mythe. Ce théoricien se base sur un fond anthropologique et met l'accent sur la structure narrative du mythe qui le rendrait comme modèle originel de tout récit :

> La mythocritique […] pose que tout "récit" (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe. Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et

[49] F. Monneyron et J .Thomas, *Mythes et Littérature*, Coll. « Que sais-je? », N$^{O}$ 3645. Paris: PUF, 2002. p, 4.
[50] *Ibid.*, p, 5
[51] *Ibid.*, p, 7.
[52] G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse.* Paris: Berg International éditeurs, 1979, p, 13.

> archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre.[53]

Pierre Brunel, dans son ouvrage *Mythocritique. Théorie et Parcours*[54], manifeste son penchant envers cette théorie, tout en se démarquant de G. Durant. Il la conçoit comme un mode d'analyse littéraire : « [Elle] *s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte*»[55]. La mythocritique de Brunel consiste à étudier le mythe par le repérage de l'élément mythique et de l'appréciation de ses transformations dans un texte.

Appréhender donc une œuvre littéraire sous l'angle de la mythocritique, signifie définir les mythes qui y existent, et le processus de transformation qu'ils subissent. En ce sens, notre approche veut identifier et lire les personnages bibliques féminins pour découvrir la façon dont ils sont réécrits et réactivés dans l'univers romanesque car :

> La mythocritique vise plutôt à mettre en évidence, dans une œuvre littéraire, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Ces « mythes littéraires », qu'un écrivain peut modifier à sa guise, s'inspirent généralement d'un récit primordial qui appartenait à l'origine à un groupe culturel déterminé [56]

Une telle conception de la mythocritique s'avère une méthode favorable et un outil pertinent pour analyser les personnages féminins dans *La Bible au féminin*. Nos personnages appartenant au domaine mythique et biblique nous mènent à nous interroger, non seulement sur leur reprise dans une œuvre contemporaine, mais aussi sur le processus de transformation qui les rend mythiques et humains, archaïques et modernes, immortels et éphémères à la fois.

---

[53]G. Durand, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996 (Ateliers de l'imaginaire), p. 230.
[54] P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op.cit. p, 72.
[55]*Ibid.*, p, 67.
[56]P. Rajotte, « Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours » p. 30-32,in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 53, 1993.

Notre objectif dans ce chapitre est de situer notre corpus d'étude par rapport aux concepts fondamentaux qui le déterminent de près, à savoir la Bible, la notion de mythe et celle de la réécriture. C'est pourquoi nous avons estimé judicieux de définir les relations entre la Bible et la littérature dans la sphère de la production artistique occidentale.

En effet, les travaux sur cette question nous dévoilent la nature de cette relation. Considérée elle-même comme œuvre littéraire, la Bible était et demeure une source d'inspiration intarissable pour les écrivains à travers les différentes époques. C'est en raison de ses qualités morales, spirituelles et esthétiques que les auteurs y puisent continuellement thèmes, images et personnages. Il semble donc tout à fait légitime qu'un écrivain contemporain comme Marek Halter s'en inspire pour évoquer des problèmes d'actualité. C'est dans ce sens que nous considérons que sa réécriture des personnages bibliques et mythiques ne peut être appréhendée comme phénomène désuet.

Ce premier chapitre nous fournit également les approches méthodologiques qui vont nous aider à aborder l'étude de la réécriture de nos personnages, d'où l'intérêt accordé à l'explication des notions théoriques de l'intertextualité, de la réécriture, du mythe et de la mythocritique.

Dans les chapitres à venir, nous essayerons de suivre la démarche de Marek Halter quant à la réécriture des trois personnages féminins de sa trilogie. Nous tenterons, à l'aide des éclairages théoriques de la mythocritique et de l'intertextualité, de déceler les liens qui se tissent entre notre trilogie et la Bible. Cela nous permettra de découvrir les procédés adoptés par l'écrivain pour désacraliser ces personnages bibliques, ce qui nous instruira par la suite sur les objectifs d'un tel projet.

Le chapitre suivant sera donc consacré à l'étude du paratexte dans *La Bible au féminin*, l'objectif étant de découvrir et d'interpréter l'apparition des personnages féminins, objet de notre analyse, dans des lieux auctoriaux. Cela nous aidera à

vérifier nos hypothèses de départ par rapport aux enjeux de la réécriture d'une Bible au féminin.

# Chapitre II :

# Le paratexte : Rapports textuels et significations

Le premier chapitre, consacré essentiellement aux éclairages théoriques et aux notions clefs de notre étude, nous a permis de rendre compte des rapports entre Bible et littérature, intertextualité et réécriture. Il nous a aussi donné la possibilité, à travers la définition du mythe, de conclure que notre corpus fait référence à la culture judéo-chrétienne, par la reprise de certains de ses mythes.

Le présent chapitre cherchera donc à vérifier la pertinence de cette conclusion initiale à travers l'analyse des éléments paratextuels, massivement présents dans notre objet textuel.

Il est à signaler que dans le cadre de notre travail, l'analyse du paratexte n'est envisagée qu'après avoir constaté que les personnages féminins, dans les trois romans de la trilogie *La Bible au féminin*, sont constamment évoqués à ce niveau de signification. Présents explicitement ou implicitement dans les titres, les prologues, les épilogues ou encore dans les épigraphes, les personnages féminins sont ainsi mis en exergue dès le seuil de cette trilogie. C'est pour cette raison que nous allons nous pencher sur les éléments paratextuels pour interpréter l'insertion des personnages dans des lieux auctoriaux et y chercher les intentions de l'auteur ainsi que les enjeux qui motivent son écriture.

C'est aussi parce que le paratexte est le « *lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente.* ».[1] L'étude de cet élément, qui représente la première manifestation des personnages féminins de notre trilogie, nous renseignera donc sur les stratégies mises en œuvre par l'auteur afin de véhiculer ses visions et son discours idéologique.

## I. Le paratexte comme seuil d'interprétation

Dans l'analyse des éléments paratextuels de *La Bible au féminin*, nous allons nous appuyer sur les travaux de Gérard Genette qui restent fondateurs en la matière. En effet, ce critique a abordé la notion de « paratextualité » pour la première fois dans *Introduction à l'architexte*[2] et l'a reprise dans *Palimpsestes* puis

[1] G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987 p. 8.
[2] G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979.

l'a développée dans *Seuils*[3]. La « paratextualité » est l'un des cinq types qui constituent « les relations transtextuelles » que Genette explique dans *Palimpsestes:« Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité.*»[4]. La paratextualité correspond au second type cité par ce théoricien. Elle se présente comme la relation que :

> Le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations ; prière d'insérer, bande, jacquette, et bien d'autres types de signaux accessoires[5].

Le paratexte est donc l'ensemble des éléments qui entourent un texte et l'accompagnent car ce dernier *« se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions »*[6].

Dans *Seuils*, Genette définit le « paratexte » comme «*ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil (…) qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin* »[7]. Ainsi défini, le paratexte, constitue le lieu où s'établit le premier contact du lecteur avec le texte et ce qui en découle comme contrat de lecture. C'est un dispositif essentiel qui invite à la lecture d'une œuvre ou, au contraire, à s'en détourner. Il peut s'avérer une clef qui permet l'accès à la signification et l'interprétation d'un texte.

Le paratexte selon Genette se compose d'un *péritexte* et d'un *épitexte*. Le *péritexte* est défini d'un point de vue spatial. Il occupe un emplacement « *que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du*

[3] G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*,
[4] G. Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*,p, 8.
[5] *Ibid.*, p, 10.
[6] G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p, 7.
[7] *Ibid.*, pp. 7-8.

*même volume…* »[8]. C'est l'exemple des titres, des préfaces, des dédicaces, des épigraphes, des postfaces...

Cependant, Genette distingue entre deux types de « paratexte » ; le paratexte auctorial et le paratexte éditorial. Le premier correspond à tout ce qui est sous la responsabilité de l'auteur alors que le second concerne tout ce qui se trouve « *sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition…* »[9].

Pour ce qui est de notre analyse, nous allons nous intéresser au paratexte auctorial, plus précisément au péritexte : titre, prologue, épigraphe et épilogue. Ces éléments apparaissent non seulement comme un paratexte qui entoure le texte et l'accompagne mais comme une partie intégrante du texte lui-même. De plus, ces éléments paratextuels sont porteurs de sens dans la mesure où ils ont un rôle dans l'interprétation et la signification. C'est ce que nous avons l'intention de découvrir à travers notre analyse.

## 1. Le titre : du paratexte au texte

Le titre est un élément paratextuel par excellence. Il se rapporte beaucoup plus à l'interprétation du moment que c'est à travers lui que s'établit le premier contact avec le lecteur. C'est pourquoi son choix n'est jamais innocent ou hasardeux. Bien au contraire, le choix des titres est souvent intentionnel même si parfois il ne revient pas à l'auteur seul de les choisir (intervention de l'éditeur par exemple). Le titre peut donc faire partie d'une poétique générale d'un auteur, d'un genre littéraire ou d'une époque ; c'est dans ce sens qu'on peut citer l'exemple des titres longs de la Renaissance.

Néanmoins, l'analyse des titres n'est pas des plus approfondie en littérature. Aucune théorie précise ne semble s'approprier ce champs d'étude, pourtant si fécond en significations. Avec le recours de la critique littéraire aux données de la sémiologie, on commence à considérer le titre comme un signe linguistique

[8] *Ibid.*, p, 11.
[9] *Ibid.*, p, 21.

permettant d'appréhender les textes en vue d'une meilleure compréhension de cet univers. Il fallait attendre les années 70 pour que se développe ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de la *titrologie*, notamment avec les travaux de Léo Hoek, Gérard Genette, Claude Duchet et Charles Grivel. C'est à Claude Duchet (1973)[10] d'ailleurs que revient l'emploi du néologisme « titrologie ».

Tous ces théoriciens se sont intéressés globalement à classifier les titres en diverses catégories et à définir les différentes fonctions qu'un titre peut remplir. Ainsi, Claude Duchet assigne au titre deux fonctions principales : conative et séductrice ; un titre selon lui attire le lecteur, le renseigne sur le contenu et le séduit. Quant à Léo Hoek, il considère que le titre permet d'identifier l'œuvre littéraire et à proposer son contenu. Il en désigne donc deux classes: les titres *subjectaux* qui annoncent le sujet du texte, et les *objectaux* qui désignent le texte en tant qu'objet. De son côté, Grivel insiste, dans son ouvrage *La production de l'intérêt romanesque,*[11] sur les fonctions du titre. Pour lui, ce denier sert d'abord à identifier l'œuvre, ensuite à désigner son contenu et, enfin, à la mettre en valeur.

Les travaux de L. Hoek et de G. Genette font aussi autorité en la matière. Le premier, après avoir formulé des propositions « pour une sémiotique du titre »[12] (1973), a publié en 1981, *La Marque du titre*, un ouvrage entier sur le sujet. Dans cette analyse, le sémioticien établit un classement de formes et de procédés, dont la composition morphosyntaxique du titre principal et du titre secondaire.
Gérard Genette, pour sa part, s'emploie à décrire et à examiner le discours d'accompagnement des œuvres littéraires dans *Palimpsestes*, notamment dans *Seuils*. L'analyse de Genette distingue les unités selon leur caractère thématique ou rhématique. Le thème indique un trait sémantique tandis que le rhème signale une caractéristique générique. Des éléments thématiques et rhématiques combinés produisent des titres mixtes et parfois ambigus.

[10] Selon Genette c'est Duchet qui a baptisé la discipline de la titrologie. (Clé: G. Genette, *Seuils*, p59)
[11] C. Grivel. *Production de l'intérêt romanesque.* 1973. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, Paris-La Haye, Mouton, coll. «Approaches to Semiotics ».
[12] L-H. Hoek . *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle.* Walter de Gruyter, Paris. 1981.

Dans le cadre de notre travail, nous envisagerons l'analyse du titre d'un point de vue paratextuel au sens établi par Genette dans son œuvre *Seuils.*

Appréhendé comme paratexte, le titre fonctionne comme l'un des signaux essentiels dont la première fonction est l'orientation de l'activité interprétative du lecteur. Il peut, à lui seul, suggérer les valeurs que véhicule ou critique une œuvre littéraire, comme il peut en exprimer les liens hypertextuels.

**A. Des titres bibliques**

Un texte littéraire signe forcément son inscription dans une relation référentielle avec la Bible en portant un titre biblique. Ce dernier trace un horizon d'attente spécifique en établissant une correspondance avec l'univers de la culture judéo-chrétienne. Ainsi, cet élément, par sa référence à un système de valeurs particulier, peut révéler les intentions sous-jacentes d'un projet d'écriture. Cela va aider le lecteur à déchiffrer le sens du texte, à en saisir l'essentiel et à en interpréter les différentes connotations possibles.

Gérard Genette assigne au titre deux fonctions[13]: descriptive et connotative. La fonction descriptive renseigne sur le contenu et/ou sur la forme de l'ouvrage. La fonction connotative signale les significations annexes que le titre véhicule indépendamment de sa fonction descriptive. Par ces deux fonctions, il renvoie à l'idéologie et évoque la question des valeurs[14]. Selon Vincent Jouve, ce sont surtout les connotations de cet élément pratextuel qui provoquent l'effet-idéologie. A partir de cette conception nous déduisons que les connotations suggérées par l'intitulé *La Bible au féminin* inscrivent cette trilogie dans la sphère de l'imaginaire judéo-chrétien et suggèrent des valeurs spécifiques à cet imaginaire.

Partant de ces constats, nous considérons pertinent de penser que les titres de notre trilogie nous invitent à réfléchir sur la conception de la femme et son image dans la Bible, voire dans la culture judéo-chrétienne. Ils suggèrent aussi la vision

[13]G. Genette, *Seuils, op.cit.*, pp, 80-93.
[14] V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p, 130.

féminine de la Bible ; une *Bible au féminin* peut être une Bible qui raconte des femmes ou qui est racontée par elles.

Nous pouvons même avancer que ces titres font réfléchir sur d'autres thèmes bibliques relatifs à la femme (la mère, l'épouse, la tentatrice, la sorcière…) ou plus précisément sur la relation entre Dieu et la femme, entre l'homme et la femme, étant donné que la Bible est le livre dicté par Dieu et écrit par des hommes. Dans les chapitres suivants, nous aurons l'occasion de vérifier ces hypothèses.

**B. *La Bible au féminin :* une Bible féminine** ?

Les titres des deux premiers romans de *La Bible au féminin* sont des noms de personnages cités dans la Bible : Sarah et Tsippora qui font penser aux histoires des premiers patriarches hébreux Abraham et Moïse. *Lilah* est le titre du troisième roman. Aucune allusion à ce personnage féminin, en tant que sœur du scribe juif Ezra (Esdras), n'est mentionnée dans la Bible. Nous croyons que ce personnage est une pure création romanesque de Marek Halter. Mais cela ne change en rien le sens suggéré par l'intitulé car le roman raconte également un récit biblique connu, celui d'Esdras. Par conséquent ces titres bibliques permettent d'emblée de reconnaître le texte dont s'inspire la trilogie *La Bible au féminin* qui est la Bible.

Mais en dépit de ce lien hypertextuel assuré par le titre, le défrichement de ce dernier reste sans doute une démarche dépendante de la compétence interprétative du lecteur et du degré de sa connaissance des textes bibliques. Du côté de l'auteur, un tel choix ne peut que laisser apercevoir ses opinions par rapport aux questions qu'il aborde dans ses écrits et qui sont en relation avec ce que la Bible peut véhiculer comme significations et valeurs à propos des femmes.

Notre corpus d'étude se présente en réalité comme une trilogie dont la désignation générale est *La Bible au féminin* et chaque roman porte le nom d'un personnage biblique (Sarah, Tsippora et Lilah[15]). Selon la terminologie de Genette, ces titres sont thématiques littéraux parce qu'ils reprennent les noms des personnages principaux de chaque roman qui sont des personnages éponymes

[15] Nous avons mentionné que ce nom ne correspond pas un personnage biblique connu, il semble inventé par l'auteur.

renvoyant directement aux thèmes développés (biographie des personnages). Ils plongent donc le lecteur dans le contexte biblique.

En effet, un titre qui renvoie directement à la Bible peut dévoiler les liens hypertextuels que suppose l'œuvre, orienter la lecture et guider l'interprétation. En lisant le nom de Sarah ou Tsippora à côté du titre général *La Bible au féminin* le lecteur ne doute pas qu'il s'agit de l'histoire de ce personnage biblique. Il peut émettre des hypothèses en considérant qu'une telle œuvre se définit déjà par rapport à la Bible, en prenant appui sur elle, en s'y opposant ou en s'en inspirant tout simplement. La fonction séductrice joue donc un rôle primordial en attirant le lecteur et en lui présentant à l'avance le programme de lecture relatif au contexte biblique, sinon le préparant à donner des interprétations qui gravitent autour de l'image des femmes dans les récits bibliques.

Un titre est *« déjà malheureusement une clef interprétative*» disait Umberto Eco[16], une clef qui s'adapte en fonction des connaissances de chaque lecteur. C'est dans ce sens que l'intitulé *La Bible au féminin* ne fait d'abord que révéler le lien explicite d'hypertexte qui lie cette trilogie à son hypotexte. Ensuite, d'autres interrogations peuvent nous intriguer davantage, avant de se faire une idée sur tel ou tel personnage biblique, évoqué dans cette trilogie. Pourquoi parle-t-on d'une Bible au féminin ? Pourquoi donner le nom d'une femme au récit biblique alors que la Bible, elle-même, ne lui consacre que quelques lignes de nature générale ?

Que savons-nous de Sarah, de Tsippora ou encore de Lilah par la Bible ? Peu d'informations sont en réalité fournies par les récits bibliques consacrés aux deux premières femmes et absolument rien de la troisième qui s'avère de surcroît, non biblique mais fictive. Ce troisième personnage féminin plonge le lecteur dans l'embarras. Pourquoi lier ce roman à la Bible alors que le personnage n'a d'existence que dans la trame romanesque de Marek Halter ? La Bible nous fait toutefois connaître tant d'autres figures féminines qui ne sont pas choisies par l'auteur, ce qui nous amène à nous interroger sur les intentions de ce dernier.

[16] U. Eco, *Apostille au « Nom de la rose* », Paris, Grasset, 1983, p, 7.

C'est à ce moment que le titre se prête le plus à l'interprétation et se révèle porteur de significations, notamment du côté des positions de l'auteur. Ce choix n'est donc pas innocent. Ce qui importe semble-t-il n'est pas la Bible elle-même, ni les récits des patriarches juifs, mais les personnages féminins dont la trilogie porte les noms. Ces personnages féminins sont choisis donc dans une intension bien déterminée et pour un objectif précis.

Les interprétations possibles que nous suggère le titre de *Sarah* peuvent renvoyer tout lecteur aux connaissances que propose la Bible à propos de cette figure de l'Ancien Testament. Quoique le récit biblique ne nous renseigne pas assez sur cette femme nous savons qu'elle est l'épouse du patriarche Abraham. Nous la connaissons aussi à travers sa longue stérilité et son extrême beauté, deux attributs susceptibles d'accabler toute femme.

Si Marek Haler s'engage à recréer la vie de cette femme il serait certainement question de ces deux détails qui ont fait son bonheur et son malheur à la fois. Nous allons certes trouver dans ce roman toute la trame du récit biblique retraçant les périples du premier Patriarche des trois religions monothéistes, en quête du pays de la Promesse. L'auteur ne saurait parler de la vie de Sarah sans évoquer celle de son époux Abraham avec tout ce qu'elle suppose comme événements marquants.

C'est justement grâce à Abraham que nous découvrons Sarah. Qui est Sarah par rapport à son époux ? Qu'est ce qu'elle a comme " aspects ignorés" dans sa vie pour que M. Halter puisse en faire un roman ? C'est là tout le pouvoir qu'exerce ce titre si simple et si direct en apparence. La réflexion d'un lecteur initié s'oriente vers le lien entre la Bible et la femme, une relation qui ne semble pas être assez révélatrice.

Le titre du deuxième volume *Tsippora* exerce le même effet. Étant donné que ce nom n'est évoqué dans la Bible qu'à quatre reprises, nous nous demandons ce qu'il y a à dire sur cette figure peu connue. La Bible ne nous renseigne que sur le fait qu'elle soit la femme de Moïse, la mère de ses deux garçons et qu'elle soit *Kouchite*, c'est-à-dire noire. De tels détails ne laissent pas notre auteur indifférent. C'est à partir de ce qu'il juge comme manque d'informations à propos de cette

femme qu'il décide de donner le jour à un roman qui fait l'éloge de cette figure ignorée du récit biblique.

C'est à propos du titre du troisième volume *Lilah* que le lecteur se pose le plus de questions car il s'agit d'un nom qui n'est pas mentionné dans la Bible. D'où vient donc la légitimité du titre *La Bible au féminin ?* Ayant déjà une connaissance préalable du projet de l'auteur (d'après les deux premiers volumes), nous pouvons déduire qu'il s'agit encore une fois de tracer la vie d'une femme qui a vécu dans l'ombre des hommes.

Le fait que le nom de Lilah ne soit évoqué nulle part dans la Bible ne fait qu'intriguer davantage le lecteur et l'amener à s'interroger sur les intentions de l'auteur. Ce qui l'intéresse donc n'est pas de savoir si ce personnage a réellement existé ou non, qu'il soit biblique ou purement fictif, mais c'est plutôt sa vie, ses prises de position et ses actions qui comptent le plus pour lui.

Outre leurs fonctions d'identification et de séduction, les trois titres de notre corpus révèlent les liens hypertextuels entre ces textes fictifs et le texte antérieur qui est la Bible. Ils assument également la fonction de prédire les valeurs que l'auteur cherche à véhiculer à travers son texte, ayant jeté un regard sur des femmes connues, moins connues ou n'existant pas dans la Bible. Cela suppose qu'il ya tout un projet qui transparait derrière ce choix : c'est à ces femmes et à leur condition que l'auteur accorde plus d'importance par rapport aux hommes, derrières lesquels elles sont dissimulées dans le récit biblique.

Pour plus d'éclaircissements sur le projet de l'auteur et ses intentions amorcées par les titres, les autres éléments du paratexte semblent êtres d'une grande efficacité. C'est ce que nous tenterons de découvrir en analysant les épigraphes, les prologues et les épilogues des trois romans.

## 2. Les épigraphes de *La Bible au féminin*

L'épigraphe est l'un des éléments du péritexte, défini par Genette comme :

> Une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu

> trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus prés du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a.[17]

Cette définition renseigne sur l'emplacement fortement stratégique de l'épigraphe dans une œuvre. C'est ce qui lui attribue par la suite une fonction métaphorique. Se situant *en tête* d'un texte, une épigraphe a un pouvoir significatif permettant au lecteur d'entrer d'emblée dans le texte. Cependant, ce premier sens doit être étayé par les autres éléments paratextuels offerts par le texte littéraire, ainsi que par les connaissances préalables et le sens analytique du lecteur du moment que «*épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »*[18] .

Genette dans son ouvrage théorique *Seuils* attribue à l'épigraphe quatre fonctions[19]. La première est celle de commentaire, non du texte mais du titre de l'œuvre. C'est la deuxième qui consiste en un commentaire du texte. Elle le signifie implicitement. La troisième fonction sert de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation. Dans ce cas précis, c'est l'identité seule de l'auteur qui importe. La quatrième et dernière fonction de l'épigraphe est résumée par ce que Genette appelle « l'effet- épigraphe », autrement dit *« La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit »*[20].

Le nombre relativement important des épigraphes présentes dans notre corpus traduit l'intérêt qu'accorde l'auteur à ces citations et au sens qu'elles peuvent exprimer au sein de son texte. Nous chercherons dans ce qui suit à déchiffrer leur signification.

### A. Annoncer les thèmes

Dans le premier volet de la trilogie *La Bible au féminin*, nous nous trouvons face à cinq citations épigraphiques dont les diverses sources et auteurs sont mentionnés. Cette variété inscrit d'emblée notre trilogie dans une sphère

[17] G. Genette, *Seuils*, *op, cit.*, p, 147.
[18] *Ibid.*, p, 159
[19] *Ibid.*, pp, 159-160.
[20] *Ibid.*, p, 163.

d'universalité. Relevant de la Bible et de la littérature mondiale (arabe, française, anglaise), ce système varié d'épigraphes peut suggérer une universalité de thèmes et laisse également entrevoir une volonté d'atteindre un large public de lecteurs.

En se penchant sur le sens de ces épigraphes, nous constatons que ce qui les unit c'est la présence de la femme comme sujet principal. La première épigraphe est d'origine biblique : « *L'homme quittera son père et sa mère et s'attachera à sa femme et ils deviendront une seule chair*. » Genèse 2, 24. La deuxième est un proverbe d'origine arabe : « *Si l'homme était un fleuve, la femme en serait le pont*. » Ces deux éléments paratextuels traitent le rapport de la femme à l'homme. La troisième extraite de *Hamlet* de William Shakespeare, met l'accent sur le caractère fragile de la femme « *Fragilité, ton nom est femme* ! » Tandis que la quatrième est une strophe du poème *Invitation au voyage* de Baudelaire, dont le thème est la promesse d'un voyage à la recherche du bonheur :

*Mon enfant, ma sœur,*
*Songe à la douceur*
*D'aller là-bas vivre ensemble !*
*Là, tout n'est qu'ordre et beauté*
*Luxe, calme et volupté !*

La dernière épigraphe, qui figure isolée sur une page à part, est un extrait du *Cantique des cantiques*, qui loue l'extrême beauté d'une femme mais aussi le volet redoutable qu'elle inspire :

*« Qui est celle qui brille comme l'aurore,*
*Belle comme la lune,*
*Resplendissante comme le soleil,*
*Redoutable comme les bataillons ? »*
Le Cantique des cantiques, 6.

Ainsi, si nous nous référons aux fonctions de l'épigraphe énumérées par Genette, nous nous rendons compte que les épigraphes de *Sarah* remplissent les deux premières, à savoir le commentaire du titre et celui du texte. Les différentes citations épigraphiques de ce premier roman, poursuivent le sens amorcé par le titre. Le thème de la femme qui ne serait autre que Sarah, dont le nom figure déjà dans le titre, est plus explicite à travers les épigraphes. Ces dernières embrassent en effet d'autres points en relation avec l'univers féminin dont il sera question dans le récit de *Sarah* comme le thème de la beauté, du voyage et celui du bonheur.

Nous avons vu, à travers l'étude du titre, qu'il est aisé pour chaque lecteur de deviner que ce roman est consacré à la figure biblique de Sarah, l'épouse d'Abraham. Ce qu'apportent les épigraphes comme plus c'est l'allusion faite à certains thèmes comme le rapport entre la femme et l'homme, la beauté, l'amour et la fragilité féminine. C'est de ces thèmes qu'il serait question dans le récit de Sarah.

### B. L'épigraphe comme programme de lecture

Le deuxième roman *Tsippora* garde le même nombre d'épigraphes. Nous en découvrons cinq dont l'emplacement est différent de celles du premier roman. À la différence de ce dernier, dans le deuxième volet, la première épigraphe biblique tirée du *Cantiques des cantiques* figure seule sur une page à part :

> *Je suis noire et belle,*
> *Filles de Jérusalem.*
> *Comme les tentes de Qédar,*
> *Comme les tentures de Salomon.*
> *Ne me voyez pas si noire*
> *Celui qui m'a basanée*
> *C'est le soleil*. Le Cantique des cantiques, 1, 5-6

Dans la page suivante se trouvent les quatre restantes. Dans cet ensemble prédomine la source biblique ; une seule citation revient à Franz Kafka de son *Journal intime* (19 octobre 1921), évoquant la raison qui a empêché Moïse d'atteindre le pays de Canaan : « *Ce n'est pas parce que sa vie fut trop brève que Moïse n'atteignit pas Canaan, mais parce que c'était une vie humaine* ».

À l'instar des citations épigraphiques du premier volet, celles du deuxième inscrivent le récit dans son contexte biblique, d'abord par la source biblique de quatre citations et ensuite par les sujets traités dans chacune d'elles. Ces sujets renvoient aux thèmes du roman, dont le lecteur s'est déjà fait une idée grâce au titre et auxquels le sens qu'inspirent les épigraphes vient apporter plus d'éclaircissements.

Les cinq épigraphes de *Tsippora* mettent l'accent sur un élément crucial qui conditionne toute la vie de ce personnage, à savoir sa qualité d'étrangère. Tsippora est noire de peau, elle est *kouchite*. C'est ce qui est dit dans la Bible. Cette

caractéristique semble contribuer à façonner son existence. Elle est la principale cause de la discrimination dont elle est victime dans son entourage.

C'est pourquoi M. Halter, dont l'intention est de rendre justice à cette figure biblique méconnue, avertit, dès l'épigraphe, de la beauté de Tsippora, en dépit de sa couleur de peau. De plus, la deuxième épigraphe tirée du *Lévitique* recommande de bien traiter l'étranger et l'aimer comme l'un des siens et non pas l'humilier : « *Si un étranger vient habiter avec toi dans ton pays, ne l'humilie pas. Il sera pour toi comme l'un de vous, l'étranger qui séjourne avec toi, et tu l'aimeras comme toi-même, car vous avez été étrangers au pays d'Égypte*.» Lévitique, 19, 33-34. Ceci nous mène à penser que, dans le récit de *Tsippora*, il serait question de l'humiliation et de la haine que cette femme subit car elle est considérée par le peuple de son époux comme étrangère.

### C. Affirmer l'horizon d'attente

Trois épigraphes introduisent le roman de *Lilah* : deux courtes citations sont placées ensemble sur la même page et une autre, plus longue, figure seule sur la page suivante. Moins nombreuses, les épigraphes du troisième tome assurent le même dessein que l'auteur leur attribue dans les deux premiers volets. Abordant toujours le sujet de la femme et son rapport à l'homme, les deux premières sont de source biblique : « *Et l'Éternel dit : il n'est pas bon que l'Adam soit seul, je vais lui faire une aide en face*. » Genèse 11,18. « *S'il mérite, c'est une aide, sinon, elle est contre lui.* » Midrach Rabbah sur Genèse 11, 18. Les deux citations mettent l'accent sur la création de la femme considérée comme un soutien pour Adam. Un soutien qui peut tourner contre lui s'il ne le mérite pas. La troisième épigraphe de *Lilah* est un extrait du *Traité sur la tolérance* de Voltaire dans lequel il affirme que la religion doit garantir le bonheur de l'homme, à condition qu'il soit juste et indulgent :

> Moins de dogmes, moins de disputes ; et moins de disputes, moins de malheurs : si cela n'est pas vrai, j'ai tort.
> La religion est instituée pour nous rendre heureux dans cette vie et dans l'autre. Que faut-il pour être heureux dans la vie à venir ? Être juste.

> Pour être heureux dans celle-ci, autant que le permet la misère de notre nature, que faut-il ? Être indulgent.

Quel rapport constater dès lors entre le thème de la femme dans son rapport à l'homme et la question du bonheur exprimée dans ces citations épigraphiques ? L'homme et la femme, si nécessaires l'un pour l'autre selon les lois de la nature, ne sont-ils pas les principaux responsables de leur propre bonheur ou malheur ?
En effet, avant la lecture du roman, il serait quasi impossible de faire un rapprochement thématique entre le sens de ces citations et le thème du roman, surtout que l'on ne connaît Lilah qu'à travers la représentation proposée par l'auteur.

Dans la Bible, il est question d'Ezra (Esdras) qui joue un rôle capital dans la conservation des lois de Moïse et la reconstitution du peuple juif exilé en Babylone. Il ordonne aussi de renvoyer toutes les épouses étrangères et leurs enfants, considérés comme une souillure pour le Temple.
Dans le récit fictionnel, Lilah, qui se sépare de son amant pour rejoindre son frère dans son projet de reconstruire le peuple juif, s'oppose à cette loi qui lui parait comme synonyme d'obscurantisme religieux vers lequel son frère dévie.

Les épigraphes de notre trilogie sont donc des éléments paratextuels fortement signifiants par rapport à la thématique générale et au projet de l'auteur. Le nombre relativement élevé des épigraphes dans chaque roman (de trois à cinq) traduit l'intérêt que l'auteur leur accorde comme éléments stratégiques porteurs de sens à plusieurs niveaux.
D'abord, ils assurent les liens de filiation de la trilogie avec la Bible qui en constitue l'hypotexte. Ensuite, les différentes citations épigraphiques explicitent le sens de l'œuvre par un rapprochement avec le titre, en exposant les différents thèmes des trois romans, ce qui établit un vrai programme introductif et constitue un horizon d'attente pour le lecteur.

### 3. Les prologues

Le prologue est un héritage de la tradition latine qui permet à la fois de présenter le récit à venir et d'influer sur sa lecture. Il peut affirmer la présence de l'auteur et devenir un lieu de conjoncture des enjeux du récit. Le prologue ne peut pourtant atteindre sa pleine signification, à l'instar des autres éléments paratextuels, s'il n'est pas mis en relation avec le reste du texte.

La préface, dont le prologue est l'ancêtre, se démarque par les multiples fonctions qui lui sont associées. Dans *Seuils*[21], Gérard Genette affirme que les fonctions de la préface se rapportent à deux questions : pourquoi et comment lire une œuvre ? Ainsi, il présente certaines fonctions explicatives : pourquoi lire cette œuvre ? Comment la lire ? À quel contexte se rapporte-t-elle ? D'autres fonctions sont plus prescriptives : intention de l'auteur, définitions génériques et ordre de lecture.

Une préface doit donc inciter à la lecture de l'œuvre et proposer un programme de lecture pour assurer une meilleure compréhension, tout en fournissant un ensemble d'outils au lecteur, se rapportant aux conditions et circonstances de la genèse de cette œuvre ainsi qu'aux motivations et intentions de l'auteur. En appliquant ces notions théoriques sur les instances préfacielles de notre corpus qui se résument dans les prologues et les épilogues, nous essayerons de voir en quoi elles sont spécifiques et sur quoi elles nous informent, en tant qu'élément paratextuel, sur le projet d'écriture de l'auteur.

Avant de nous lancer dans l'analyse des prologues, nous voudrions en éclaircir l'objectif et en préciser le rapport avec notre objet d'étude qui est le personnage féminin. L'intérêt que nous portons aux prologues de notre corpus, à l'instar des autres éléments paratextuels qui nous intéressent, vient du fait que ces derniers sont en relation directe avec le personnage féminin dans chaque roman. Ceci est perceptible dès le premier contact avec ces éléments.

Nous avons vu que les titres de nos romans sont les noms des trois personnages féminins, qui sont de surcroît les personnages principaux. C'est ce que vont

[21] G. Genette. *Seuils, op, cit.*, pp, 200, 201.

confirmer les prologues dont les narrateurs sont justement ces personnages. De plus, dans une instance préfacielle, c'est en principe le discours de l'auteur qui se fait entendre car, selon Genette, une préface sert en premier lieu à inciter à la lecture d'une œuvre. A travers cette étude nous avons donc l'intention de vérifier si nos prologues respectent cette fonction ou ils en manifestent d'autres.

### A. Le prologue comme prolepse

Le prologue du premier roman de notre trilogie est pris en charge par le personnage éponyme Sarah dont nous apprenons le nom dès le troisième paragraphe. La narratrice se présente comme l'épouse d'Abraham et précise qu'elle reçoit un signe de son Dieu, lui annonçant la fin de sa longue vie. Ainsi, Sarah attend en toute sérénité et résignation sa mort qu'elle ressent prochaine : « *C'est un signe, et je sais le reconnaître. Après tant et tant d'années et d'épreuves, Yhwh, le dieu invisible, va séparer Sarah d'Abraham. La nuit prochaine, ou celle qui lui succédera. Très bientôt, Il me retirera la vie*» (S. p, 11).

Ces propos mettent l'accent sur la longue vie de cette femme et surtout sur les épreuves qu'elle vit aux côtés de son époux. Vieille à présent, la narratrice semble accepter sa fin annoncée et s'incline devant la volonté de son Dieu. Elle montre ainsi son entière confiance en Lui et sa foi inébranlable en Sa justice : *« c'est ainsi que vont les choses. C'est ainsi qu'elles doivent advenir. Il n'est pas besoin de protester ni de s'emplir de crainte* » (S. p, 11).

En précisant le lieu de sa présence dans cette nuit-là, Sarah manifeste son attachement à cet endroit d'Hébron, précisément à la colline de Qiryat-Arba. Il s'agit d'une grotte nommée Makhpéla, entourée d'un jardin. Assise, Sarah contemple les tentes formant le peuple d'Abraham, devenu si nombreux à présent. Revenant sur son passé, Sarah nous décrit sa relation avec le temps qui, durant de longues années, semble l'ignorer, laissant son corps intact, plein de jeunesse et de beauté. Une beauté qui est toutefois maudite :

> Longtemps, pour moi, le cycle des saisons a tourné sur lui-même sans laisser de trace…On disait de moi que j'étais la plus belle des femmes. D'une beauté qui faisait peur autant qu'elle attirait. Une beauté qui ne se fanait pas troublante et maudite comme une

> fleur qui jamais n'engendrerait de fruit. Il n'ya pas un jour où je n'exécrerais cette beauté qui ne me quittait pas. (S. p, 13)

Évoquant une faute commise lors de l'enfance comme témoignage d'amour pour le jeune Abraham, Sarah précise que c'est bien à cause de cette faute enfantine et innocente que le malheur l'accable.

Revenant à son présent, la narratrice passe de la description du lieu où elle se trouve à celle de son vieux corps plein de souvenirs. Des souvenirs de son enfance lointaine marquée par les images des murs de sa ville natale:

> J'aime cet endroit. Ici les souvenirs jaillissent en moi comme une cascade abreuve la rivière…En vérité, cet endroit est un clou dans le pilier du temps, pareil aux clous de poterie qui signent la présence des âmes dans les murs splendides de ma ville Ur. (S. pp, 13,14)

Le signe reçu de Dieu annonçant sa mort prochaine n'effraie plus Sarah. Ce signe lui devient familier à présent. Elle le distingue dans son rêve et sait bien l'interpréter. Voilà qu'elle fait la vision de ces hommes qui construisent son tombeau et celui de son époux, dans la grotte de Makhpéla : « *je serai la première à y prendre place. Mon bien aimé Abraham y allongera mon corps pour que je puisse accéder à la paix de l'autre monde* » (S. p, 14).

En regrettant, durant toute sa vie, les maisons et les murs solides de sa ville, Sarah tient à enterrer son vieux corps dans un lieu entouré de murs comme si elle veut se consoler, en finir avec la vie errante mène à côté d'Abraham :

> Toute ma vie alors que je suivais Abraham dans les montagnes où nait l'Euphrate, alors que je marchais à son coté à la recherche du pays de Canaan, et encore jusqu'n Egypte, jamais je n'ai vu de ville aussi splendide que l'Ur de mon enfance. Et jamais je ne l'ai oubliée (S. p, 15)

C'est pour cela qu'elle demande à son époux dès le matin, en lui racontant le rêve qu'elle vient de voir, de lui réserver son tombeau dans cette grotte qu'elle aime tant et de lui construire une façade avec des murs solides. C'est ainsi qu'elle lui propose

implicitement d'entreprendre la construction des premiers murs qui vont former les premières maisons de son peuple à Canaan.
En disant ce qu'elle a sur le cœur, Sarah peut maintenant attendre en paix que Dieu lui retire le souffle sans qu'elle ait à regretter quoi que ce soit. C'est comme si elle vient de remplir son devoir dans cette vie auprès de l'homme qu'elle aime.

Le prologue se termine avec la parole de Sarah vieillie, guettant en paix le dernier appel de son Dieu qui lui coupera le souffle, mettant fin à sa longue vie. Cependant, en attendant cette fin, Sarah ne peut s'empêcher de songer au premier jour où elle reçoit le signe de sa puberté, un jour identique à celui qui précède sa fin : « *Cela était en tout point identique ce jour-là. Ce jour où le sang a coulé pour la première fois entre mes cuisses. Ce jour où a commencé la longue vie de Saraï, fille d'Ichbi Sum-Usur, fille de Taram »* (S. p, 17).

Ce prologue où Sarah prend la parole se présente comme un va et vient entre son présent de vieille femme, et son enfance menée dans un autre lieu. Il apparait donc comme le résumé de toute sa vie avec des réminiscences lointaines. Avec certaines pauses descriptives, d'autres informations sur le cadre spatio-temporel du récit sont donc fournies. La mention de certains noms ; Abraham, Isaac, Léa et Rachel, ancre le récit dans la tradition judéo-chrétienne et renforce les liens, déjà amorcés à travers le titre et les épigraphes, que ce roman entretient avec son hypotexte.

Sans donner trop d'informations, grâce à la présence de certains mythèmes, ce prologue, nous rappelle le mythe biblique d'Abraham. Il nous fait penser à ce que dit le récit biblique sur sa femme Sarah, sur sa beauté et sa stérilité mais aussi sur la promesse d'Alliance et le pays promis.
Les quelques réminiscences dont il est question dans ce prologue, permettent de voir comment le récit à venir est en gros fidèle à la version biblique de ce mythe. Toutefois, la narratrice évoque certains éléments dont le texte biblique ne fait pas part. C'est l'exemple de cette allusion faite à la faute commise lors de l'enfance par la narratrice. La Bible ne nous renseigne pas sur l'enfance de Sarah dans la ville d'Ur. C'est ce qui confirme, encore une fois, la part de la fiction dans ce roman.

Il semble donc qu'il serait question d'une biographie romancée de ce personnage mythique et biblique. En se référant au récit biblique Halter ne manque pas d'y ajouter les éléments romanesques nécessaires pour combler ce qui est considéré comme silence dans le récit biblique. Cette conjonction entre fiction romanesque et réalité biblique va alimenter la curiosité du lecteur. Séduit par des éléments biographiques amorcés dans le prologue où se confond l'imagination fertile du romancier avec la version biblique des évènements, il ne pourra qu'à succomber à la tentation de vouloir découvrir les détails de la vie romancée de l'une des femmes connues de la Bible.

De plus, ce premier prologue a pour fonction de renforcer les liens entre le récit romanesque et son hypotexte dans la mesure où les actions, les personnages et le cadre spatio-temporel font écho à ce que la tradition judéo-chrétienne nous raconte sur le Patriarche Abraham et son épouse Sarah. Néanmoins, ce roman se démarque de cette tradition par l'ajout de quelques éléments fictionnels nécessaires et significatifs.

### B. Le prologue: mise en exergue du personnage féminin

Le deuxième prologue ne sera pas différent du premier. Il met en scène une voix féminine implorant ce qu'elle appelle le dieu de son père. Cette voix est celle de Tsippora, la Noire, la Kouchite. C'est ainsi qu'elle se présente au lecteur : «*Horeb, dieu de gloire qui fait gronder le tonnerre, écoute-moi ! Je suis Tsippora la Noire, la Kouchite, celle qui est venue ici depuis l'autre côté de la mer des Joncs. J'ai fait un rêve*» (T. p, 11).

Intriguée par un rêve qu'elle vient de voir, elle est toute tremblante, toute confuse, ne sachant quel sens lui donner:

> Est-ce un rêve de mort ou un rêve de vie ? Ma place est-elle ici, près de mon père Jethro, le grand prêtre de Madiân, ou est-elle dans le pays de Kouch qui m'a vue naître ? Ma place est-elle parmi mes sœurs à la peau blanche et qui m'aiment ou là-bas, de l'autre côté de la mer, parmi les Néhésyou qui subissent le joug de Pharaon ? (T. p, 13)

Le souvenir de l'image de cet homme blanc qui a l'allure d'un prince égyptien, la sauvant de la noyade au bord de la mer, la plonge dans une réflexion sombre sur son présent et son avenir sur cette terre qui ne l'a pas vue naître. Étant une fille adoptive du prêtre Jehtro, elle se présente comme une étrangère que nul homme ne veut pour épouse à cause de sa couleur de peau. C'est pourquoi elle s'interroge sur la signification de cet étrange rêve :

> Que vais-je devenir, moi, Tsippora, l'étrangère ? Ici, aucun homme ne me prendra pour épouse car ma peau est noire. Mais, ici, mon père m'aime. À ses yeux je suis une femme digne de respect. Parmi les peuples de Kouch, qui serais-je ? Je ne parle pas leur langue, ne mange pas leur nourriture. Comment y vivrais-je ? Seule la couleur de ma peau me ferait semblable à mes semblables. (T. p, 14)

C'est donc un prologue qui se présente comme un début de récit, (simultanéité des faits avec la narration) tenant le lecteur en suspens, l'amenant à se poser des questions sur ce qui va advenir à cette femme dont on sait déjà par la Bible qu'elle porte le nom de l'épouse de Moïse. S'agit-il d'elle dans ce prologue ? La réponse semble affirmative car le peu d'informations donné jusqu'ici (les noms Tsippora, Jethro, Moïse) fait allusion à ce qu'on sait du récit biblique sur ces personnages.

Tout en décrivant ce rêve, la narratrice exerce aussi un va et vient entre le présent et le passé. Cela semble être un prétexte pour avancer certains détails qui nous permettent, en tant que lecteurs, d'inscrire ce deuxième récit dans la sphère des mythes bibliques. Ces détails nous renseigneront également sur le passé de la narratrice, comme le fait qu'elle soit abandonnée par sa mère mourante, aux soins du grand prêtre Jethro, et qu'elle soit originaire du pays de Kouche, ce qui justifie sa couleur de peau et son statut d'étrangère qu'elle s'attribue dès les premières pages de sa narration.

Le troisième prologue, tout comme les deux premiers, s'ouvre sur le présent. C'est toujours une voix féminine qui se charge du récit. Un récit à la première personne du singulier qui nous informe sur le retour d'un certain Antinoès, amant de la narratrice. Décrivant sa joie et son impatience, elle scrute les mots de la tablette, écrits par son amant qui lui annonce son prochain retour auprès d'elle et lui

assure son amour, sa fidélité et son intention de tenir sa promesse d'accomplir leur mariage.

Comblée de bonheur à l'idée de revoir son amant, Lilah (c'est le nom de la narratrice à qui s'adresse la lettre) ne connaît pas le sommeil cette nuit-là. Non seulement de joie mais aussi de crainte : « *si je ferme les yeux, je les lis au-dedans de moi. Si je veux les oublier, j'entends la voix de mon aimé qui les chuchote à mon oreille. C'est ma folie. Et si je tremble, c'est aussi de crainte* » (L. p, 12).

Plongeant dans son passée, la narratrice se remémore les souvenirs d'enfance où l'amour innocent unit Lilah, Ezra et Antinoès qui étaient comme de vrais frères. Orphelins de mère et de père, Lilah et son frère Ezra appartiennent au peuple hébreu, Antinoès est le fils d'un puissant perse. L'innocence et l'insouciance de l'enfance passées, les enfants deviennent hommes et femme et l'amour fraternel se transforme ou se dissipe. C'est pourquoi Lilah regrette le temps de l'enfance.

La narratrice dévoile la cause de ses craintes. C'est parce qu'Antinoès n'est pas de son peuple que son frère Ezra n'approuve pas cette union. Implorant l'aide de son Dieu, Lilah cherche à retrouver sa sérénité et son courage afin d'accomplir son mariage et vivre son bonheur sans que cela cause la détresse de son frère : « *Antinoès n'est pas fils d'Israël, mais il est fidèle à sa promesse. Il me veut pour lui seul, comme un époux doit vouloir son épouse. Ezra me dira : Ah, voilà, tu m'abandonne !* » (L. p, 14).

Dans ce prologue, c'est le nom d'Ezra qui renvoie le lecteur à l'hypotexte biblique. L'ancrage du personnage féminin dans la mythologie biblique se fait à travers sa fraternité fictive avec Ezra, le scribe juif évoqué par la tradition juive.

Ce dernier prologue ne manque pas de créer un effet d'attirance envers cette histoire dont l'intrigue s'annonce troublante et prometteuse. Le lecteur ne sera qu'impatient d'en connaître le dénouement à cause du dilemme où se trouve Lilah pour qui il nourrit déjà des sentiments de compassion.

Les prologues de notre trilogie assurent des fonctions qui ne sont pas tout à fait identiques à celle que leur attribue la théorie de Genette. La première fonction de cet élément paratextuel est l'inscription de *La Bible au féminin* dans la mythologie biblique, précisant d'emblée les relations textuelles qui unissent les trois romans au texte biblique. Ceci est manifeste, comme nous venons de le mentionner plus haut, à travers les noms des personnages, les cadres spatio-temporels et les intrigues amorcées dans chaque prologue.

De plus, ces prologues se manifestent comme des débuts des récits qu'ils introduisent. C'est le cas précisément du premier roman *Sarah* dont le prologue joue le rôle d'un résumé. Nous nous retrouvons en présence de la narratrice vieillie qui fait alterner narration et description par un jeu de va et vient entre son présent et son passé. Arrivant au terme de sa vie, elle attend sa mort, mettant ainsi fin à la biographie que le lecteur attend dans le récit à venir. Faisant allusion aux grands moments et évènements qui ont jalonné sa longue vie, Sarah trace les traits de sa biographie sans faire abstraction du projet de l'auteur ou diminuer son attraction.

C'est également le cas des prologues de *Tsippora* et de *Lilah.* Tout en inscrivant ces deux récits dans la culture judéo-chrétienne, ils fournissent au lecteur les informations dont il a besoin pour entreprendre la lecture de ces romans. Cependant, la narration dans les deux prologues ne manque pas d'intriguer le lecteur qui voudrait savoir davantage sur la destinée de Tsippora qui est loin d'être tracée, ou sur celle de Lilah qui ne s'annonce pas la plus radieuse.

Nous déduisons donc que chaque prologue de notre trilogie est une partie intégrante du récit qu'il introduit. Loin de remplir les fonctions que leur attribue la théorie de G. Genette, ces prologues se présentent en revanche comme des éléments paratextuels, essentiellement significatifs et susceptibles d'interprétation. Ils ont la particularité d'épouser d'autres fonctions inhérentes au projet particulier que l'auteur entreprend à travers sa réécriture d'une Bible au féminin et dont seules la lecture et l'étude pourront dévoiler au grand jour.

## 4. Les épilogues

Pour G. Genette, l'épilogue qui fait partie des instances préfaciales n'exerce pas les mêmes fonctions qu'une préface. Moins efficace, l'épilogue (postface) peut néanmoins servir de lieu de rectification et moyen de correction : «*par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective* »[22].

Il n'est pas question de cette fonction dans les trois épilogues de *La Bible au féminin*, pour la simple raison qu'ils sont plutôt un prolongement des récits et non pas un discours auctorial propre aux instances préfaciales définies par Genette. Tout comme les prologues, les épilogues poursuivent la narration des récits dans chaque roman en gardant la même instance narrative ou en donnant la narration au personnage féminin comme c'est le cas dans *Sarah.* Dans les épilogues de *Tsippora* et *Lilah*, la narration est assurée par la même voix du narrateur omniscient du reste du récit.

### A. L'épilogue comme prolongement du récit

L'épilogue de *Sarah* poursuit le récit entamé dans le dernier chapitre intitulé *La jalousie* où, comme l'indique son titre, sont décrits les sentiments de jalousie de Saraï qui vient de céder sa servante Hagar à son époux dans l'espoir de lui permettre d'avoir la descendance promise. Saraï, se croyant assez forte pour supporter le poids du sacrifice qu'elle s'inflige, se voit sur le point d'en mourir dès la première nuit que Hagar passe sous la tente d'Abraham :

> Mais Saraï ne fut pas aussi forte qu'elle le croyait.
> La douleur commença la première nuit qu'Hagar passa sous la tente d'Abram. […]
> Elle en eut si mal au ventre, mal à la nuque et aux reins qu'elle ne put trouver le sommeil avant l'aube. Au moins eut-elle le courage de demeurer sur sa couche.
> Le lendemain, elle évita la présence d'Abram aussi bien que celle d'Hagar. Néanmoins, au crépuscule, des aiguilles de bronze recommencèrent à lui brûler la poitrine. (S. p, 317)

[22] G. Genette. *Seuils op, cit.,* pp, 241, 143.

Cette jalousie, qui s'estompe durant les premiers mois de la grossesse de Hagar, continue à tourmenter Saraï. Elle la consume intérieurement, ce qui la pousse, après la naissance d'Ismaël qui a maintenant plus d'une année, à quitter le campement :

> Cette fois, la jalousie l'embrasait jusqu'aux os, insupportable.
> Au crépuscule, Saraï monta sur le chemin de la colline de Qiryat-Arba. Il faisait froid, presque le gel. Sa chair brûlait pourtant comme si on y appliquait des brandons. Elle revoyait le regard d'Ismaël, tout ce qu'elle avait enduré depuis des saisons et des saisons, et elle n'en pouvait plus. (S. p, 326)

Seule, livrée à la honte de sa jalousie grandissante, Saraï préfère s'éloigner, espérant une issue et une fin à sa souffrance. C'est dans cette solitude qu'elle s'adresse, toute honteuse, au Dieu d'Abraham. Ne saurant maitriser l'élan de son âme brisée sous le poids de l'impuissance et du désespoir, elle lance enfin son appel, interroge *Yhwh* et sollicite son intervention afin qu'elle puisse en finir avec cette jalousie qui la consume de plus en plus :

> Yhwh aide-moi ! Dieu Très-Haut d'Abram, aide-moi ! Je n'en peux plus. De mon ventre sec, de ma jalousie brûlante, je n'en peux plus. L'épreuve est trop longue. Yhwh ! Tu t'adresses à Hagar ! Tu la plains et tu l'aides, et pour moi, rien ! Rien depuis si longtemps. Tu entends la plainte de ma servante, mais moi, l'épouse de celui que tu as désigné, moi, l'épouse d'Abram, tu m'ignores ! Oh ! comme ton silence est lourd ! Ô Yhwh ! à quoi bon être seulement le dieu d'Abram ? Comment pourras-tu faire naître son peuple sans faire venir la vie dans mon corps ? Comment faire un commencement si Saraï n'est qu'une famine ? Comment peux-tu promettre un peuple et une nation à mon époux alors que ma vie n'engendre pas la vie ? Si tu es aussi puissant que le dit Abram, alors tu sais. Tu sais pourquoi j'ai fauté à Ur, il y a si longtemps, avec les herbes de la *kassaptu.* O Yhwh, c'était pour l'amour d'Abram ! Si tu ne pardonnes pas la faute de l'innocence et de l'amour, à quoi bon créer tant d'espoir dans le cœur d'Abram ? O Yhwh, aide-moi ! (S. p, 327)

La description de ce cri de détresse ouvre l'épilogue, mais ici c'est Saraï qui le décrit. Une narration qui revient au présent de la narratrice que nous avons déjà rencontrée dans le prologue. C'est Saraï vieillie, attendant l'heure de quitter la vie, qui se remémore ses souvenirs. Elle nous apprend comment elle est allée voir Abram pour lui exprimer son envie de se tenir à l'écart, loin du campement, loin de Hagar et son fils. Elle ne supporte plus son impuissance et ses tourments de femme stérile face au spectacle de voir Ismaël grandir et attirer à lui l'attention de tous. Saraï est contrainte de se retirer, de se tenir loin de la source de son malheur.

La solitude à laquelle se livre Saraï semble être l'échappatoire idéale, capable de la soulager de la peine qu'elle endure, un retrait bénéfique et salutaire qui la rend à la sérénité et à la raison. Voilà qu'elle se moque d'elle-même à présent. Elle qui, durant de longues années, ne cesse de souffrir de son ventre vide. Lasse de mener une lutte contre la volonté de Dieu et ne voulant plus penser à son fardeau, elle se déclare finalement vaincue :

> Pourquoi vouloir toujours lutter, toujours revenir sur ce qui, depuis des lustres, était déjà accompli ? Pourquoi tant de cris, tant de drames alors qu'un enfant était né, que la descendance d'Abram était désormais réelle ? N'était-ce pas ma volonté ? Certes, Hagar était la mère de l'enfant. Mais était-ce si important ? Bientôt Ismaël grandirait, et partout, pour toujours, on le nommerait « le fils d'Abram ». Nul ne se soucierait du ventre qui l'avait enfanté. (S. p, 330)

Les jours suivants, lors de cette retraite volontaire, Saraï se réjouit de découvrir que son corps mue finalement, que certains rides commencent à paraître sur son visage et sur son ventre ; sa beauté la quitte enfin et elle en éprouve une immense satisfaction. Saraï décrit sa joie de découvrir que le temps exerce enfin son pouvoir sur son corps, lui redonnant l'apparence de son âge. Etant sûre qu'elle devient une vieille femme, elle va cesser d'espérer enfanter *« et avec cet âge, avec ce corps, mon tourment pouvait cesser : il n'était plus question d'enfanter* […] *Peut-être, après tout, Yhwh m'a-t-il entendue ? Me suis-je dit. Il a entendu ta plainte »* (S. p, 332).

En observant la progression des évènements dont nous fait part Sarah, nous déduisons qu'il a fallu qu'elle affiche sa faiblesse et surtout sa croyance en Dieu d'Abraham pour que s'accomplisse le prodige, pour que ce Dieu intervienne et brise les remparts de sa beauté qui s'apparentent à une malédiction. En effet, avant d'interpeller ce Dieu, Sarah était réticente et douteuse. Elle n'a senti le besoin de s'adresser à lui pour implorer son aide que lorsqu'elle s'est trouvée entièrement brisée par sa jalousie, impuissante face à son sort de femme au ventre sec. Honteuse d'éprouver de tels sentiments, elle ne voit d'autres issues à ses tourments que la projection plutôt inconsciente vers le Dieu d'Abraham.

N'étant même pas certaine qu'elle ait réellement crié, Saraï n'espère pas vraiment l'aide divine. Elle s'adresse au Dieu d'Abraham dans un geste ultime d'impuissance. C'est non seulement pour implorer son aide en tant que croyante fidèle mais plutôt pour se soulager et atténuer le tumulte de ses émotions. Ne croyant pas qu'il l'entend, elle n'hésite pas à se mettre nue devant lui et à crier haut sa faiblesse, dissimulée tant bien que mal aux autres.

C'est ainsi qu'est décrite la relation de Sarah avec le Dieu de son époux. Nourrissant un grand doute quant au pouvoir de ce Dieu, elle voit dans la métamorphose de son corps non son pouvoir, mais une autre forme de sa malédiction ou de son impuissance : *« Peut-être, après tout, Yhwh m'a-t-il entendue ? Me suis-je dit. Ne pouvant changer ton ventre, il brise enfin le prodige de ta beauté et t'apaise avec la douceur de la vieillesse »* (S. p, 332). Elle pense que ce geste divin est seulement une manière de la compenser de ce dont elle était privée durant des années.

A peine réveillée de l'allégresse de se sentir vieille, Abram vient la voir dans sa retraite pour réitérer l'Alliance promise par son Dieu. En effet, durant de longues années Saraï assiste à la joie de son époux qui entend la parole d'Yhwh, lui promettant une descendance, sans jamais le voir s'en lasser, sans que le moindre doute n'ébranle sa foi. Elle endure le supplice de l'interminable attente, jusqu'à ce qu'elle cesse définitivement d'y croire. A son âge, elle ne s'imagine plus mère.

Mais Abram croit aveuglément à son Dieu. Il vient annoncer à son épouse la parole de ce Dieu qui lui promet un enfant d'elle. Sceptique, elle essaye de faire régner la raison sur l'enthousiasme de son époux :

> Je crois que le ciel a tremblé pendant qu'Abraham a prononcé ces mots. À moins que ce ne soit mon ventre. Ma bouche aussi a tremblé. J'ai pensé à mes cris dans le ruisseau, au prodige de l'âge qui m'était venu cette dernière lune, brisant le prodige de la beauté. Oui, il se peut bien que j'aie pensé à tout cela, songeant que peut-être Abram disait la vérité et que son dieu, cette fois, pour de bon, me venait en aide et me soutenait.
> Mais je n'ai rien laissé paraître. Après tout ce temps, c'était une espérance trop difficile à accepter. Et puis, il suffisait de nous voir désormais, nous deux, la vieille Saraï et le vieil Abram, pour qu'il soit risible de nous imaginer au lit, et plus encore moi enfantant !
> Non, je ne voulais rien entendre de la promesse contenue dans les mots de Yhwh. (S. pp, 333,334)

Cependant, la promesse devient réalité cette fois-ci. Ce que prétend son époux est vrai. C'est ce que vient confirmer la visite des anges qui annoncent à Saraï la naissance de son fils Isaac, un an après leur visite.

A entendre cette nouvelle, Saraï ne peut retenir son rire spontané :

> Mais aujourd'hui je sais que Yhwh me l'a accordé, ce rire, car je le méritais. Après tant d'années à n'être que Saraï au ventre sec, l'épouse d'Abram, me voilà vieille femme et Sarah la féconde ! Sarah enfantant la descendance d'Abraham, Isaac, mon fils ! Comment ne pas en rire ? » (S. p, 337)

La vie revient dans le corps de Saraï, devenue dorénavant Sarah femme d'Abraham selon l'Alliance. Elle sent dans son corps la présence de Dieu, son Dieu à présent.

Sarah poursuit son récit en décrivant son bonheur d'accueillir son fils. Cependant, ce bonheur ne l'empêche pas de vouloir éloigner Hagar et son fils, un geste qui exprime sa profonde jalousie, et finit par susciter la vengeance de Dieu. Une vengeance qui a failli lui coûter cher : « *Ai-je eu tort ? Comment savoir ? J'étais orgueilleuse de mon bonheur et ne voulais aucune ombre sur mon rire. Mais Yhwh*

*s'est chargé de le transformer en cri pour m'apprendre plus de modestie* » (S. p, 340).

En effet, ce Dieu ordonne à Abraham de sacrifier Isaac comme signe de sa dévotion. Mais Sarah, voyant son époux s'éloigner avec leur fils, devine les intentions d'Abraham, ce qui l'incite, pour la deuxième fois, à solliciter l'aide de Dieu. Elle le prie de faire preuve de sa justice : « *Alors moi, Sarah, j'ai hurlé : « Yhwh, dieu d'Abraham, écoute ma voix. La voix d'une mère. Tu ne peux pas. Non, Tu ne peux pas demander la vie de mon fils, la vie d'Isaac. Pas Toi. Pas le dieu de justice.* » (S. pp, 342, 343).

En tentant de persuader Yhwh de suspendre ce sacrifice, Sarah trouve ses arguments dans le dévouement de son époux depuis le premier appel divin.
A son grand bonheur, le Dieu d'Abraham interrompt le sacrifice d'Isaac. Cependant, elle ne peut rire cette fois-ci : *« Je n'ai pas ri de ce bonheur-là. J'en ai pleuré. Longtemps et avec une crainte terrible.* » » (S. p, 344).

Après l'évocation de cette épreuve divine, si épouvante pour elle, Sarah revient à sa situation présente de vieille femme attendant la fin de ses jours. L'épilogue se clôt avec la description du lieu où elle est assise contemplant les innombrables tentes qui forment le peuple d'Abraham dorénavant de plus en plus nombreux. Cette fin d'épilogue fait écho à la fin du prologue (p, 17) où la même narratrice (la vieille Sarah) reprend les même propos :

> Attendre et me souvenir, voilà ce qu'il me reste pour un peu de temps.
> Il n'y a pas de vent et pourtant les feuilles du peuplier, au-dessus de moi, tremblent. Elles emplissent l'air d'un bruit de pluie. Sous les cèdres et les acacias, la lumière danse avec un ruissellement d'or qui me rappelle la douceur de la peau de Pharaon. Un souvenir qui s'efface avec le parfum de lis et de menthe qui se pose sur mes lèvres. Des hirondelles jouent et pépient au-dessus de la falaise. (S. pp, 344,345).

**B. L'épilogue comme hommage au personnage féminin**

Dans l'épilogue de *Tsippora,* la narration est assurée par la même voix présente dans le reste du roman. Le narrateur nous décrit comment Josué apporte la

nouvelle de la mort de Tsippora à Moïse qui vient de descendre de la montagne, où il s'est retiré afin de recevoir les lois d'Yhwh qui organiseront dorénavant la vie de son peuple. Moïse revient avec les lois dictées par son Dieu et qui auraient pu sauvegarder la vie de son épouse et sa dignité. L'une de ces lois prescrit de bien traiter l'étranger et l'aimer comme l'un des siens : *« Si tu reçois un étranger, ne l'opprime pas. Que l'étranger soit chez toi comme l'un des tiens. Aime le comme toi-même, vous aussi, vous avez été étrangers en pays d'Égypte. Je suis Yhwh votre Dieu, pas d'injustice en mon nom ! »* (T. p, 316).

En pleurant la perte de sa femme, Moïse ne manifeste aucune colère contre ses meurtriers car il se sent le premier responsable de ce crime, lui, qui l'a délaissée et négligée pour satisfaire les lubies de son peuple : « *Tsippora espérait de moi des caresses qui embellissent le noir de sa peau. Et moi, depuis quand ne lui en avais-je pas donné ?»* (T. p, 316).

Le narrateur nous décrit un Moïse perdu à la suite de l'absence de son épouse. Son chagrin est immense, la présence de Tsippora lui manque mais aussi ses conseils et ses encouragements : « *Moïse rompu par le grand âge, pleurait toujours Tsippora, son épouse noire. Sa voix lui manquait, son regard lui manquait, ses conseils lui manquaient. Pas un jour sans que tout de Tsippora lui manque* ! » (T. p, 317).

Moïse parait hésitant et douteux. Il s'interroge sur la vérité de sa mission. Tout ce qu'il a entrepris avant même de recevoir l'appel de Yhwh, il l'a fait grâce à Tsippora. Sans sa présence fortifiante, comment oserait-il entrer dans le pays promis ? Il se sent non seulement incapable mais indigne de le franchir car sans les conseils et l'assistance de sa femme, il ne se voit pas capable de mener à bien les luttes qu'il a entreprises :

> À la vue du pays de miel et de lait, son cœur fut rempli de doutes. N'était-il pas, comme les autres, indigne de poser son pied sur la terre promise ? N'avait-il pas hésité avant d'accepter la volonté du Très-Haut ? Sans Tsippora, aurait-il eu le courage d'affronter Pharaon et même d'écouter Yhwh ? Sans Tsippora, que saurait-il de la beauté d'une chair noire et étrangère ? Que saurait-il de ce souffle qui

> est le même entre tous les cœurs ? Mais Tsippora n'était plus là pour lui apprendre ce qu'il ignorait encore. (T. pp, 317,318)

Ainsi, Moïse décide de donner les Lois à Josué qui devrait conduire le peuple à Canaan. Accablé par le poids de ses doutes, il se sent indigne de ce pays sans la présence de sa femme qui le mérite plus que lui. Le narrateur, décrivant la mort de Moïse dont tout le monde se souviendra certainement, s'interroge sur la destinée de Tsippora qui est à l'origine de ce que Moïse a accompli : *« Mais de Tsippora, la Noire, la Kouchite, qui s'en souviendra ? Qui se souviendra de ce qu'elle a accompli et qui prononcera encore son nom ? Que ce livre soit pour elle un modeste tombeau. »* (T. p, 318)

A la lecture de ces propos, on peut aisément déceler l'intention de l'auteur ; il est clair que l'objectif qui motive son écriture est de rendre hommage à la femme de Moïse que beaucoup de gens ignorent.

Tsippora qui prend la parole dans le prologue, à l'instar des deux autres personnages féminins de la trilogie, ne se charge pas de la narration dans l'épilogue vu que sa mort brutale est décrite dans le dernier chapitre du récit. Elle ne peut pas *épiloguer* sur le déroulement de sa vie comme c'est le cas avec *Sarah*.

Cependant, en accordant une grande importance à sa voix, le narrateur trouve le moyen de pallier ce manque dans ce deuxième roman. Il attribue la narration du récit à Tsippora dans la quatrième et dernière partie intitulée '*La parole de Tsippora*'. Cette parole est marquée par l'italique. Avant d'enchainer la narration des faits de cette dernière partie, un premier texte en italique sans titre marque la prise de parole par Tsippora. Une parole qui fait écho à celle du prologue car elle revient sur le rêve dont elle nous fait part au début du roman :

> *J'avais fait un rêve. Il s'était réalisé Mais devant le corps de Miryam, il s'effaçait.* […]
> *Et je gémissais, ignorant encore les jours de tumulte et de sang qui m'attendaient. Ignorant la souffrance de la perte qui aujourd'hui me tue tout autant que le sang qui s'écoule de mon ventre entaillé, de ma plaie aussi béante que celle de Miryam.* (T, pp, 279, 280)

Ce n'est que vers la fin de la partie que nous comprenons le sens de la fin de ce texte en italique. Cette parole est prononcée ou pensée par Tsippora agonisante, juste après qu'on l'eut abattue :

> *Quand Elchem a plongé son beau fer dans mon ventre, j'ai encore vu sa cicatrice palpiter comme celle de Miryam devant le veau d'or.*
> *Mais que m'importait ? J'étais déjà morte. Ma vie était demeurée dans le corps de mes fils.* (T. p, 313)

Le dernier épilogue de notre trilogie, comme les deux premiers, constitue une suite au récit de son roman. Le narrateur omniscient dans *Lilah*, raconte comment un messager vient annoncer à Ezra la mort de sa sœur Lilah. Ezra reçoit la nouvelle avec une sorte d'indifférence. Cette sœur nommée Lilah n'existe plus pour lui, depuis qu'elle s'est opposée à la répudiation des femmes considérées comme étrangères.

En choisissant son camp, Lilah sait qu'elle va se séparer de son frère qu'elle aime tant, et pour qui elle a quitté l'homme qui allait être son époux. En constatant que ce frère se montre injuste, elle n'hésite pas à lui faire remarquer son excès, dans l'espoir de le voir revenir à la raison. Incapable de le faire changer d'avis, elle s'engage à lutter contre la loi qu'il dicte, car elle se voit incapable de soutenir l'injustice de séparer une femme de son époux ou un enfant de son père :

> Moi, Je ne peux pas. Je ne peux être avec ceux qui jettent des pierres sur des femmes et des enfants. Je ne peux pas séparer le pur et l'impur en séparant l'épouse de l'époux et les enfants du père. C'est au dessus de mes forces. C'est au dessus de mon amour pour Ezra. Au- dessus de mon respect pour notre Dieu. (L. p, 267)

Cette prise de position vaut à notre héroïne l'exclusion et la séparation avec son frère. Ce dernier la traite telle une étrangère après tout le soutien dont elle a fait preuve à son égard. Cependant, après la mort de Lilah, Ezra a voulu retrouver son corps pour l'enterrer selon les lois. Mais en s'approchant de l'endroit où se trouve la dépouille de Lilah, il est surpris de découvrir qu'il n'est pas le seul à venir à son enterrement : « *Une infinité é d'hommes et de femmes, d'enfants et de vieillards*

*qui, en chœur, et sans attendre la permission d'Ezra, chantait les mots d'Isaië que Lilah aimait tant…* » (L. p, 280).

Face à ce spectacle, Ezra ne peut retenir ses larmes ou s'empêcher de chanter tout comme la foule venue honorer cette femme exclue pour avoir exprimé ses idées.

Ce dernier prologue est donc l'occasion, pour le narrateur, de rendre hommage à une femme pour sa lutte contre l'injustice, l'incompréhension et l'obscurantisme religieux, susceptibles de conduire l'humanité au désastre.

Au terme de ce chapitre consacré à l'étude du paratexte, il faut signaler que tout l'intérêt d'une étude paratextuelle réside dans son influence sur la réception du texte escorté :

> Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial [...] constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction: lieu privilégié [...] d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente. [23]

Dans ce sens, le paratexte semble influencer ce que Hans-Robert Jauss nomme « horizon d'attente », c'est-à-dire :

> Tout le jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents- de références implicites, de caractéristiques déjà familières, [qui prédispose le public d'une œuvre] à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin"[24].

C'est exactement le cas avec les éléments paratextueles, rencontrés dans la trilogie halterienne, qui semblent familiariser le lecteur avec les récits à venir en le renvoyant à ce qu'il connait déjà.

La paratextualité, comme la définie Genette, est une notion qui nous fournit certains éléments méthodologiques, utiles pour découvrir et interpréter les premières manifestations significatives de nos personnages. C'est dans ce sens que

[23] G. Genette. *Seuils. op, cit.*, p, 8.
[24] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, 1978. p. 13.

les différents éléments paratextuels de *La Bible au féminin*, étudiés dans ce chapitre, nous permettent, dans un premier temps, de déceler les liens qui se tissent entre cette trilogie comme fiction et les récits bibliques qui en constituent l'hypotexte. Ils nous confirment que notre corpus se lit comme une réécriture de trois récits bibliques.

Dans un deuxième temps, l'analyse du paratexte nous aide à éclaircir les thèmes abordés dans la trilogie et expliquer ce qu'ils véhiculent comme valeurs inhérentes à l'écriture d'une *Bible au féminin*, laissant ainsi constater que cette dernière est sous-tendue par un ensemble d'enjeux que nous tenterons de découvrir et interpréter dans notre travail.

Dans les chapitres à venir, nous essaierons d'approfondir notre analyse pour mieux cerner ce projet de réécriture, notamment à travers l'étude des procédés hypertextuels exploités dans la trilogie de Marek Halter.

# Chapitre III :
# Hypertextualité et procédés de réécriture

L'analyse des éléments paratextuels effectuée dans le chapitre précédent, nous a permis de conclure que notre corpus entretient une relation hypertextuelle explicite avec la Bible. Par conséquent, ce chapitre aura pour objectif d'expliciter ces liens et de repérer les procédés de réécriture mis en œuvre par M. Halter dans sa réécriture de certains mythes bibliques.

Pour ce faire, nous emprunterons les notions théoriques de l'hypertextualité, développées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*[1].

En effet, l'analyse intertextuelle, et hypertextuelle en particulier, ne peut être envisagée qu'afin d'étudier la coexistence de plusieurs textes et les nouvelles significations qui en découlent. Dans cette perspective, l'objectif de notre travail, dans un premier temps, sera de suivre de près le travail de réécriture dans l'œuvre de Marek Halter pour en connaître les procédés et les techniques. Dans un deuxième temps, nous tenterons de faire ressurgir les diverses significations engendrées par la cohabitation entre la Bible comme hypotexte et la trilogie de M. Halter. Nous tirerons par la suite des conclusions sur les motivations d'une telle réécriture.

## I. La dimension hyprtextuelle de *La Bible au féminin*

### 1. Qu'est ce que l'hypertextualité ?

L'hypertextualité est définie par Gérard Genette comme « *toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* »[2]. Le critique évoque par la suite, cette notion sous l'angle de l'imitation ou celui de la transformation. C'est précisément à la lumière de cette idée que nous pouvons analyser l'influence prépondérante des écrits bibliques dans le discours romanesque de M. Halter. La trilogie de ce dernier est une réécriture qui transforme trois récits bibliques de la Genèse en des récits romanesques où la réalité biblique et la fiction romanesque se côtoient.

Il sera donc pertinent de se demander comment ces récits bibliques sont transformés dans l'écriture romanesque de M. Halter.

[1] G. Genette. *Palimpsestes, op, cit.*
[2] *Ibid.,* p, 13.

## 2. L'hypotexte biblique de *La Bible au féminin*

Marek Halter aime avoir affaire aux Écritures, non pas par foi mais pour ce qu'elles ont de symbolique pour l'humanité. Il y cherche des enseignements pour l'avenir, des exemples et des modèles à suivre. Dans ce sens, ses œuvres sont révélatrices de son penchant envers un ensemble de thèmes et de sujets relatifs aux Écritures et à toute la culture judéo-chrétienne.

Dans *La Bible au féminin*, l'auteur procède à une réécriture explicite de certains récits bibliques de l'Ancien Testament. C'est ce que nous avons pu confirmer en analysant le paratexte dans le chapitre précédent. En déclarant ouvertement les liens hypertextuels avec la Bible, la trilogie de M. Halter nous invite non seulement à réfléchir sur les modifications apportées à l'hypotexte mais également sur ce dernier en tant que mode représentatif de croyances religieuses particulières. Autrement dit, une réécriture biblique est toujours soutenue par des motivations déclarées ou non par l'auteur. C'est ce que nous tenterons d'expliciter à travers l'analyse des procédés de réécritures mises en œuvre dans le texte halterien.

En utilisant la notion d'hypertextualité comme outil d'analyse littéraire, et en étudiant la nature de la modification opérée sur le texte biblique par le discours romanesque de M. Halter, nous tenterons de comprendre dans quelle mesure l'auteur se réapproprie la Bible. Ainsi, l'étude de l'hypertextualité biblique peut s'avérer l'une des clefs indispensables à la compréhension de notre trilogie.

Dans les pages qui suivront, nous présenterons d'abord succinctement l'essentiel des versions bibliques des récits de nos personnages. Ensuite, nous ferons part de leurs versions romanesques pour pouvoir appliquer notre travail de comparaison. Nous présenterons par la suite les diverses pratiques hypertextuelles énumérées par G. Genette, en fonction de leur présence dans notre objet textuel.

## A. Sarah

Jean Vanel, dans *Le Livre de Sara*[3], avance que Sarah est la première femme à avoir une histoire proprement dite dans la Bible. Contrairement aux autres figures bibliques, elle n'est pas une simple appellation, un simple mot, mais une réalité, un être vivant, une femme tout court. Cette opinion est justifiée par quelques détails mentionnés dans la Bible, concernant la vie de cette femme qui apparaît dès le début du récit comme épouse d'Abraham. Cette présence continue d'apparaître de temps à autre jusqu'à la mention de sa mort et de son enterrement.

Ces détails ne permettent pas d'affirmer que ce personnage acquiert dans le récit biblique la même ampleur qu'a le personnage masculin, qui n'est rien d'autre que son conjoint Abraham. Mais il semble justifié de dire que, par rapport à la vision générale de la femme dans la Bible, Sarah jouit d'un statut particulier.

Ce personnage féminin fait sa première apparition dans le livre de la Genèse. Il est présenté comme la femme d'Abraham sous le nom de Saraï. La Bible mentionne tout de suite un détail de grande importance : « *Or Saraï était stérile: elle n'avait pas d'enfant* » (Genèse 11, 30). Cette précision est sans doute révélatrice de la valeur et la place que donne le narrateur biblique à la femme. C'est comme s'il dit voilà ce qui fait défaut à Sarah.

Cette dernière vit à Ur, ville des Chaldéens, avant d'accompagner son beau père, son époux, et son neveu Loth à Haran. Elle va par la suite suivre Abram qui reçoit l'ordre de Dieu l'incitant à quitter son père pour aller à la recherche du pays promis. C'est ainsi qu'elle s'installe provisoirement avec son époux et leur neveu dans le pays de Canaan.

Pour fuir la famine qui frappe cette terre, le couple se voit contraint de se diriger vers l'Égypte. À cette époque, Pharaon prenait pour lui les plus jolies femmes de son royaume. Et comme Saraï était très belle, Abram craint qu'on ne la

[3] J. Vanel, *Le livre de Sara*, Editions du Cerf, 2001.

lui prenne. Il demande donc à sa femme de se faire passer pour sa sœur : « *Dis, je te prie, que tu es ma sœur, pour qu'on me traite bien à cause de toi et qu'on me laisse en vie par égard pour toi* » (Genèse 12, 13). Les hommes de Pharaon remarquent la beauté de Saraï et la conduisent au palais. Une fois chez lui, Pharaon découvre qu'elle est la femme d'Abram et que tous les malheurs dont est frappée sa maison sont une punition divine. Il libère alors Abram et son épouse en leur demandant de quitter l'Égypte.

Bien que Dieu promette à Abram d'avoir une descendance nombreuse, Sarah reste désespérément stérile. Pour assurer la descendance de son époux, elle lui propose sa servante égyptienne Hagar comme concubine : « *et Saraï dit à Abram: "Vois, je te prie: Yahvé n'a pas permis que j'enfante. Va donc vers ma servante. Peut-être obtiendrai-je par elle des enfants." Et Abram écouta la voix de Saraï* » (Genèse 16, 2).

Abram prend Hagar comme femme. Celle-ci tombe enceinte et commence à dévaloriser sa maîtresse ? Cette dernière demande à son époux de trouver une issue à cette situation. Il lui permet de faire ce qu'elle veut de sa servante. C'est ainsi que Saraï n'hésite pas à chasser Hagar.

Enceinte, Hagar se réfugie dans le désert et là, Dieu lui parle et lui demande de retourner chez sa maîtresse et de lui obéir. Il lui annonce qu'elle aura un fils d'Abraham qu'elle nommera Ismaël.

En acceptant l'Alliance de son Dieu, Abram va changer de nom. Il deviendra alors Abraham : « *Et l'on ne t'appellera plus Abram, mais ton nom sera Abraham, car je te fais père d'une multitude de nations* ». (Genèse 17, 5) Sa femme aussi va changer de nom : « *Ta femme Saraï, tu ne l'appelleras plus Saraï, mais son nom est Sara.* (Genèse 17, 15). *Je la bénirai et même je te donnerai d'elle un fils; je la bénirai, elle deviendra des nations, et des rois de peuples viendront d'elle* » (Genèse 17, 16).

Quelques années plus tard, Abraham voit passer trois étrangers. Il court auprès d'eux et les invite sous sa tente. Les trois messagers viennent l'informer de l'imminence de la destruction de Sodome et Gomorrhe. L'un des messagers

annonce l'enfant à venir. Sarah, âgée alors de plus de 80 ans, et qui ne partage plus la couche de son époux centenaire, rit d'entendre une telle nouvelle: « *Maintenant que je suis usée, je connaîtrais le plaisir! Et mon mari qui est un vieillard* » (Genèse 18, 15).

En séjournant à Gérar dont le roi est Abimélèk, Abraham prétend, pour la deuxième fois, que sa femme Sarah est sa sœur. Ce roi enlève Sarah, mais Dieu lui apparaît en songe et le menace de mort s'il ne la rend pas à son époux. Abraham explique au roi que Sarah est sa demi-sœur par son père, et qu'il pensait qu'il allait être tué à cause de sa beauté. Abimélèk rend Sarah à son époux et lui offre de l'argent pour la réhabiliter : *« Yahvé avait rendu stérile le sein de toutes les femmes dans la maison d'Abimélek, à cause de Sara, la femme d'Abraham »* (Genèse 20, 9).

La promesse longtemps espérée se réalise enfin: « *Yahvé visita Sara comme il avait dit et il fit pour elle comme il avait promis* » (Genèse 21, 1).
Isaac naît. Son nom veut dire : « *il rira* ». Après cette naissance, Sarah ne supporte plus les moqueries et l'influence de sa servante Hagar et son fils Ismaël sur son enfant. Elle demande à Abraham de les renvoyer (Genèse 21, 10). Abraham, cédant aux contraintes de sa femme, les renvoie dans le désert après que Dieu l'eut assuré de la grande destinée qui attend Ismaël: "*Ne te chagrine pas à cause du petit et de ta servante, tout ce que Sara te demande, accorde-le, car c'est par Isaac qu'une descendance perpétuera ton nom » « mais du fils de la servante je ferai aussi une grande nation car il est de ta race »* (Genèse 21, 12).

A la fin de sa vie, Abraham est mis à l'épreuve par son Dieu. Il lui demande de lui sacrifier son fils: « *Prends ton fils, ton unique, que tu chéris, Isaac, et va-t'en au pays de Moriyya, et là tu l'offriras en holocauste sur une montagne que je t'indiquerai »* (Genèse 22, 2). S'assurant de la fidélité d'Abraham, Dieu le récompense en lui offrant un bélier à la place de son fils : « *N'étends pas la main contre l'enfant! Ne lui fais aucun mal! Je sais maintenant que tu crains Dieu: tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique* » (Genèse 22, 12).

Nombreuses sont les interprétations qui évoquent la réaction de Sarah face à cette épreuve. Certaines affirment qu'elle est morte sur le coup après avoir appris la nouvelle. D'autres situent sa mort bien avant cet événement. Toutefois, la Bible n'en dit rien, elle mentionne seulement l'âge auquel Sarah décède : 127 ans. Abraham lui achète alors un terrain dans la région de Hébron avec une grotte dans laquelle il l'enterre. Son tombeau devient le Tombeau des Patriarches.

Le récit biblique évoque donc Sarah depuis son union avec Abraham jusqu'à son enterrement. Il décrit néanmoins brièvement les grandes épreuves de sa longue vie y compris l'épreuve du sacrifice de son fils.

Bien qu'il ait l'avantage d'en présenter les grands moments, ce récit reste lacunaire et particulièrement bref vu l'importance des évènements auxquels Sarah assiste à côté d'Abraham. Elle apparaît comme une femme dépendante de son époux. Elle lui est soumise et censée lui garantir une descendance. C'est pourquoi le récit biblique annonce aussitôt sa stérilité. Une stérilité qui s'avère humiliante quoique le récit n'en dise rien. Pourtant, l'acte d'offrir sa servante à Abraham laisse deviner son désespoir d'enfanter. De plus, Saraï est comme maudite à cause de ce handicap et cette malédiction semble se propager autour d'elle (les grandes plaies infligées à Pharaon dans son rêve, le châtiment divin qui a rendu stérile toute la maison d'Abimélèk.)

Le narrateur biblique mentionne également la remarquable beauté de Sarah qui contraint Abraham à prétendre à deux reprises qu'elle est sa sœur (chez Pharaon puis chez Abimélèk), de crainte qu'on le tue avant de la prendre comme femme. Lors de cet incident ambigu, il n'évoque nullement l'opinion de Sarah par rapport à la décision prise par son époux. Il laisse entrevoir une image négative et passive de la femme qui doit soumission et obéissance aveugle à son mari.

### B. Tsippora

Si Sarah jouit d'un statut privilégié dans le récit biblique, ce n'est apparemment pas le cas de Tsippora, vu le nombre réduit de ses apparitions dans le Livre. En effet, ce nom n'y est signalé que quatre fois.

Dans le Livre de l'Exode, Moïse quitte l'Egypte en fugitif, après avoir tué un contremaître égyptien. Arrivant à un puits près de Madian, il offre son aide à un groupe de bergères menant leur troupeau face à des bergers hostiles. Ces bergères l'invitent, en guise de remerciement, à conduire les troupeaux de leur père, Jethro, le prêtre de Midiân. *« Moïse consentit à s'établir auprès de cet homme qui lui donna sa fille, Cippora* » (Exode 2 : 21).

Devenue son épouse, elle lui donne deux garçons, Guershom et Éliézer. Ayant reçu l'ordre divin de partir en Egypte, Moïse prit la route vers ce pays en compagnie de sa femme et ses fils. (Exode 4, 20).

Une fois en route, il leur arrive un incident étrange. Dès qu'ils atteignent un abri, Moïse fut mis à l'épreuve par son Dieu. Il allait mourir quand son épouse circoncit ses enfants à l'aide d'une pierre plate : « *Cippora prit un silex, coupa le prépuce de son fils et elle en toucha ses pieds. Et elle dit: "Tu es pour moi un époux de sang. » « Et il se retira de lui. Elle avait dit alors "Epoux de sang", ce qui s'applique aux circoncisions » (Exode* 4, 24-26).

Dans *Exode* 18, on apprend que Tsippora retrouve Moïse après qu'elle fut renvoyée: *« Jéthro, le beau-père de Moïse, prit Cippora, la femme de Moïse, après qu'il l'eut renvoyée »* (Exode 18, 2).

Dans *Les Nombres* apparaît la dernière occurrence d'une épouse (non nommée) de Moïse : « *Miryam, ainsi qu'Aaron, parla contre Moïse à cause de la femme kushite qu'il avait prise. Car il avait épousé une femme kushite* » (Nombres 12). La sœur de Moïse, Miryam, est rendue lépreuse pour avoir cru que Moïse soit plus inspiré qu'elle par ce qu'il a épousé une *Koushite* (terme habituellement compris comme signifiant *Éthiopienne*).

On ne sait pas finalement si cette punition veut rétablir la valeur de Tsippora ou celle de Moïse.

Le récit biblique n'évoque donc Tsippora que sommairement. Elle y apparaît teinte d'une certaine ambigüité, comme une ombre, tout comme sa couleur de peau. Même l'évocation de l'incident de route où elle sauve la vie de Moïse en circoncisant leurs fils est vague et imprécis, ne rendant pas justice à son acte

sauveteur. L'autre détail qui évoque cette femme dans la Bible est aussi ambigu, c'est lorsque le narrateur biblique parle du retour de Tsippora auprès de son époux après un renvoi antérieur.

### C. Lilah

À la différence des deux premiers personnages, le troisième est purement fictif comme nous l'avons précédemment précisé. Il ne peut donc s'agir d'un récit biblique le concernant directement. Cependant, puisque Lilah est présentée comme la sœur d'Ezra, le scribe juif évoqué par la Bible, nous considérons le récit de ce dernier comme l'hypotexte du troisième tome de la trilogie halterienne. Nous en présentons un bref résumé pour pouvoir en juger les modifications.

Selon le livre d'*Esdras et de Néhémie*, Ezra est le «scribe» qui a présidé les juifs exilés de Babylone lors de leur retour à Jérusalem.
La septième année du règne d'Artaxerxès, ce scribe obtient l'autorisation royale de retourner à Jérusalem et à y conduire ceux qui le veulent de son peuple. (Esdras 8). Artaxerxès s'intéresse à l'entreprise d'Esdras et lui accorde tout ce dont il a besoin. Ainsi, environ 50 000 exilés juifs retournent à Jérusalem avec Ezra. A leur arrivé, ils se mettent à la reconstruction du temple.

Ezra qui *« était un scribe versé dans la Loi de Moïse, qu'avait donnée Yahvé, le Dieu d'Israël*. » (Esdras 7, 6) tente de rétablir le culte juif. Il prend des mesures pour purifier ceux qui se sont « souillés avec le peuple du pays ».
Ce scribe est profondément accablé de découvrir que des Juifs de Judée et même des prêtres ont, contrairement à la Torah, épousé des femmes païennes : « *A cette nouvelle, je déchirai mon vêtement et mon manteau, m'arrachai les cheveux et les poils de barbe et m'assis accablé.* » (Esdras 9, 3). Il réussit donc à persuader la plupart d'entre eux de se séparer de ces étrangères : « *"Vous avez commis une infidélité en épousant des femmes étrangères* […]». *« Mais à présent rendez grâce à Yahvé, le Dieu de vos pères, et accomplissez sa volonté en vous séparant des peuples du pays et des femmes étrangères.*" » (Esdras 10, 10- 11).

Dans le roman de *Lilah*, les grands moments du récit d'Ezra sont repris en y ajoutant une partie fictionnelle pour l'adapter aux exigences romanesques mais surtout pour y introduire l'image de la sœur fictive d'Ezra. Celle-ci sera le moteur du récit romanesque de sorte qu'elle assume le rôle principal dans la mission de son frère.

En examinant donc les trois récits bibliques qui forment l'hypotexte de notre corpus d'étude, nous constatons que les deux premiers personnages féminins font leur apparition dans le récit biblique par rapport à l'existence d'un homme dont elles dépendent. Le troisième étant fictif, l'auteur lui confère les mêmes conditions d'apparition que les deux autres personnages. Nous en concluons que la présence des femmes dans les trois récits bibliques est souvent sommaire, dispersée et secondaire.

## D.Hypertexte et procédés de réécriture

Comme nous venons de le voir, c'est grâce aux récits bibliques d'Abraham, de Moïse et d'Ezra, que les trois personnages féminins de notre corpus sont connus et cités dans la Bible. L'auteur de *La Bible au féminin* reprend, certes, les récits de vie de ces femmes en restant souvent fidèle à la version biblique, surtout en ce qui concerne les récits des personnages masculins mais il y ajoute une grande part de fiction pour que ses récits répondent à certaines exigences de l'écriture romanesque. C'est aussi pour combler ce qui est considéré par lui comme vides, notamment par rapport aux personnages féminins qui ne sont cités dans la Bible qu'occasionnellement. Notre romancier, va jusqu'à inventer le troisième personnage féminin dans le dernier tome de sa trilogie.

L'objectif de notre auteur est de raconter les destins singuliers des femmes bibliques, et non de leurs hommes. Le récit de chaque roman se démarque du récit biblique par la focalisation sur la vie de chaque personnage féminin. L'ajout ou la suppression de certains détails est l'un des procédés auquel recourt l'auteur tout au long des trois romans. Le changement de point de vue est également un moyen de marquer l'intérêt que le romancier accorde à ces personnages féminins. Ainsi, il leur

donne souvent la parole pour raconter leur histoire et afin d'exprimer leurs sentiments et leurs opinions, contrairement au récit biblique où ces femmes sont souvent réduites au silence dans les rares parties qui leur sont réservées.

La fiction a une place capitale dans la réécriture de la trilogie de M. Halter. Dès la couverture de chaque tome, on se rend compte qu'il s'agit d'un roman. La part de la fiction est donc assurée et justifiée. L'auteur reprend ces histoires de femmes bibliques dans un dessein particulier que seule l'analyse de l'écriture de Halter et de ses procédés narratifs et hypertextuels peut révéler.

### 1. L'hypertexte halterien

Chacun des tomes de la trilogie se présente comme un récit romancé de la vie d'un personnage. *Sarah* en est le premier tome. Il est composé de six parties (345p) dont deux sont consacrées à l'enfance et la jeunesse de Saraï. Les deux premières parties sont complètement inédites par rapport à l'hypotexte qui, d'emblé, introduit Sarah comme femme d'Abraham. Elle est par conséquent dépendante de lui. C'est comme si elle n'a pas eu de passé ou d'existence avant de se marier avec lui. Ceci semble être vu comme une injustice par notre romancier, puisque il consacre la moitié de son roman à décrire son enfance et sa jeunesse avant qu'elle ne devienne l'épouse d'Abraham. Le récit romanesque de *Sarah*, bien qu'il respecte les moments essentiels de son hypotexte, est aussi amplifié par la fiction.

Ce n'est que vers la fin de la troisième partie (page 181) que le récit de la révélation d'Abraham est cité. En effet, le Dieu d'Abraham, le récit de la révélation et la promesse d'une descendance ne sont évoqués que comme contexte au récit de Sarah. L'auteur se montre attentif à tout ce qui se rapporte à ce personnage féminin, surtout que l'hypotexte lui donne l'opportunité d'insérer sa fiction tant qu'il y existe des vides et des interrogations sans réponses. L'hypertexe, grâce à la fiction, tente de combler ces vides, de répondre aux questions et de donner les justifications nécessaires pour que le récit produit soit logique et homogène.

L'espace consacré à la description de la vie de Sarah (enfance et jeunesse), de ses sentiments, ses comportements et ses pensées est assez conséquent. Ceci montre

que le personnage principal dans ce roman est bien Sarah et non Abraham, contrairement au récit biblique. Les rôles sont ici inversés, ce qui garantit une nouvelle lecture de la Bible.

Tout au long du roman, il sera donc question de cette fiction dont le rôle est de donner plus d'importance et de valeur au personnage féminin. Dans les parties suivantes, le récit de Sarah l'emporte sur celui d'Abraham, même si l'auteur reste formellement fidèle au récit de révélation du patriarche. Chaque élément de l'hypotexte se trouve amplifié et augmenté dans l'hypertexte au profit de la promotion du personnage féminin. C'est ce que nous allons mieux cerner en analysant les procédés hypertextuels de la réécriture dans *La Bible au féminin*.

Les quelques lignes que la Bible consacre à Tsippora ont suffi à M. Halter pour en faire un roman de 318 pages. L'écrivain a pu concevoir à partir de ces quelques notes l'histoire émouvante d'une femme intelligente et persévérante qui sait soutenir son époux en dépit du mal qui lui est causé par les siens. Sous la plume de Marek Halter, celle qui est qualifiée de Noire et de Kouchite devient une femme aux qualités rares et exceptionnelles.

Quatre parties forment en tout ce deuxième tome. La fiction y trouve naturellement sa place garantie. A l'instar du premier tome, c'est le personnage féminin qui ouvre le récit, assurant son hégémonie au détriment du personnage masculin du récit biblique. La première partie regorge d'épisodes fictionnels. Le rêve de Tsippora, la maison paternelle et la jalousie de sa sœur Orma font partie d'une amplification romanesque remarquable de l'auteur. C'est pour qu'il soit possible à ce dernier d'annoncer et introduire son personnage féminin avec tout ce qu'il va incarner comme valeurs.

Tout le roman sera parsemé de détails fictionnels. Le romancier se sert de tous les moyens possibles pour que Tsippora devienne, par excellence, le personnage principal du récit autour duquel gravitent les autres personnages bibliques, y compris Moïse.

*Lilah* est le troisième et le plus court des tomes (281p). Il est composé de deux parties. Étant donné qu'il est question d'un personnage fictif, nous n'avons

comme élément d'hypotexte que le récit du personnage masculin. Toutefois, la part de fiction est présente pour compléter le portrait biblique d'Ezra, et surtout pour décrire sa sœur imaginaire Lilah et peindre la nature de leur relation.

Centré sur le personnage féminin, ses actions et ses pensées, ce dernier tome illustre le projet de réécriture des personnages féminins bibliques chez M. Halter. Bien qu'il ne soit pas cité dans la Bible, ce personnage fictif a les traits d'une éventuelle sœur d'Ezra, le scribe juif. Ce dernier est décrit comme appliquant aveuglément et jusqu'au fanatisme les lois de sa religion.

Maintenant que nous avons une idée assez claire sur les récits de la trilogie, objet de notre étude, nous passerons à leur analyse en leur appliquant l'approche de l'hypertextualité de G. Genette. Cette dernière est, selon nous, la plus apte à rendre compte de l'ampleur du travail de réécriture entrepris dans la trilogie *La Bible au féminin.*

En effet, les diverses notions développées dans *Palimpsestes*, concernant les pratiques transformationnelles d'une œuvre dans une autre, nous seront d'une grande utilité dans le repérage des procédés de réécriture ainsi que dans l'identification de leur mode de présence dans le texte étudié. Bien plus, l'hypertextualité pourra nous renseigner sur le projet et la visée de l'auteur.

## 2. Les pratiques hypertextuelles

Dans *Palimpsestes*, Genette distingue plusieurs pratiques hypertextuelles[4] qui s'effectuent par voie d'imitation ou de transformation.

| Relation | Régime | ludique | Satirique | sérieux |
|---|---|---|---|---|
| Transformation | | Parodie (chapelain décoiffé) | Travestissement (Virgile travesti) | Transposition (Le Docteur Faustus) |
| Imitation | | Pastiche (l'Affaire Lemoine) | Charge (A la manière de…) | Forgerie (la Suite d'Homère) |

[4] G. Genette, *Palimpsestes*, *Op, cit.,* p, 45.

Dans notre travail, nous nous intéressons aux procédés de transformation sérieuse où ce que Genette appelle *transposition*, jugée comme « *sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles* »[5]. Pour lui, la transposition jouit de ce statut privilégié en raison de « *l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude de la variété des procédés qui y concourent*».[6] Cette pratique hypertextuelle, contrairement aux autres, peut « *s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme Faust* ou *Ulysse*»[7], si bien que leur caractère hypertextuel tend à s'oublier et s'effacer.

L'ampleur et la dimension de cette pratique conduit Genette à diviser les procédés de transposition en deux grandes catégories : *formelles* et *thématiques*. Il les appelle aussi *transformations formelles et thématiques*. À l'intérieur de chaque groupe nous trouvons une sous catégorisation des pratiques transformationnelles possibles. Dans notre travail, nous nous intéressons aux pratiques hypertextuelles qui visent à augmenter un texte. Nous ne citerons à chaque occasion que les procédés déployés dans notre corpus d'étude.

### A. Les transpositions formelles

Ce type de transposition vise à réduire ou à augmenter un texte littéraire. En effet, une œuvre ne peut être ni réduite ni agrandie sans qu'elle subisse d'autres modifications plus essentielles car « *nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens* »[8]. Reste que, pour la plupart des transpositions formelles (traduction, résumé, versification), les modifications sémantiques sont généralement « *involontaires et subies, de l'ordre de l'effet pervers plutôt que de la visée intentionnelle* »[9].

[5] G. Genette, Palimpsestes, *Op, cit*., p, 191.
[6] *Ibid.*, p, 291.
[7] *Ibid.*, p, 192.
[8] *Ibid.*, p, 418.
[9] *Ibidem.*

### A. 1. L'amplification

Nous avons constaté que l'auteur dans notre corpus d'étude pratique certaines transformations formelles sur l'hypotexte pour augmenter et amplifier son texte. Ces pratiques entrainent nécessairement, comme le précise Genette, des modifications sémantiques. L'amplification est un type d'augmentation qui se pratique par deux voies fondamentales *extension thématique* et *expansion stylistique*, autrement dit, l'écrivain tente d'augmenter la longueur de l'hypotexte. Genette définit ce type d'augmentation comme l'inverse de la condensation car il vient souvent pour compenser le laconisme de l'hypotexte.

Dans notre trilogie, cette pratique procède par étirement des détails, abondance de la description et multiplicité ou introduction de nouveaux épisodes. Et aussi par insertion de nouveaux personnages d'accompagnement et de dramatisation extrême des différents épisodes du récit.

Les récits romanesques de nos trois personnages féminins illustrent parfaitement ces procédés d'augmentation. L'amplification narrative dans *Sarah* s'amorce avec l'enfance fictive de ce personnage. Le narrateur lui consacre presque la moitié du roman, ce qui ajoute au récit une extension quantitative capitale. Les longs passages descriptifs de la maison paternelle, son fonctionnement et ses habitants fournissent plus de détails sur l'enfance et la famille imaginaire de Sarah. L'auteur s'attarde sur cette enfance fictionnelle afin d'insérer des indications sur ce personnage (fille d'un riche, aristocrate, de caractère rebelle, réfractaire aux lois et aux règles traditionnelles, explication de sa relation avec son père, son frère et sa servante).

L'expansion de cette partie est renforcée par l'évocation de la rencontre de Saraï avec Abram (les deux encore enfants), laissant apparaître les prémices d'une longue histoire d'amour. Dramatisant plus la situation, le narrateur introduit un nouvel épisode de sorte que cette relation ait plus d'attraction. Par amour à Abram, Saraï refuse l'époux choisi par le père et recourt aux herbes de sécheresses pour interrompre provisoirement ses règles (prétexte romantique pour justifier la stérilité de Saraï). Etant impropre au mariage, Saraï choisit de devenir une servante au

temple d'Ishtar. Il s'ensuit toute une expansion diégétique mettant en exergue le caractère fort et rebelle de Saraï, ainsi que ses qualités. Cette partie se termine par la mention de la fuite de la jeune fille avec Abram et leurs épousailles.

L'amplification dans ce premier tome s'étale sur les parties suivantes tout en insérant à chaque fois des détails, extérieurs à l'hypotexte, qui s'intéressent souvent à la vie de Saraï avec tout ce qui la concerne comme sentiments et actions.

Dans le deuxième tome, l'amplification trouve son écho dès le prologue, avec la description que fait Tsippora de son rêve. Un rêve qui, comme une prophétie, vient dévoiler l'origine de cette femme noire et expliquer comment elle est venue à la cour de Jehtro, le prêtre de Madiân.
Une expansion diégétique résulte de ce prologue dans la première partie, insistant surtout sur l'émotion que ce rêve suscite chez Tsippora. Elle n'en apprend le sens qu'après sa rencontre avec Moïse.
L'amplification continue lentement dans les chapitres suivants avec la description da la cour de Jethro et ses filles. Dans la première partie « *Les filles de Jethro »,* bien que le narrateur décrive Orma, la dernière fille de Jethro, plus que les autres, il attire implicitement l'attention sur les qualités de Tsippora, notamment en rapportant les épisodes de la rencontre avec Moïse.

Si la Bible rapporte brièvement cette entrevue ainsi que le consentement de Moïse à se présenter devant le prêtre de Madian, le roman conçoit différemment cet évènement. Affichant son refus face à l'insistance d'Orma de les accompagner chez leur père, Moïse préfère s'éloigner et se cacher. Tsippora ne tarde pas à s'apercevoir de sa peur, contrairement à ses deux sœurs qui tiennent à le conduire aussitôt chez leur père afin de le remercier de son aide. La réaction de Tsippora devant le refus de Moïse et sa volonté de garder cet incident comme secret ne plait pas à Orma. Mais Tsippora, usant de toute son autorité, parvient à interdire à sa sœur de dire un mot à leur père, par respect pour la volonté de l'étranger.

Toute cette expansion diégétique constitue un prétexte pour introduire le personnage féminin, décrire ses vertus, et faire part du rôle qu'il jouera et de la

valeur dont il jouira dans le récit. D'ailleurs toute l'amplification qui se poursuit, tout au long des chapitres suivants, se rapporte à la relation entre Moïse et Tsippora et aux qualités de cette dernière. La voix narratrice insiste par la suite sur la patience et la persévérance de Tsippora dans sa lutte contre l'expulsion dont elle est victime.

L'amplification dans le troisième roman ne diffère pas des deux premiers. Elle y est incarnée par l'introduction de nouveaux personnages, la description de nouveaux épisodes et par la dramatisation des situations. L'auteur introduit ses nouveaux personnages dans le même contexte historique que la version biblique. Il invente donc Lilah, la sœur d'Ezra, et lui donne comme amant un soldat perse du nom d'Antinoès. Leur amour est annoncé dès le prologue, leur promesse d'accomplir le mariage est sur le point de se réaliser après le retour de l'amant victorieux de sa guerre.

La dramatisation s'accentue avec l'allusion au refus d'Ezra de la relation entre sa sœur et un perse. Cet empêchement devient un prétexte pour allonger le récit en lui ajoutant d'autres chapitres étrangers à l'hypotexte. Les tentatives anxieuses de Lilah pour convaincre son frère de lui accorder son consentement et sa bénédiction afin de pouvoir accomplir son union avec Antinoès sont évoquées de façon à décrire le tempérament de son frère. Absorbé par l'étude des lois de Moïse, Ezra se tient à l'écart pour se consacrer à ce travail. Son portrait laisse percevoir sa tendance à appliquer textuellement les règles qui devraient régir la vie des juifs, ce qui le rend enclin à toute forme de fanatisme.

L'expansion diégétique est conçue dans ce tome pour transformer l'action de l'hypotexte et pour critiquer la cruauté d'Ezra envers sa sœur qu'il prive égoïstement de son futur époux. Elle a également pour objectif de dénoncer son attitude envers les autres femmes qu'il juge étrangères, d'après son interprétation de la parole de son Dieu.

En conclusion, la pratique de l'amplification qui consiste essentiellement à augmenter la longueur d'un texte littéraire est, comme nous venons de le constater,

inséparable d'une transformation thématique et sémantique. Présente dans les trois romans, la pratique de l'amplification en affecte et la forme et le contenu. Son objectif est de mettre en valeur les personnages bibliques féminins ainsi que leurs actions.

D'autres pratiques hypertextuelles vont corroborer cette conclusion initiale. Un deuxième type de transpositions formelles marque sa présence dans *La Bible au féminin*. C'est ce que G. Genette appelle transmodalisation.

### A. 2. La transmodalisation

La transmodalisation concerne « *toute espèce de changement apporté au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte* ».[10] Le terme mode est à comprendre comme étant la forme dans laquelle une œuvre fictionnelle est présentée, soit donc les deux modes *dramatique* et *narratif*. Selon Genette, *« Ces transformations peuvent être a priori de deux sorte : intermodales (passage d'un mode à un autre) ou intramodale (changement affectant le fonctionnement interne du mode*) »[11]. Il en résulte que dans notre corpus, il ne peut s'agir de transformation intermodale du moment qu'il n'y a pas de passage d'un mode à un autre (du dramatique au narratif par exemple). Par contre, les changements intramodaux sont à considérer dans le travail hypertextuel de M. Halter.

Étant donné que nous étudions une œuvre narrative, nous allons nous pencher sur les variations intramodales à l'intérieur de ce mode. Genette considère que ces variations sont nombreuses et affectent le *temps*, le *mode*[12] et la *voix*.

#### A. 2. a. Le temps

Le temps s'analyse dans un récit hypertextuel par rapport à ce que ce dernier introduit comme anachronies (analepses ou prolepses).

Le prologue du roman de *Sarah* est consacré à un récit proleptique du personnage féminin dont la narration est assurée par ce même personnage. Sarah, devenue vieille, se remémore les épreuves de sa longue vie auprès d'Abraham, son époux,

[10] G. Genette, *Op, cit.*, p, 395.
[11] *Ibid.*, p, 396.
[12] Genette distingue entre le mode en tant que l'une des modalités de la fiction représentative (narratif *versus* dramatique) et comme l'une des catégories de cette modalité (mode *versus* temps et voix).

tout en attendant que Dieu reprenne son âme. Résumant ainsi le récit et anticipant sur son contenu. Cette prolepse ne figure pas naturellement dans l'hypotexte. Il s'agit plutôt d'un épisode fictionnel qui met l'accent sur le personnage principal du roman. Cependant cette prolepse s'arrête avec le prologue car nous rencontrons, dans la première partie du roman, un autre narrateur qui reprend le récit de Sarah à partir de son enfance dans la maison paternelle. Nous reverrons aussi la voix narratrice de Sarah dans l'épilogue pour enchaîner le récit du narrateur principal.

Cette prolepse rompt complètement avec le récit de l'hypotexte, tant par rapport à la manière d'amorcer l'histoire que par rapport à l'instance narrative. Nous savons que le récit biblique introduit directement Sarah comme épouse d'Abraham par la voix du narrateur biblique. Ce changement d'ordre temporel accompagné de celui de l'instance narrative peut avoir comme effet de confirmer l'attention accordée au personnage féminin, et d'anticiper sur l'importance qu'il peut avoir. Il peut même prévenir l'autonomie de ce personnage qui assume la narration de son récit.

### A. 2.b. Le mode

Le deuxième point à étudier dans les variations intermodales est celui qui concerne le mode. Ce point s'aborde à travers la vérification de la durée et de la fréquence, c'est-à-dire le régime de la vitesse d'un récit :

> Convertir les scènes en sommaires et réciproquement ; remplir les ellipses ou paralipses et, réciproquement, supprimer des segments de récit ; supprimer ou introduire des descriptions ; convertir des segments singulatifs en itératif, et réciproquement.[13]

Les trois romans étudiés multiplient ces transformations pour des objectifs assez variés. En réalité, l'hypertexte halterien favorise fréquemment un type particulier de transformation au détriment d'autres. Cela s'explique par la nature même de l'hypotexte. La Bible accorde peu de privilège aux scènes ou à la description, ce qui est par contre le propre du roman. C'est pourquoi le narrateur

[13] G. Genette, *op, cit.,* p, 407.

compense ce laconisme biblique (silence, peu d'explication et de détails) par l'insertion des épisodes complètement inédits, des scènes et des descriptions.

Cet ajout permet d'insérer des explications, des justifications et des réponses à des questions qui hantent l'esprit du lecteur. C'est aussi un moyen pour multiplier les détails indispensables à l'évolution de l'intrigue romanesque. Cet outil est à interpréter également comme procédé narratif, permettant au narrateur de faire glisser des commentaires portant nécessairement sur la signification initiale de l'hypotexte.

La narration biblique, nous l'avons noté, est caractérisée par son laconisme. Elle passe sous silence les détails et les explications. C'est pourquoi nous parlerons de sommaire et d'ellipse à propos des récits de nos personnages féminins. En reprenant un épisode célèbre dans l'histoire d'Abraham, celui de l'enlèvement de Sarah par Pharaon, nous constatons que la Bible l'évoque avec la concision habituelle du style biblique : l'arrivée du couple en Egypte, les soldats vantèrent à Pharaon la beauté de Sarah, elle lui fut conduite, la découverte que Sarah est l'épouse d'Abraham, la colère de Pharaon contre ce dernier et son renvoi loin de l'Egypte.

Ces péripéties sont rapportées sommairement. La raison qui pousse Abraham à prétendre que sa femme était sa sœur est peu convaincante, surtout que le récit biblique n'y ajoute aucune justification : « *Lorsqu'il fut près d'entrer en Egypte, il dit à sa femme Saraï: "Vois-tu, je sais que tu es une femme de belle apparence* ». (Genèse 12, 11) *« Quand les Egyptiens te verront, ils diront: "C'est sa femme", et ils me tueront et te laisseront en vie.* » (Genèse 12, 12). D'ailleurs le comportement d'Abraham est largement débattu par les exégètes bibliques. De plus, les différentes lectures interprétatives de cet incident ne sont pas unanimes sur l'accomplissement du rapport charnel entre Pharaon et Sarah.

Par contre, dans l'hypertexte, l'auteur compense la sobriété de la narration biblique par l'introduction de la description et des scènes. S'étalant sur une trentaine de pages, le séjour du couple en Egypte est décrit avec plus de détails. L'auteur fait

en sorte que ce soit Sarah qui propose à son époux de quitter Canaan, fuir la famine qui y règne et se diriger vers l'Egypte.

Les pages consacrées à la description du périple, conduisant Abram en Egypte, permettent d'expliquer davantage les motifs de sa conduite envers sa femme. En effet, les nouvelles apportées par les commerçants, venus du pays de Pharaon, évoquent sa puissance et le présentent comme un dieu. Ces nouvelles font également part de la cruauté de Pharaon face aux étrangers. On affirme qu'il prend pour lui toutes les belles femmes. Des scènes sont introduites pour permettre à Abram et les siens de discuter ces renseignements et de se mettre d'accord sur une décision. Le dialogue suivant reflète l'indécision d'Abram:

> - Alors que faire ?
> - Rien de tel ne se passera si je dis que tu es ma sœur.
>
> Saraï et Loth suspendirent leur souffle.
> - Si je dis que tu es ma sœur, continua Abram, Pharaon t'invitera peut-être dans ses palais. Oui, certainement. Il voudra te voir. Mais il n'aura pas à s'en prendre à moi. À nous tous.
> - Tu veux donner Saraï à Pharaon ? s'exclama Loth en se dressant, la bouche déformée par la fureur. Pour ne pas mourir ? C'est là tout le courage du grand Abram ?
> - Non, rétorqua Abram. Je ne veux pas donner Saraï. Et il ne s'agit pas de ma peur.
> - Je comprends, murmura Saraï, pâle, retenant Loth par le poignet.
> - Il s'agit de la vie du peuple d'Abram, pas de la mienne, insista Abram. C'est à cela que nous devons songer.
> - Non ! s'écria Loth. Je ne veux pas y songer. Tu n'as pas le droit d'y songer ! […]
> - Tu nous sauveras tous, implora-t-il.
> - Si ton dieu le veut. (S. pp, 258,529.)

Ce dialogue est non seulement explicatif de l'attitude d'Abram, mais met aussi l'accent sur le consentement de son épouse. Cet accord laisse entendre qu'il existe une certaine complaisance entre les deux conjoints. Saraï approuve la suggestion de son époux, non pas parce qu'elle est dans l'obligation de lui obéir, mais plutôt parce qu'elle comprend parfaitement ses raisons et ses intentions. A la différence de la vision biblique qui, décrit Saraï comme un objet dont se sert son époux,

l'hypertexte la présente comme sa complice dans la solution qu'il envisage, pour que Pharaon leur épargne tout malheur.

En outre, dans le roman la relation entre Pharaon et Saraï est décrite comme un acte accompli avec le consentement des trois complices. Il la décrit comme une expérience qui marque à jamais le cœur de Saraï comme celui de Pharaon :

> […]Elle frissonna, bascula contre lui avec un gémissement animal. Elle referma ses mains sur ses joues lisses, avide déjà de sa bouche, de la souplesse de son long corps contre ses hanches.
> Avide du désir de Pharaon qui flamboyait dans l'or de ses iris et se nourrissait d'elle jusqu'à l'inconscience du plaisir. (S. p, 279.)

Le romancier va jusqu'au bout de cette augmentation en dramatisant davantage la situation. Il décrit ainsi le retour de Saraï de chez Pharaon. Dans la scène où Loth, refusant dès le début l'abandon de sa tante au roi d'Egypte, exprime sa colère et son indignation vis-à-vis de la conduite de son oncle et sa femme. Le narrateur charge donc leur neveu de poser les questions auxquelles personne n'ose penser:

> Dansez ! Dansez comme des imbéciles… Ne demandez pas pourquoi ma tante Saraï nous revient comme une reine ! Soyez lâches. Faites comme Abram, il ne demande pas ! Son Dieu Très-Haut ne demande pas non plus ! Eh, eh, eh ! Il n'y a que le neveu Loth qui demande ! S'en moque, lui, des ânes et des mules de Pharaon ! Mais il veut savoir, Loth !
> La question, il la pose : pourquoi Saraï nous revient-elle comme une reine ?
> […]— Tu sais pas, toi, hein ? Tu sais pas ! Alors, je vais te dire, moi. Ce qu'elle n'a jamais voulu faire avec Loth, la sœur d'Abram, elle l'a fait avec Pharaon. Et nous voilà tous riches de l'or que notre Saraï a enfanté par la queue de Pharaon ! (S. p, 286.)

Le narrateur en assignant à Loth la tâche de s'interroger sur les motivations de cette conduite, s'interroge par la même occasion sur les pouvoirs du Dieu d'Abraham qui peut permettre une telle action qui porte atteinte aux valeurs humaines.

Très proche de cet exemple, nous trouvons dans *Tsippora*, une ellipse biblique travaillée par l'auteur. La Bible nous renseigne sur un événement très ambigu dans ces termes : *« Jethro, le beau-père de Moïse, prit Cippora, la femme de Moïse, après qu'il l'eut renvoyée, »* (Exode18, 2).

Les quelques phrases retraçant le retour de Tsippora et ses deux enfants au campement de Moïse n'expliquent guère pourquoi et comment elle fut renvoyée. C'est pourquoi dans l'hypertexte, l'instance narratrice s'attarde sur cet épisode et en transforme carrément le sens. Il ne s'agit dans le roman nullement d'une femme renvoyée. Il est plutôt question d'une décision sage de retrait de la part de Tsippora à la suite des querelles avec Miryam, la sœur de Moïse. Cette dernière affiche son aversion pour Tsippora dès leur première rencontre. Elle estime que la belle sœur est indigne d'être l'épouse de son frère à cause de sa couleur noire. Sa haine est attisée par la jalousie de voir cette étrangère aimée et caressée par son frère alors qu'elle, elle ne peut jouir d'un tel bonheur :

> Moïse désormais appartenait à son peuple, comme les plaies de Miryam parlaient pour toutes les plaies endurées par les fils d'Israël sous le joug de l'Égypte. Comme le poids de Tsippora était léger dans cette bataille !
> Comme la parole de Miryam était lourde, qui m'interdisait de recevoir l'amour de mon époux, ou même de le soutenir autrement que par mon silence et le retrait de mon corps trop noir ! (T. pp, 279, 280.)

De plus, ce retrait est décrit comme parvenu contre l'envie de Moïse : *« Il m'a fallu beaucoup de mots et de caresses pour convaincre Moïse que la sagesse m'imposait de rentrer chez Jethro. Sa fureur résonna dans la maison de Yokéved aussi bien que dans les rues du village »* (T. p, 281).

Il est aussi vu comme une réaction nécessaire à l'hostilité de Miryam ainsi qu'à celle des *anciens*[14] qui ne voient en Tsippora que l'étrangère qui vient s'interposer entre eux et Moïse. Les sages du peuple de ce dernier persistent à croire que Dieu ne s'adresse plus à lui à cause de sa femme noire : « *L'Éternel ne répond pas à Moïse.*

[14] Ce terme est utilisé dans le roman pour désigner les vieux sages du peuple hébreu.

*La présence de la Kouchite le rend impur. Yhwh ne veut pas se montrer à lui tant qu'il n'a pas réglé ce problème »* (T. p, 283).

Tsippora préfère donc épargner à Moïse des différends avec les siens à cause d'elle. Elle juge que son éloignement lui est plus bénéfique que sa présence. Conçu de cette manière, le renvoi dont parle la Bible est transformé en un évènement plus positif dans le roman car il met en exergue les qualités de Tsippora, en la présentant comme femme intelligente et clairvoyante. Il la valorise, la fait passer d'une femme honnie à une femme qui choisit sa propre retraite au moment opportun.

Encore une fois, le changement d'une ellipse ou d'un sommaire en scène est générateur de sens et producteur de nouvelles significations au profit de la valorisation du personnage féminin.

**A. 2. c. La voix**

L'analyse de la voix au sens entendu par Genette s'effectue en deux points : le *mode-distance* et le *mode-perspective*. Le premier concerne l'inversion du « *rapport entre discours direct et indirect* »[15], le second, s'intéresse aux « *opérations susceptibles de modifier le « point de vue » narratif ou, comme nous disons en français la focalisation du récit* »[16]. Il est donc question de focaliser sur un personnage un récit originellement « omniscient » ou inversement, *défocaliser* un récit focalisé.

L'étude des transformations liées à la distance ont pour but d'observer l'écart entre le narrateur et l'histoire racontée. Elle s'effectue à travers l'analyse du discours (direct/indirect). Les transformations se rapportant à la focalisation permettent donc de modifier le point de vue. C'est raconter « la même histoire » selon un autre point de vue. C'est ce qui modifie inéluctablement le sens du message transmis.

Cette transposition est nommée, dans *Palimpsestes*, *transfocalisation.* Il se trouve que ce type de transformation s'accompagne d'un autre changement que

[15] G. Genette, *op, cit.,* p 407.
[16] *Ibidem.*

Genette nomme transvocalisation. Cette dernière est un procédé qui consiste à donner la parole à une personne qui ne l'a pas dans l'hypotexte. C'est « (*entre autres) un des moyens ou l'une des conditions nécessaires de la trasfocalisation* »[17] puisque, en changeant le point de vue de celui qui raconte l'histoire, la parole sera inévitablement prise par un autre personnage.

### A. 3. Transfocalisation et Transvocalisation

Ces deux modes de transformation trouvent leur écho dans le processus de réécriture de M. Halter. Nous allons les considérer dans notre travail comme une seule modalité de transposition concernant le changement de point de vue et la substitution d'une voix narratrice par une autre. C'est exactement le cas des personnages féminins de *La Bible au féminin*. Ces derniers n'ont pas le droit à l'expression dans les récits bibliques et sont souvent décrits sommairement et de l'extérieur. Par contre, les récits romanesques ont tendance à valoriser leur point de vue. Ce type de transformation formelle concerne directement la narration où la substitution du point de vue est accompagnée d'une transformation sémantique.

Ainsi conçu, le processus de transfocalisation ne peut qu'entraîner inévitablement des remaniements capitaux sur le plan textuel et informationnel. Ce serait l'occasion d'insérer de nouveaux chapitres susceptibles de compléter des épisodes incompréhensibles dans l'hypotexte, ou qui sont jugés tout simplement succincts, nécessitant d'autres éclaircissements. A ce propos, Genette estime que le changement de transfocalisation « *serait l'occasion de répondre à des questions laissées ouvertes par l'hypotexte* »[18].

C'est l'exemple de notre objet textuel où la transfocalisation est assurée par le discours direct qui vient se substituer au discours d'un narrateur omniscient dans le récit biblique. Le discours direct permet au personnage féminin d'intervenir et de s'approprier la parole en disant "*je*". Il s'approprie par conséquent son récit.

[17] *Ibid.,* p, 411.
[18] G. Genette, *op, cit.,* p, 408.

Dans le prologue et l'épilogue de *Sarah*, le narrateur est autodiégétique. C'est Sarah qui raconte le récit. L'auteur lui donne donc la parole dont elle est privée dans le récit biblique, première manifestation de son autonomie et de son pouvoir :

> […] j'ai quitté la tente des mères. Je ne suis pas allée attendre Abraham devant la sienne avec du pain et des fruits ainsi que je l'ai fait des milliers de fois depuis qu'il est devenu mon époux. Je suis venue ici, sur la colline de Qiryat-Arba, et me suis assise sur une pierre à l'entrée de la grotte de Makhpéla. Il m'a fallu du temps pour grimper le sentier. Mais peu m'importe l'effort ! Si Yhwh décide de me couper le souffle en plein jour, je veux que mon corps s'affaisse ici, en ce jardin, devant cette grotte. (S. p, 12)

De plus, l'auteur lui donne, tout au long du roman, l'occasion de s'exprimer sur les diverses épreuves concernant sa propre vie ou celle du groupe. Elle s'octroie même le droit de se prononcer sur les grandes questions relatives aux missions prophétiques d'Abraham. Elle n'hésite pas à critiquer les pouvoirs et les limites du Dieu de son époux :

> - Quel est donc ce dieu, Abram, qui ne peut ni nourrir ton peuple ni rendre fécond le ventre de ton épouse ?
> - Saraï !
> - C'est ton dieu, Abram, ce n'est pas le mien. (S. p, 345)

Sarah peut aussi exprimer son avis, conseiller son époux et l'inciter à agir quand son Dieu ne se manifeste pas. Par exemple, elle incite Abram à envisager des solutions à leurs problèmes, sans attendre la parole de Yhwh:

> - Est-ce une raison pour que tu deviennes impuissant, toi, Abram ?
>
> Abram se détourna avec un grognement.
> - Ton dieu se tait, reprit Saraï, mais ce silence doit demeurer entre toi et lui. Abram, mon époux, Abram, l'égal de Melchisédech, celui qui nous a conduits depuis Harran, celui qui a ouvert la terre de Canaan aux nouveaux venus, celui-là n'est pas réduit au silence ! Nous sommes là, devant ta tente, à attendre tes mots. Ils sont là, ceux qui ont accouru vers toi, tremblant de faim et de fièvre. Ils attendent qu'Abram donne l'ordre de démonter les tentes. (S. p, 246.)

La transfocalisation s'avère donc un moyen de valorisation du personnage féminin dont le statut passe d'un personnage qui subit les actions à celui qui pense, raisonne, agit et fait agir.

Cette pratique trouve sa résonnance également dans *Tsippora*. Le narrateur fait exprès d'octroyer la parole à Tsippora dans diverses situations pour souligner l'importance des ses opinions.

Dès le début de son récit, Tsippora est dotée des qualités qui la rendent digne de donner son avis sur les diverses épreuves rencontrées par Moïse. Depuis qu'il est accueilli dans la cour de son beau père jusqu'à son hésitation et sa crainte quand il est question de confronter Pharaon, c'est toujours Tsippora, la sage, qui prodigue conseils à son époux :

> - Moïse ! Moïse ! Ne te mens pas ! Tu sais qui tu es désormais. Tu n'es pas rien, comme le prétend ton faux frère d'Égypte. Tu es un Hébreu. Un fils d'Abraham et de Joseph.
> - […] quand tu hurlais contre le vent, tu ne pleurais pas ta mère Pharaon. Tu criais de colère contre la souffrance des esclaves. C'est cela qu'a entendu Horeb.
> […]Je sais qui tu es ! Je t'ai vu en rêve avant même de te rencontrer. Je sais qui tu es et qui tu peux devenir. Le temps qui t'attend n'est pas dans les pâturages de Madian. (T. pp, 148,149.)

Ses paroles guident souvent Moïse et l'aident à emprunter le bon chemin, à trouver la bonne solution. C'est ce que nous confirme la quatrième partie du roman où Tsippora prend le relai de la narration pour remplacer le narrateur omniscient du reste du récit. Elle va raconter comment, rejetée par Miryam et tout le peuple hébreu, elle s'éloigne à contre cœur de son époux. Sa voix rapporte comment elle regagne avec ses deux garçons la cour de son père Jethro où elle sentira de nouveau le « *bonheur de la paix, de l'affection et de la justice.* » (T. p, 222). Enfin chez son père, Tsippora est obligée d'attendre les nouvelles des confrontations de son époux avec Pharaon. Une attente qui lui semble interminable !

> Un drôle de temps […] D'abord, ce ne fut que de l'attente. Des lunes et des lunes où je regardais grandir Gershom et Eliezer. Des centaines d'aubes où le nom de Moïse était sur mes lèvres, le souci de

> lui dans mes offrandes au Seigneur Yhwh. […] Une année s'écoula ainsi sans qu'une nouvelle ne nous parvienne d'Égypte. (T. p, 290)

L'année suivante, des marchands venus d'Egypte apportent de bonnes nouvelles de Moïse et de son Dieu. *« C'est ainsi que l'on apprit les prodiges que le Seigneur Yhwh répandait chez Pharaon par la main de Moïse »* (T. p, 291).

La voix de Tsippora nous raconte par la suite le retour de celle-ci auprès de son époux, épuisé par les plaintes de son peuple exigent et jamais satisfait. Elle décrit le chaos et le désordre qui s'abat sur ce peuple, après sa sortie de l'Egypte et son installation dans le désert, et comment elle sollicite l'aide de son père. Ce dernier finit par conseiller son époux et lui enseigner comment gérer son peuple. Tsippora continue de soutenir son époux face à l'éternelle insatisfaction de son peuple en lui montrant ce qu'il doit faire. Cependant après tant de résistance, elle succombe sous le poids du rejet et l'exclusion que lui réserve ce peuple qui vient en outre de causer la mort de ses deux garçons. Elle déclare à Moïse :

> Ton épouse […] a besoin des lois de ton Dieu pour respirer et enfanter en paix. J'ai besoin des lois de ton Dieu pour que Miryam ne me conspue pas. L'étranger a besoin des lois pour n'être pas réduit au seul rôle d'étranger. Retourne, Moïse. Retourne pour tes fils. Retourne pour moi. Retourne, oh mon époux ! pour que le faible ne soit pas nu devant le fort. (T. p, 311)

C'est ainsi qu'elle lui réclame des lois de son Dieu à son sujet. Des lois qui peuvent garantir ses droits et lui permettre de vivre à labri de l'incompréhension et de l'humiliation des autres.

Le processus de transfocalisation dans le récit de *Tsippora* permet au personnage féminin, qui s'approprie son récit, de s'exprimer plus librement en faisant part de ses opinions sur les faits racontés et en montrant sa contribution efficace dans le déroulement des événements.

Ce procédé transformationnel agit pareillement pour le personnage fictif Lilah dans le troisième tome. La voix et la parole de celle-ci permettent à son frère de

prendre conscience de la mission qui l'attend. Elle l'incite à entreprendre la marche vers Jérusalem pour reconstruire le Temple :

> - Zacharie te dit : « nous avons besoin de toi. Explique-nous, conduis-nous. » pourquoi refuser ?
> - Et où devrais-je les conduire ? ricana Ezra.
> - A Jérusalem. […] Que signifient aujourd'hui sagesse et courage s'il ne s'agit pas de poursuivre l'ouvrage commencé par Néhémie ? […]Moise, Aron et tout le peuple d'Israël n'ont-ils pas découvert que la main de Dieu était sur eux affrontant les sortilèges de Pharaon ? (L. p, 136.)

Lilah se présente également comme la conscience d'Ezra dans la mesure où elle n'hésite pas un instant à lui faire comprendre son erreur quand il s'est mis à congédier les femmes étrangères. Elle crie fort ce qu'elle croit juste même si l'expression de ses pensées lui coûte la vie.

Le narrateur, soucieux de raconter les faits d'un point de vue féminin, donne la narration, dans ce troisième récit, à son personnage féminin durant toute la deuxième partie. Ainsi, Lilah se charge de raconter comment en favorisant le parti des femmes répudiées, elle choisit la rupture avec son frère tant chéri, celui qu'elle a toujours soutenu et suivi et pour lequel elle a sacrifié son bonheur en renonçant au mariage avec l'homme qu'elle aime.

> Alors j'ai su que je ne pouvais pas rester.
> C'en était fini de lilah, la sœur d'Ezra.
> A mon frère j'ai demandé :
> - Commet peux-tu ordonner une horreur pareille ? Ne vois-tu pas celles qui sont sur les routes ? ne les entends-tu pas ? (L. p, 265.)

Lilah rapporte les malheurs et les dangers auxquels sont exposées les épouses non juives après leur expulsion. Elle exprime ostensiblement son opinion sur la conduite de son frère qu'elle juge fanatique. Elle décide de rompre avec ce dernier tant qu'il ne change pas d'avis: **«** *Moi je ne peux pas être avec ceux qui jettent des pierres sur des femmes et des enfants. C'est au-dessus de mes forces. Au-dessus de mon amour pour Ezra. Au-dessus de mon amour pour Dieu*» (L. p, 267).

Nous pouvons constater que les transpositions rencontrées et étudiées jusque-là ont pour objectif la promotion et la valorisation du personnage féminin tant au

niveau des pensées qu'au niveau des actions. Sarah, Tsippora et Lilah sont considérées positivement dans l'hypertexte. Ayant droit à la parole et accédant à l'action, elles changent de statut en passant des simples objets et figurines dans le récit biblique à des femmes libres, autonomes et surtout capables de raisonner et d'agir.

### B. Transpositions thématiques

Dans les transpositions thématiques, appelées aussi transformations sémantiques[19], la signification de l'hypotexte est clairement déformée. Ces déformations consistent à introduire des diégèses, des valeurs, des actions et des motifs qui diffèrent de ceux que l'on trouve dans l'hypotexte. Il n'existe pourtant pas de transformation qui soit uniquement sémantique car une transformation a tendance à s'opérer par la voie d'autres pratiques de modification, c'est-à-dire par changement de diégèse, par exemple (transposition *diégétique* ou *transdiégétisation*), ou par modification des événements constitutifs de l'action (transposition *pragmatique*)[20].

Pour présenter ce type de transformation, il convient d'établir la distinction entre diégèse et action pour éviter toute polysémie que peuvent engendrer ces deux termes. La diégèse désigne, selon Genette, l'univers spatio-temporel du récit[21]. C'est l'univers où advient l'histoire. Entre diégèse et histoire, la relation métonymique est évidente : l'histoire est dans la diégèse. Une transposition diégétique modifie donc le milieu, l'époque ou le lieu représenté dans l'hypotexte. Elle réalise habituellement un mouvement de translation temporelle, géographique, ou sociale. Sa visée est de transposer la diégèse de l'hypotexte pour la rapprocher, l'éloigner ou l'actualiser aux yeux des lecteurs contemporains[22]. Ainsi défini, ce type de transposition est loin d'être le cas de notre corpus qui reste fidèle au cadre spatio-temporel de l'hypotexte. Par contre, les modifications liées plus précisément

[19] G. Genette, *op. cit.*, p, 418 : La transposition thématique qui touche à la signification même de l'hypotexte sans utiliser comme moyen d'autres pratiques transformationnelles est appelée, à l'état pur, *transformation sémantique*.
[20]G. Genette, *op. cit.*, p, 418.
[21]*Ibid.,* p. 419. Dans *Figures II* (1969) la diégèse représente tout l'univers spatio-temporel désigné par le récit. Par la suite, dans le *Discours du récit* (1972), elle signifie pour lui l'ensemble des événements relatés par le discours narratif.
[22]*Ibid.,* pp, (418,440) : Genette développe des exemples de cette transposition diégétique.

aux événements, que Genette appelle *transposition pragmatique*, sont présentes dans *La Bible au féminin*.

### 1. Transposition pragmatique

Genette déclare que l'auteur qui recourt à une transposition pragmatique à l'état pur a pour but de transformer le message de l'hypotexte.[23]Une trsanspragmatisation touche donc le cours même de l'action, c'est-à-dire des évènements. Ce type transformationnel est souvent une conséquence logique d'une transposition diégétique. Il se pratique par deux moyens : substitution de motif ou transmotivation et Transvalorisation ou transformation axiologique.

La transmotivation consiste à introduire un motif là où l'hypotexte n'en comporte pas, c'est ce que Genette appelle *motivation simple*. C'est en quelque sorte donner une réponse à la question *pourquoi*?[24] Il peut s'agir de suppression d'une motivation d'origine qu'on appelle *démotivation*. La *transmotivation* serait donc une *« substitution complète c'est-à-dire un double mouvement de démotivation et de (re)motivation (par une motivation nouvelle) »*[25] .

La transvalorisation est : « *toute l'opération d'ordre axiologique portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou ensemble d'actions : soit en général la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un personnage »*.[26] Cette transposition s'analyse soit en terme positif : c'est la valorisation, soit en terme négatif : c'est la dévalorisation, soit en terme complexe : c'est la transvalorisation.

Dans notre trilogie, il est essentiellement question de valorisation, étant donné que l'objectif initial de l'auteur est de donner une image plus positive de ses trois personnages féminins.

La valorisation d'un personnage : « *consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et /ou plus*

[23]*Ibid.,* p, 442.
[24]*Ibid.,* p, 457.
[25]*Ibid.,* p, 458.
[26] *Ibid.,* p, 483.

*« sympathique » dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte. »*[27]. Genette différencie entre valorisation *primaire*[28] et *secondaire*[29]. La première consiste à valoriser le héros et ses actions et augmenter son mérite ou sa valeur symbolique. La seconde concerne la promotion d'un personnage maintenu au second plan dans l'hypotexte. De la sorte, c'est le second type de valorisation qui est pratiqué dans notre corpus. C'est lorsque les personnages féminins de *La Bible au féminin* acquièrent « *un statut axiologique, par une conduite, des mobiles où une valeur symbolique plus noble* »[30] qu'ils seront valorisés.

Dans notre étude, et pour être plus pratique, nous allons considérer la transmotivation et la transvalorisation comme une seule pratique sous son nom générique de trsanspragmatisation, du moment que les deux portent sur la transposition de l'action et que, dans notre corpus, la première pratique entraine forcément la seconde ont l'objectif est d'améliorer et de valoriser le statut du personnage féminin.

La trsanspragmatisation, dans le premier tome *Sarah,* peut être illustrée par le motif que l'auteur invente pour expliquer la stérilité de Sarah, pourtant passée sous silence dans la Bible. Cette justification semble être un stratagème éventuel pour combler les vides du récit biblique. L'insertion de ce détail permet à l'auteur d'étirer l'histoire et de la romancer davantage. En amenant son personnage à recourir aux herbes de sécheresse comme ruse afin d'échapper à un mariage arrangé par son père, dès ses premières menstrues, l'auteur complique l'intrigue et dramatise davantage la situation.

L'insertion de ce motif passionnel dans l'hypertexte distingue complètement le récit halterien de celui de l'hypotexte. Ainsi, cette action confère au personnage féminin biblique une nouvelle valeur. Elle donne l'impression que Sarah, encore enfant, tient déjà son propre destin en main. C'est une image qui modernise le

[27] *Ibid.,* p, 483.
[28] *Ibid.,* p, 491.
[29] *Ibid.,* p, 482.
[30] *Ibid.,* p, 484.

personnage féminin, contrairement à celle donnée dans la Bible qui confine la femme au silence et à la soumission aveugle à l'homme et aux traditions.

En effet, dans le roman, la stérilité de Sarah n'est pas vue comme une épreuve divine mais comme une conséquence logique à ses actes. Dans ce sens, ce qui est considéré dans l'hypotexte comme défaut et source d'humiliation, est vu différemment dans l'hypertexte. Cette perspective valorisante donne au personnage une certaine autonomie et le libère de sa dépendance à un Dieu suprême, origine de tout malheur ou bonheur.

Dans la même optique, nous citons l'exemple de Tsippora, future femme de Moïse. Si la Bible ne mentionne que sa couleur de peau et sa progéniture comme détails majeurs, le narrateur du récit fictionnel ne manque pas d'introduire des détails significatifs à son histoire. Dès le début du roman, il la présente comme seule responsable de son sort. Son action et son rôle capital dans la mission de son époux sont décrits à maintes reprises dans le roman. L'auteur y insiste souvent et va jusqu'à confier à Tsippora le rôle de faire comprendre à Moïse la grandeur de la mission qui l'attend.

C'est finalement grâce à ses actions et ses positions que Moïse se décide à affronter Pharaon. En exprimant son refus d'épouser Moïse avant qu'il ne réponde à l'appel de Dieu et en mettant l'accent sur son obstination face à la passion de celui ci et à l'intervention de son père pour qu'elle change d'avis, Tsippora se montre déterminée dans sa décision d'amener son bien aimé à entendre l'appel de Dieu, un appel qu'elle seule a deviné.

Une telle transposition pragmatique convertit sans doute le sens et la valeur de l'hypotexte, tout en y introduisant d'autres significations. Elle permet à présenter ce personnage féminin en le dotant d'un fort tempérament et en lui attribuant des qualités de visionnaire. Ces caractères génèrent une coupure capitale du récit romanesque avec l'hypotexte qui comporte peu de renseignements à propos de cette femme.

Le troisième personnage, bien que fictif, n'échappe pas à cette règle. Lilah, la sœur imaginée d'Ezra se conduit en suivant ses convictions et ses croyances. Voyant que son frère est destiné à une carrière importante de scribe juif, elle n'épargne aucun effort pour le soutenir. L'auteur va jusqu'à lui attribuer l'origine de la marche vers Jérusalem pour la reconstruction du Temple. C'est bien elle qui sollicite l'aide du roi pour convoquer son frère et l'ordonner à conduire son peuple de l'exil vers Jérusalem.

Les conditions d'apparition du troisième personnage féminin Lilah, qui évolue dans une société juive traditionnelle, font d'elle une victime du fanatisme religieux de son frère. Le narrateur insiste toutefois sur le rôle majeur qu'exerce Lilah pour combattre cet extrémisme.

Le processus de *transpragmatisation* vise donc à transformer le sens premier de l'hypotexte, en lui faisant adopter de nouvelles valeurs. Ainsi, dans *La Bible au féminin*, cette transposition pragmatique donne naissance à une nouvelle image du personnage biblique féminin, en insistant sur ses interventions positives dans la diégèse de chaque récit.

Comme nous venons de le voir, la transposition, considérée comme l'une des pratiques hypertextuelles les plus importantes, s'exerce par plusieurs procédés. Le but est de toucher à la signification même de l'hypotexte. Les transformations formelles et thématiques peuvent modifier la structure et la signification du texte antérieur, en abordant la narration, la diégèse et les actions.

Du moment que le lecteur de *La Bible au féminin* sait déjà, grâce au paratexte (titres, épigraphes, prologues et épilogues), que cette œuvre est une réécriture, l'étude hypertextuelle s'amorce directement par la question de savoir ce que cette réécriture a de spécifique et de différent par rapport à son hypotexte. C'est ce que nous avons tenté d'éclaircir à travers notre étude des procédés hypertextuels dans cette trilogie.

Ainsi, le travail hypertextuel de Marek Halter tend à briser ce qui est considéré comme images figées que la Bible semble, selon lui, donner des personnages,

notamment féminins. Par un renouvellement constant des valeurs et significations attribuées au personnage féminin, nous en avons désormais une vision plus optimiste et surtout moderniste dans l'œuvre romanesque de cet écrivain.

Dans le second volet de ce travail, nous allons nous intéresser à ces nouvelles significations et à leur mode d'incarnation dans *La Bible au féminin*.

Notre souci dans cette première partie était de présenter la trilogie halterienne dans sa dimension hypertextuelle. D'abord, nous avons tenté de montrer l'appartenance de cette œuvre à l'imaginaire mythique de la culture judéo-chrétienne. Ensuite, il était question de suivre la démarche de réécriture des personnages féminins, objet de notre recherche.

Le premier chapitre nous a permis de voir jusqu'à quelle mesure la Bible, considérée comme réservoir d'expériences humaines, marque la littérature occidentale. Ce chapitre nous a aussi donné la possibilité de signaler que l'ascendant de ce Livre se fait sentir de manière différente d'une époque à une autre. Depuis des siècles, la Bible jouit du statut d'une œuvre divine et suprême dont l'autorité se manifeste dans tous les aspects de la vie humaine. Cela est perceptible dans toute la culture occidentale qui a hérité de ce statut un grand attachement aux modèles et thèmes bibliques.

À l'époque contemporaine, la Bible est abordée en littérature au même titre que les textes gréco-romains, c'est-à-dire en tant que texte fondateur qu'on peut réécrire et critiquer librement après l'avoir extrait à sa charge religieuse.

En abordant le phénomène de réécriture des mythes bibliques en littérature, il nous a été possible de découvrir comment la création littéraire se nourrit des mythes et, inversement, ces derniers se perpétuent grâce aux réécritures littéraires. En nous appuyant sur quelques éclairages théoriques relatifs à la nature de la réécriture et ses formes, nous avons constaté que notre corpus d'étude se présente comme une réécriture de trois personnages bibliques. Ainsi, nous nous sommes donné les éléments théoriques indispensables pour aborder les figures mythiques et bibliques dans *La Bible au Féminin*.

Grâce à l'étude paratextuelle, dans le deuxième chapitre, il nous a été donnée d'étudier et d'interpréter la présence des personnages féminins dans des lieux auctoriaux. Nous avons vérifié comment cette manifestation leur assure le statut de personnages principaux dans la trilogie halterienne.

L’analyse paratextuelle confirme aussi le statut hypertextuel de notre objet d’étude qui se veut une réécriture de trois récits bibliques : celui d’Abraham ainsi que ceux de Moïse et d’Ezra. Elle nous renseigne également sur les thèmes principaux dans les trois récits ainsi que sur le projet de M. Halter, consistant à lire les mythes bibliques sous un regard féminin.

L’étude hypertextuelle dans le troisième chapitre nous a été d’une grande utilité dans la mesure où elle nous a aidé à identifier les diverses pratiques hypertextuelles adoptées dans notre objet textuel. L’ensemble de ces procédés constitue ce que G. Genette nomme la *transposition.* Cette transformation dont les procédés sont multiples et variés a pour but de modifier le sens premier de l’hypotexte en vue de le substituer à d’autres significations, notamment en ce qui concerne la valeur des personnages féminins.

# Deuxième partie :

# La dimension moderne et universelle des personnages féminins

Notre préoccupation dans la deuxième partie de notre recherche sera d'analyser les personnages féminins selon l'approche sémiologique. Cela nous permettra de voir quel statut ils occupent dans les récits haltériens et d'énumérer les valeurs qu'ils véhiculent.

L'être des personnages féminins sera notre objet d'étude dans le premier chapitre. Nous analyserons à travers cet aspect l'identité de chacun de nos personnages selon l'approche de Ph, Hamon. Nous verrons ainsi que, jouissant des traits et des tempéraments exceptionnels, les personnages féminins de notre corpus sont loin d'être le genre de femmes que l'on peut réduire à des rôles préalablement déterminés par leurs sociétés.

Le deuxième chapitre consacré à l'étude du faire des personnages féminins, nous fera constater que chacune des trois femmes dispose d'un remarquable pouvoir d'action au sein de sa communauté. L'examen des rôles thématiques nous montrera que nos personnages sont au cœur de l'intrigue romanesque dans chaque récit et que c'est autour d'eux que s'organisent tous les événements.

Les rôles actanciels quant à eux nous renseigneront sur les modalités du pouvoir, du savoir et du vouloir qui sont à l'origine des actions de nos personnages. L'étude du faire nous montrera que, dans la réécriture halterienne des récits bibliques, prime une image valorisante des personnages féminins, notamment au niveau de l'action. Ces personnages sont décrits comme étant l'incarnation de la lutte contre toutes sortes de maux et d'injustices.

Au cours du troisième chapitre, nous poursuivrons l'analyse des personnages de notre trilogie en nous penchant, cette fois-ci, sur certains procédés narratifs exploités par l'auteur en vue de leur accorder une importance capitale. Nous verrons comment les transformations apportées à l'hypotexte sont supposées promouvoir le point de vue féminin de sorte que les récits bibliques masculins deviennent les biographies humaines de trois femmes ayant contribué à faire l'Histoire du peuple hébreu.

Le recours à la notion de *l'importance hiérarchique*, proposée par Ph. Hamon nous sera d'une grande utilité pour montrer que nos trois personnages féminins sont des héroïnes. Nous aurons l'occasion de rappeler les valeurs de chacune d'elles à travers la réécriture halterienne qui les peint comme des messagères véhiculant des valeurs humaines et universelles telles que la liberté et la justice.

A l'issue de ce chapitre, nous nous interrogerons sur les enjeux qui motivent la réécriture des trois récits bibliques sous un angle nouveau. En questionnant l'œuvre et le parcours de l'écrivain, nous nous rendrons compte qu'il s'agit de contester la conception biblique de la femme. C'est ce qui incite Marek Halter à reconsidérer les mythes bibliques à travers un regard féminin dans l'espoir de faire découvrir le rôle déterminant de la femme dans sa communauté ainsi que dans la conception de l'Histoire.

# Chapitre I :

# L’être des personnages féminins

L'analyse de l'être des personnages *de La Bible au féminin*, selon la théorie sémiotique de Philipe Hamon, nous révélera l'image et le statut de la femme au sein de sa société.

Dans notre travail, nous entendons par l'être l'identité du personnage. Autrement dit, son entité morale et psychique, la façon dont la femme est présentée dans le roman. Cette étude nous présentera la condition féminine à travers des modèles bibliques.

Les personnages féminins, objet de notre recherche, se présentent comme « *des signes attestés dans le dictionnaire et l'encyclopédie de notre culture. Ils renvoient à un savoir, à un ensemble de valeurs (qu'on peut appeler ici idéologie) dont les autres sont d'abord dépourvus.* ».[1]C'est dans ce sens que ces personnages renvoient au monde réel, celui de la culture judéo-chrétienne. Dans ce cas-là, le choix de leurs portraits et leurs noms, ne relève pas uniquement de la création de l'auteur. Il s'agit aussi d'un choix imposé par le projet qui veut les recréer en actualisant leur image pour leur attribuer de nouvelles valeurs et significations. Il s'en suit que les noms de nos personnages sont à priori imprégnés de sens et véhiculaires d'un ensemble de valeurs et d'images inhérentes à l'imaginaire biblique. C'est cet imaginaire qui contribuera à faire la distinction entre les figures bibliques et les personnages romanesques de Marek Halter.

Ph. Hamon propose d'analyser l'être en fonction de ce qu'il appelle étiquette du personnage (nom et dénomination) et de son portrait (corps et habits, biographie et psychologie). Dans notre travail, nous allons analyser séparément l'être de chaque personnage pour arriver à mieux comprendre la représentation des femmes dans la trilogie halterienne.

## I. Sarah : l'incarnation de l'âme humaine

Grâce aux conclusions obtenues dans les chapitres précédents, l'hypothèse que *Sarah* raconte le parcours de la femme d'Abraham est déjà confirmée, ce qui ne donne pas lieu aux équivoques. Bien au contraire, la réécriture de la vie de ce

[1]N. Piégay-Gros. Le romancier et ses personnages (1) Nouvelle Revue Pédagogique - Lycée / n° 22 / novembre 2006. p, 20. http://lettres-histoire-geo.ac-amiens.fr/sites/lettres-histoire-geo.ac amiens.fr/IMG/pdf/romancier_et_son_personnage.pdf

personnage incite à s'interroger sur son statut et sur son rôle dans le mythe d'Abraham, puis sur les nouvelles valeurs et significations qu'il va revêtir dans le roman.

## 1. Le nom

Seraï est le prénom de notre premier personnage. Dans les dictionnaires et les encyclopédies, il renvoie à la femme d'Abraham, la figure reconnue comme personnage biblique:

> Sara En hb*śārāh* (Saraï→ Sarra) ; femme d'Abraham (11,29-23,19) et mère d'Issac, le fils de la promesse (21,1-7). Elle est appelé Saraï (hb. *śārāy* ; Gn 11, 29- 17,15) jusqu' 'à ce que Dieu lui donne le nom de S. (17, 15- 16), qui est à la fois le même nom ('princesse, 'souveraine') et un nom nouveau car S. sera 'mère des rois'.[2]

Le prénom du personnage Sarah, dans le récit romanesque comme dans le récit biblique, subit un changement significatif (de Saraï à Sarah). Dans la Bible, ce changement est le signe de l'Alliance que Dieu établit avec Abram, devenu à son tour Abraham. Le roman reprend donc ce détail de son hypotexte puisqu'il tente de retracer la vie de ce personnage féminin. Mais quelles significations peuvent avoir ce changement de prénom, alors que les deux ont pour sens «princesse » ? Saraï incarne-t-elle le sens de son prénom ? Jouit-elle de son héritage de princesse à travers l'image qu'elle se fait de son être et à travers le regard des autres? C'est ce que nous vérifierons en analysant le statut et l'image sous lesquels elle apparait, tout au long du roman.

Au début de son histoire Sarah s'appelle Saraï, puis ce prénom change après l'Alliance. Avec l'adjonction de la lettre 'h', il devient Sarah, tout comme son époux qui de Abram, devient Abraham. Ce changement, fait l'objet de différentes interprétations. Selon une explication contestée par Thomas Römer[3], qui n'y voit qu'une variante orthographique, le changement de Saraï en Sarah correspondrait à

[2] Dictionnaire encyclopédique de la Bible. Publié sous la direction du centre : informatique et Bible ABBAYE de MARECSOUS. p, 1170.

[3] Th. Römer, *Milieux bibliques*. Le cycle d'Abraham : alliance, guerres et sacrifice scandaleux.http://www.college-de-france.fr/documents/video/romer/romer-20100211.mp4. Consulté le 22/12/2014 à 21 :45.

un glissement sémantique de « ma princesse » vers « Princesse ». Ainsi, Saraï n'est pas une princesse pour elle-même. Elle l'est toujours pour quelqu'un. Elle est d'abord la propriété de son père qui la donne à son époux. Celui-ci la cède à son tour à Pharaon. C'est comme s'il s'agit d'une propriété privée de l'un ou de l'autre. En devenant Sarah, elle se libère et devient la maîtresse d'elle-même.

Catherine Chalier[4] donne à cette modification de nom une autre interprétation. Elle y lit une *dimension féminine* qui s'ajoute aux noms de Saraï et de son époux. La lettre "h" selon C. Chalier est une lettre féminine. De plus, cette lettre est doublée dans le nom divin Tétragramme YHWH. Ce nom, elle le déchiffre comme contenant des lettre masculines Y, W, renvoyant respectivement au père et au fils, et des lettres féminines, les deux H, renvoyant à la mère et à la fille. Ainsi, Abraham et Sarah héritent de la dimension féminine du nom divin.

A la suite de ce changement de nom, le couple Abraham et Sarah change aussi. Les deux conjoints vont pouvoir incarner les significations de leurs noms. Abraham qui signifie "*père de multitudes*"[5]va pouvoir devenir le père de grandes nations en obtenant la descendance tant promise. Sarah de son côté, devient ("princesse", "souveraine")[6] et "*mère des rois*"[7], après l'enfantement de son fils Isaac. Ainsi, le changement du nom de Sarah est très significatif par rapport à sa destinée.

## 2. Le portrait

« *La représentation du personnage est principalement assurée par son portrait. C'est lui qui nous détaille les caractéristiques morales et physiques qui forment le substrat de son identité »*[8]. Le portrait se présente sous une forme descriptive (physique, morale, habits, biographie et psychologie).Ces éléments contribuent, selon Hamon, à construire l'effet-personnage.

[4] C. Chalier, *Les Matriarches*. Préface d'Emmanuel Lévinas. Éditions du Cerf, 1985.
[5] Dictionnaire encyclopédique de la Bible, *op. cit.*, p, 8.
[6] *Ibid.*, p, 1170.
[7] *Ibidem.*
[8] N. Piégay-Gros. Le romancier et ses personnages, *op. cit.*, p, 16.

Le portrait offre en réalité, une image d'un personnage à un moment précis de l'histoire, ou au contraire, une image qui se construit progressivement au sein d'un texte.

Dans notre corpus, le narrateur met en scène ses personnages principaux sans révéler immédiatement leur portrait. Ce dernier s'étale progressivement au fil des pages, en fonction de l'avancement du récit pour n'apparaître complètement que vers la fin de l'histoire. Le lecteur a l'occasion de découvrir, au fur et à mesure, les caractéristiques physiques et morales des protagonistes halteriens. L'identité entière de ces derniers ne se révèle donc qu'une fois le récit lu en entier. C'est ce qu'affirme Paul Ricœur qui considère que « *le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnag*e »[9].

C'est ainsi que dans *Sarah*, la présentation du portrait du personnage principal Saraï est retardée. Cette dernière est mise en avant dès le début du récit, sur le plan de l'action. Nous rencontrons, dès la première page, une fillette en pleine action, prête à la rébellion (Saraï découvrant le sang mensuel pour la première fois, réagit contre les conseils de sa nourrice). Le portrait s'amorce donc ici à travers l'action de ce personnage, laissant penser que l'auteur privilégie la construction graduelle de Saraï à travers son faire.

### A. La fille rebelle

L'auteur entame la biographie de Saraï en la dotant d'une enfance mouvementée. Une enfance qui se déroule au sein d'une famille aristocratique, entre les murs d'un palais à Ur. La première partie du roman s'ouvre sur un chapitre qui présente Saraï encore enfant, mais qui entre dans le monde des femmes en découvrant pour la première fois le « *sang des épouses.* » (S. p, 21) Effrayée, après avoir trouvé sa couche souillée, et négligeant complètement les recommandations de sa nourrice, elle ne sait quoi faire. « *Elle était pétrifiée. La peur, le dégoût, le refus s'entremêlaient dans son esprit*. » (S. p, 21). En imaginant ce qui l'attend de la part de tous, elle préfère fuir plutôt que de suivre les conseils de sa servante. Ce

[9]P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais, p. 175.

début de portrait qu'entame le narrateur nous révèle tôt le caractère et le tempérament de cette fille, prête à désobéir et à se rebeller contre les lois.

Le *sang des épouses*, signifie que Saraï devient une jeune fille prête au mariage. C'est ce qu'elle comprend vite et c'est ce qui l'effraye le plus. Elle comprend que « *Demain, après-demain, tous les jours et les années à venir seraient différents. Elle savait ce qui l'attendait. Ce qui attendait chaque fille en qui coulait le sang des épouses* ». (S. p, 22). Elle sait que ce sang qu'elle répugne le plus en ce moment, la rend adulte, ne sachant pas pourquoi exactement.

Saraï se pose des questions sur son avenir. Elle pense à ce que son père fera d'elle. Quoiqu'elle sache au fond d'elle que la tradition donne à son père le droit de décider de son sort, l'idée qu'il va aussitôt lui choisir un époux, qui lui est étranger, lui semble inadmissible. Le narrateur ne manque pas de résumer les interrogations et les pensées de Saraï:

> Pourquoi le sang qui coulait entre ses cuisses la rendait-il plus adulte ? Pourquoi en obtenant la liberté de parler allait-elle perdre la liberté d'agir ? Car c'était cela qui allait arriver. Désormais son père pourrait la donner en échange de quelques sicles d'argent ou quelques mesures d'orge à un homme, un inconnu qu'il lui faudrait peut-être haïr pour le restant de ses jours. Pourquoi les choses devaient-elles se passer comme elles se passaient et pas autrement ? (S. p, 23)

Un sentiment de peur et de colère assaillit la jeune fille qui cherche à repousser ces pensées et fuir cette situation. La fuite loin de la maison paternelle est la première solution qui lui vient à l'esprit. Fuir les regards des autres femmes qui sont déjà passées par cette expérience et qui vont lui faire appliquer les règles de la « *chambre rouge* »[10]. Cette attitude qu'elle redoute la conduit à la révolte. Elle pense qu'il serait dédaigneux que d'autres femmes annoncent à son père que sa fille a « *le sang des épouses* ».

[10] Le narrateur décrit cette chambre comme étant un lieu réservé uniquement aux femmes qui s'y enferment durant les sept jours de leurs menstrues. (S. pp, 29,30)

N'ayant pas le courage de fuir la maison paternelle, la jeune fille se trouve une cachette dans le jardin. Mais cette courte fuite ne dura que le temps que sa nourrice met pour sentir son absence. Saraï finit par entrer dans la chambre rouge comme toutes les femmes. Dans cette chambre, elle apprend à vivre confortablement avec ses menstrues comme toutes ses semblables. Elle finit également par subir ce dont elle a peur, le regard des femmes et leurs commentaires.

A travers ce début de portrait, le narrateur met l'accent sur le caractère révolté et rebelle de Saraï. Fille orgueilleuse et fière de sa personne, elle ne peut se retenir de réagir aux commentaires de l'une de ses tantes qui l'examine et scrute son corps d'enfant, en imaginant ce que son futur époux découvrira à sa vue. Saraï trouve que les propos de sa tante sont durs et insupportables, c'est pourquoi elle n'hésite pas à lui répondre agressivement:

> D'un coup de pied, Saraï renversa le miroir de bronze. Et déjà elle se recouvrait avec sa tunique.
> - Saraï ! gronda Égimé
> - Je ne veux plus écouter vos méchancetés ! Je n'ai besoin de personne pour savoir que je suis belle et que je le serai plus encore quand je serai grande. Je serai plus belle que vous toutes. Vous, vous êtes jalouses, voilà ce que vous êtes ! (S. p, 39)

Avant de sortir de cette chambre, Saraï apprend que son père prépare déjà ses épousailles, sans l'informer du moindre détail. Cela semble tout à fait logique à ses tantes, mais inconcevable pour elle. Elle estime que son père ne peut entreprendre un tel projet sans l'informer car elle est sa « *fille préférée* » et qu'il lui dit toujours ce qu'elle doit faire. (S. p, 40) Hélas, sur ce point elle se trompe car « *Une fille appartient à son père, son père la donne à son époux*.» (S. p, 44). Refusant cette réalité, elle finit par repousser l'époux choisi par son père. Elle fuit la maison paternelle le jour où elle voit son futur époux, une décision irréversible qui en dit long sur son caractère de fille rebelle.

### B. La sœur insoumise

Comme sœur, l'image de Saraï n'est pas loin de confirmer son caractère indocile. Sa relation avec son frère Kiddin confirme sa rébellion et son caractère réfractaire aux règles. En effet, la relation fraternelle de Saraï est teintée de froideur

et de mésentente. Enfants, elle est indocile et son frère joue déjà au petit seigneur. Leur première rencontre est décrite de façon à laisser voir la jalousie d'un frère aîné, et la révolte d'une sœur orgueilleuse.

Refusant son autorité et son rôle de frère aîné, Sarah pense aussi que ce dernier n'a rien d'attirant. C'est pourquoi elle espère que l'époux choisi par son père ne ressemble pas à ce frère arrogant : « *Il ne restait plus qu'à espérer que les dieux soient bons avec elle. Et que son père ne lui ait pas choisi un époux comme Kiddin* !» (S. p, 50).

Ainsi, en rencontrant pour la première fois l'époux choisi par son père, elle sent la joie de découvrir qu'il n'a rien de commun avec son frère. De plus, lors de sa fuite de la maison paternelle, elle se réjouit à l'idée de ne plus revoir son frère, ce qui reflète le manque d'intimité et d'affection fraternelle. Cela traduit également la conception traditionnelle qui considère la femme ou la fille comme étant un être qui doit à son père ou à son frère, au masculin tout court, plus de soumission et d'obéissance que d'amour et d'affection.

Toutefois, cette situation ne s'applique pas au cas de Saraï. Fille indocile, orgueilleuse et prête et rebelle, elle ne cesse de provoquer l'hostilité de son frère. Ce dernier ne lui montre du respect que lorsqu'elle devient Prêtresse au temple d'Ishtar. Cette nouvelle attitude de Kiddin, est due au fait que sa sœur n'est plus, selon lui, « *la gamine rebelle et pernicieuse qui avait failli causer la ruine de leur maison*. » (S. p, 121). Au contraire, il s'agit désormais de la sainte servante d'Ishtar qui fait honneur à sa famille et qui est vénérée de tous. Même de ce frère qui auparavant ne la supportait guère :

> Voici maintenant de nombreuses lunes que tu fais briller le nom de notre père dans ce temple, et je t'en sais gré. Peut-être ai-je été injuste à ton égard. Qui aurait pu deviner que la main d'Inanna présidait à tes caprices ? Tu as raison, cependant : j'ai le devoir d'être humble devant toi. (S. p, 128)

Kiddin n'exprime cette gratitude que dans l'espoir d'en tirer du profil. Il estime que le nouveau statut de sa sœur comme servante de la déesse Ishtar est prometteur d'une belle destinée. D'autant plus que Saraï est désignée pour être l'épouse du roi.

Voulant profiter de cette situation, il espère que, grâce à l'intervention de sa sœur, le roi le désigne comme chef de l'une de ses armées. Il est clair que la nouvelle attitude de Kiddin ne provient pas d'une affection fraternelle sincère, mais plutôt de son ambition d'accéder à un rang plus élevé.

Etre fille et sœur, suppose donc obéissance et docilité aux yeux des hommes. C'est pourquoi l'identité de Saraï se trouve prisonnière de l'image que son père et son frère lui donnent. Elle ne peut jouir de sa liberté totale, de l'épanouissement de son être que loin d'eux. A leurs côtés elle n'est que rébellion et révolte parce qu'elle refuse justement la condition dévalorisante, à laquelle ils la contraignent.

### C. La fille amoureuse

Saraï tombe amoureuse d'Abram dès leur première rencontre, au moment où elle fuit l'époux imposé par son père. Encore enfants, ils éprouvent cette attraction mutuelle, ce pouvoir qui les unit déjà. Dès leur rencontre dans le désert, elle n'hésite pas à lui révéler sa vraie identité et la raison de son évasion. Elle lui parle de sa vie à la maison paternelle, et de la mort de sa mère. C'est comme si elle le connait depuis toujours. Elle lui confie tout son passé. Abram lui plait certainement et elle ne sait pourquoi : « *En vérité, chez ce garçon, tout lui plaisait. Peut-être simplement parce qu'elle avait été effrayée d'être perdue et seule dans la nuit. Ou parce qu'il ne ressemblait en rien à Kiddin. En rien non plus à l'époux choisi par son père » (*S. p, 82).

Elle lui plait aussi. Abram trouve que tout en elle est beau et qu'elle est assez singulière. Il lui déclare lors de cette première rencontre: *« Tu sens bon. Jamais je n'ai senti un si bon parfum sur une fille. Je sais que je me souviendrai toujours de ton odeur. De ton visage aussi, je me souviendrai toujours. » (*S. pp, 89,90).

De cet incident Saraï se souviendra longtemps. Après la nuit passée à côté d'Abram, les gardes de son père la reconduisent chez elle avec le souvenir de ce jeune au cœur. Ainsi commence la longue histoire d'amour de leur couple. Depuis cette aventure, Saraï ne cesse de penser à ce jeune homme qui ne la laisse pas indifférente.

Forcée à supporter la colère de son père et sa punition, Saraï s'accoutume à vivre avec la pensée d'Abram qui peuple ses jours et ses nuits :

> Elle s'accoutuma assez bien à cette vie qui lui permettait d'être seule avec ses pensées. Des pensées qui invitaient la présence d'Abram à ses côtés. Comme dans des rêves éveillés, elle pouvait entendre sa voix et même encore percevoir son odeur *d'homme-sans-ville.* (S. p, 93)

L'amour rend Saraï prisonnière du souvenir d'Abram. Bien qu'elle soit séparée de lui avant même que leur amour ne se déclare, elle sait garder la même passion pour lui durant des années.

La colère du père passée, Saraï est destinée à nouveau au mariage. La trouvant sage et obéissante, son père décide de lui trouver un autre époux. Ce projet qui semble être inévitable l'incite à fuir une deuxième fois pour joindre l'homme de sa vie. Elle est prête à quitter pour toujours le palais de son père pour vivre sous les tentes du camp d'Abram. Cependant, en arrivant près du campement du jeune homme, elle apprend qu'il vient de partir avec les siens pour une autre ville. Saraï est frustrée, elle qui « *avait tout prévu, mais pas un instant elle n'avait imaginé qu'Abram et sa famille ne soient plus là. […]Elle avait imaginé tant de choses ! Mais jamais elle n'avait pensé qu'il puisse avoir quitté le bord du fleuve. Être loin d'elle et inatteignable.*» (S. p101).

Sous l'effet de la surprise à laquelle elle ne s'attend pas, Saraï perd tout espoir de recevoir le baiser tant désiré d'Abram. Elle croit que ce baiser la protègerait le reste de sa vie. Encore sous l'effet de la frustration, elle aperçoit la vieille qui vend les herbes, celle qu'elle a déjà rencontrée lors de sa première fuite. Saraï s'en approche avec crainte et lui demande donc les herbes de sécheresse. Elle pense qu'en les buvant, elle va pouvoir retarder ses règles pour quelques mois, le temps qu'Abram mettra pour revenir.

### D. La sainte servante d'Ishtar

Saraï ne suit pas les recommandations de la vieille. Elle boit d'un seul coup les paquets des herbes que cette dernière lui a vendues, de peur qu'on la surprenne si

elle les cache pour longtemps chez elle. Ainsi, dès le soir, elle sombre dans une maladie inconnue. Une sorte de fièvre mortelle lui coupe le souffle, on la croit morte pendant trois jours. À l'issue de cette absence absurde, elle peut ouvrir les yeux en la présence du devin qui affirme que : « *La fille d'Ichbi Sum-Usur plaît à Ishtar. La Puissante de la Guerre la réclame. La fille d'Ichbi Sum-Usur est faite pour le temple. Elle devra renoncer au sang des épouses, ou elle mourra.* » (S. p, 116). C'est ainsi que Saraï, que le *sang des épouses* abandonne, devient une servante au temple d'Ishtar.

Durant sept années, elle apprend à maîtriser l'art de servir au temple, mais aussi l'art de séduire les guerriers assoiffés du spectacle de son courage face au taureau que l'on égorge selon les rituels. Le rôle de la servante d'Ishtar lors de cette cérémonie est d'impressionner les guerriers qui vont à la guerre et leur inculquer le courage et l'hardiesse pour pouvoir affronter leur ennemi. Saraï semble assurer parfaitement ce rôle. C'est ce que lui confirme son frère Kiddin, présent avec les autres officiers lors d'une cérémonie : « *nous emporterons en souvenir ton courage devant le taureau. Si nous devions faiblir dans les combats, nous nous rappellerions ta taille entre ses cornes. Nous aussi, nous mépriserons les pointes de nos ennemis.* » (S. p, 127).

Devenir la sainte servante de la déesse Ishtar confère à Saraï un nouveau statut et une nouvelle valeur. Elle est respectée de tous, même de son frère qui l'a souvent sous-estimée à cause de son tempérament rebelle. Ainsi toute la maison de son père fête sa visite avec une grande joie. Tout le monde lui témoigne du respect, celui que l'on doit à la servante du Temple.

Lors de cette visite, elle prend soin d'accomplir sa mission, « *elle prononça les prières et chanta les louanges des défunts, brûla les parfums, reçut des offrandes et en retourna. Tout cela avec une indifférence machinale qui passa pour le détachement ordinaire d'une prêtresse habituée à ces cérémonies.* » (S. p, 133). Une fois la cérémonie terminée, un silence pesant gagne tout le monde. Saraï est surprise par la vue de deux hommes qui introduisent les nouvelles statuettes de leurs

ancêtres. Reconnaissant facilement Abram, devenu un homme à présent, elle ne peut se retenir de prononcer son nom.

> Elle songea qu'elle l'appelait, à travers tout ce bruit :
> « Abram ! Abram ! Abram, je suis Saraï…»
> Il tressaillit. Le vieil homme l'observa avec crainte.
> Alors une main se referma sur le bras de Saraï.
> — Que fais-tu ?
> Kiddin la tira en arrière sans ménagement. […]
> Elle continua de dévisager Abram. Elle devina un sourire sur ses lèvres. Il la reconnaissait. Elle en était certaine. (S. p, 136)

Ce comportement irrite Kiddin, qui, voyant sa sœur toute bouleversée par ce spectacle, ordonne que l'on chasse immédiatement le potier et son fils. Cette scène inattendue est suffisante à Saraï pour ressusciter en elle le désir de voir Abram et d'avoir son baiser qui la protégerait.

Du retour au temple, elle lui exprime par le biais de sa servante, son envie de le voir pour lui manifester ses regrets de l'attitude de son frère. Elle l'invite pour partager son repas, dans le temple. Quand ils se retrouvent face à face, un malaise les saisit, mais ce sentiment ne tarde pas à se dissiper pour laisser place à une conversation plus décontractée. Saraï finit par lui avouer ses sentiments et lui confier qu'elle n'a jamais oublié son image durant les années qui les ont séparées, qu'elle désire toujours son baiser pour qu'il la protège dans sa vie à venir.
En écoutant Saraï, Abram se met en colère, notamment en apprenant que le Roi souhaite la prendre comme épouse dans quelques mois. Tout furieux, *« il saisit les épaules de Saraï, pétrifiée*. » (S. p, 111) et l'interroge : « *Comment oses-tu faire une chose pareille* ? » (S. p, 149). Leur entrevue se termine donc par la colère d'Abram qui salue sèchement la sainte servante et quitte précipitamment le temple.

Ainsi séparés pour la seconde fois, Saraï perd tout espoir de revoir Abram. Elle se tient les jours suivants à l'écart, préférant l'isolement, sous prétexte de se purifier pour plaire à la prêtresse Ishtar. Elle s'apprête à l'oublier pour toujours. Mais apparemment elle se trompe, Abram ne l'abandonne pas. Il revient une nuit pour lui demander de quitter le temple et l'accompagner pour devenir son épouse.

**E. L'épouse belle mais *au ventre sec***

Depuis sa première rencontre avec le jeune Abram, alors qu'ils ne sont qu'enfants, Saraï ne rêve que de devenir son épouse. Enfin son rêve réalisé, elle en est toute heureuse. Elle s'habitue vite à la vie nomade avec son époux qui sait la rendre heureuse : « *Saraï se plia à la simplicité et aux obligations de la vie des mar. Tu avec une aisance qui stupéfia Terah lui-même* » (S. p, 167).

Rien ne semble troubler le bonheur de ce couple durant des années. Personne ne s'étonne que Saraï n'ait pas encore d'enfant. Elle seule souffre de ce manque qui, avec le temps, commence à peser lourd sur son cœur. *« Des enfants naissaient, de plus en plus nombreux. Il n'en était qu'une dont le ventre demeurait obstinément vide : Saraï, l'épouse d'Abram. »* (S. p, 199).

Toutefois, cette situation ne dure pas. Après la mort d'Haran (frère d'Abram) et de son épouse, Térah, le beau père de Saraï, lui demande de s'occuper de Loth, le neveu d'Abram. À partir de ce moment, on commence à s'étonner que le ventre de Saraï reste toujours plat. Et voilà maintenant que le secret qu'elle a longtemps dissimulé anime les doutes et les bavardages des femmes du camp.

Cette situation rend Saraï de plus en plus triste. Elle ne peut plus à présent supporter les regards des autres femmes qui l'envient souvent pour sa beauté. Maintenant qu'elles la savent stérile, elles en sont soulagées : « *Elles aussi commencent à comprendre que Saraï n'aura pas d'enfant. La beauté, oui, mais aussi la stérilité du sable «du désert.* » (S. p, 175). Etre belle et stérile c'est donc le destin que Saraï doit accepter.

Mais cette dure réalité ne menace-t-elle pas sa relation avec son époux ? Abram continue-t-il de l'aimer même avec son ventre sec? Tant d'interrogations taraudent son esprit, lui rappelant son ventre resté désespérément vide. Elle a envie d'avouer la vérité à son époux. Elle veut tellement lui révéler la raison pour laquelle elle ne peut lui donner d'enfants. Son hésitation ainsi que sa souffrance sont aussi longues que cruelles.

Des années durant, Saraï endure la peine de ne pas avoir d'enfant, de ne pas pouvoir donner à son époux une descendance comme son Dieu le lui promet. Etre stérile la rend fragile et vulnérable, prête à toutes sortes de solutions y compris l'imploration des dieux d'Ur qu'elle a pourtant abandonné depuis longtemps.

En osant avouer la réalité à Abram, elle s'attend à une colère sans borne de sa part. Mais ce dernier se montre tout amour et compréhension. Ce qu'elle lui dit, il le sait déjà, cependant, il est incapable d'en parler tant il se rend compte de sa peine.

> […]Je sais les regards qui t'ont accablée. Et moi, je t'ai laissée seule avec les hontes et les questions. Je n'avais pas de mots pour apaiser ta peine. Comment leur dire, à tous, que le bonheur d'avoir Saraï pour épouse ne se voilait d'aucune ombre ? Que l'amour de mon épouse grandissait autour de moi aussi bien que les fils ou les filles qu'elle eût pu me donner ? […] je t'ai laissée seule avec le poids de ta peine.[…]Aie confiance en ma patience, comme j'ai confiance en toi. (S. p, 108)

Néanmoins, l'amour d'Abram qui ne s'amoindrit pas semble aussi incapable de l'apaiser ou lui faire oublier sa douleur. Sa beauté frappante censée la consoler ne fait que lui rappeler sa stérilité. Elle la considère plutôt comme une malédiction. « *N'est-ce pas une malédiction ? Une punition que m'enverrait ton dieu ? demanda Saraï dans un souffle.* (S. p, 231). Quelle issue dès lors entrevoir à cette stérilité ? Ses prières et ses pleurs ne semblent pas trouver d'écho chez ses dieux ni chez celui d'Abram. Demeurer sans enfant semble tuer Saraï jour après jour.

### F. L'épreuve de la stérilité

Si l'amour d'Abram, ne diminue pas, il n'est plus visible aussi. Saraï constate que son époux devient de plus en plus distant et absent. Elle en conclut que : *« Même la plus grande des beautés peut lasser un époux. Le plaisir qu'il peut prendre avec moi, il lui suffit désormais d'y songer, il n'a plus besoin de l'éprouver* » (S. p, 235)

Etre une belle épouse ne suffit pas à rendre un époux heureux, surtout si elle ne parvient pas à lui donner une descendance. C'est ce que Saraï finit par comprendre après tant d'années auprès d'Abram. Elle en souffre et le Dieu de son époux reste silencieux. Pis encore, Saraï croit qu'il fait étendre la sécheresse de son ventre à la

terre de Canaan. D'où vient cette famine si ce n'est de son ventre vide et sec ? « *Parfois, il lui semblait que la terre de Canaan devenait comme son ventre : belle et sèche.* » (S. p, 240)

Ce qui augmente encore la souffrance de Saraï c'est le fait que son époux se trouve un garçon du nom d'Eliezer qui lui tient partout compagnie. Elle en devient toute furieuse d'autant plus qu'elle ne parvient pas à aimer cet enfant. Un jour, elle déclare à son mari « *Mais il a déjà un père, Abram. En a-t-il besoin de deux ? Le sourire d'Abram s'effaça. Pour la première fois de toute leur vie d'époux, en cet instant Saraï vit qu'il oubliait son amour pour elle. »* (S. p, 239).

### G. La femme adultère

La souffrance de Saraï ne s'arrête pas là. Elle va endurer un autre supplice assez pénible que celui de la stérilité. Cette fois-ci, c'est son être féminin, moral et psychique qui est mis en épreuve.

Fuyant la famine de Canaan, Abram et son peuple s'orientent vers les terres égyptiennes. En s'y approchant, Abram demande à sa femme de prétendre qu'elle est sa sœur. De la sorte, ils seront bien accueillis et ne risqueront rien de la part de Pharaon. Bien qu'elle approuve la décision de son époux, Saraï n'en mesure pas assez les conséquences.

> En vérité, tout au long du chemin, son ressentiment envers Abram n'avait cessé de grandir. Cette décision, qu'elle avait acceptée, n'était plus, alors que l'officier de Pharaon Tsout-Phénath la tenait sans cesse sous son regard, que menace, solitude et abandon. (S. p, 265).

L'expérience de l'adultère chez Pharaon la marquera à jamais. Elle va créer une fissure profonde dans sa relation de couple. Elle lui fait endurer encore une fois l'humiliation et la honte d'une femme peu valorisée, dont on se sert comme un simple objet.

Les séquelles de l'expérience de Saraï avec Pharaon ne peuvent qu'être désastreuses. Jamais elle n'a pensé qu'elle allait haïr son époux comme elle le fait à présent.

Tout l'être de Saraï se trouve bouleversé après cette épreuve douloureuse. Lors du retour à Canaan, elle se tient à l'écart, évitant les regards, celui de son époux surtout. Par colère ou indignation, tous deux préfèrent s'éloigner. Quoiqu'elle soit actuellement la source de la richesse du peuple de son époux, après l'expérience vécue avec Pharaon, elle se sent toute scandalisée:

> Saraï ne voulait plus que sa colère et sa beauté soient le fardeau de tous. Elle était lasse de rappeler par son apparence la source de leur abondance nouvelle. Il en demeurait cependant un contre lequel son courroux ne faiblissait pas. Le seul qui pût soulever son voile pour implorer son pardon et ne le faisait pas : son époux Abram. (S. p, 291).

**H. L'épreuve de l'adoption**

Saraï semble porter en elle toute la souffrance féminine. Elle incarne par excellence la condition de la femme qui doit correspondre aux espérances masculines, sinon elle ne vaut rien. Cette image dévalorisante se fait tellement sentir comme une blessure lancinante qu'elle finit par en être prisonnière. Elle sent qu'elle n'a plus de valeur si elle n'arrive pas à garantir à son époux la descendance tant promise.

Saraï est également hantée par ses propres souhaits et désirs. Elle tient à enfanter et voir la promesse tant attendue se concrétiser. Réalisant que sa frustration perdure, elle se presse d'agir sans tenir compte des plans du Dieu D'Abram. Elle ne croit plus que ce qu'elle vit est tributaire de la volonté divine ou que Dieu seul détient le pouvoir de l'extraire à cette malédiction. Ces pensées attisent de plus en plus son doute et son incrédulité quant à la puissance du Dieu de son époux:

> Pourquoi ton dieu ne se soucie-t-il pas de moi ? Sais-tu répondre à cela ? Non… Yhwh t'a parlé. Il t'a promis, et tu danses et tu ris. Et moi je pleure Et moi je me cache ! Et moi je suis vide. Oh ! la belle promesse ! Cesse d'entendre le seul bruit de ta folie, Abram. Cesse de voir ce que personne ne voit et regarde la vérité : mon ventre est plat. Tu n'as pu le remplir. Ton dieu ne sait pas plus que toi le remplir. Et Pharaon lui-même n'y est pas parvenu ! (S. pp, 301,302).

C'est ainsi lorsque sa relation avec son époux reprend son cours habituel, elle lui offre sa servante Hagar pour lui donner un enfant. Elle agit de la sorte dans une ultime tentative de surpasser la promesse divine à laquelle elle ne croit plus. Toutefois, sa souffrance fut aussi atroce que lorsqu'Abram l'offrit à Pharaon. Elle se croit assez forte pour supporter voir son époux avec une autre femme.

Les sentiments de jalousie s'emparent d'elle dès que Hagar fut sous la tente d'Abram. Sa jalousie grandissante devient insoutenable durant la grossesse de sa nouvelle rivale, surtout que celle-ci se mit à la considérer comme une servante. Saraï en est scandalisée et décide de la chasser, son enfant au ventre, au désert. A la suite de cette réaction, Saraï aura à affronter une honte incommensurable *« la honte de sa jalousie. La honte de sa dureté, de son intransigeance. De son ventre sec. Elle crut en mourir. »* (S. p, 321).

Le comportement de Saraï envers sa servante laisse voir l'image d'une femme aigrie et méchante, mais telle qu'elle est décrite par l'écrivain on ne peut le lui reprocher. On ne peut que compatir à son malheur.

A la douleur de voir sa servante porter facilement et rapidement l'enfant tant espéré par son époux, vient s'ajouter la peine de se sentir ignorée en voyant le Dieu d'Abraham entendre l'appel de Hagar et venir à son secours. En effet, depuis si longtemps, Saraï se sent délaissée par le Dieu d'Abram. En le voyant s'adresser à sa servante, et non pas à elle, elle éprouve une déception sans limite. Elle est plus que jamais convaincue que ce Dieu ignore son long supplice. Une fois de plus, Saraï est contrainte d'étouffer sa douleur et sa jalousie féminine, si naturelle.

Un jour, alors que la honte et la douleur de sa jalousie la consument, elle crie si haut et si fort son mal, espérant que le Dieu de son époux l'entende et allège enfin son fardeau :

> Tu entends la plainte de ma servante, mais moi, l'épouse de celui que tu as désigné, moi, l'épouse d'Abram, tu m'ignores ! Oh ! Comme ton silence est lourd ! Ô Yhwh ! À quoi bon être seulement le dieu d'Abram ? Comment pourras-tu faire naître son peuple sans faire venir la vie dans mon corps ?

> Comment faire un commencement si Saraï n'est qu'une famine ? (S. p, 327).

Cet appel exprime l'ultime désespoir de Saraï, c'est pour elle une dernière tentative provenant de son être écrasé sous le poids de sa destinée de femme stérile. Elle a tant lutté, sans pouvoir accéder à ce qu'elle veut. Pourquoi donc résister davantage ? Il a fallu enfin admettre la volonté de Dieu qui l'a faite ainsi.

Au début du roman, l'auteur attribue à Saraï tout ce qui peut incarner sa condition de princesse (fille d'un riche, aristocrate, entourée des serviteurs, aimée et préférée de son père). Mais cette apparence s'avère trompeuse car elle est décrite tout au long du récit comme personnage féminin hanté par l'image que l'on se fait de lui. Elle appartient d'abord à un père qui veut la donner comme épouse à un inconnu selon son goût. Ensuite, elle est conditionnée par l'image de son frère, qui conditionne sa conception de l'homme (comparaison entre le frère et l'époux). De plus, elle est victimes des traditions voulant faire d'elle une fille docile et soumise à son père puis à son frère.

Au temple d'Ishtar, elle est prisonnière de sa beauté qui la condamne à la convoitise des hommes. Loth, son fils adoptif l'aime dès son adolescence et veut l'avoir comme femme. Pharaon la juge belle et veut l'avoir dans son harem.

Même en croyant s'être libérée de cette image humiliante, Saraï s'aperçoit qu'elle est aussi esclave de son époux. En dépit de l'amour qui les unit, Abram se montre lâche, en se servant d'elle pour se protéger de Pharaon.

Les différentes dénominations de Saraï dans le roman oscillent entre ce qui rappelle son rang social, son caractère rebelle et son état physique et moral, retraçant de la sorte l'évolution de son identité depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Elles se rapportent toutes à l'être de ce personnage, à ce qu'il représente pour lui-même et à ce qu'il représente pour autrui.

Dans les premières parties, Saraï est désignée par des expressions qui mettent en exergue son tempérament indocile et révolté et son caractère peu soucieux des lois qui régissent la vie des femmes. *Une enfant orgueilleuse, sornettes de fillette,*

*l'enfant capricieuse et la rebelle* sont des désignations (employées par d'autres personnages : ses tantes, son frère) qui expriment la vision qu'ils ont de cette femme.

*Reine ou esclave*, sont les deux termes que le devin utilise pour augurer le destin de Saraï en tant qu'épouse, résumant de la sorte tout son être de femme qui cherche à confirmer les attributs de son prénom comme princesse.

Lors de son service au temple d'Ishtar, elle est appelée *la Sainte Servante de Sang*, et du coup son statut change. Elle est plus respectée et vénérée de tous, y compris des membres de sa famille qui, auparavant, ne voyaient en elle qu'une fille capricieuse. Ainsi, elle revêt temporairement quelques traits de son prénom. Toutefois, elle s'en détache aussitôt devenue *épouse d'Abram*, parce qu'elle devient *une femme au ventre sec, une femme stérile.*

Aux yeux de certains, elle revient de l'Egypte comme *une reine, une déesse du Nil*. Pour d'autres elle n'est au contraire qu'une *servante de Pharaon.*

Par conséquent, Saraï porte, jusque-là, mal son nom. Elle semble esclave de son esprit, au-delà duquel elle ne peut agir. Il faut donc changer son statut, son identité, son être, son nom pour qu'elle puisse se libérer et agir en femme honorée, en vraie reine. Cette condition dépend aussi de la volonté divine. Ce n'est qu'après l'Alliance que Dieu établit avec Abram, que Saraï, devenue Sarah, va jouir des attributs de son nom. Être nommé par Dieu, est certainement significatif et libérateur pour elle. À partir de ce moment décisif, elle devient Sarah, la souveraine qui peut engendrer la vie et procurer à son époux la descendance promise. Elle devient une vraie princesse après avoir mis au monde son fils unique Isaac.

## II. Tsippora : la quête de la liberté

Le deuxième personnage de notre objet d'étude n'est pas non plus à l'abri des préjugés et des dévalorisations de son entourage. Sa couleur de peau le condamne déjà et conditionne toute sa vie. Tsippora est certaine que nul homme dans Madiân, ne pensera la prendre comme épouse. Non originaire de ce pays, elle

est la fille adoptive du sage Jethro qui l'estime et l'aime comme l'une de ses filles si ce n'est plus. Toutefois, cela ne lui épargne pas le pire des destins.

## A. Le nom

Tout comme Sarah, le nom de Tsippora est attesté dans l'Histoire même si son orthographe varie d'un texte à un autre (Cippora, Ciphora, Séphora…). « *En hb :sippoããh « oiseau », fille d'un prêtre de Madiân (Ex 2, 16)[…] femme de Moïse et mère de Gershome (2, 21-22) et d'Eliézer ( 18-4) […]C. accompagne Moïse lors de son retour en Egypte »*[11]

Ce nom renvoie toujours à la même personne qui est la femme noire de Moïse. Il signifie en hébreu une oiselle. Dans le roman, c'est Jethro, le père adoptif, qui donne ce nom à Tsippora quand sa mère la lui confie alors qu'elle est encore bébé : *« J'ai pris le nourrisson contre ma poitrine. Des hirondelles tournoyaient au-dessus de nous. J'ai dit : Tu t'appelleras Tsippora, Petit Oiseau.* » (T. p, 164).

L'oiseau a une symbolique très forte dans les diverses cultures. Son vol est le symbole d'une relation « *entre le ciel et la terre* »[12]. Il est aussi considéré comme le messager du ciel, parfois comme un ange. Dans certaines civilisations anciennes, l'oiseau est considéré comme *« symbole de l'amitié des dieux envers les hommes* ».[13] Il est toujours attaché à quelque chose de supérieur, au ciel, grâce à sa capacité de vol dont l'homme est privé. L'oiseau symbolise l'âme qui assume un rôle d'intermédiaire entre la terre et le ciel.

L'oiseau, d'une façon générale et dans diverses cultures, symbolise donc la libération, les états supérieurs des êtres, la puissance, la vie, la fécondité et l'intelligence. L'hirondelle, quant à elle, symbolise, en outre, la clairvoyance, le bonheur, la fidélité**,** l'enthousiasme, la loyauté, la pureté et l'endurance. Voilà ce qui se rattache au nom de Tsippora comme qualités.

Le nom propre, comme l'explique Roland Barthes, « *s'offre à une exploration, à un déchiffrement (…) c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur*

[11] Dictionnaire encyclopédique de la Bible. *op. cit.,* p, 282.
[12] A. Gheerbrant, J. Chevalier, *dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Robert Laffont/Jupiter. Paris, 1982 p, 695.
[13] *Ibid.,* p, 698.

*touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir »*[14]. Nous aurons donc à vérifier, tout au long de notre analyse de ce personnage, la correspondance entre son nom et les significations qu'il suggère.

## B. Le portrait

Fidèle à sa technique de portrait, l'auteur dans son deuxième volume, procède de la même manière que dans le premier. Il met en scène son personnage principal, sans trop de détails descriptifs. Puis, il l'abandonne au profil de la présentation des autres personnages. Le narrateur de *Tsippora*, s'applique d'abord à décrire les sœurs de son personnage féminin, notamment Orma. Ce n'est que plus tard et graduellement qu'il se met à afficher le portrait de Tsippora, en mettant plus de lumière sur ses qualités physique en général, et morales plus particulièrement.

### A. Fille adoptive

Tout au long du roman, le personnage de Tsippora assume le symbolisme de son prénom comme les attributs de son être. En dépit de ses qualités exceptionnelles, sa couleur de peau noire trace d'emblée son avenir dans le pays de Madiân. Son état de fille adoptive et étrangère ne lui assure guère un époux. Quel homme voudrait-il d'une femme *koushite* dans ce pays? Ne cesse-t-elle de se dire.

Son père adoptif, le sage de Madiân, lui témoigne d'un amour sincère, et surtout de l'estime pour tout ce qu'elle a comme qualités humaines et morales. Le portrait que lui donne progressivement le narrateur affiche de plus en plus ses qualités. C'est précisément ce qui la distingue de sa belle sœur Orma. C'est aussi ce qui incite Moïse à la choisir comme épouse. Chez Jethro, Tsippora est aimée, respectée et estimée des siens. Elle jouit surtout d'une certaine autorité qu'elle tient de son père qui se fie à ses opinions et à ses jugements.

Jusque-là, Tsippora semble accepter sa destinée de fille adoptive, de femme noire, étrangère dans le pays de Madiân. Toutefois un rêve étrange vient perturber cette sérénité et semer l'incertitude dans son cœur. Il l'incite à reconsidérer sa vie dans ce pays, à penser à son futur. Elle se voit, dans ce rêve, comme un oiseau blanc

[14]R. Barthes, Le *Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil. 1972, p ,122.

volant loin de la cour de Jethro, vers la mer, pour trouver une pirogue qu'elle reconnait sitôt. C'est celle qui l'a ramenée un jour du pays de kouche, avec sa mère mourante. Devenant Tsippora, elle avance vers la mer qui va l'engloutir. À cet instant elle aperçoit un homme qui la sauve de la noyade. En ouvrant les yeux, Tsippora est toute tremblante d'émotions. Elle pressent qu'il s'agit d'un signe envoyé de Dieu pour lui transmettre un message auquel elle ne peut accéder aussitôt. Toute confuse, elle s'interroge :

> Est-ce un rêve de mort ou un rêve de vie ?
> Ma place est-elle ici, près de mon père Jethro, le grand prêtre de Madiân, ou est-elle dans le pays de Kouch qui m'a vue naître ? Ma place est-elle parmi mes sœurs à la peau blanche et qui m'aiment ou là-bas, de l'autre côté de la mer, parmi les Néhésyou qui subissent le joug de Pharaon ? (T. p, 13,)

Ce rêve ne la laisse donc pas indifférente. Ses interrogations se multiplient et lui ôtent sa quiétude d'autrefois. Elle se met à se demander s'il lui est écrit de rester auprès de son père adoptif et ses sœurs qui n'ont pas la même couleur de peau qu'elle ou elle doit rentrer dans son pays d'origine où elle retrouvera ses semblables ?

> Que vais-je devenir, moi, Tsippora, l'étrangère ?
> Ici, aucun homme ne me prendra pour épouse car ma peau est noire. Mais, ici, mon père m'aime. À ses yeux je suis une femme digne de respect. Parmi les peuples de Kouch, qui serais-je ? Je ne parle pas leur langue, ne mange pas leur nourriture. Comment y vivrais-je ? Seule la couleur de ma peau me ferait semblable à mes semblables. (T. p, 14).

La description de ce rêve et son effet sur Tsippora met en exergue son portrait physique et moral. Bien qu'elle soit fille adoptive, noire de peau, elle a une place particulière dans la cour et le cœur de son père. Ce dernier voit en elle une fille forte et raisonnable, pleine d'intelligence et de sagesse. Tenant à maintenir cette image aux yeux de son père, elle s'abstient de parler de son rêve de peur de se ridiculiser et de « *paraître trop faible, trop enfantine, semblable aux autres femmes, toujours prêtes à croire leur cœur plutôt que leurs yeux* » (T. p, 17).

**B. Tsippora, l'étrangère**

Les qualités de Tsippora sont inaperçues chez les autres à cause de sa peau foncée. C'est ce que ne manquent pas de souligner quelques bergers du village, les fils de Houssenek à sa vue au puits d'Irmna : « *Qui es-tu, noiraude, pour me dire ce que je peux ou ne peux pas faire ? Railla l'aîné* ». (T. p, 26)

Conditionnée par sa couleur de peau, Tsippora elle-même pense que cette couleur la définit plus que toute autre chose. C'est pourquoi lorsque Moïse estime qu'elle est étrangère, parce qu'elle préfère ne pas parler au bord du puits, elle se hâte de répondre : « *Tu as pensé à cela parce que ma peau est noire ?* » (T. p, 58).

Sa couleur de peau n'est pas sans laisser des frustrations dans son cœur. Elle lui rappelle constamment son origine, son destin et son avenir incertain.

**C. L'amoureuse**

Avant de faire ce rêve étrange où elle rencontre l'égyptien, Tsippora n'a jamais pensé qu'un jour elle connaîtra l'amour ou qu'elle aura d'époux dans le pays de Madiân. Mais dès qu'elle rencontre Moïse, cette certitude s'ébranle. Elle nourrit pour lui des sentiments depuis qu'il l'a sauvée dans son rêve. Maintenant qu'il la sauve réellement des berges, elle est certaine que cet homme est fait pour elle. D'autant plus, qu'il la regarde comme aucun homme avant lui ne l'a fait. Son regard est celui d'un homme habitué à la vue des peaux foncées. Au lieu de voir des expressions de surprise à laquelle Tsippora est habituée, elle lit sur le visage de Moïse plutôt de l'admiration. C'est ce qui la trouble profondément.

C'est ce regard qui l'encourage à aller à la recherche de cet étranger pour le remercier de son aide, après avoir refusé de les accompagner chez leur père. Cependant, Tsippora manque de confiance en elle-même. En apportant de la nourriture à Moïse, elle songe un moment à la déposer dans la grotte où il s'est installé et repartir. Ainsi, elle pense qu' « *il devinerait. Ou songerait à Orma, plus probablement*.»(T. p, 50) Tsippora pense que Orma est la plus belle. C'est elle qui parle le plus à l'étranger et c'est bien elle qui insiste le plus pour qu'il les accompagne. Il pensera donc à elle.

Toutes ces pensées et d'autres qui hantent l'esprit de Tsippora montrent à quel point elle est marquée par Moïse. Elles reflètent aussi à quel point elle est prisonnière de son image, en tant que femme noire, qui se croit moins belle que les autres à la peau blanche.

En imaginant que Moïse pense à sa sœur, Tsippora s'abandonne aux voix de son cœur de femme amoureuse et fait abstraction de sa raison. Il s'agit maintenant d'un être qui manque de force, de sagesse et de confiance surtout.
Croyant qu'en ayant cette peau noire, elle ne peut être belle ou susciter des sentiments d'admiration et d'amour. Elle se laisse assaillir par ce genre de pensées dès qu'elle se trouve face à Moïse. Elle ne peut s'empêcher de songer à ce qu'elle peut lui offrir. Elle craint ne pas être assez belle pour plaire à cet homme à la peau blanche et qui donne l'impression d'être un prince :

> Elle avait peur. Peur qu'il ne la trouve pas assez belle, trop noire de peau. Peur de ce visage de Kouchite qu'elle offrait à ce Moïse de nouveau étranger et inconnu, aux joues nues et aux bracelets de prince. (T. p, 131)

Même en étant sûre de l'amour que lui témoigne Moïse, Tsippora ne cesse pas de se sentir étrangère en pensant à sa couleur de peau. Elle n'hésite pas à le faire remarquer à Moïse dès que l'occasion se présente :

> Et moi, dit-elle. Sais-tu qui je suis ?
> -La fille de Jethro. Elle rit. Elle tendit les bras et les mains pour que leur couleur se confonde avec l'obscurité.
> - Le crois-tu vraiment ? Avec cette peau ? (T. p, 142).

Les appréhensions de Tsippora sont loin d'être fondées, sa couleur de peau n'empêche pas Moïse de l'aimer et de la choisir comme épouse. Il voit en elle plus que le noir de sa peau. Il peut discerner toutes les qualités qui la distinguent de ses sœurs. Il comprend que Tsippora est *« celle qui peut comprendre*. »(T. p, 133).

### D. L'honnie par les siens

Si Jethro témoigne de l'amour sincère à l'égard de Tsippora, comme si elle est de sa propre chair il n'en est pas de même pour sa sœur Orma. Celle-ci, à la

première mésentente, la rejette et renie catégoriquement toute relation de sororité avec elle. C'est ce qu'elle exprime ouvertement quand elle apprend que Tsippora s'est donnée à Moïse *« Qu'ils s'entendent ! La couleur de la peau en moins, il aura le même destin que celle que tu nous imposes comme une sœur, mais qui n'a jamais été la mienne !* » (T. p, 90)

À partir de ce moment Tsippora va souffrir du rejet des siens. Orma estime que c'est elle qui mérite d'être choisie par Moïse et que Tsippora lui a volé son prince. Cette pensée la pousse à en vouloir à sa sœur durant des années. Après la mort de leur père Jethro, Orma trouve enfin la possibilité de se débarrasser de cette sœur qui lui fut imposée.

Ainsi, en croyant trouver du soutien pour son époux, auprès de son père Jethro, Tsippora se heurte à la haine grandissante de sa sœur :

> *— Jethro est mort et c'est moi, femme de Réba et reine de Sheba, qui dirige désormais sa cour. Il n'est pas question que la multitude de ton Moïse s'abatte comme des sauterelles sur nos biens.*
> *— Orma, ma sœur !*
> *— Je ne suis pas ta sœur et mon père Jethro n'était pas ton père !* (T. p, 313).

Tsippora s'est certes habituée au rejet des autres mais l'exclusion lui parait plus pénible cette fois-ci puisqu'elle provient d'une proche, longuement considérée comme sœur.

Vient après le tour du frère et de la sœur de Moïse qui n'hésitent pas à afficher leur surprise après avoir appris que leur frère a pris pour femme une *Kouchite* : « *Ton épouse ? Miryam avança d'un pas, leva la main, la dirigea vers la servante Murti comme si elle avait encore l'espoir de s'être trompée.* » (T. p, 227).

Cette surprise se transforme avec le temps en aversion. Tsippora se sent rejetée par sa nouvelle famille. Aaron et Miryam la taxent d'épouse noire et la considèrent, tout comme les leurs d'ailleurs, comme une étrangère à leur peuple. La sœur de Moïse exprime ouvertement ce rejet. Si elle ne peut lui interdire l'amour de son frère, elle ne manque pas, pour autant, de lui faire sentir son statut inférieur par rapport au peuple juif. Pour Miryam, Tsippora n'a pas le droit de donner son avis sur les problèmes des hébreux : « *Comment oses-tu parler ainsi, toi qui n'es pas de notre*

*peuple ? Voudrais-tu nous donner des leçons, étrangère ? Sais-tu que ceux de ta race se couchent devant Pharaon et tiennent ses armes quand il l'ordonne ? »* (T. p, 25)

La souffrance de Tsippora est longue et silencieuse. Elle nourrit l'espérance de voir un jour les comportements de Miryam changer. Cependant, les choses s'aggravent de plus en plus. Tout le peuple s'emporte contre l'épouse de Moïse à présent. En la jugeant comme étrangère, les sages du peuple hébreux estiment que c'est à cause d'elle que leur Dieu s'abstient de s'adresser à Moïse :

> Comment Moïse pouvait-il être celui choisi par l'Éternel, comment pouvait-il être Sa parole et Son guide s'il avait pour épouse une fille de Kouch ? La fille d'un peuple sur qui Yhwh, on le savait bien, n'avait pas posé Son regard et avec lequel Il n'avait pas engagé Son Alliance. (T. pp, 273, 274).

A cause de cette rumeur, Tsippora dont le cœur est alourdi de peine, a plus que jamais la certitude qu'elle devient une charge de plus pour son époux. Ainsi, elle décide de s'éloigner, le laissant aux soins de son peuple qui ne la veut pas auprès de son libérateur.

### E. L'épouse écartée

Tsippora se trouve forcée de s'éloigner de son époux. Le peuple hébreux juge qu'elle n'est pas digne d'être l'épouse de Moïse rien que parce qu'elle a la peau noire. On ne l'estime point pour ce qu'elle est comme être, mais à partir de sa couleur de peau. Elle est dorénavant « *Tsippora l'étrangère, Tsippora l'épouse de peu de poids. » (*T. p, 279).

Elle décide donc de reprendre le chemin vers la cour de son père Jehtro, emportant avec elle l'humiliation d'être rejetée à cause du noir de sa peau. Elle ne peut plus résister à l'appel de la raison qui lui ordonne de rentrer chez son père. Ainsi, elle épargnerait à son époux des querelles inutiles avec les siens à cause d'elle.

Outre le fait d'être traitée comme étrangère, Tsippora est désormais considérée comme *« l'épouse écartée. » (*T. p, 283). Sa souffrance en est si grande et cruelle qu'elle n'a plus la force de prononcer un mot durant le trajet. La honte qui monte en elle, suite à ce rejet, est plus dure qu'elle ne peut l'endurer.

Il lui a fallut un autre coup, plus dur encore, pour qu'elle réalise à quel point elle est méprisée aux yeux des autres. En route, un messager vient lui annoncer que, finalement, Dieu vient de s'adresser de nouveau à Moïse. Ce Dieu, confirme-t-il donc les dires des sages hébreux ? Tsippora, « *rendait-elle- Moïse impur ?* ». Sinon pourquoi renoue-t-il avec lui dès qu'elle prend la décision de s'éloigner ? C'est ce qu'elle ne peut comprendre aussitôt :

> Josué tressautait de joie. Avait-il conscience de la gifle qu'il m'infligeait ? […]
> Mais, en l'écoutant, comme mon cœur me pesait dans la poitrine ! À peine avais-je tourné le dos que Yhwh se faisait entendre de mon époux ! Était-ce une leçon qu'il me donnait parce que je n'avais pas cru avec une absolue sincérité au bienfait de mon départ ? Voulait-Il souligner la juste raison de Miryam ?
> Disait-il, lui aussi : « Ah ! Débarrassons-nous de cette Kouchite » ? (T. p, 284).

Tout en ruminant son passé avec Moïse, Tsippora se dit que c'est elle qui l'a amené à entendre l'appel divin avant de l'encourager à emprunter le chemin de l'Egypte. C'est bien elle aussi qui lui a sauvé la vie et soutenu dans les épreuves les plus difficiles. Mérite-t-elle donc ce qui lui arrive ? Ne souffre-t-elle pas assez de l'incompréhension des humains pour se voir victime de l'injustice divine ? Ces pensées et autres ne cessent de peupler son esprit et son cœur tout au long de la route menant à la maison paternelle.

Être noire de peau n'est pas son choix, pourtant elle en souffre le martyre, ne cesse-t-elle de se dire. Elle n'arrive pas à comprendre comment elle persiste à être victimes des préjugés des autres alors qu'elle est l'épouse de celui qui devrait mener tout un peuple vers la liberté.

Après tant d'années de résistance et d'endurance, elle cède au désespoir. Elle se déclare vaincue. Elle reconnait enfin sa faiblesse. Il lui arrive parfois de penser que le Dieu de son époux ne la regarde pas car elle appartient à un autre peuple auquel il ne s'est jamais adressé. C'est pourquoi, elle demande, un jour, à Moïse de réclamer à son Dieu des lois susceptibles de protéger les étrangers et les faibles. Des lois qui leur assurent le droit de vivre libres et dignes :

> Ton épouse est la faible d'entre les faibles. Elle n'a pas même pu défendre ses fils. Elle est plus faible que les esclaves que tu conduis. Elle a besoin des lois de ton Dieu pour respirer et enfanter en paix. J'ai besoin des lois de ton Dieu pour que Miryam ne me conspue pas. L'étranger a besoin des lois pour n'être pas réduit au seul rôle d'étranger. (T. p, 313).

Ces lois tardent certes à venir pour sauver la vie de Tsippora mais la lutte de cette femme contre l'ostracisme n'est pas vaine. Elle sert à quelque chose d'important et de décisif pour la postérité. Dorénavant, son combat est inscrit dans les lois dictées par Dieu, à propos de tout étranger.

## III. Lilah : le sens de la fraternité et la tolérance

L'analyse de l'être du personnage féminin nous montre que Sarah et Tsippora souffrent des attributs de leurs identités en tant que femmes. Vues et évaluées à partir du regard des autres, elles se trouvent conditionnées par ce statut imposé. Un statut qui les cantonne souvent dans leur rôle traditionnel de femmes soumises, appelées à assurer la progéniture de leur époux.

Le portrait de Lilah n'en sera pas moins différent. Elle se présente à son tour comme victime de la société, de l'homme et des traditions.

### A. Le nom

À la différence des deux premiers personnages de la trilogie *La Bible au féminin*, celui de Lilah est purement fictif. Si le narrateur la présente comme la sœur d'Ezra le scribe juif, rien ne prouve pour autant l'existence de cette sœur. Son nom n'est nullement mentionné dans la Bible. Il ne s'agit donc pas d'un personnage biblique effectif. Dans ce cas, le choix du nom peut être intentionnel et prémédité par l'auteur. Son analyse peut révéler la correspondance entre le signifiant et son signifié car le nom résume souvent l'être.

Etymologiquement le nom de Lilah peut avoir comme origine le mot latin Lys. *« Dans la tradition biblique le lys est le symbole de l'élection, du choix de dieu, de l'être aimé »*[15].

[15] A. Gheerbrant, J. Chevalier, *dictionnaire des symboles*, *op, cit.*, p,678.

Dans le langage des fleurs, le lys symbolise la douceur et la pureté. Ce prénom peut être aussi dérivé du lilas, comme le laisse entendre le commentaire du narrateur qui précise que ces fleurs sont les préférées de Lilah. Le lilas peut signifier le premier émoi amoureux. On associe également le lilas à l'innocence et à la pureté. Qu'il s'agisse donc de lys ou des lilas, la signification reste presque la même, les deux suggèrent un être pur et innocent.

Notre personnage incarne-t-il les significations de son prénom ? C'est ce que nous verrons en analysant son portrait.

## B. Le portrait

Fidèle à sa stratégie quand il est question de peindre les portraits de ses personnages, le narrateur ne se montre point pressé de décrire celui de Lilah au début de son récit. Tout au contraire, il le laisse se révéler de lui même au fil des pages. Il nous présente de la sorte un personnage plongé dans l'une des situations de la vie. En effet, le portrait de Lilah est entamé par la mise en scène d'une jeune femme toute heureuse de recevoir une lettre de son amant lui annonçant son retour très prochain. Ainsi, ils pourront célébrer leurs épousailles : « *mari et femme, c'était notre promesse. Antinoès et Lilah ! promesse d'enfant, promesse d'amant !* » (L. p, 12).

C'est cette femme même qui prend la parole dans le prologue pour décrire l'émotion troublante qui la saisie à la lecture de la lettre qui annonce le retour de son amant. Puis, elle revient à son enfance où, enfants Lilah, Antinoès et Ezra sont soudés et solidaires et que rien au monde ne semble pouvoir les séparer. Mais l'enfance écoulée, les cœurs changent, les pensées aussi. « *Trois devenus un, c'en était fini. Lilah et Antinoès, Lilah et Ezra, Antinoès et Ezra. Amant et amante, frère et sœur, fureur et jalousie.* » (L. p, 13).

Dès le début, le récit de *Lilah* met en scène un personnage féminin en proie à un dilemme majeur. Elle doit choisir d'être l'épouse d'Antinoès ou la sœur d'Ezra car elle ne peut être les deux en même temps, puisque Ezra, son frère chéri, s'oppose à son mariage. Dès lors, son cœur est partagé entre l'amour fraternel et

l'amour passionnel. Sa souffrance commence avant même d'entendre le refus de son frère. Elle le connait assez bien pour deviner sa réponse négative à propos de la demande d'Antinoès, son bien-aimé

**A. La sœur**

Le portrait de Lilah se présente à travers la description de sa relation avec son frère. Au début du roman, l'auteur insère quelques notices biographiques expliquant comment les trois personnages principaux du roman sont si proches et partagent le même amour fraternel. Toutefois, cela ne dure que le temps de l'enfance. Devenus hommes et femme, Ezra, Antinoès et Lilah vont connaitre d'autres émotions. C'est cette dernière qui en souffrira le plus, après s'être trouvée au centre d'une querelle de jalousie entre deux hommes, voulant chacun la posséder à sa manière. Frère ou amant, elle doit choisir de faire le bonheur de l'un pour causer le malheur de l'autre, sans tenir compte de son propre malheur.

Ayant perdus leur père très jeunes, Lilah et Ezra sont intimement liés, un amour fraternel et chaste grandit entre eux chaque jour, les rapprochant de plus en plus, faisant d'eux un seul être. C'est ce que son frère lui déclare, alors qu'elle vient lui annoncer le retour d'Antinoès «*je n'oublie pas qu'il ya toi et moi et que rien, pas même ton guerrier perse, ne peut souiller l'amour éternel de Lilah pour Ezra.* » (L. p, 70).

Bien que Lilah soit la première concernée par son mariage, elle attend le consentement des autres au lieu de prendre une décision catégorique. Elle espère que son frère accepte cette union de bon grès, sans causer la peine de personne. Lilah, donne l'impression d'être si dépendante de son frère, jusqu'à lui céder le droit de décider de son avenir. Elle semble si passive devant son avis, même s'il s'agit de sa propre vie, de son propre bonheur.

La description de Lilah est faite de sorte qu'il est aisé de reconnaître les traits de sa personnalité. Elle se présente comme une sœur affectueuse et généreuse, soucieuse des joies et des peines de son frère. C'est pourquoi elle donne l'impression d'être si désarmée face au refus d'Ezra par rapport à sa relation avec

Antinoès. Elle semble craindre de perdre l'un ou l'autre alors qu'elle a besoin de l'amour des deux pour être heureuse.

Lilah a tendance à s'oublier, à se négliger face aux volontés des autres. Elle se perd entre ce que veut son amant Antinoès, ce que veut son frère Ezra et ce que veulent son oncle et sa tante. Même sa servante s'introduit dans ce cercle avec sa passion pour Ezra. Elle craint que sa maîtresse ne se fâche avec son frère à cause d'Antinoès et, ainsi, elle ne pourra plus voir Ezra. « *Tu devra choisir Antinoès. Tu es trop belle et trop fière pour demeurer dans l'ombre d'un frère. Mais si Ezra ne veut plus te voir, il ne voudra pas me voir non plus.* » (L. p, 86).

**B. L'amoureuse**

Le portrait de Lilah que le narrateur peint à travers le regard de son amant, montre son aspect de femme amoureuse. Mais ce portrait tarde à se présenter. Le narrateur semble s'amuser à décrire Antinoès plus que Lilah lors de leur première rencontre, après une séparation de deux ans. C'est à son amant qu'est assignée la mission de donner quelques traits du portrait de Lilah. Séparé de sa bien-aimée, à cause de la guerre, il s'imagine son beau visage qui lui inspire la force et le courage dont il a besoin pour mener ses combats. Lilah est décrite comme une amante passionnée, fidèle à leur promesse d'enfants et d'amants, elle ne veut qu'Antinoès comme époux. Elle semble prête à affronter la colère de son frère qui s'opposera éventuellement à leur union.

Le narrateur donne l'impression qu'il accorde peu d'importance au portrait physique de son personnage féminin. Il décrit tous les autres personnages dès leur apparition dans le récit; Axatria, Sogdiam, Ezra, Antinoès, la tante Sarah alors que le portrait de Lilah se présente au fur et à mesure de la progression du récit.

Après avoir fait connaitre les traits de son visage à travers les souvenirs d'Antinoès, le narrateur la décrit à travers le regard des habitants de la « *ville basse* » où son frère Ezra demeure pour faire ses études. Ces habitants voient en Lilah l'incarnation de la beauté et l'élégance des grandes dames.

D'autres détails de son portrait seront livrés à travers le regard de la reine. Cette dernière la convoque après avoir appris qu'Antinoès la veut pour épouse. La

reine qualifie Lilah de belle fille mais la trouve aussi orgueilleuse et fière. C'est pourquoi elle n'hésite pas à l'humilier, en l'intimidant devant la fosse des lions qu'elle appelle ses amis.

En outre, d'autres caractéristiques morales et comportementales sont mises en avant à propos de ce personnage féminin. Le narrateur décrit le courage et l'intelligence de cette femme qui ne se laisse pas intimider par une reine qui veut décider de la vie et de la mort de tous. Lilah, au contraire, voit dans l'abus du pouvoir de la reine l'ampleur de l'humiliation que peut faire subir le fort au plus faible. Ainsi, elle mesure la justesse des paroles de son frère Ezra qui considère que le peuple juif est loin de se conformer aux règles divines, c'est pour quoi il est abandonné par son Dieu et condamné à vivre dans le mépris et l'humiliation:

> Mais nous ne suivons plus les décrits de Yhwh. Nous avons rompu notre serment, rompu l'Alliance qui nous protégeait de la folie des puissants, de leur oppression et de leurs idoles. Alors, aujourd'hui, la main deYhwh n'est plus sur nous. C'est la main de Parysatis qui est sur nous. (L. p, 151).

Lilah, si courageuse, demande à la reine qui la menace de la présenter comme repas à ses lions, à ce que son frère puisse se présenter devant son fils, le Roi des rois. Cette demande suscite l'intérêt de Parysatis mais sa colère aussi. Elle y lit l'audace de cette fille *prétentieuse* et fière. Cette effronterie coûte cependant cher à Lilah. La reine qui, elle aussi, s'oppose au mariage de cette dernière avec son officier, trouve dans l'audace de la jeune fille l'occasion de l'humilier une seconde fois. Elle lui impose donc de rompre avec Antinoès pour pouvoir obtenir une réponse positive à sa requête.

> - Je veux entendre ta réponse, ma fille !cria Parysatis
> - Oui, ma reine.
> - Tu va à Jérusalem et tu oublie Antinoès.
> - Dans les reins de Lilah, les aguilles étaient devenus des crocs.
> - Oui, ma reine.
> - Plus de promesse, plus d'épousailles […]
> - Oui, ma reine
> - Le rire roucoulant de Parysatis fusa dans l'air épais, sinueux comme un serpent. (L. p, 169).

Lilah se rend compte que son mariage ne peut s'accomplir tant que la reine s'y oppose. Elle préfère donc aider son frère à accomplir sa mission en implorant l'aide de cette reine. Ainsi, il lui sera au moins possible de compenser la perte de son homme par le soutien de son frère.

L'être du troisième personnage féminin laisse voir l'image d'une femme qui recèle un grand nombre de qualités morales et physiques. Cependant, sa vie ne se déroule pas comme elle le souhaite et comme le laissent prédire ses qualités. Dès le début, Lilah se montre comme un être pur et innocent, tout comme le laisse prédire son prénom. Elle est sensible et affective en tant que sœur mais surtout fidèle et passionnée en tant qu'amoureuse.

Le narrateur nous renseigne tôt sur un détail qui fait le malheur de ce personnage ; tenant à satisfaire tous ceux qui l'entourent, elle semble s'oublier. Elle tient à contenter son frère en choisissant de le suivre à Jérusalem plutôt que de s'abandonner à l'appel de son cœur. Elle a ainsi dû céder à la pression de la reine, ne sachant si c'est à cause de son amour pour son frère ou par crainte des représailles de cette redoutable femme. Peu importe pour elle, du moment qu'elle finit par subir l'injustice de l'un et de l'autre, incarnant de la sorte le sort de toute femme, évoluant au sein d'une société traditionnelle, où seuls les plus forts décident de la vie des autres.

L'analyse de l'être des personnages féminins dans *La Bible au féminin*, révèle leur statut contradictoire. Ils recèlent des qualités remarquables mais n'arrivent pas à jouir de leurs attributs à cause du statut figé que leur réserve leur entourage. En effet, chacune des trois femmes est représentative d'une réalité humaine. Elle est l'incarnation même de certains problèmes d'actualité (stérilité, adultère, racisme, exclusion, fanatisme.)

Sarah souffre durant toute sa vie de l'injustice d'une société qui méprise les épouses stériles. Elle connait toutes les épreuves inhérentes à cette condition (le mépris, la souffrance, l'adoption, la jalousie envers la mère porteuse, la conception

inespérée…) jusqu’au moment où elle reconnaît enfin la puissance du Dieu d'Abraham qui lui permet d’enfanter son fils, Isaac.

Tsippora, l’épouse noire de Moïse, est traitée comme une étrangère. Elle souffre de l’indifférence et de l’exclusion. Mais elle ne se résigne pas. Elle lutte, jusqu’à sa mort, contre le racisme qu’elle subit par les siens. Les peines insoutenables qu’elle a vécues durant sa vie semblent être le prix des Lois de Moïse, censées protéger les faibles et les étrangers.

Lilah est un autre exemple de la femme qui doit lutter constamment pour affirmer son existence. Son destin est déjà tracé par les lois qui gèrent la vie du peuple hébreu. Elle ne peut épouser son amant perse et doit suivre son frère Ezra à Jérusalem. Là commence sa lutte contre l'extrémisme religieux dont les femmes sont les premières victimes.

C’est l’action de ces personnages qui fera la différence entre leur image biblique et celle proposée dans la trilogie *La Bible au féminin*. C’est ce que nous découvrirons dans le chapitre suivant, consacré à l’étude du faire des personnages féminins, objet de notre travail.

# Chapitre II :

# Le faire des personnages féminins

L'analyse de l'être des personnages féminins dans *La Bible au féminin* est révélatrice de l'image et du statut dans lesquels ces femmes sont cantonnées par leur entourage. Victimes de préjugées et de stéréotypes, Sarah, Tsippora et Lilah incarnent la condition des femmes au sein des sociétés archaïques. Toutefois, il n'est pas question pour elles de baisser les bras face à une telle condition. Chacune d'elles réagit à sa manière pour s'affirmer dans son milieu et trouver la place qu'elle mérite. Leurs actions semblent dépasser le niveau personnel pour embrasser une dimension collective. Se démarquant de toutes les formes d'égoïsme, les héroïnes de *La Bible au féminin* se révèlent d'une humanité et d'une modernité remarquable. Chacune des trois femmes sait mener une vie aussi exemplaire qu'ordinaire. Exemplaire parce qu'elle sert de modèle de conduite aux autres. Le volet ordinaire réside dans ce qu'elle a de commun avec les êtres humains, les femmes en particulier.

Pour analyser les actions de nos personnages féminins, nous nous appuierons sur les notions de Philippe Hamon concernant le faire du personnage :

> L'étude des actions du personnage s'appuie sur les acquis de la sémiotique narrative. Du modèle greimassien, Philipe Hamon retient les deux notions fondamentales de *rôle thématique* (le personnage comme type psychologique ou social) et de *rôle actantiel* (le personnage comme force agissante au fondement de la dynamique narrative) [1]

Hamon propose de s'intéresser aux rôles thématiques et actanciels du personnage, pour pouvoir rendre compte de son action dans l'intrigue.

Le rôle thématique dans un récit peut engendrer un grand nombre de thèmes. En effet, il « *permet de véhiculer du sens et des valeurs* »[2].

Les trois romans de notre corpus présentent des intrigues d'ordre politique et amoureux, ce qui donne naissance, à l'intérieur de chaque intrigue, à un ensemble de thèmes variés ou ce que Hamon appelle *axes préférentiels*[3]. Nous allons tenter de rendre compte de ces axes, dans chaque récit, afin de déterminer les rôles

[1] V. Jouve, *La poétique du roman*, *op, cit.*, p, 60.
[2] *Ibid.*, p, 53.
[3] *Ibid.*, p, 60.

thématiques assumés par chacun des personnages féminins. Pour ce faire, nous nous appliquerons à analyser chaque protagoniste à part. Cela nous permettra de mettre l'accent sur ses actions et obtenir des conclusions quant aux fonctions qu'ils assument dans leur récit.

## I. Sarah : la lutte contre l'injustice

Le parcours de Sarah, depuis son enfance jusqu'à sa vieillesse, met en évidence sa quête de liberté, d'autonomie et de justice. Cette femme cherche à s'affirmer dans une société qui définit au préalable les rôles auxquels elle est prédestinée : être une fille docile et obéissante qui se plie sagement à l'autorité paternelle. Elle est appelée aussi à être l'épouse soumise qui doit garantir la progéniture de son époux. Le destin de Saraï aurait pu être conforme à cette image si elle ne s'est pas révoltée contre cette condition.

Poussée par son tempérament rebelle, Saraï manifeste, dès son enfance, son refus de se soumettre à la tutelle masculine. Cela se traduit par son rejet de l'époux choisi par son père. Puis par son évasion de la maison pour épouser l'homme qu'elle aime.

### 1. Les rôles thématiques

Le récit de *Sarah* offre une intrigue amoureuse et politique dont les axes préférentiels les plus pertinents se résument dans l'amour, la religion et la politique. Saraï occupe un rôle thématique à l'intérieur de chacun de ces axes. Elle se présente comme sujet, dont les sentiments et les pensées éclairent et justifient les actions.

#### A. L'axe de l'amour

Sur le plan des sentiments Saraï, assure divers rôles thématiques. Elle est la fille chérie, la femme séductrice et l'épouse passionnée. Cependant, elle n'assume pas entièrement ces rôles, dans la mesure où elle se trouve obligée de renoncer à l'un pour garantir l'autre. Elle doit, par exemple, abandonner son statut de fille préférée de son père pour devenir l'épouse d'Abram, l'homme qu'elle a choisi.

**A. 1. La fille**

Saraï semble être la fille aimée et préférée de son père. Elle le lui rend bien et parait en être fière : *« elle était fière […], elle ne doutait pas d'être la première dans son cœur. Et elle n'aimait rien tant que de s'en assurer. »* (S. p, 47). Étant sûre de l'amour de son père, elle croit qu'il ne peut la marier ou lui choisir un époux sans, au moins, lui en parler à l'avance. Ainsi, à la première occasion, elle lui fait part de ses inquiétudes après avoir entendu dire qu'il lui a déjà choisi un mari.

Bien que sa tante et sa servante lui confirment qu'une fille appartient à son père, qu'il a le droit de la donner comme épouse à l'homme qu'il choisit, Saraï nourrit l'espoir d'entendre le contraire de la bouche de son père, bien aimé. Rongée de soucis, elle n'hésite pas à lui poser des questions sur cet inconnu qui va devenir son époux. Cependant, sur ce point son père est catégorique, il ne succombe pas aux caprices de sa fille. Il affiche sa grande stupéfaction face à son insistance : « *La surprise arrondit le sourcil d'Ichbi Sum-Usur avant qu'une plainte, mi-soupir mi-rire, agite les glands de sa toge.*

— *Saraï ! Saraï, ma fille ! Tu ne changeras donc jamais ? »* (S. p, 48).

Son père lui confirme les propos de ses tantes et ceux de sa servante. Il lui déclare fermement qu' « *un père choisit celui qui prendra sa fille pour épouse selon les raisons qui lui conviennent.* » (S. p, 38).

Saraï tente d'exécuter ce que lui demande son père dans l'espoir de trouver le prétendant inconnu à son goût et surtout loin de ressembler à son frère Kiddin.

Les jours suivants, elle ne peut s'empêcher de penser au futur époux. Elle imagine mal devenir épouse, elle qui se croit encore enfant. Quand le prétendant arrive enfin, elle réalise qu'il n'a rien en commun avec son frère. Toutefois, en croisant le regard de l'inconnu, elle parvient à lire ses impressions: *« C'était l'expression d'un homme qui méprise. Qui mesure avec dégoût l'effort qu'il lui faudra faire pour poser encore une fois son regard sur celle qui allait être son épouse. »* (S. p, 66).

Le deuxième jour de la cérémonie des épousailles, Saraï rencontre son futur époux pour la seconde fois. C'est à elle, cette fois-ci, de mesurer l'effort qui lui faut pour se familiariser avec l'idée d'épouser cet homme qui va devenir son maître, durant toute une vie. Elle s'aperçoit qu'elle n'est pas faite pour se résigner à un tel

sort. D'un geste brusque, elle commence à courir d'une salle à une autre jusqu'à se retrouver hors du palais. Saraï se lance donc à la conquête de sa liberté et de son être, loin de l'enceinte du palais, loin de son père et de l'époux choisi. Cette évasion ne dure cependant qu'une nuit. Le lendemain, les soldats de son père finissent par la reconduire au palais.

La colère du père est à la mesure de l'amour qu'il a pour sa fille. La punition qu'il lui inflige dure quatre longs mois, durant lesquels elle se montre si sage et si docile que tout le monde s'en étonne :

> Aussi, lorsqu'elle sortit de la chambre rouge, lorsque chacun la vit errer avec mélancolie dans la maison et le jardin, toujours modeste, sans jamais la moindre rébellion, chacun crut que la fille d'*Ichbi Sum-Usur* était sur la voie de la repentance. (S. p, 97)

Cette sagesse vient en réalité du fait que ses pensées sont occupées par Abram, le jeune qu'elle a rencontré durant sa courte disparition

Durant les sept jours que Saraï passe, chaque mois, dans la *chambre rouge*, ses tantes font exprès de raconter tant d'histoires sur la condition des femmes, notamment celles qui s'érigent contre la volonté de leurs hommes. L'indocilité et la rébellion leur coûtent toujours cher. A l'écoute de ces histoires, elle demeure pourtant silencieuse, ne manifestant aucune émotion, ni regret.

Saraï considère qu'elle n'a rien commis comme grave en fuyant le jour de ses épousailles. Elle estime que son acte enfantin ne doit en aucun cas outrager son père, ni les Dieux. Il exprime tout simplement son refus du mariage arrangé. Il traduit son refus d'épouser un homme qu'elle n'aime pas. Cette action audacieuse est une conséquence naturelle au tempérament rebelle de Saraï. Elle traduit aussi ses conceptions du lien entre un homme et une femme.

Les échos de la docilité de Saraï se répandent dans la maison et atteignent les oreilles de son père. Avec le temps, ce dernier finit par lui pardonner. Il cherche à présent à lui trouver un autre époux. Une fois au courant des intentions de son père à son égard, elle fuit la maison paternelle une seconde fois avant que son père ne la mette devant le fait accompli. Elle veut rencontrer Abram et lui faire part de ses

sentiments. Il se peut, pense-t-elle, que lui aussi veut la prendre pour épouse. Elle acceptera immédiatement et ne reviendra plus jamais à la maison, conclut-elle.
Cette fille refuse donc de se plier aux règles et aux lois qui la contraignent à obéir à son père et à accepter le sort qu'il compte lui tracer.

En tant que fille, comme nous avons déjà vu à travers son être, Saraï incarne le rôle de la fille aimée et préférée mais qui s'obstine à désobéir. Elle refuse l'autorité de son père quand elle ne correspond pas à ses aspirations et ses conceptions des choses. D'une fille aimée et dorlotée, elle passe donc pour une fille rebelle et ingrate aux yeux de son père et son entourage.

### A. 2. La femme séductrice

Le rôle de la femme séductrice cadre parfaitement avec l'être de Saraï. Jouissant d'une beauté légendaire, elle ne peut passer inaperçue. Depuis son enfance, elle sait qu'elle va devenir une belle femme : « *Je n'ai besoin de personne pour savoir que je suis belle et que je le serai plus encore quand je serai grande.»* (S. p, 39).
Lors de la période vécue au temple d'Ishtar, elle exerce son grand pouvoir de séductrice sur les jeunes soldats. Ces derniers assistent émerveillés au spectacle de cette jeune femme courageuse face au taureau, puis repartent au combat aguerris par l'effet qu'elle a su exercer sur eux. Ils emportent surtout avec eux le souvenir de sa beauté foudroyante qui ne les laisse pas indifférents.
Même son frère Kiddin n'est pas insensible à sa beauté. Après l'une de ses cérémonies à laquelle il assiste, il demande à saluer sa sœur qui ne refuse pas de le recevoir. Mais son regard n'a rien de fraternel, « *Un regard de jeune fauve, incendié par la beauté de Saraï et alourdi par le désir* » (S. p, 128).
Abram ne fait pas exception. Depuis leur première rencontre, il succombe à son charme et projette la prendre comme épouse. Saraï ne perd pas son pouvoir de séduction même en avançant en âge. Le neveu d'Abram, qu'elle a pourtant élevé comme son propre fils, n'échappe pas non plus à l'effet irrésistible qu'elle exerce sur les hommes. Il en fut conscient dès son adolescence. Il lui déclare ouvertement un jour qu'il l'aime, comme un homme aime une femme, et qu'il ne veut d'aucune

autre femme. « *— Je t'ai toujours aimée, Saraï. De tout mon cœur, de tout ce qui en moi est capable d'aimer. […]—Tu peux tout me demander sauf de ne pas t'aimer comme un homme aime une femme* » (S. pp, 229, 230).

C'est cette beauté quasi parfaite et fatale qui séduit Pharaon également. Croyant qu'elle est la sœur d'Abram, comme le prétend ce dernier, il veut la posséder et la garder dans son harem.

### A. 3. L'épouse dévouée

Les sentiments que Saraï nourrit pour Abram, depuis leur enfance, aboutissent à leur mariage. Durant des années, elle agit en épouse dévouée, passionnée et généreuse. Elle s'habitue rapidement au mode de vie au camp de Terah. Elle apprend le savoir des femmes de la tribu et exécute tous leurs ouvrages avec une grande aisance:

> En moins d'une saison, celle qui avait été fille de Puissant et Sainte Servante d'Ishtar, toujours entourée d'esclaves et de serviteurs prêts à exaucer ses moindres caprices, mangeant et buvant ce que d'autres mains préparaient pour elle, abandonna les toges aux ourlets d'or, les bijoux somptueux, les maquillages et les coiffures savantes sans montrer le moindre regret. Avec autant de naturel que les femmes nées sous les tentes, elle revêtit une modeste tunique, noua une tresse de laine rouge et bleue dans ses cheveux et dormit sous la tente. Avec la même facilité, elle apprit à broyer les céréales, cuire la viande et les pains ou préparer la bière. (S. p, 167)

En s'habituant vite à la simplicité de la vie sous les tentes, Saraï gagne l'admiration de tous, notamment celle de son mari qui parait comblé auprès d'elle. Rien ne semble perturber la félicité de cet amour. Néanmoins, la jeune épouse s'avère stérile, elle ne peut dissimuler son chagrin face à ce constat amer qui s'affirme d'un jour à l'autre. Voulant accomplir ses devoirs d'épouse, Saraï tente tous les remèdes que lui conseille sa servante Sililli pour avoir des enfants. Elle va jusqu'à implorer les dieux qu'elle a abandonnés en épousant Abram. Désespérée, elle ignore comment se délivrer de cette malédiction qui vient troubler son bonheur conjugal. Malgré ses tentatives incessantes et celles de sa servante, son ventre

demeure plat. Si l'amour de son époux ne se trouve point ébranlé à cause de sa stérilité, Saraï en éprouve cependant une douleur insoutenable.

Ainsi, après de longues années de souffrance et de frustration, elle offre sa servante à son époux, espérant qu'il aura enfin un fils. Non sans lui causer de la peine, cet acte de générosité montre à quel point Saraï est prête à se sacrifier pour garantir le bonheur de son époux. Ce sacrifice révèle aussi la mesure de son désespoir et sa lassitude après des années de lutte vaine contre sa stérilité. Elle est aussi lasse d'entendre répéter la promesse du Dieu d'Abram qui depuis longtemps promet qu'il fera de lui de grandes nations. Son incrédulité s'accroît davantage avec le temps, c'est pourquoi elle passe à l'action en proposant une solution fatale à son problème.

Assumant parfaitement son rôle d'épouse Saraï a toujours fait confiance à son époux. Dès leur première rencontre, elle lui avoue son évasion de la maison paternelle. Elle croit en lui quand il prétend qu'un Dieu invisible lui parle. Elle le soutient sans vraiment croire en ce Dieu, elle croit plutôt profondément en son époux : «- *Crois-tu que Celui qui m'a parlé existe ?*

-*Je ne sais pas. Mais j'ai confiance en toi. Je sais, moi aussi, que le jour viendra où tu conduiras un grand peuple.* » (S. p, 192).

**B. L'axe de la politique**

Dans le domaine politique, le rôle de Saraï vient du fait qu'elle est l'épouse d'Abram, désigné par son Dieu pour régir une grande nation. En accomplissant son rôle d'épouse dévouée, elle se lance avec son mari sur les routes de Mésopotamie, à la recherche du pays de la Promesse.

Bien qu'elle demeure stérile, incapable d'offrir une descendance à son époux, elle accomplit d'autres rôles relatifs à la mission de ce dernier.

Elle le soutient en dépit de ses propres tourments de femme stérile. Dès que le doute le gagne par rapport au chemin qu'il doit suivre ou encore vis-à vis du silence de son Dieu, elle tente de le rassurer par ses paroles réconfortantes : « *Je te fais confiance. Nous te faisons confiance. Pourquoi ton dieu ne te ferait-Il pas confiance Lui aussi ?* » (S. p, 198)

Abram, lui-même, reconnaît le rôle capital de son épouse dans l'accomplissement de sa tâche. En homme comblé, il la considère comme la source de sa bénédiction: « *Qui me bénit davantage, jour après nuit, que mon épouse Saraï ? »*(S. p, 209). Il lui répète maintes fois qu'il ne veut qu'elle dans sa vie, même si elle demeure incapable de lui donner d'enfants. Il considère que le bonheur que lui procure sa belle et resplendissante femme n'est rien d'autre qu'un indice de la générosité de son Dieu. Abram ne cesse de répéter à Saraï que sa beauté permanente est « *le signe de la félicité que leur accordait Yhwh*, [...]» (S. p, 225)

Assumant son rôle de conseillère, Saraï, n'hésite point à donner son avis sur les problèmes que rencontre son époux. Elle conseille Abram, et se met parfois en colère contre lui quand il se montre incapable de prendre une décision catégorique. Elle le presse, par exemple, à trouver une issue à la famine qui frappe Canaan où ils sont installés avant de lui suggérer de partir vers l'Egypte, un pays réputé pour ses richesses.

Quand ils se trouvent en péril, Saraï approuve la décision de son époux qui, craignant le pouvoir de Pharaon, propose de la faire passer pour sa sœur. En attirant l'attention de Pharaon à sa beauté, elle parvient à sauver tout le peuple d'Abram. Comme résultat, ce dernier et les siens sont comblés des faveurs et des dons du roi-dieu de l'Egypte :

> Je t'accorde des terres pour ton troupeau et du grain pour ton peuple, Abram. Et cela jusqu'à ce que les pâturages de Canaan reverdissent. Demain, Tsout-Phénath te reconduira auprès des tiens. Ta sœur reste auprès de moi. Peut-être saura-t-elle être ma terre et mon grain. (S. p, 277).

**C. L'axe de la religion**

Sur le plan de la religion, Saraï incarne le rôle de l'incrédule. Sa relation avec les Dieux n'a jamais été solide, et ne provient pas d'une foi sincère. Lors de son enfance et sa jeunesse elle vénère certes les dieux de sa ville comme toute sa famille mais ce n'est pas par vocation ni par amour qu'elle le fait, c'est beaucoup plus par habitude. De plus, ses actes montrent qu'elle ne leur accorde jamais la considération requise. Elle agit souvent en dehors des lois et règles qu'ils dictent, comme le fait

remarquer son frère : « […] *cette sœur incapable de se plier aux lois et aux devoirs des femmes. Une sœur mal née qui attirait les souillures démoniaques.* » (S. p, 110)

Quand elle devient prêtresse au temple d'Ishtar, suivant le présage du divin, Saraï ne manque pas d'exécuter avec habileté son devoir. Au fond d'elle, elle sait très bien que ce ne sont pas les dieux qui sont à l'origine de son étrange maladie. Ce mal à la suite duquel le devin a prétendu qu'elle est destinée à servir le temple .Sa dévotion n'est qu'un moyen de quitter la maison paternelle ainsi que l'époux que son père veut lui imposer. En outre, Saraï n'hésite pas à abandonner le temple quand Abram le lui demande. *« Je n'attendais que tes paroles. Je te suivrai aussi loin que tu voudras de moi*. » (S. p, 155)

Une fois mariée, elle croit les paroles d'Abram, son époux, mais reste incertaine quant au pouvoir de son Dieu, surtout qu'il ne cesse de promettre à Abram une descendance alors qu'elle est toujours stérile. Elle croit que ce Dieu n'est pas le sien, tant qu'il ne tient pas à sa promesse et fait naître de son ventre un fils à Abram :

> Quel est donc ce dieu, Abram, qui ne peut ni nourrir
> ton peuple ni rendre fécond le ventre de ton épouse ?
> — Saraï !
> — C'est ton dieu, Abram, ce n'est pas le mien. (S. p, 245)

Saraï ose dire son incrédulité. Elle exprime ses doutes et son inquiétude du silence du Dieu d'Abram face à son ventre vide. Elle s'étonne pourquoi ce Dieu ne cesse de réitérer sa promesse, sans pour autant pouvoir la tenir. À plusieurs occasions, elle affiche ses doutes vis-à-vis des pouvoirs du Dieu de son époux. Elle croit que non seulement ce Dieu est incapable de remplir son ventre de vie mais il ne se soucie même pas de sa douleur *« Pourquoi ton dieu ne se soucie-t-il pas de moi ? Sais-tu répondre à cela ? Non… Yhwh t'a parlé. Il t'a promis, et tu danses et tu ris. Et moi je pleure Et moi je me cache ! Et moi je suis vide.* » (S. p, 301).

Saraï s'obstine à voir dans la permanence de sa stérilité un signe d'impuissance. Rien ne l'empêche désormais d'exprimer ce qu'elle considère comme injustice divine.

Elle est allée jusqu'à croire que ce Dieu est la cause de son malheur, qu'il est à l'origine de ce froid qui vient de s'installer entre elle et son époux. Ce dernier semble absorbé par des méditations infinies et la délaisse de plus en plus, pense-t-elle: *« Seule, je le suis, et depuis maintenant longtemps, dans le tout petit espace de mon corps. Abram s'occupe de son dieu. »* (S. p, 297)

## 2. Les rôles actanciels

*« Le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit»*[4]. Pour l'analyser, il faut circonscrire le programme narratif du personnage. Ce concept permet « *d'appréhender la logique qui sous-tend le comportement d'un auteur* »[5]. Pour Jouve, le parcours narratif *«est déclenché par un actant-opérateur dont le vouloir, instaurant un programme, détermine les actions et l'enchaînement de l'histoire »*[6]. Un programme narratif est selon Greimas[7] repérable à travers la théorie des modalités qui :

> est certainement, dans la recherche narratologique contemporaine, la branche qui a fait le plus spectaculairement progresser la connaissance que nous pouvons avoir du fonctionnement des structures narratives, des récits en général, et qui a affiné considérablement la description du problème du personnage en particulier.[8]

Il s'agit donc d'analyser les modalités du pouvoir, du savoir et du vouloir. Saraï, comme nous l'avons constaté, remplit plusieurs rôles thématiques dans le récit, étant donné qu'elle en est le personnage principal. Cela fait d'elle l'objet d'une focalisation privilégiée. De même, elle assure plusieurs rôles actantiels grâce à son savoir, son pouvoir et son vouloir. L'être de Saraï se présente comme une synthèse de ces trois modalités qui font sa richesse psychique. Par conséquent, la combinaison entre l'être et le faire de ce personnage sera le fil conducteur de notre analyse. Nous allons nous pencher sur les modalités qui régissent ses actions pour que nous puissions bien saisir les enjeux qui les définissent.

[4] V. Jouve *La poétique du roman*, *op. cit.*, p. 53.
[5] *Ibid.*, p, 54
[6] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Editions PUF, Coll. Ecriture, 1998 p.122.
[7] A-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F. (1986) [1966].
[8] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 235.

**1. Le vouloir** :

> Le vouloir instaure le personnage comme actant-sujet et déclenche le processus narratif. Il transforme n'importe quel acteur, à n'importe quel moment du récit, en un sujet virtuel doté d'un programme local ou global et en relation déjà finalisée avec un objet auquel il attribue une valeur soit positive (il désir l'obtenir), soit négative (il désire l'éviter). […]Ce vouloir peut être inné ou acquis. [9]

La modalité volitive se manifeste à travers les désirs de Saraï, ses sentiments, ses angoisses et ses passions exprimés à travers ses actes. Le vouloir joue donc un rôle primordial dans le parcours de ce personnage. Greimas affirme que *« La relation entre le sujet et l'objet est assez spécialisée et comporte un investissement sémique plus lourd, de "désir", et se transforme, au niveau des fonctions manifestées, en "quête*" »[10].

En effet, les modalités déterminent le rapport d'un personnage, soit à l'action (le faire), soit à un état (l'être). Saraï semble, dès les premières pages du récit, insatisfaite de son état, de sa condition qui la réduit à un être soumis et docile. Sa quête est de changer sa condition. Ses actions depuis qu'elle est enfant, expriment son refus de l'autorité masculine absolue. Elle réagit contre la volonté de son père qui projette la donner à un homme qui lui est inconnu. Elle décide de défier toutes les lois patriarcales régissant sa vie en tant que femme. A la différence des autres femmes, elle cherche à s'affirmer, à exprimer ses souhaits et à les concrétiser.

Pour changer sa condition, Saraï passe volontairement à l'action. Elle fuit la maison paternelle à deux reprises, manifestant ainsi son refus du mariage arrangé par son père. S'évadant pour la troisième fois avec Abram pour l'épouser, elle confirme son vouloir et sa détermination à faire sa propre vie.

**2. Le savoir**

La modalité du savoir d'après P. Valéry : *« contribue d'abord à qualifier le personnage, à définir un type particulier de compétence préalable à l'action (...)*

[9] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, pp, 236- 237.
[10] J-A. Greimas, *Sémantique structurale. op. cit.*, p,180.

*mais elle peut aussi s'incarner en objet concrets ou en acteurs particulier circulant dans l'intrigue : secrets, lettres, information ...etc.* »[11]. Hamon distingue entre deux niveaux d'analyse du savoir; un savoir énonciatif[12] et un savoir énoncif. Le premier relève de l'énonciation et n'a pas de conséquence sur l'action. Quant au second, il concerne l'énoncé et touche le statut et l'action des personnages. Il en résulte que seule l'analyse du savoir énoncif est susceptible de renseigner sur l'action du personnage, ce qui va d'ailleurs se confirmer dans notre travail. La modalité du savoir, selon Hamon, définit le personnage dans certains de ses états, avant ou après l'action. En effet, *« Il n'est de véritable savoir que celui qui peut se changer en être et en substance d'être, c'est-à-dire en acte»*[13].

Chez Saraï la présence ou l'absence du savoir définit ses actions. Elle agit en effet, par connaissance ou par ignorance des données de son monde. Enfant, elle ignore beaucoup sur la vie des femmes. En entrant dans la *chambre rouge*, espace féminin par excellence, elle apprend tout ce qui fera d'elle une femme parfaite selon les coutumes de sa société. Elle apprend aussi que c'est à son père que revient le choix de son futur époux, sans même qu'il soit obligé d'avoir son accord. Ses tantes lui font surtout comprendre qu'il existe des lois conçues pour régir la vie des femmes et que ces dernières doivent les respecter. Une femme selon la tradition est appelée à servir les hommes et leur garantir une descendance. Saraï semble ne pas être concernée par ces règles et ne manque pas de signaler leur caractère injuste. La tentative d'initier Saraï au monde des femmes et le savoir qu'elle a sur la condition qui l'attend l'incitent à réagir.

Saraï est décrite au moment où elle reçoit pour la première fois ses règles qui la transforment en femme adulte. Elle affiche son mécontentement de la façon dont les choses se passent :

> Pourquoi le sang qui coulait entre ses cuisses la rendait-il plus adulte ? Pourquoi en obtenant la liberté de parler allait-elle perdre la liberté d'agir ? Car c'était cela qui allait arriver.[…]Pourquoi les

[11] Ph. Hamon, *Le personnel du roman, op. cit.,* p, 274.
[12] *Ibid.,* p, 275.
[13] P. Valéry, cité par P. Hamon, *Le Personnel du Roman, op. cit.,* p. 275.

> choses devaient-elles se passer comme elles se passaient et pas autrement ? (S. p, 23)

Elle ignore pourquoi telle est la condition de la femme. Elle s'y oppose par la suite en agissant contre l'ordre établi.

### 3. Le pouvoir

> Le pouvoir est, dans tout système de personnages, une catégorie sémantique importante qui vient définir la compétence du personnage, et notamment constituer des sous-classes d'actants bien différenciés, selon que ces actants sont puissants ou impuissants, qu'ils ont les moyens ou non d'agir conformément à leur vouloir, qu'ils disposent ou non d'adjuvants, que leur pouvoir est inné ou acquis.[14]

La modalité du pouvoir détermine les aptitudes du personnage à accomplir sa volonté. Elle élucide la nature de son pouvoir et met en œuvre les forces qui l'aident ou les éléments qui entravent la réalisation de sa quête. En ce qui concerne cette modalité chez le personnage féminin de Saraï, il est clair qu'elle est étroitement liée à son statut de fille de puissant. Elle est aimée et préférée, ce qui lui octroie la capacité d'agir plus librement. Le fait qu'elle soit une belle femme, incarnant la féminité dans tous ses aspects, l'aide souvent à accomplir ses souhaits, notamment celui d'être l'épouse d'Abram qu'elle séduit depuis leur première rencontre.

L'analyse de l'être de Saraï nous montre que ce personnage passe à l'action dès qu'il se trouve face à une situation qui le concerne directement. Saraï est jugée par les siens comme une fille rebelle et insoumise parce qu'elle ne peut se plier aux lois qui régissent la vie des femmes. La jeune fille puise son pouvoir d'agir dans sa nature autonome qui refuse de subir passivement son destin. Elle participe en revanche à le faire. Son mariage avec Abram est une preuve de son pouvoir d'action sans contrainte. Elle suit son désir de se lier à ce jeune homme, sans se soucier de la colère de sa famille ni de celle des dieux.

Quoique son union à Abram soit réalisée et que leur amour soit profond et sincère, Saraï continue de souffrir de son incapacité de donner des enfants à son

[14] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.,* p, 260.

époux. Sa stérilité constitue un obstacle infranchissable à son bonheur conjugal, du moins c'est ce qu'elle ressent. Croyant qu'elle est la seule responsable de cette situation, elle offre sa servante à son époux afin qu'il ait une descendance. Elle confirme de la sorte son incrédulité en la promesse divine.

Saraï apparaît donc comme un amalgame de femme incarnant toute la diversité de l'âme humaine en général et féminine plus particulièrement. Elle est la personnification des problèmes qu'une femme peut rencontrer durant sa vie. La complexité et la richesse de son être psychique qui stimule ses actions accentuent le caractère tragique de sa condition. C'est à cause de son refus de la domination paternelle et son vouloir d'être proche d'Abram qu'elle agit contre les normes injustes régissant sa vie. Cependant, son manque de savoir, son ignorance de la puissance du Dieu souvent pèsent lourdement sur sa destinée.

## II. Tsippora : la lutte contre le racisme

Le deuxième tome de la trilogie *La Bible au féminin* décrit le parcours de Tsippora, la femme noire de Moïse. Son destin tragique, s'étendant de sa rencontre avec Moïse jusqu'à sa mort brutale, ne semble pas avoir raison d'elle. En femme intelligente et clairvoyante, elle fait preuve d'un engagement inconditionnel vis-à-vis de son époux, bien que cela lui vaille l'injustice, la haine et l'exclusion.

### 1. Les rôles thématiques

*Tsippora* offre une intrigue amoureuse et politique. Nous avons pu en repérer les axes préférentiels suivants : l'amour, la religion, l'origine géographique et la politique. Tsippora, le personnage principal du récit assure un rôle thématique à l'intérieur de chacun de ces axes.

#### A. L'axe de l'amour

Tsippora fait naître autour d'elle des sentiments divers et parfois opposés. L'amour, la jalousie, le mépris et la haine sont les sentiments que d'autres personnages éprouvent à son égard. Il en résulte que ce personnage assure plusieurs rôles thématiques. Tsippora est la fille adoptive mais aimée et préférée, la sœur chérie puis jalousée, l'épouse passionnée et dévouée puis écartée. Elle est aussi,

l'étrangère rejetée et exclue. Ces rôles tracent le parcours et le destin tragique de ce personnage.

**A. 1. La fille**

Comme fille, Tsippora est la fierté de son père. Bien qu'elle soit une fille adoptive, elle est aimée et préférée par son père. Ce statut, elle le mérite bien grâce à ses qualités. Elle est raisonnable, sage, lucide et intelligente « *fidèle à tout ce qu'il [son père] lui avait enseigné. »(*T. p, 17). Tout le monde sait à quel point Jethro aime Tsippora et comment il la préfère à toutes ses filles. Orma, la cadette le lui fait remarquer à maintes fois : « *Tu ne m'aimes pas ! Je le sais, mon père, que tu me trouves sotte. Seule Tsippora compte pour toi ! »* (T. p, 89)

Le rapport de Tsippora à son père est décrit de manière à laisser voir une proximité et une intimité entre eux. La jeune fille partage souvent les soirées de son père, ce qui lui permet d'apprendre tant de lui, y compris son savoir et sa sagesse. « *Fille et père, oui, ils l'étaient si profondément et avec un tel bonheur, une telle force, que ni le sang ni la couleur de la peau n'y étaient mêlés.* »(T. p, 91)

**A. 2. La sœur**

Les sentiments que les deux sœurs de Tsippora lui vouent ne sont pas identiques. Sefoba, la sœur aînée, la considère comme une vraie sœur. Elle l'aime et la respecte autant que leur père. Par contre, Orma traite Tsippora d'hypocrite et de monteuse parce qu'elle pense qu'elle lui a volé Moïse. Orma, sait que son père lui préfère cette fille adoptive, ce qui la rend jalouse. Mais elle ne manifeste jamais ses sentiments avant que n'advienne l'incident de Moïse. Elle déclare alors ouvertement, à son père et devant ses deux sœurs, qu'elle n'aime pas Tsippora, qu'elle ne la considère pas comme une sœur. Les sentiments de jalousie que nourrit Orma à l'égard de Tsippora se transforment avec le temps en une haine incommensurable.

**A. 3. L'épouse**

Le rôle de l'épouse est l'un des rôles les plus importants dans le parcours de Tsippora, aussi bien pour la manière avec laquelle elle se marie que pour la manière

avec laquelle elle se sépare de son époux. Cette importance apparait également à travers le soutien considérable qu'elle offre à son mari durant sa mission libératrice des hébreux. Son époux semble lui être profondément reconnaissant.
Tsippora est la première à deviner l'appel du Dieu pour Moïse et la première à y déceler, grâce à sa lucidité, le devoir qui lui est assigné:

> — Tu avais raison de vouloir repartir pour l'Égypte, ta place est là-bas.
> Elle l'aurait frappé, il n'aurait pas été plus stupéfait. Il lâcha sa main, s'écarta.
> — Qu'est-ce que tu racontes ?
> Il paraissait soudain bien plus nu. Elle, elle lui souriait sans répondre, un sourire de patience.
> — Tsippora ! Ma place est ici, avec toi et près de ton père. Qu'ai-je à faire de l'Égypte ?
> — En tuant le contremaître, tu as commencé ta bataille contre Pharaon. Tu dois continuer. (T. p, 147)

Tsippora incarne le rôle du messager du ciel, elle parvient à deviner les signes du Dieu à propos de la mission de Moïse. Malgré l'amour profond qu'elle éprouve à l'égard de ce dernier, elle refuse de l'épouser avant qu'il ne se rende compte de cette mission. Tsippora multiplie ses tentatives pour faire comprendre à Moïse que qui son devoir est de libérer ses frères esclaves de Pharaon. Elle exploite toute sa sagesse, sa patience et sa persévérance, se montrant ainsi digne de la confiance que lui accorde son père.

Sa tâche s'avère ardue et longue, tant Moïse se montre inflexible, ne voulant prendre en considération ses conseils. En dépit de son souhait de le maintenir auprès d'elle, Tsippota endure le supplice de demeurer loin de Moïse par sa propre volonté. Elle lui répète qu'il est destiné à sauver des vies humaines. Elle refuse tous ses essais pour la persuader de l'épouser, même après avoir eu de lui deux garçons. Elle lui répète qu'elle ne consentira pas à devenir son épouse s'il persiste à prendre ses conseils à la légère :

> ─ Moïse ! Moïse ! Ne te mens pas ! Tu sais qui tu es désormais. Tu n'es pas rien, comme le prétend ton faux frère d'Égypte. Tu es un Hébreu. Un fils d'Abraham et de Joseph.[…]

> — Je sais qui tu es ! Je t'ai vu en rêve avant même de te rencontrer. Je sais qui tu es et qui tu peux devenir. Le temps qui t'attend n'est pas dans les pâturages de Madiân.[…]
> Si tu ne me crois pas, il est inutile que tu retournes à la cour de mon père.
> — Tsippora ! Comment peux-tu être si sûre de mon avenir ?
> — Je te le répète. Je t'ai vu en rêve. Tu es de ceux qui sauvent la vie lorsqu'elle menace d'être engloutie. (T. pp, 148,149)

Tout en affichant ouvertement ce qu'elle désire : « *Je n'ai d'autre désir que d'être l'épouse de Moïse.* » » (T. p, 166), elle ne fléchit pas devant les supplices de Moïse. Même son père ne parvient pas à lui faire changer d'avis. Elle ne cesse de se dire que Moïse doit d'abord se rendre compte de ce qu'il vaut et faire ce qu'il doit pour pouvoir ensuite l'épouser. Néanmoins, elle n'omet pas de le rassurer avec ses promesses : *« aucun autre homme que toi ne me touchera ni ne sera mon époux. Mais toi, tu ne seras le gendre de Jethro que le jour où tu prendras le chemin d'Égypte.* » (T. p, 168)

Tsippora souffre également de l'humiliation que ne cesse de lui infliger sa sœur Orma qui s'indigne, lorsqu'elle apprend que Tsippora s'est donnée à Moïse. Jalouse, Orma affiche ostensiblement sa colère et sa haine à l'égard de sa sœur adoptive, l'accusant d'avoir volé son prince, de souiller la cours de Jethro par son acte. Mais Tsippora, la raisonnable, sait calmer sa douleur surtout que son père la soutient. Elle supporte aussi la honte d'enfanter illicitement son premier fils, puis de tomber enceinte pour la seconde fois alors qu'elle est toujours célibataire.

Finalement la patience de Tsippora et sa persévérance aboutit. Moïse, rassuré après avoir reçu le message divin, entreprend sa lutte contre l'esclavage des hébreux en Égypte. Tsippora lui reste dévouée jusqu'au sacrifice. Elle ne cesse de le seconder, le conseiller et l'encourager dans sa lutte pour la libération de son peuple. Elle devient, avec sa lucidité, la voix de sagesse de Moïse, sa conscience qui ne cesse de lui montrer le bon chemin à suivre, et ceci en dépit du mépris et de la haine que lui vouent Miryam et Aaron, depuis leur première rencontre.

Marek Halter évoque souvent, dans ses entretiens, le rôle essentiel assumé par Tsippora dans la mission de Moïse, il affirme que :

> Cette femme joue un rôle primordial dans l'invention de Moïse. D'abord, elle le sauve physiquement par deux fois. La Bible nous le dit. D'abord en l'accueillant quand il fuit la police de Pharaon. Puis, quand il est en train de mourir dans le désert, en trouvant le remède pour le sauver.
> Et, par sa seule présence, elle le met au défi de résoudre le problème de la femme qu'il aime, victime du racisme des siens. En demandant à être acceptée pour ce qu'elle est, avec la peau foncée, elle l'oblige à prendre en compte la grandeur et la diversité du monde. Elle lui rappelle que la liberté ne peut être limitée à un seul peuple. On ne peut pas être libre dans un monde qui ne l'est pas. C'est elle, en fin de compte, qui a fait Moïse.[15]

Tsippora comme épouse accomplit donc infailliblement ses devoirs. Amoureuse passionnée, fidèle et généreuse, elle se montre toujours serviable et utile quand il le faut, même si cela exige d'elle parfois des grands sacrifices. C'est ainsi qu'elle s'éloigne en silence lorsqu'elle se sent rejetée par le peuple de se époux. Moïse, la mort dans l'âme, se rend parfaitement compte de sa perte après son départ :

> Elle m'a donné la vie quand je n'étais qu'un fugitif, elle m'a conduit jusqu'à la voix de Yhwh. Elle a circoncis mon fils Eliezer alors que moi-même je l'avais oublié et que Yhwh me coupait le souffle pour m'en punir. Et c'est toute la reconnaissance que vous avez pour elle ? (T. p, 274).

**B. L'axe de l'origine géographique**

Sur le plan de l'origine géographique, Tsippora assure, malgré elle, le rôle de l'étrangère. Elle n'est que la fille adoptive de Jehtro. Elle n'a pas vu le jour sur les terres de Madiân. Le narrateur explique comment, encore bébé, elle est confiée par sa mère mourante aux soins du sage :

> — Je me souviens comme si c'était hier de ce jour où la pirogue les a déposées sur la plage, sa mère et

[15] Interview de Marek Halter. « Tsippora » in *Jeune Afrique*, Propos recueillis par Louis-Philippe Dalember, 27 janvier 2004. En ligne : http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN25014tsipparoppi0/ consulté le 21/01/ 2015 à 10 :12.

> elle […] Du haut de la falaise, nous avons vu la pirogue retournée sur les galets et, au milieu de la plage, une sorte de grande algue noire. La mère kouchite, si épuisée qu'elle fût, avait placé son enfant sur son dos. Avec la force d'une lionne, elle avait rampé sur les cailloux pour se mettre hors d'atteinte des vagues. Elle est morte avant de pouvoir prononcer un mot, mais avec ses yeux elle m'a dit ce qu'elle avait à dire. Sa fille n'était guère plus grande que ma main. Elle braillait de faim et de soif […] (T. pp, 163, 164)

Mais Tsippora n'est pas étrangère aux yeux de son père. Il l'aime et l'élève comme l'une de ses propres filles :

> À sa façon, Tsippora est devenue la chair de ma chair. Je l'ai élevée comme mes propres filles. Tout ce que je pouvais lui donner, je le lui ai donné, tout autant que si elle avait été le fruit de ma jouissance. Nourriture, bijoux, confiance et savoir ! Surtout le savoir, car dès l'enfance elle s'est montrée plus clairvoyante et plus sage que ses sœurs. (T. p, 124)

N'ayant pas la sagesse de Jehtro, et ne voyant pas au-delà de la couleur de peau de Tsippora, les autres la jugent souvent à travers le noir qui semble déterminer son destin. Elle jouit certes de l'affection de son père mais elle voit continuellement s'afficher le rejet et la haine des siens, à leur tête sa sœur Orma. Cette dernière lui déclare sèchement qu'elle s'impose à eux. C'est ainsi qu'elle n'hésite pas à la rejeter, sans ménagement, dès la mort de leur père.

Miryam et Aaron, jugent mal l'épouse de leur frère. Ils la traitent comme étrangère au peuple hébreu rien que par ce qu'elle est noire. Tsippora préfère taire sa souffrance, ne voulant pas troubler le bonheur de Moïse qui vient de renouer avec le sens de la famille en rencontrant son frère et sa sœur. Ceux-ci n'hésitent pas à afficher leur déception par rapport au choix de leur frère, notamment Miryam qui, d'un jour à l'autre, affirme son ressentiment pour Tsippora :

> En vérité, Tsippora n'avait pas besoin de mots pour comprendre. Sa vie tout entière lui avait déjà appris les refus et les aversions que pouvait faire naître sa chair. Miryam, depuis toujours baignée dans le savoir et la tradition qu'aimait à conter et raconter son frère Aaron, n'avait pu imaginer un seul moment

> que Moïse, ce Moïse qu'elle semblait déjà adorer comme le dieu que Yhwh avait annoncé, puisse avoir un fils si étranger à son peuple. (T. p, 233)

Les « sages » du peuple hébreux à leur tour ne tolèrent pas que Moïse ait pris une étrangère comme épouse. Ils croient qu'elle rend, de la sorte, son époux impur. Avec le temps, des rumeurs se répandent dans le village des hébreux insinuant que le Dieu n'adresse plus sa parole à Moïse car il a pris comme épouse une Kouchite. Lasse de lutter constamment et n'ayant plus le courage, ni la force de résister, Tsippora cède aux protestations du peuple hébreux et retourne à la cour de son père. Elle devient à présent l'épouse étrangère rejetée.

### C. L'axe de la politique

Tsippora joue un rôle déterminant dans l'accomplissement de la mission de Moïse. Outre le fait qu'elle soit l'épouse dévouée, elle assure pareillement la mission de la conseillère de son époux. Si elle assure avec succès ce rôle c'est grâce à ses qualités de femme intelligente, clairvoyante, lucide et persévérante.

Après avoir amené son époux à prendre conscience de son devoir vis-à-vis de ses frères opprimés en Égypte, elle continue de le conseiller et le soutenir quand il perd patience, ou encore, quand le doute gagne son cœur. Constamment présente auprès de lui, elle lui prodigue sereinement tout ce dont il a besoin pour accomplir son devoir. Lui même reconnait ce qu'il lui doit. Il affirme que sans elle, il n'aurait jamais entrepris la route pour l'Egypte :

> […]Elle est sage et savante comme je ne sais l'être. N'ai-je pas dit que sans Tsippora, Moïse ne serait pas Moïse ? N'ai-je pas dit que sa pensée est ma pensée, et que c'est pour cela qu'elle est devenue mon épouse ? (T. p, 235)

Tsippora sait choisir le moment propice pour parler ou pour se taire, épargnant ainsi à Moïse des querelles inutiles avec les siens. Ces derniers ne supportent pas la voir s'introduire dans leurs préoccupations ou donner ses avis sur leurs problèmes. Toujours est-il que ses paroles et ses conseils ne viennent qu'après un long silence, une réflexion mûrie aux problèmes avant qu'elle ne se prononce. Ainsi, elle fait comprendre aux anciens du peuple qui se concertent à propos de la façon par

laquelle Moïse doit confronter Pharaon, que tout est préalablement décidé par leur Dieu, que son époux ne risque rien car il est béni et protégé par Lui :

> Êtes-vous donc incapables de confiance ? […] Depuis des jours et des jours, vous vous enivrez des paroles de Moïse et de celles que lui a adressées Yhwh. Ah oui ! ivres vous l'êtes, mais sourds vous l'êtes aussi ! Croyez-vous qu'il y ait désormais un seul geste, un seul mot que Moïse accomplisse sans qu'il soit le fruit et la volonté du Seigneur Yhwh ? L'Éternel a dit à Moïse : « Va ! Je t'envoie devant Pharaon, Je serai avec toi, Je serai avec ta bouche…» Croyez-vous que cela soit des mots en l'air, un bavardage sur lequel vous pouvez sans fin donner votre opinion ? […]. (T. pp, 252, 253)

Après l'échec de la première confrontation de Moïse avec Pharaon, c'est à Tsippora de faire dissiper sa frustration et ses doutes. C'est elle qui lui rappelle les paroles de son Dieu :

> Souviens-toi, murmura-t-elle, souviens-toi des paroles de Yhwh sur la montagne d'Horeb. « Je connais Pharaon, il ne vous laissera pas partir, si ce n'est par Ma main forte. J'étendrai la main et Je frapperai l'Égypte avec tous Mes prodiges. Et le cœur de Pharaon s'endurcira. » (T. p, 272)

Aussi longtemps qu'elle peut, Tsippora prodigue soutien et conseils à son époux pour qu'il puisse supporter les jérémiades et les plaintes de son peuple qui s'impatiente devant les épreuves. Après avoir quitté d'Egypte, les hébreux ne cessent point de se lamenter. De plus en plus, ils se montrent impatients de connaitre le pays promis. Moïse doit supporter les lubies des siens qui reviennent à lui à propos des grandes questions comme pour les futilités, ce qui le consume petit à petit. Se rendant compte de cette situation, Tsippora, implore l'aide de son père, pour conseiller davantage son époux et lui apprendre comment régir son peuple.

Quoique le peuple persiste à se plaindre, Moïse, tenant compte des recommandations de son beau-père et son épouse, retrouve son équilibre et sa sérénité. Suivant le conseil de Jethro, il monte à la montagne pour entendre les

ordres de son Dieu. En revenant, il découvre, à sa grande déception, que les hébreux viennent de façonner leur *veau d'or*. Sa colère en est si violente qu'il brise la tablette des lois qu'il tient de son Dieu. La foule qui se dirige vers lui piétine ses deux enfants qui viennent l'accueillir. Tsippora à cet instant s'écroule. Elle trouve tout de même le moyen de délivrer à son époux son dernier conseil :

> Remonte sur la montagne, remonte près de ton Dieu et ne reviens pas les mains vides. Ton épouse est la faible d'entre les faibles. Elle n'a pas même pu défendre ses fils. Elle est plus faible que les esclaves que tu conduis. Elle a besoin des lois de ton Dieu pour respirer et enfanter en paix. J'ai besoin des lois de ton Dieu pour que Miryam ne me conspue pas. L'étranger a besoin des lois pour n'être pas réduit au seul rôle d'étranger. Retourne, Moïse. Retourne pour tes fils. Retourne pour moi. Retourne, oh mon époux ! pour que le faible ne soit pas nu devant le fort. (T. p, 311)

La vie de Tsippora est le prix des lois que Moïse reçoit de son Dieux. Si son nom n'y figure pas, son âme y est pour toujours.

### D. L'axe de la religion

Au début du roman, Tsippora est décrite au moment où elle implore son Dieu, affirmant sa croyance, et sa foi en lui. Même si elle l'appelle le *Dieu de mon père*, elle y croit fortement. Nombreux sont les passages et les situations dans le roman qui le montrent. En faisant, par exemple, un étrange rêve dont elle ne comprend pas le sens, elle se tourne vers ce Dieu et demande son soutien : *«Horeb, dieu de mon père Jethro, accepte mes offrandes* [….]*Ô ! Horeb, que je ne sois pas déçue de t'avoir appelé. Pourquoi restes-tu silencieux ?* [….] *Ô ! Horeb, tu es le dieu de mon père Jethro. Qui sera mon dieu si ce n'est toi ?* » (T. pp, 13,14).

Sur le plan religieux Tsippora assume le rôle de la croyante qui tente de transmettre sa foi à son époux. En amenant ce dernier à prendre conscience de la mission qui lui est assignée, elle le renseigne sur ce Dieu qu'il ignore complètement. Tsippora affirme, que Horeb entend la colère de Moïse et la partage :

> Hier soir, souffla-t-elle, quand tu hurlais contre le vent, tu ne pleurais pas ta mère Pharaon. Tu criais de

> colère contre la souffrance des esclaves. C'est cela qu'a entendu Horeb.
> — Allons donc ! de quoi parles-tu ? Horeb n'est pas mon dieu, il m'ignore.
> — Ne blasphème pas ! Tu ne connais rien d'Horeb. Il est colère et justice. Et toi, tu es né parmi les esclaves, mais tu as acquis le savoir et la force de Pharaon. Pourquoi as-tu tué le contremaître, sinon ? (T. p, 148)

Cette colère augmente, d'un jour à l'autre, incitant Moïse à s'interroger sur ce Dieu. Jethro lui explique comment le Dieu d'Abraham, durant de nombreuses générations, choisit de les abandonner pour leur rappeler le tort d'avoir négligé son Alliance. Moïse, écoute le discours du sage avec attention et comprend qu' « *Il y avait dans le discours du sage de Madiân l'écho des paroles de Tsippora.»(*T. p, 171). Ainsi, les paroles de Tsippora finissent par trouver d'échos chez Moïse après avoir longuement attiré son attention sur l'histoire des hébreux, sur Abraham, Joseph ou Loth.

Il arrive à Moïse de douter de ce que Tsippora lui raconte et va vérifier ses dires auprès de Jethro. *« Il doutait parfois des paroles de Tsippora, pensant qu'elle embellissait les histoires ou, au contraire, les assombrissait pour le provoquer. […]Jethro riait, hochait la tête et répondait : Écoute ma fille ! Écoute ma fille !* » (T. p, 175).

Finalement, Moïse reçoit la parole de son Dieu sans intermédiaire. En constatant toutes sortes de preuves tangibles, il reconnait la justesse des jugements de Tsippora. « *Tu avais raison. Il me faut retourner en Égypte. Je l'ai accepté.* » (T. p, 202).

Accomplissant son premier devoir de croyante, Tsippora conduit Moïse vers son Dieu. Elle le rassure quand le doute le gagne, la patience de son peuple l'harcèle ou quand son Dieu se tait. Elle lui répète : *« Aie confiance en ton Dieu. Qu'as-tu à craindre ? L'Éternel n'est-Il pas la volonté même ? »* (T. p, 222*)* Ses mots l'apaisent et le fortifient comme si c'est son Dieu lui même qui s'adresse à lui. Tsippora semble nourrir une confiance aveugle en Dieu de son époux, ses paroles et ses actions en sont la preuve.

À Miryam, qui l'accuse souvent d'être étrangère et prétend que le Dieu des hébreux ne la voit pas, elle répond en toute confiance :

> Crois-tu que celui qui doit être un dieu aux yeux de Aaron possède une épouse hors de la volonté du Seigneur Yhwh ? Le regard du Seigneur Yhwh passerait-il à travers moi comme la brise traverse un arbre sans feuilles ? Moi, l'épouse de Moïse, la mère de ses fils, celle qui a circoncis Eliezer, ne serais-je qu'une ombre ignorée par l'Éternel ? (T. p, 269).

Toutefois, cette confiance s'ébranle, au moment où Tsippora reprend le chemin de Madiân après avoir été rejetée par le peuple de Moïse. Elle perd tout son enthousiasme religieux quand elle apprend à mi-chemin que ce Dieu a enfin parlé à son époux. Elle estime que cet événement n'a pour effet que confirmer la rumeur et les prétentions formulées par ses détracteurs à son égard:

> Mais, en l'écoutant, comme mon cœur me pesait dans la poitrine ! À peine avais-je tourné le dos que Yhwh se faisait entendre de mon époux ! Était-ce une leçon qu'il me donnait parce que je n'avais pas cru avec une absolue sincérité au bienfait de mon départ ? Voulait-Il souligner la juste raison de Miryam ?
> Disait-il, lui aussi : « Ah ! Débarrassons-nous de cette Kouchite » ? (T. p, 284).

C'est la parole de son père qui l'apaise et lui rend sa sagesse : *« Tsippora, tu es plus fine et plus forte que ce dépit. Ne laisse pas l'apparence des choses et les peines de ton cœur te faire croire qu'il fait nuit quand le jour est déjà levé. »* (T. p, 289).

## 2. Les rôles actantiels

### A. Le vouloir :

Le vouloir correspond aux désirs et souhaits exprimés à travers le raisonnement des personnages. Il est aussi personnifié par leurs actes. Tsippora est décrite au début du roman comme étant une femme raisonnable, sage et satisfaite de son vécu. Elle ne semble nourrir aucune ambition particulière qui la concerne. Cependant elle manifeste son souhait de comprendre le sens du rêve qu'elle a fait, car elle pressent que c'est de son sens que dépendra sa vie.

Ce n'est qu'après sa rencontre avec Moïse que le vouloir de Tsippora commence à s'afficher. Son vœu est certes d'épouser ce jeune homme, mais avant de le réaliser, elle tient à ce qu'il devienne l'homme qu'il devrait être, l'homme qui sauve son peuple du danger. Nous avons déjà vu comment Tsippora puise dans tout son être et dans son savoir les forces nécessaires lui permettant de convaincre Moïse d'accomplir la mission à laquelle il est prédestiné. Elle n'accepte de l'épouser que lorsqu'il prend conscience de ce devoir.

1. **Le savoir**

Tsippora se présente comme une femme qui a hérité la sagesse de son père. Lui même la qualifie de la plus sage d'entre ses filles. Il lui transmet ce qu'il savait par ce qu'elle lui est chère et surtout parce qu'elle manifeste, dès son enfance, un grand engouement et une grande capacité à apprendre. Son savoir se manifeste d'abord à travers son intuition. D'abord, elle devine la fuite de Moïse et l'endroit de sa cachette. Elle découvre ensuite la valeur de cet étranger. Elle est sûre qu'il est destiné à une mission importante. Avec sa finesse mêlée de son intelligence et sa lucidité elle amène son homme à mieux se connaître et à reconnaître son devoir.

De plus, le savoir qu'elle a du sage Jethro lui est très utile dans la mesure où il lui facilite la réalisation de son vouloir. Les histoires des hébreux qu'elle raconte à Moïse intriguent ce dernier et l'incitent davantage à apprendre plus de détails sur son peuple. Ces histoires éveillent aussi sa conscience par rapport aux malheurs des siens et l'amène à reconnaître son Dieu.

2. **Le pouvoir**

Tsippora tient le pouvoir de son savoir et de son savoir faire. Elle le tient aussi de la confiance que lui octroie son père ainsi que de l'autorité qu'il lui accorde. Son père, étant certain de la sagesse de sa fille, lui laisse souvent la liberté d'agir sans contraintes.

La jeune femme emploie tout son pouvoir pour aider Moïse. Elle en use pour le conduire à partir en Egypte afin d'accomplir son devoir. En revanche, ce pouvoir est quasi insignifiant aux yeux de Tsippora face au rejet dont elle est victime de la

part de Miryam et les sages du peuple hébreu. Ces derniers l'excluent sans ménagement, en dépit de tout ce qu'elle fait pour que Moïse leur vienne en aide.

De même, elle est victime de sa sœur Orma qui, animée d'une rancune sans bornes, la repousse quand elle vient solliciter son aide.

L'analyse du faire de Tsippora nous révèle donc les qualités distinctives de cette femme exceptionnelle, pourtant ignorée du récit biblique. Halter en fait une messagère du ciel pour Moïse, comme son prénom l'indique.

## III. Lilah : La lute contre l'extrémisme religieux

A l'instar des parcours des personnages Saraï et Tsippora, celui de Lilah met en scène le destin singulier d'une femme exceptionnelle : la sœur du scribe juif Ezra.

Le destin de Lilah ressemble en quelque sorte à celui de toute femme qui tente de se dresser contre le masculin. C'est du moins ce que semble dire l'auteur qui ne manque pas de mettre en évidence le courage et la lutte de son troisième personnage féminin contre le fanatisme religieux.

### 1. Les rôles thématiques

Tout comme Saraï et Tsippora, Lilah assure plusieurs rôles thématiques au sein du roman. Les axes préférentiels du récit de Lilah sont l'amour, la politique, la religion et l'axe géographique.

#### A. L'axe de l'amour

En amour, les sentiments de Lilah sont partagés entre l'amour fraternel et chaste pour son frère Ezra, et l'amour passionnel et charnel pour son amant Antinoès. Lilah assume les rôles thématiques de la sœur attentive et tendre et celui de l'amante fidèle et passionnée. Ces deux rôles sont très déterminants et décisifs quant à la destinée de ce personnage féminin.

#### A. 1. La sœur

Le rôle de Lilah comme sœur est d'une importance capitale qui détermine ses actions tout le long de sa vie. C'est une sœur qui voue un amour sincère et profond

pour son frère. Le fait qu'ils perdent leurs parents alors qu'ils sont encore enfants ne fait que les unir davantage. Lilah se montre très attachée à son frère, toujours heureuse de le rencontrer et d'entendre ce qu'il lui confie. Elle est très sensible à tout ce qui est susceptible de le réjouir ou le peiner. Ainsi, craignant que son mariage avec Antinoès ne le chagrine, elle hésite à lui déclarer son souhait d'accomplir cette union.

Evitant toujours de le mettre en colère, elle prend tout son temps pour faire part de son vœu, bien que son amant la presse à chaque rencontre d'obtenir le consentement de son frère.

Lilah nourrit un amour profond pour Antinoès et éprouve une grande envie de l'épouser. Toutefois elle ne veut rien entreprendre sans l'accord de son frère. Elle ne peut rien faire qui puisse altérer sa relation avec Ezra: « *A quoi ressembleraient nos noces si je ne devais plus revoir Ezra ?* »(L. p, 127).

Lilah défend toujours son frère contre ceux qui voient dans son obstination à étudier et appliquer les Lois de Moïse un signe de folie plutôt qu'un indice de sagesse et de réussite. Sa tante Sarah, tout comme son amant Antinoès, ne manquent pas de lui dire à toute occasion qu'Ezra, avec son entêtement à s'enfermer dans la *ville basse,* ne fera que son malheur. Mais Lilah, prend sa défense en leur affirmant qu'il *« n'est pas un fou. Il fait ce qu'il croit juste. Il apprend, il étudie, et c'est important »* (L. p, 28). Elle est certaine que son frère « *… n'est pas fait pour la vie ordinaire. [Et qu']un jour il sera grand…* » (L. p, 29). C'est pourquoi, dès qu'elle pressent le devoir assigné à Ezra par son Dieu, elle l'incite à l'accomplir. Elle va jusqu'à placer sa vie et sa relation avec Antinoès en péril pour solliciter le soutien de la reine pour son frère.

### A. 2. L'amante

Quoiqu'elle soit fidèle et qu'elle aime passionnément, Lilah assume mal le rôle de l'amante. Incapable d'avoir l'accord de son frère, ni celui de la reine, elle finit par renoncer à son mariage avec Antinoès. Ce n'est pas parce qu'elle manque de passion envers son bien-aimé, mais plutôt parce qu'elle est convaincue que la

reine, qui s'oppose à son mariage, ne peut lui permettre de réaliser ce souhait, auquel elle tient tant.

Lilah entend de multiples rumeur sur les pouvoirs et les caprices de cette reine que tout le monde redoute, y compris ceux qui lui sont proches : « *On chuchotait que ses plaisirs étaient aussi raffinés que cruels, ses caprices infinis, ses désirs étranges est jamais inassouvis.»* (L. p, 94).Tout cela ne la fait pas frémir, le jour où les gardes de la reine viennent la chercher pour qu'elle s'incline devant sa majesté. Lilah ne tarde pas à s'apercevoir que c'est à cause d'Antinoès qu'elle convoquée par la reine. Le regard que cette dernière jette sur Lilah est chargé de haine doublée d'un dédain sans limites: « *Elle, une Juive, une habitante de Suse-la-Ville. Autant dire un insecte aux yeux de la reine.* » (L. p, 94). Elle se rend compte que la reine veut l'intimider en lui faisant voir de quoi elle est capable.

Armée de son orgueil habituel et de son courage que la reine ne manque pas de constater, Lilah se trouve contrainte de répondre à un long interrogatoire et à avoir affaire à des lions féroces de la reine, histoire de l'intimider et de l'humilier. Imperturbable, Lilah affirme qu'elle aime Antinoès, qu'elle tient à l'épouser et qu'elle est prête à l'accompagner là où il va. Ces confirmations ne plaisent pas à la reine qui exprime, cependant, son admiration pour la jeune femme : « *Tu me plais, fille Lilah. Tu es naïve, mais tu me plais. Ce qui ne me plait pas, c'est que tu deviennes l'épouse d'Antinoès. Je ne sais pas ce que je vais faire de toi. »* (L. p, 108).

Lilah saisit les insinuations de la reine. Elle est persuadée que cette dernière est prête à la sacrifier pour empêcher son mariage avec son officier. A l'issue de cette confrontation humiliante, Lilah se met à envisager la fin de sa relation avec Antinoès. C'est ainsi « *qu'une décision était en train de naitre au plus profond de son cœur, par-delà l'amour et la tendresse. Une décision qu'elle allait partager avec son amant bien-aimé comme on partage le souffle du désir*. » (L. p, 128). Lilah, est certaine que rien ne peut changer l'avis de la reine qui vient déjà de gâcher ses épousailles avant même que son frère ne se prononce sur la question.

Toutefois, elle trouve le moyen de tenir sa promesse. Lors de sa dernière rencontre avec son amant, elle lui propose d'accomplir leur mariage, entre eux. Ils se contentent donc de prononcer les mots qui feraient d'eux mari et femme devant leur Dieu : « *je suis Lilah, fille de Serayah, chuchota-a-elle. Je choisis mon époux selon mon cœur et devant l'Eternel, Yhwh, mon Dieu* […].*Je choisis Antinoès qui m'a choisit depuis le premier jour de l'amour* […] *Je suis Lilah, épouse d'Antinoès.* » (L. p, 205). Hélas, la reine est déterminée à les séparer pour toujours. Elle ordonne qu'Antinoès quitte la ville pour une autre. A ce moment-là, une lettre du Roi des rois arrive permettant à Ezra de se diriger vers Jérusalem : « *Ainsi Parysatis, avait fait son œuvre. Elle [les] sépara d'une main sûre.* » (L. p, 211).

**B. L'axe de la religion**

Lilah n'est pas une croyante fidèle comme son frère mais cela ne l'empêche pas d'avoir assez de connaissances sur la religion des juifs et leur histoire. C'est justement ce qui lui assure un rôle capital sur le plan religieux dans le récit. Au début du roman, elle apparait comme une femme libre et affranchie qui mène librement sa vie amoureuse. Elle fréquente son amant perse comme s'il s'agit d'un époux. Étant juive, alors qu'il est perse, les deux jeunes amoureux ne peuvent se marier, car la croyance juive s'oppose au mariage avec les étrangers. Cela n'empêche pas Lilah d'espérer accomplir ses épousailles si son frère n'y voit pas d'inconvénient.

En dépit de ce caractère affranchi, Lilah est décrite comme une femme croyante. Bien qu'elle soit presque sûre qu'Ezra s'oppose à son mariage avec Antinoès, elle supplie son Dieu de lui venir en aide afin qu'elle puisse convaincre son frère :

> Ô Yhwh, écoute la plainte de Lilah, fille de Serayah et d'Achazya, moi qui n'ai d'autre Dieu que celui de mon père…. Ô Yhwh, Dieu du ciel, Dieu de mon père, donne-moi la force de trouver les mots qui apaiseront Ezra ! Donne-lui la force de les entendre. (L. pp, 14,15)

La jeune femme devine tôt que son frère est destiné à une grande mission. Elle tente de l'amener à se rendre compte de cette tâche et de sa portée. D'abord, elle

mobilise tout son savoir et son pouvoir pour le convaincre qu'il est celui qui devrait conduire les exilés hébreux vers les terres de Jérusalem. Ensuite, en sollicitant l'aide de la reine, elle fait en sorte qu'il ait l'accord du Roi des rois pour entreprendre sa mission. De plus, elle l'accompagne en renonçant à son mariage avec son amant Antinoès.

Lilah assume aussi le rôle de celle qui juge Dieu. Nonobstant sa croyance, elle ne manque pas de signaler l'injustice de ce Dieu face à la répudiation des épouses considérées comme étrangères et impures. Elle ne peut s'empêcher de se demander comment il accepte que les choses se passent ainsi. Assistant à la terreur et à l'effroi que subissent les femmes répudiées, Lilah, qui se considère comme étant l'une d'elles, finit par douter de la justice de ce Dieu qui les « *pousse dehors* » (L. p, 276).

**C. l'axe de la politique**

Le rôle que Lilah assume sur le plan politique est étroitement lié à celui du domaine religieux. Il est aussi motivé par son amour à son frère Ezra. C'est elle qui ose implorer l'aide de la reine Parysatis, pour que son fils le Roi des rois reçoive Ezra et entende sa doléance. Lilah garantit à son frère la permission de partir avec les hébreux qui tiennent à l'avoir parmi eux au cours du retour vers le temple de Jérusalem. Elle accomplit le rôle d'intermédiaire entre son frère et la reine, en risquant sa vie et celle de son amant.

Une fois ce premier rôle assuré, Lilah voit son frère devenir un grand dirigeant du peuple. Elle juge toutefois qu'il faiblit de temps à autre devant l'ampleur de la mission qu'il est censé accomplir. Ainsi, elle regagne sa place près de son frère et tente de lui être utile, à travers ses paroles apaisantes et ses conseils pertinents. Elle réussit à chaque fois à dissiper sa colère et ses doutes et arrive surtout à régénérer son enthousiasme.

Après quelques démêles avec les lévites, à propos de la manière d'avancer dans le désert, sans escortes, ni armés royales, Ezra revient à sa sœur, tout épuisé et coléreux :

> Le soir, Ezra est venu me trouver en tremblant de rage. […] il voulait sans le savoir, que je le caresse un peu avec mes paroles […] Je lui dis en souriant, pour l'apaiser : Il n'y a rien là de bien neuf. Il faut seulement leur répéter ce qui est, jusqu'à ce que la confiance vienne. Combien de fois Tsippora a-t-elle dû demander à son époux Moise de retourner en Egypte pour se dresser devant Pharaon avant qu'il n'acceptât ? Il avait peur. Il ne s'en sentait pas capable. Lui, pourtant, c'était Moise. Ezra a compris ce que je voulais dire. (L. p, 222)

Lilah soutient son frère de son mieux, bien qu'elle hésite parfois par rapport au sens de cette mission qu'elle a pourtant tant espérée. Elle finit par s'attirer la colère et la haine des prêtres qui accompagnent Ezra, parce qu'elle veut leur reprendre son frère pour qu'il se repose et régénère ses forces. Elle juge qu'il est tellement abattu et qu'il s'acharne à ne prendre aucun répit : *« Mes mots soulevaient les protestations comme le vent tire des flammèches d'un feu. De quoi te mêles-tu, fille ? me répliquait-on. Ezra devrait être dans le temple pour apaiser la colère de Yhwh et toi tu te mets au travers ?* » (L. p, 251).

Avec beaucoup de patience et de sacrifices, elle parvient à soutenir son frère Ezra et réussit à faire de lui le dirigeant tant aimé et respecté par le peuple juif, bien qu'il ne se montre plus le frère qu'elle connaissait auparavant.

**D. L'axe de l'origine géographique**

Le thème de l'autochtone ou de l'étranger ne concerne pas directement Lilah. Faisant tout de même preuve d'humanisme et d'altruisme, l'héroïne s'oppose fermement à la décision que son frère et ses compagnons prennent à propos de quelques épouses de l'exil. Considérées comme étrangères au peuple juif, ces dernières sont acculées à la répudiation sous prétexte qu'elles souillent le Temple.
Ne pouvant convaincre son frère de changer d'avis, elle lui demande alors amèrement : *Comment peux-tu ordonner un horreur pareille ? Ne vois-tu pas celles qui sont sur les routes ? Ne les entends-tu pas* ? (L. p, 265). Ezra se contente de répondre froidement que c'est le Dieu qui l'ordonne et non pas lui. Puis, il lui rappelle, comme s'il lui reproche ce qui est advenu, que c'est bien elle qui l'a

précipité sur ce chemin. Lilah, ébahie devant une telle horreur, ne comprend plus la nouvelle logique de son frère:

> je ne vois pas de justice à pousser des milliers de femmes et d'enfants dans la compagne, sans feu, ni toit, ni nourriture […], Moi, je ne peux être avec ceux qui jettent des pierres sur des femmes et des enfants. […]C'est au-dessus de mes forces. C'est au-dessus de mon amour pour Ezra. Au- dessus de mon respect pour notre Dieu. S'il faut choisir, je pars avec elles. Avec les répudiées. Avec les étrangères. (L. pp, 266, 267)

Estimant qu'il s'agit d'une injustice sans borne, Lilah, prend le parti des épouses répudiées tout en sachant qu'en choisissant de partir, elle perdra à jamais son frère, pour lequel elle a tout sacrifié. Ce départ suscite la curiosité et la générosité d'un grand nombre de juifs : femmes, enfants et certains hommes prennent l'initiative de préparer des chariots pleins de provision pour les envoyer à celles qu'on a contraintes à l'isolement dans le désert. Deux hommes vont jusqu'à accompagner Lilah pour rejoindre les femmes répudiées. Cette chaleur humaine n'attendrit point le cœur d'Ezra. Elle ne fait que le pétrifier davantage. Il interdit qu'on envoie des provisions aux étrangères. Alors, « *ces femmes sans époux ni défense » !* (L. p, 212) attirent à elles les hommes de *Guershome*, leur drame semble interminable. « *À nous le festin des répudiées de Jérusalem* » (L. p, 272) s'écrient ces hommes étrangers, qui :

> entravent les plus belles, les plus jeunes. Ils les entravent tel un troupeau de chamelles et ils les tirent derrière eux jusque dans leur désert … Dans Jérusalem, ils savaient que cela se passerait ainsi. En répudiant, ils le savaient. Et Yhwh, mon Dieu le savait. (L. p, 272)

Bien que sa connaissance des lois juives soit moins importante que celle de son frère, Lilah est sûre que Dieu est juste et qu'il ne peut accepter de séparer une femme de son époux. C'est pourquoi elle n'hésite pas à les accompagner hors de Jérusalem. Mais la justice divine s'avère pour elle assez étrange dans cette épreuve, Lilah en reste suffoquée. Elle ne peut comprendre comment ce Dieu demeure silencieux devant les malheurs qu'endurent les femmes répudiées.

## 2. Les rôles actantiels

### 1. Le vouloir

Au début, Lilah est décrite comme un sujet qui cherche la réalisation de son souhait consistant à épouser son amant, sans se heurter à l'opposition de son frère. Elle tient à ce que ce mariage s'accomplisse avec le consentement d'Ezra bien qu'elle puisse épouser son amant sans cet accord. Mais le lien fort qui l'unit à son frère, l'empêche de le peiner. Elle ne veut pas que son mariage cause le malheur d'Ezra. Elle supplie donc son amant de patienter en lui affirmant : « *Je n'aurai pas d'autre époux que toi, mon bien-aimé. Laisse-moi le temps de convaincre Ezra et de faire que notre bonheur ne soit pas sa peine.* » (L. p, 30).

Ce souhait finit par buter contre le refus de son frère et celui de la reine. Chacun procède, à sa manière, pour mettre terme au projet du couple de Lilah et d'Antinoès. Ezra en affichant sa désapprobation vis-à-vis de la relation entre sa sœur et un non-juif et la reine en abusant de son pouvoir.

En subissant l'humiliation de la reine, Lilah réalise que son union avec son amant est impossible. Elle se rend compte aussi que la vie des hébreux sous le règne des perses n'est qu'humiliation. Au vouloir d'épouser Antinoès, succède celui d'aider Ezra à conduire leur peuple vers Jérusalem. Elle sait que la reine ne refusera pas, de l'aider cette fois-ci, car le départ d'Ezra signifie pour elle celui de Lilah. D'ailleurs cette reine n'accepte de l'aider qu'après s'être assurée qu'elle partira effectivement avec son frère et renoncera à jamais à sa promesse d'épouser Antinoès.

### 2. Le savoir

Lilah possède un savoir assez suffisant sur sa religion et l'histoire des hébreux pour distinguer ce qui est permis de ce qui est illicite. Elle est en effet, issue d'une famille juive qui possède les rouleaux des Lois de Moïse. Son frère Ezra, les a hérités de son père et se charge de les sauvegarder et les étudier, d'où la connaissance de Lilah de certaines lois comme l'interdiction d'un mariage entre les juifs et les étrangers. Posséder ce savoir ne la contraint pourtant pas à reconsidérer sa relation avec son amant perse.

Ceci dit, Lilah n'est pas insensible aux problèmes que rencontrent les juifs exilés. Elle parait affligée en apprenant les mauvaises nouvelles que lui annone son frère sur le temple et le désordre qui y règne après l'échec de Néhémie d'y appliquer les lois de leur Dieu. Lilah apprécie son frère et s'intéresse à son étude car elle sait qu'il est fait pour quelque chose d'important : « *... Ezra, n'est pas fait pour la vie ordinaire. Un jour il sera grand…* » (L. p, 29). Son admiration pour son frère est si grande qu'elle le défend devant leur tante qui lui reproche son choix de s'installer dans la *ville basse* sous prétexte d'effectuer des études. Lilah affirme qu'elle le comprend quand il évoque les raisons qui l'amènent à penser que les hébreux ont oublié l'Alliance et les lois dictées par leur Dieu et qui définissent leur vie :

> Tante Sarah, il est des lois pour les Hébreux, …, L'exil nous les fait oublier. Elles sont inscrites dans le rouleau de Moïse. Celui qui est passé de père en fils dans notre famille depuis des générations. Aujourd'hui, le rouleau de la Loi revient à Ezra. Il veut en faire l'étude. Pas uniquement l'étude : il veut en respecter l'enseignement. N'est-pas son droit ? Peut-être même son devoir ? Ne doit-on pas pour cela comme on nous apprend à admirer les anciens, les Patriarches, les Prophètes ? (L. p, 80).

Lilah, connait aussi le caractère rigide et intransigeant de son frère. C'est pourquoi elle le craint et hésite longtemps avant de lui parler de son amant : *« Ainsi était Ezra. Sévère, sérieux, obstiné, tenaillé jusqu'au fond du cœur par le désir de faire bien, de faire juste. Et parfois trop impatient, trop impulsif, intransigeant, insoucieux de la vérité de la vie…* » (L. p, 66).

Lilah, qui affronte la reine redoutable, se rend compte de ce que cette femme pourrait lui faire subir à elle ou à son amant s'ils s'obstinent à accomplir leurs épousailles. Ce savoir, contraint la jeune femme à être plus raisonnable et à concevoir les choses autrement. Ainsi, le savoir de Lilah concernant les lois juives et ce qu'elle sait sur le caractère de son frère et sur la puissance de la reine constituent des facteurs déterminants à ses actions.

### 3. Le pouvoir

Lilah jouit des qualités bien remarquables : elle est belle, fidèle, intelligente, fière, orgueilleuse et courageuse. Son pouvoir consiste à susciter l'admiration chez autrui. Elle exerce ce pouvoir sur son amant, sur son frère ainsi que sur la reine.
Elle jouit aussi du pouvoir de déchiffrer le monde qui l'entoure, ce qui lui permet de se rendre compte de tout ce qui se passe comme événements dans le monde des juifs exilés comme dans celui de la reine et des Perses.

Ayant assez de savoirs sur le monde des juifs, les lois qui régissent leur vie, Lilah peut aisément interpréter les paroles de son frère Ezra. Elle comprend parfaitement la raison de sa colère vis-à-vis des exilés qui s'éloignent des règles et des lois de leur Dieu. Elle trouve aussi légitime son indignation face à la vie que mène son peuple qui ne cesse de subir l'injustice et l'humiliation des rois et des reines perses. Ce savoir est à l'origine de sa conviction que son frère possède le pouvoir de guider ce peuple perdu et le faire revenir aux lois divines. Lilah aide donc amplement son frère à se rendre compte du devoir sacré qui l'attend en l'incitant constamment à l'accomplir.

Néanmoins, les capacités de Lilah cessent d'avoir de l'effet depuis le jour où son frère accède au pouvoir après avoir pu conduire le peuple juif vers les terres de Jérusalem.
Bien qu'elle accepte de l'accompagner et qu'elle lui reste fidèle, elle semble ne plus être capable de s'occuper davantage de lui. Ce n'est pas la volonté qui lui manque mais c'est plutôt parce que les dévots et les prêtres qui entourent Ezra interviennent à chaque fois pour l'empêcher d'exercer son pouvoir sur lui.
La relation de Lilah avec son frère s'altère davantage lorsqu'il cède à la pression de son entourage et ordonne que l'on répudie les épouses non juives.
N'ayant plus la force ni le pouvoir de le dissuader d'exclure les femmes étrangères, elle choisit de le quitter pour rejoindre les répudiées.

Le faire des personnages féminins, étudiés à travers leurs rôles thématiques et actanciels dans la trilogie halterienne, montre que chacune de ces femmes apparaît

au premier plan dans le récit qui la concerne. Ces trois personnages assurent des rôles de première importance par rapport aux différents niveaux exploités dans chaque roman.

Bien qu'elles appartiennent à des sociétés archaïques qui n'accordent que peu de valeur à la femme, Sarah, Tsippora et Lilah défient toutes les normes qui définissent au préalable leurs rôles. Elles s'affranchissent de toute contrainte, sociale ou religieuse, agissent en toute liberté en vue de réaliser leurs souhaits. Marek Halter, contrairement à la version biblique, dotent ces personnages féminins des qualités qui leur permettent d'acquérir une dimension moderne et universelle, notamment sur le plan de l'action.

# Chapitre III :

# La promotion des personnages féminins : quels enjeux ?

Le chapitre précédent nous a permis d'observer l'aspect moderne sous lequel apparaissent nos trois protagonistes féminins. Les rôles déterminants que Sarah, Tsippora et Lilah assument à côtés d'Abraham, Moïse et Ezra, valent à ces femmes un statut privilégié dans le déroulement des évènements. Ceci laisse deviner l'importance attribuée à ces héroïnes au détriment des personnages masculins. Le présent chapitre cherche à montrer les procédés employés par l'auteur pour valoriser ses personnages féminins ainsi que les enjeux de cette mise en valeur.

## I. Réécrire pour valoriser des personnages féminins

S'il ya réécriture c'est qu'il ya une intention de modifier, de donner de nouvelles significations et interprétations. En ce sens, le projet de réécriture est toujours motivé par des intentions patentes ou latentes de la part de l'auteur qui entreprend ce travail. Nous avons pu constater dans le premier chapitre de ce travail quelques motivations qui sous-tendent généralement toute réécriture. L'une d'elles assure la fonction critique du texte source.

Dans *la Bible au Féminin*, cette fonction a pour dessein de remettre en question le statut et le rôle de la femme dans le récit biblique. Ainsi, l'auteur opte pour des procédés narratifs tels que le recours à la fiction, l'écriture subversive et à l'inversion des rôles pour présenter chacun des trois personnages féminins comme héroïne.

### 1. Le recours à la fiction

La fiction permet à l'auteur de notre corpus d'insérer tant de détails et d'éléments relatifs à la vie des personnages féminins. Ces éléments sont situés au premier plan de la narration pour mettre au jour des histoires focalisées sur les femmes que les textes bibliques négligent, d'après l'écrivain. Ainsi, dans chaque roman, le romancier opte pour une stratégie narrative axée sur la fiction pour faire de chacune des trois femmes le centre de chaque roman.

Tout d'abord, le narrateur dote son personnage féminin d'un passé, d'une enfance, d'une vie intime, ce qui est absent dans les textes bibliques où l'évocation de la femme ne se fait que par rapport à un homme. Par exemple, Sarah est introduite dans le récit canonique comme épouse stérile et la demi-sœur d'Abraham.

Tsippora se présente comme l'une des filles d'un sage prêtre et l'épouse de Moïse à qui elle donne deux garçons. L'apparition de chacune des deux femmes dans le récit biblique est dépendante de celle d'un homme. Par contre, dans le récit fictionnel, la femme apparaît libre et indépendante, ayant déjà sa propre vie, une enfance et un passé. C'est par rapport à elle que s'organisent et se définissent les autres personnages.

L'invention de Lilah comme personnage féminin du troisième récit, explique la position de M. Halter vis à vis du texte biblique qui conditionne la présence de la femme et la lie à l'homme. Dans le *Dictionnaire des noms propres de la Bible*, on « *compte entre 3000 et 3100 personnes nommées dont 2900 hommes et seulement 170 femmes* »[1]. La Bible semble donc omettre l'évocation de tant de femmes comme Lilah. C'est ce qui légitime en quelque sorte leur invention par notre romancier.

Une fois le personnage libéré de l'emprise masculine, il est placé au centre d'une intrigue compliquée et entouré par d'autres personnages. Ainsi commence une narration qui, assurée parfois par le personnage féminin en question, se centre sur ce dernier et nous fournit plus de détails sur lui.

Nous avons vu comment dans le roman de *Sarah*, la moitié du récit est consacrée à l'insertion des épisodes complètement fictifs, narrant l'enfance et la jeunesse de Sarah avant qu'elle ne rencontre le jeune Abraham. De plus, étant au centre de tout le roman, tous les évènements racontés, y compris ceux relatifs à la révélation d'Abraham, sont exposés de telle façon que Sarah s'y trouve impliquée d'une manière ou d'une autre. Tandis qu'Abram, à titre d'exemple, est préoccupé par la présence divine et de sa marche dans le désert, le narrateur décrit Saraï et ses propres tournements de femme stérile qui craint de ne pas pouvoir assurer la descendance de son époux. L'épisode qui raconte la mort d'une jeune femme lors de l'accouchement de son bébé montre la souffrance de Saraï face à son ventre vide,

[1]O. Odelain et R. Séguineau, *Dictionnaire des noms propres de la Bible*, Paris, Cerf, 2002, p. XV. Cité par Albert Hari, *Découvrir toutes les femmes de la Bible*, Novalis, Université Saint-Paul, Ottawa, Canada, 2007, p, 8.

au point d'envier la jeune femme mourante : « *La mort de Lehklaï ne m'effraie pas. J'ai envié Lehklaï lorsqu'elle était pleine de vie, si belle et si grosse. Je l'envie encor* » (S. p, 201).

Le narrateur qui, loin de s'intéresser aux prières d'Abram, poursuit sa focalisation sur le récit de Saraï, en décrivant les prières de celle-ci. Il nous raconte comment, désespérée, elle se réveille au milieu de la nuit et prend une statuette de *Nintu, la déesse de la matrice et de l'enfantement,* pour l'implorer de changer son ventre et d'y semer la vie :

> […] *Nintu, patronne bien-aimée de la mise au Monde, accueille la plainte de ta fille Saraï,*
> […] *Nintu, écoute-moi, écoute la douleur de ta fille, Ne la laisse pas dans le vide.*
> […]*O Nintu, toi qui décides de la vie dans le ventre des femmes, Permet que Saraï enfante, pardonne son silence et son dédain* […] (S. p, 202)

Cette focalisation se poursuit tout au long du roman, même lorsque les évènements racontés sont purement politiques. Saraï a toujours sa place, grâce à ses interventions directes, à son aptitude à l'action ou encore grâce aux propositions et aux conseils qu'elle prodigue à son mari.

Le même schéma est reproduit dans *Tsippora* où est décrit, dès la première partie intitulée *Les filles de Jethro*, l'univers propre et intime de ce personnage féminin (la cour de son père Jethro, ses sœurs, son rêve et ses craintes). Les épisodes fictifs de cette partie permettent de mettre en relief les qualités de Tsippora qui la distinguent de ses sœurs : « *fille adoptive mais aimée, sage et raisonnable* » (T. p, 17).

Dans le récit romanesque, toute l'intrigue est liée à la présence de Tsippora à tel point qu'elle est décrite comme celle qui est à l'origine de la prise de conscience de Moïse de son devoir envers ses frères hébreux. Dès la première rencontre avec ce jeune homme, au bord du puits, elle devine que « C*'est un homme en fuite* ! » (p, 30). Le narrateur se focalise par la suite sur les sentiments qu'elle nourrit pour Moïse dès leur première rencontre et montre comment elle l'aide à se rendre compte de sa valeur et l'incite à accomplir son devoir.

Un traitement identique est réservé à Lilah, dans le troisième roman. Le récit débute avec l'évocation du retour de son amant et son envie d'accomplir leur mariage. Le retour vers le passé et son enfance livre plus de détails sur cette sœur fictive du scribe Ezra. Elle est peinte comme une femme fière et courageuse, destinée à sauver l'avenir du peuple hébreu, exilé sur les terres perses. N'est-ce pas elle qui intervient auprès de la redoutable reine Parysatis pour que celle-ci accepte qu'Ezra conduise son peuple vers la terre de Jérusalem ? Ces détails fictifs constituent un subterfuge productif qui permet de nouer une intrigue centrée sur le personnage féminin.

Ainsi, avec une stratégie narrative centrée sur le personnage féminin principal, ce dernier se libère de l'hégémonie masculine du récit biblique et acquiert une identité affranchie de toute contrainte.

L'autre élément fictif qui vaut au personnage féminin un statut privilégié chez Halter se manifeste sans doute sur le plan de l'action. Chacun des trois personnages féminins est doté d'une aptitude à agir sans égal, que ce soit pour leur propre intérêt ou pour celui de la collectivité. Contrairement aux récits bibliques qui limitent les fonctions de la femme aux seuls devoirs conjugaux, les récits romanesques de M. Halter leur réserve un vaste champ d'action, en multipliant les situations qui nécessitent leur intervention. C'est ce que l'étude du faire illustre dans le chapitre précédant. Nous y avons vu comment les personnages féminins sont au cœur de tous les axes d'action dans chaque roman et remplissent des rôles déterminants à tous les niveaux exploités (l'axe des sentiments, celui de la politique et celui de la religion.)

Cette mise en fiction permet donc de passer des mythes bibliques masculins à des mythes bibliques féminins. Conformément à la volonté du narrateur, un discours subversif se fait entendre dont le but est de modifier les causes et les conséquences des faits racontés.

## 2. L'écriture subversive

A travers la réécriture des personnages bibliques féminins, de nouvelles interprétations de leur statut et de leur rôle dans l'Histoire sont proposées. Cet objectif ne peut avoir lieu sans le recours à un discours fictif et subversif. Ce dernier s'oppose au discours misogyne, doctrinaire et autoritaire des récits bibliques, pour en fournir une nouvelle lecture féminine plus optimiste, plus tolérante et, surtout, plus moderniste.

De la sorte, une place privilégiée sera vouée aux personnages féminins en vue d'atténuer la suprématie masculine de la Bible.

Pour mesurer le travail visant à mettre en valeur le personnage féminin, nous proposons de rappeler la valeur et la symbolique des trois figures masculines des mythes étudiés.

### A. Symbolique des trois mythes bibliques et inversion des rôles

Chacun des trois récits bibliques réécrits dans la trilogie halterienne, reprend une séquence de l'histoire de l'origine d'un peuple, celle des Hébreux que Dieu a élus pour leur octroyer sa bénédiction et son alliance. Ce Dieu renouvelle cette alliance en déléguant, à travers de longues générations, des prophètes afin de guider ce peuple et l'orienter vers sa parole. Abraham puis Moïse furent de ces hommes choisis pour accomplir cette mission. Ezra fut élevé au rang des prophètes par les siens en raison de son érudition et de son rattachement aux lois de Moïse.

Les récits romanesques de M. Halter ne cherchent nullement à contester cette histoire. Ils tentent plutôt de montrer sa face cachée, le côté humain et intime non révélé dans les Écritures. Ils s'intéressent à la vie quotidienne des hommes qui font cette histoire, à leurs sentiments et à leurs relations humaines, d'où l'apparition des figures féminines; Sarah, l'épouse d'Abraham, Tsippora, celle de Moïse et Lilah la sœur présumée d'Ezra.

Néanmoins, dans ces récits fictifs, l'impression que les rôles sont inversés se fait sentir dès le début. En attribuant des rôles capitaux aux trois personnages féminins dans les récits des trois hommes, le narrateur affiche son intention de les peindre comme égales aux hommes qu'elles accompagnent. Il recourt donc à la

confrontation de chaque personnage féminin avec le personnage masculin qui l'accompagne et devient parfois son égal ou son revers.

**1. Le mythe d'Abraham**

Abraham, considéré comme le premier des trois Patriarches, reçoit un jour l'appel de son Dieu, lui promettant un pays lointain et une descendance abondante (12 ; 1-3). Celui qui s'appelait encore *Abram,* répondit à l'appel sans la moindre hésitation, faisant preuve d'une obéissance absolue et une confiance totale: « *Abram partit, comme lui avait dit Yahvé* ». (12 ; 4).

Du début du récit jusqu'à sa fin, c'est sous les traits d'un homme dont la foi est inébranlable qu'il apparaît, en dépit de la promesse vague qu'il reçoit et qui tarde à se réaliser. Mais aussi en dépit de toutes les épreuves qu'il rencontre durant son parcours. (La rupture avec son père, le départ vers un pays lointain et inconnu, la famine, Pharaon, la stérilité de sa femme, le sacrifice d'Isaac). Sa foi et son désir permanant d'obéir à son Dieu lui valent les titres : « Père des croyants », « l'homme de l'Alliance ».

La dimension proprement symbolique du récit d'Abraham fait remonter l'histoire des Hébreux à des origines mythiques. Elle insiste sur la foi et la fidélité d'Abraham face à l'épreuve divine. Le mythe d'Abraham donne à voir la figure d'un personnage aux multiples facettes ; il est l'homme de la foi, le chef guerrier, le négociateur et le modèle de l'hospitalité.

Dans le roman de *Sarah,* la personnalité de l'héroïne (Sarah) représente le revers de celle d'Abraham ; incrédule, elle doute et s'impatiente. Elle s'oppose à la piété de son mari, à sa foi solide, à sa patience et à sa certitude dans la promesse de son Dieu. C'est elle qui souffre le plus de l'épreuve divine. C'est bien elle qui endure, durant de longues années, l'attente interminable d'une descendance sans que le Dieu de son époux lui accorde le moindre intérêt.

Le narrateur dans *Sarah* se penche sur cet aspect non révélé dans le récit biblique. Il s'ingénie à combler le silence des Écritures par rapport à sa vie et à sa longue souffrance face à sa stérilité. Le narrateur ne manque pas, à maintes reprises, de noter l'incrédulité de Sarah, bien que son époux ne cesse d'évoquer la promesse

divine d'une postériorité nombreuse. C'est le cas dans cette scène où elle va trouver Abram, après la mort de sa servante à cause de la famine, pour lui demander sèchement :

*« - Quel est donc ce dieu, Abram, qui ne peut ni nourrir ton peuple ni rendre fécond le ventre de ton épouse ?*

*- Saraï !*

*- C'est ton dieu, Abram, ce n'est pas le mien. »* (S. p, 245.)

Le personnage féminin Sarah, tout comme Abraham, est peint sous l'aspect d'une figure mythique. Sarah demeure la femme la plus belle qu'on ait jamais vue. C'est ce que tout le monde dit à sa vue comme le fait remarquer le roi Melchisédech : « *C'est pourtant la plus belle des femmes que le Dieu unique ait mises sur mon chemin. Et je ne doute pas qu'il l'ait placée auprès de toi en signe de toutes les beautés qu'il veut offrir à ta nation*. » (S. p, 222). Abraham semble partager l'avis du roi en croyant que la beauté de son épouse est un miracle et un don divin :

> Yhwh veut ta beauté, mais Il ne me la réserve pas. Il la fait briller sur Canaan. Il l'offre au peuple d'Abram. De la beauté de Saraï, mon épouse qui n'enfante pas, Il fait la semence de notre bonheur éternel. Le Dieu Très-Haut retient le passage du temps au-dessus de toi car tu es la messagère de toutes les beautés qu'il peut accomplir. Qui, dans le peuple d'Abram, oserait souiller cette messagère ? (S. p, 232)

Cette beauté compense en quelque sorte la stérilité de Sarah puisqu'elle est aussi une source de bonheur et de jouissance pour tout le peuple d'Abraham. Par cette beauté qui ne tarit pas, Dieu rappelle ses bienfaits et ses dons à l'égard de son peuple. Il fait ainsi de cette femme une messagère non de sa parole, mais de toutes les beautés et les prodiges dont il est le créateur. Mais Saraï ne voit rien de tel dans sa beauté. Elle la considère plutôt comme une "*malédiction*" et une "*punition*" (p, 231). Elle continue de douter des pouvoirs du Dieu d'Abram. Elle pense que même son époux peut se tromper à propos de la vérité de ce Dieu invisible comme le laisse deviner ce commentaire du narrateur :

> Pour la première fois depuis leur départ d'Harran, Saraï fut saisie d'un doute violent.
> Et si Abram se trompait ? S'il était abusé par le désir d'aimer son dieu et d'accomplir de grandes choses ? Peut-être, en croyant entendre un dieu invisible et impalpable, succombait-il à sa propre imagination ou aux manœuvres d'un démon ? Car, en vérité, que valait la puissance d'un dieu incapable de faire couler entre ses cuisses le sang des épouses ? (S. p, 233)

**2. Le mythe de Moïse**

Des générations après Abraham, le Dieu du peuple juif délègue Moïse et lui confie la mission d'affronter Pharaon avant de délivrer son peuple du joug de l'esclavage en Egypte.

Le récit de Moïse est raconté dans Exode 2. La mère de Moïse est contrainte d'abandonner son fils au bord d'un fleuve pour que la fille de Pharaon l'aperçoive et le recueille pour en faire son enfant. Le récit raconte comment, grâce à sa sœur, Moïse est rendu à sa mère pour l'allaiter. (2, 1-10). Il raconte par la suite comment Moïse fut un homme de justice ; il tue un égyptien qui maltraite un esclave (Exode 2, 12). Il tente de séparer des Hébreux qui se disputent (Exode 2, 13). Il vient au secours des filles de Jéthro, agressées par des bergers (Exode 2, 17). La suite du récit raconte comment, après avoir été élevé comme un prince, Moïse retourne chez les siens pour les libérer de l'esclavage auquel ils sont contraints en Egypte.

Moïse incarne le rôle d'un législateur, celui d'un libérateur qui conduit les esclaves juifs de l'Egypte vers la terre promise par leur Dieu. Bien qu'il ne puisse fouler cette terre, il demeure celui que Dieu désigne pour confronter Pharaon et libérer ses frères. Son récit incarne la souffrance de tout un peuple qui a longuement attendu la promulgation des lois pour régir la vie humaine. Il symbolise aussi la longue errance des Hébreux qui se montrent impatients face à l'épreuve.

Tsippora est, dans le récit romanesque, destinée à être confrontée au personnage masculin dans toute sa grandeur. Elle est comparée à Moïse, aussi bien sur le plan de l'action que sur celui de la vie sociale. Comme lui, elle est recueillie

au bord de la mer, orpheline, élevée loin de sa famille biologique. Elle est aimée puis rejetée par les siens.

Le narrateur insiste sur les qualités de Tsippora qui l'aident à faire de Moïse l'homme qui a pu affronter Pharaon. Cette fois-ci, c'est la foi de Tsippora qui prend le dessus sur celle de Moïse.

Dans *Tsippora* les rôles sont inversés en attribuant au personnage féminin l'origine de l'action de Moïse. Tsippora devient une messagère, au même titre que son époux. Avant même que ce dernier ne prenne conscience de son devoir, elle tente de lui faire comprendre qu'il est l'élu de son Dieu et qu'il doit repartir en Egypte pour affronter Pharaon :

> — Tu avais raison de vouloir repartir pour l'Égypte, ta place est là-bas.
> […]—En tuant le contremaître, tu as commencé ta bataille contre Pharaon. Tu dois continuer.
> […]— Moïse ! Moïse ! Ne te mens pas ! Tu sais qui tu es désormais. Tu n'es pas rien, comme le prétend ton faux frère d'Égypte. Tu es un Hébreu. Un fils d'Abraham et de Joseph.
> […]— Hier soir, souffla-t-elle, quand tu hurlais contre le vent, tu ne pleurais pas ta mère Pharaon. Tu criais de colère contre la souffrance des esclaves. C'est cela qu'a entendu Horeb.
> […]— Je sais qui tu es ! Je t'ai vu en rêve avant même de te rencontrer. Je sais qui tu es et qui tu peux devenir. Le temps qui t'attend n'est pas dans les pâturages de Madiân. (T. pp, 147-149.)

Cependant, Moïse refuse de prêter attention à l'appel de Tsippora. Il ne désire point retourner en Egypte car il pense que sa place est auprès d'elle. Convaincue que Moïse est *« de ceux qui sauvent la vie lorsqu'elle menace d'être engloutie* ». (T. p, 149) et en dépit de son souhait d'être avec lui, Tsippora continue de le repousser jusqu'à ce qu'il décide de mener la lutte à laquelle il est prédestiné.

Ainsi, le narrateur nous décrit un personnage féminin dont la foi, le courage et la détermination s'oppose à l'inquiétude et à l'indécision du personnage masculin.

### 3. Le mythe d'Esdras

Le Livre d'Ezra raconte comment ce célèbre scribe juif conduit, sous l'ordre de Cyrus, le roi de Perse, les exilés juifs de Babylone à Jérusalem. Esdras est d'une importance considérable dans l'histoire du peuple hébreu car c'est lui qui réorganise la communauté juive, dispersée autour des fondements de la Torah. C'est ainsi lui qui persuade certains des siens de renvoyer leurs femmes non juives, ainsi que leurs enfants. Esdras est largement respecté dans la tradition juive vu sa connaissance de la Torah, considérée comme égale à celle de Moïse.

Dans le roman *Lilah*, le personnage d'Ezra est décrit à travers sa relation à sa sœur Lilah. Celle-ci fait preuve d'une grande utilité à son frère. Elle est décrite comme celle qui l'encourage et l'incite à exécuter son devoir, alors qu'il est encore réticent. Le narrateur assigne à Lilah les actions décisives dans l'accomplissement de la mission d'Ezra. Ainsi, il lui attribue l'origine de la décision royale qui ordonne Ezra de conduire les exilés hébreux, de la terre de Babylone vers la terre de Jérusalem.

En effet, Ezra ne semble pas assez motivé pour entreprendre un tel projet. Il se consacre plutôt entièrement à l'étude des lois de Moïse en croyant que c'est de cette façon qu'il doit accomplir son devoir envers son Dieu.

Mais Lilah sait que son frère est prédestiné à quelque chose de plus important. Dès que l'occasion se présente, elle l'incite à conduire les exilés hébreux vers Jérusalem. Toutefois, Ezra refuse cette mission sous prétexte qu'aucun ordre royale n'approuve une telle démarche comme ce fut le cas pour Néhémie avant lui. C'est pourquoi Lilah l'interroge : « *et si cela venait ?...Si Artaxerxès te convoquait et te disait : Va, Ezra, reconduit ton peuple à Jérusalem ! Remonte les murs de ton Temple !* » (L. p, 137).

Cette sœur pense qu'elle doit intervenir auprès de la reine pour que celle-ci demande à son fils de recevoir Ezra et lui permettre d'aller à Jérusalem. C'est le plan qu'elle n'hésite pas à mettre en œuvre avec l'aide de son amant, l'officier perse.

Dans ce dernier tome, la résolution et la croyance du personnage féminin sont opposées à l'hésitation et la suspicion du personnage masculin.

À travers la reprise des trois mythes bibliques masculins, nous assistons dans la trilogie halterienne à une nouvelle lecture de ces récits. Leur réécriture romanesque remette en question l'écriture masculine de la Bible. Elle conteste l'élimination de la femme et tente de réhabiliter son rôle déterminant dans l'histoire du peuple hébreu.

Le narrateur raconte ces récits mythiques en donnant aux femmes plus d'envergure et d'hégémonie. Il cherche de cette façon à mettre en exergue leur rôle dans la constitution de l'histoire des hébreux et à montrer leurs sacrifices pour que les trois personnages masculins puissent accomplir leurs missions. En donnant à la femme la parole et en la faisant participer à l'action dans chacun des récits fictionnels, le narrateur en fait le personnage principal.

Pour confirmer cette *héroïté,*[2] nous ferons, encore une fois, appel à la théorie de Philippe Hamon qui fixe les critères essentiels pour l'étude de l'importance hiérarchique d'un personnage. Cette théorie « *pose le problème de la hiérarchie entre les différents acteurs du récit, renvoyant ainsi à la question – fort débattue – du héros* »[3]. Hamon propose donc d'examiner de près les *traits différentiels*[4] qui permettent de vérifier l'*héroïté* d'un personnage. Ces traits se résument selon lui dans les éléments suivants : la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité et la prédestination conventionnelle.

### 3. L'importance hiérarchique

Dans notre travail, l'étude de l'importance hiérarchique du personnage n'a pas pour objectif de prouver seulement son *héroïté*. Elle cherche aussi à comprendre les nouvelles valeurs attribuée à chacun des personnages féminins.

[2] V. Jouve, *La poétique du roman*. *op. cit.,* p. 61.
[3] *Ibidem.*
[4] Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage *op. cit.*, 154.

### A. La qualification

« *Le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre* ».[5] La qualification peut être étudiée en fonction de la quantité et la nature des caractéristiques octroyées à un personnage. Celui qui réunit le plus de traits distinctifs peut être considéré comme héros. L'ensemble des ces caractéristiques distingue le personnage principal des autres et le voue à un statut privilégié comme moteur de tout le récit.

En analysant l'être des personnages féminins, nous avons constaté que le portrait du personnage principal de chaque tome s'annonce graduellement et progressivement, à la différence des autres personnages qui sont décrits, dès leur apparition. Ainsi, Saraï est mise en scène en pleine action. Cela ne manque pas d'annoncer certains contours de ses qualités psychiques et comportementales, mais la totalité de son portrait ne s'affiche qu'au fur et à mesure de la progression du récit, laissant ainsi entrevoir ses différentes caractéristiques, qualités ou défauts, de ce personnage. Saraï, est par conséquent le personnage le plus décrit physiquement, psychiquement et comportementalement.

Quantitativement, les différentes descriptions que le narrateur fait de Saraï, suivent le développement du récit et correspondent à l'évolution de sa personnalité. C'est ce que nous constatons à travers l'analyse de l'être de ce personnage. Il est aisé de voir que le portrait de Saraï est annoncé depuis son enfance jusqu'à sa mort. Elle est décrite en tant que fille, sœur, épouse et mère, passant par les diverses étapes de sa vie ainsi que celle de son époux. C'est ce qui permet d'afficher le maximum de traits caractéristiques qui sont à l'origine de ses actions et de ses comportements.

Tsippora est également l'objet d'une qualification différentielle qui en fait le personnage principal par excellence. Cette qualification est d'une signification capitale pour le récit. Le narrateur rappelle les traits distinctifs de Tsippora durant

[5] *Ibid.*, p, 90.

tout le récit, tout en les mettant en corrélation avec les actions de ce personnage. C'est grâce à son intuition et à son intelligence qu'elle peut se rendre compte de la valeur de Moïse. Et c'est bien grâce à sa clairvoyance, sa persévérance et à sa patience qu'elle est parvenue à lui faire connaître son Dieu ainsi que son devoir vis-à-vis de son peuple.

Les qualifications de Tsippora s'annoncent donc nombreuses et d'une manière graduelle faisant de la sorte progresser le récit.

De même, Lilah jouit d'une qualification différentielle dans le troisième roman. Les nombreuses qualifications que lui attribue le narrateur sur le plan physique, moral et comportemental font d'elle une figure exceptionnelle, autour de laquelle s'organisent les évènements du récit.

Au début, la description du portrait de Lilah se focalise sur deux qualités essentielles dont les actions dépendent largement : celle de l'amante passionnée et celle de la sœur fidèle. Au fur et à mesure de la progression du récit, les qualifications de Lilah se multiplient, renvoyant aux différents thèmes développés dans le roman. Il en ressort que ce personnage se trouve présent, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent, au cœur de toutes les intrigues exploitées dans le texte. C'est donc autour de Lilah que gravitent les autres personnages.

### B. La distribution

Au sein de n'importe quel récit, il existe des moments et des lieux stratégiques qui confèrent aux personnages une importance majeure. Le début et la fin d'un récit ou d'un chapitre sont souvent les moments clés pour la compréhension de l'histoire qui commence par la distribution des rôles. Cette dernière concerne le nombre d'apparitions d'un personnage dans ces endroits. Elle est inhérente à leur qualité (longue ou courte apparition) ainsi qu'à leur quantité (combien de fois apparaît le personnage en question). La distribution permet ainsi de préciser le statut des personnages : « *Il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique* ».[6]

[6] Ph. Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage. » *op. cit.*, p, 91.

L'apparition de chacun des trois protagonistes féminins de notre corpus correspond aux moments les plus importants dans les trois romans. Il s'agit en effet des récits biographiques de ces trois femmes. Ces dernières ouvrent donc leurs récits dès les prologues où il leur revient généralement de prendre la parole pour raconter un épisode de leur histoire. Les trois épilogues sont également occupés par la voix d'un personnage féminin (cas de *Sarah*) ou sont consacrés à leur récit par une autre voix narratrice (cas de *Tsippora* et de *Lilah*). De plus, tout au long des différentes parties des trois romans, les trois personnages se manifestent au début, au milieu et à la fin de chaque chapitre. Dans *Tsippora* et dans *Lilah*, l'auteur consacre, au milieu de chaque récit, une partie à la parole de chaque personnage féminin, puisqu' il ne lui a pas été donné d'épiloguer comme Saraï.

### C. L'autonomie

« *Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages, en groupes fixes à implication bilatérale ($P_1 \rightarrow P_2$ et $P_2 \rightarrow P_1$), alors que le héros apparaît seul, ou conjoint avec n'importe quel autre personnage* ».[7]

A travers cette assertion, Ph. Hamon présume qu'un personnage principal doit être autonome. Il ne peut en aucun cas dépendre d'un personnage secondaire. Ce trait différentiel se manifeste à travers l'analyse de la nature des relations que le personnage étudié entretient avec les autres personnages du récit.

Bien que nos trois personnages principaux soient des femmes qui évoluent dans des sociétés archaïques, elles cherchent néanmoins, durant toute leur existence, à s'opposer aux lois et aux règles qui régissent leur vie. Agissant en toute liberté, elles suivent leurs instincts et leurs propres convictions afin d'atteindre leurs objectifs et réaliser leurs ambitions dans la vie. Elles ne dépendent de personne, même pas des êtres qu'elles aiment. C'est plutôt du contraire qu'il s'agit : ce sont les trois personnages masculins, Abram, Moïse et Ezra qui sont décrits comme étant relativement dépendants de Sarah, Tsippora et Lilah.

[7] *Ibid.*, pp, 91, 92.

Les trois héroïnes de notre trilogie se présentent comme des femmes autonomes dont les actions s'inspirent de leurs propres règles et principes. Par leurs multiples décisions et actions, elles affirment leur aptitude à raisonner et à prendre des initiatives loin de l'influence des autres personnages.

**D. La fonctionnalité**

Ce trait différentiel est étroitement lié aux différentes fonctions assurées par le personnage. Ph. Hamon considère qu'un héros est supposé entreprendre des actions décisives au sein du récit. Les critères fonctionnels sont en effet définis par l'époque dans laquelle évolue le personnage ainsi que par la nature de l'intrigue, si sa quête initiale n'aboutit pas :

> Le héros est ici, en quelque sorte, enregistré comme tel à partir d'un corpus déterminé, et a posteriori; une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il a été le support, et que la culture de l'époque valorise, est nécessaire. [8]

Les héroïnes de *La Bible au Féminin* assurent plusieurs rôles de première importance sur les différents plans déployés dans les récits qui les concernent. Elles sont à l'origine des actions de leurs hommes en les incitant souvent à agir après avoir pris conscience de leurs devoirs.

L'étude du faire montre que Saraï, Tsippora ainsi que Lilah sont des personnages très actifs et que leurs actions revêtent une dimension collective. Chacune de ces femmes assume des rôles capitaux et réalise les actions les plus décisives de chaque récit, que ce soit sur le plan individuel ou collectif.

C'est dans cette perspective que le personnage de Saraï passe pour un sujet actant tout au long de la première moitié du roman, consacrée à sa jeunesse. Il y remplit plusieurs fonctions et accomplit plusieurs actions déterminantes. Ainsi, il fait avancer le récit en devenant le centre de tous les évènements de l'intrigue. Sa fuite de la maison paternelle, à deux reprises, puis son mariage avec Abram, sont des actions qui déterminent toute sa vie. Ainsi, dans la deuxième moitié du roman

[8] *Ibid.*, p, 92.

où le récit de révélation d'Abram est introduit, la priorité est accordée aux diverses fonctions que Saraï assument à côté de son époux.

Depuis son voyage avec son mari à la recherche du pays promis, jusqu'à la réalisation de la promesse divine, Saraï et ses actions se situent au premier plan. Sa beauté, sa stérilité, son adultère, sa jalousie de la mère porteuse et sa solitude sont autant des épisodes qui mettent en exergue ses différentes décisions et tentatives en vue d'améliorer sa condition. Il est donc aisé de s'apercevoir que Saraï est le personnage qui accomplit les actions les plus importantes dans le roman. C'est d'ailleurs ce que l'étude des rôles thématiques et actanciels a démontré.

Tsippora de sa part s'avère un personnage qui assume de nombreuses fonctions. Ses rôles embrassent les divers champs d'actions exprimés dans le roman. Qu'il s'agisse de sa propre vie ou de celle de ses proches, Tsippora, cherchant le bien et le bonheur de tous par ses actes, se montre d'une générosité sans limites. Ses positions ainsi que ses décisions sont aussi d'une portée capitale pour ceux qui l'entourent, notamment pour son époux qui reconnait ouvertement ce qu'il lui doit.
L'obstination de Tsippora à ne pas épouser Moïse avant qu'il ne prenne ses paroles en considération, puis ses démarches fructueuses pour le soutenir face à toutes sortes d'obstacles, sont des actions mises en valeur dans le récit.

Les actions de Lilah ne sont pas moins décisives. Ce troisième personnage assume des rôles essentiels et très significatifs dans le roman. Lilah se trouve au cœur de l'intrigue avec ses décisions et ses actes, embrassant tous les axes thématiques du récit. Elle est d'une utilité majeure à son frère Ezra. Elle lui procure l'aide nécessaire pour accomplir son devoir.

### E. La prédestination conventionnelle

« *Ici c'est le genre qui définit a priori le héros. Le genre fonctionne comme un code, commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine l'attente de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale)* »[9] .

[9] *Ibid.*, p, 93.

Cela signifie que c'est le genre lui-même du texte qui définit la figure du héros, en prescrivant au préalable un ensemble de caractéristiques propres à un genre déterminé.

Dans le cas de notre corpus, il s'agit du genre biographique. Les trois romans tracent les destins de trois personnages féminins, Saraï, Tsippora et Lilah. Une Biographie **«** *c'est le récit de la vie d'une personne réelle, rédigée par quelqu'un d'autre que cette personne*»[10]. Ce récit se caractérise donc par des passages de description, des passages de dialogue et des passages d'introspection (sensations, impressions, émotions, réflexion).

Il est en effet question d'une biographie fictive dans chaque roman, où un narrateur omniscient se charge de raconter le destin de l'un des personnages féminins. Les grands moments et évènements marquants dans la vie de chaque femme sont signalés depuis l'enfance jusqu'à la mort. Toutefois, le récit n'est pas toujours linéaire, ce qui nous incite à suivre le parcours de chacune d'elles à travers leurs réminiscences et leurs rétrospections, parfois à partir de leurs propres versions des faits par rapport à certains épisodes et évènements qui jalonnent leur vie.

**4. Réécrire pour moderniser les personnages féminins**

La trilogie halterienne met en scène des personnages à la fois mythiques, fictionnels et historiques. Cette appartenance à un univers tridimensionnel, où le mythe, la fiction et l'Histoire se côtoient, confère toutes les significations qu'inspirent ces personnages. Le narrateur semble toutefois préférer les aspects humains, universels et modernes dans son récit. Il se penche beaucoup plus sur les aspects de la vie quotidienne de ces personnages, sur les relations humaines entre mari et femme, père et fille, sœur et frère.

En ce qui suit nous tenterons de repérer les traits constitutifs de chacun de ces aspects. Cette démarche s'avère, d'après nous, indispensable à l'étude de l'ensemble des mécanismes démystificateurs mis en œuvre dans *La Bible au*

[10] F. Sari Mostafa.-Kara, *Lire un texte*, Oran, Editions Dar El Gharb, Coll. Littératures Etrangères, 2005, p. 113.

*féminin* pour nous livrer des personnages plus humains, évoluant dans des situations de la vie quotidienne.

### 1. Des personnages référentiels

Partant du classement de Ph. Hamon[11], nous pouvons situer les personnages féminins de notre corpus dans la catégorie des personnages référentiels. Ces derniers « *[…] renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus […]* »[12]. C'est le cas des personnages historiques (Napoléon III dans les Rougon-Macquart ou Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'Amour, la Haine,..) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...)[13].

Les personnages référentiels produisent ce que Roland Barthes appelle "*effet de réel*"[14] quand ils sont reconnus. Dans cette optique, les personnages Sarah, Tsippora et Lilah se considèrent comme des personnages référentiels parce qu'ils renvoient le lecteur à l'imaginaire judéo-chrétien. Ils font penser aux personnes réelles qui ont bel et bien existé à une époque déterminée de l'Histoire humaine et dont les récits de vie se sont perpétués à travers les siècles par voie de transmission orale et écrite.

### 2. Des personnages démythifiés

L'une des caractéristiques de la narration biblique est qu'elle met l'accent sur la narration des évènements plutôt que de s'intéresser à la psychologie des personnages. Ces derniers sont souvent chargés d'accomplir leur mission sans que l'on accorde beaucoup d'intérêt à leurs sentiments divers. Ce qui importe le plus c'est leurs missions, leurs actes dictés par Dieu, leurs gestes héroïques. C'est ce qui

[11] Ph. Hamon « Pour un statut sémiologique du personnage ». *op, cit.,* Dans cet article le théoricien fait la distinction entre trois types de personnages: Le personnage référentiel qui désigne le monde réel. Le personnage embrayeur qui renvoie à l'énonciation. Le personnage anaphorique qui assure l'unité et la continuité du texte.
[12] *Ibid.,* p, 95
[13] Ces exemples sont de Hamon.
[14] R. Barthes, « L'effet du réel », paru dans la revue *Communication*, n$^0$ 11, Paris, Ed. Seuil, 1968.

donne à ces récits un caractère mythique et surnaturel, classant ainsi les personnages bibliques du côté du mythe, de la fable ou de la légende.
En revanche, dans la trilogie *La Bible au féminin*, les protagonistes bibliques acquièrent toute la complexité des êtres humains. Leurs actes sont loin d'exprimer la seule volonté divine mais proviennent souvent d'une âme humaine complexe.

Souvent, le lecteur croit que les personnages de la Bible sont des êtres uniques, aux caractéristiques exceptionnelles, qu'ils sont des êtres parfaits, et surnaturels, se substituant parfois à la présence de Dieu, ce qui leur voue un statut au dessus de la condition humaine. Cette idée se trouve totalement bannie dans la réécriture halterienne des personnages bibliques. Ces derniers tendent souvent - dans les récits fictionnels - à perdre leur caractère mythique et exemplaire. Ils sont décrits en tant qu'être humains évoluant dans les diverses situations de la vie quotidienne, confrontés aux mêmes problèmes humains que ceux du lecteur, et vivant les mêmes angoisses et préoccupations humaines que lui. Il s'agit de personnages incarnant les figures de la fille, la sœur, l'amante, l'épouse et la mère et cela grâce à la description de leur condition dans la vie humaine ordinaire.

Dans *Sarah* le personnage de Saraï personnifie toutes ces figures. Cette femme est la fille, la sœur, l'amante, l'épouse et la mère. Dans *Tsippora*, l'auteur ne manque pas de montrer les multiples facettes de la personnalité féminine de ce personnage. Il en fait un portrait captivant en insistant sur ses qualités en tant que fille, sœur, amante, épouse et mère. Le dernier personnage de la trilogie, Lilah, est aussi exposé dans toutes ses étendues humaines, surtout en tant que sœur et amante mais aussi en tant que femme prenant le parti des faibles et des opprimés.

Sans s'éloigner de la version biblique, l'écrivain de notre trilogie fait à dessein perdre aux personnages féminins tout caractère mythique. Son intention de présenter des personnages bibliques, non mythiques, non typifiés mais plutôt humains est nettement perceptible. En ce sens, chaque lecteur peut se reconnaître dans les personnages bibliques de *La Bible au féminin*, parce que ces derniers incarnent la diversité de la condition humaine à travers leurs soucis, leurs angoisses,

leurs désirs et aspirations car « […] *ce qui est universel, ce n'est pas la nature, mais l'homme. La nature change.* […] *Mais l'homme restera toujours le même, avec ses passions et ses pulsions »*[15] .

L'appropriation et la réécriture des récits bibliques vise en premier lieu à les faire sortir de leur contexte mythique qui en donne une conception figée et stable. La réécriture romanesque de ces récits brise les images stéréotypées ancrées dans l'imaginaire judéo-chrétien et propose une vision nouvelle de ces modèles mythiques. Elle tend à exhiber les caractères humains et ambivalents des personnages, en dévoilant leur volet dissimulé.

### 3. Des personnages humanisés

Si les personnages bibliques sont démythifies c'est pour les rendre plus humanisés. Ils deviennent dans les trois récits halteriens des êtres humains comme le lecteur. Ils peuvent appartenir à l'univers de ce dernier car, comme lui, ils peuvent être faibles, fautifs, imparfaits tout en suscitant chez lui des sentiments de compassion et de pitié.

Le narrateur recourt à quelques évocations subtiles de la vie sociale et humaine des personnages bibliques pour les développer dans l'univers de son récit. Cela se fait à l'aide d'une trame axée beaucoup plus sur l'aspect humain, le volet affectif et sensuel. Les personnages sont décrits selon une optique d'humanisation qui donne la priorité à l'individualité de chacun d'eux, à ses états psychiques, ses désirs, ses envies, ses angoisses et à ses craintes.

La part de fiction dans chaque tome de notre trilogie contribue au processus de l'humanisation des personnages féminins dans la mesure où le narrateur s'attarde dans ses descriptions sur des détails relatifs à leur vie intime, familiale et sociale.
Ainsi, la description des aspects humains et ordinaires chez Saraï, comme son amour pour Abram, ses angoisses et ses tourments suscités par sa stérilité, puis sa jalousie de Hagar et son fils, apparaissent comme des étapes dans le processus d'humanisation que subit ce personnage.

[15] Interview de Marek Halter, « Tsippora », op, cit.,

Dans le deuxième tome, l'auteur insiste sur toutes les qualités et les valeurs humaines que Tsippora incarne, surtout sur les problèmes et les difficultés qu'elle rencontre en tant que femme, jugée étrangère au peuple de son époux.
Lilah est également présente sous cet angle d'humanisation, d'autant plus que son récit met d'emblée en scène sa vie privée, sa relation amoureuse avec Antinoès. Introduite sur scène en situation de problème, Lilah suscite la pitié et la compassion du lecteur qui partage illico ses angoisses et ses tourments.

Nos trois personnages jouissent donc d'une vie privée et d'une psyché. Ils vivent, aiment, rêvent, souffrent, raisonnent, pleurent et rient. Ces éléments dominent la narration dans les trois récits, ce qui garantit une mise en valeur de l'aspect humain et de la vie psychique chez ces personnages.

Il faut pareillement noter que sur le point de l'humanisation, l'analyse du faire des personnages féminins est très révélatrice. Les multiples renvois aux modalités du vouloir, du savoir et du pouvoir de chaque personnage, à côté des rôles assurés par chacun, renforcent le caractère humain de ces personnages. Ces éléments créent chez le lecteur l'impression qu'il est question de personnes réelles.

Les trois récits de notre corpus se démarquent de la version biblique, lacunaire et succincte, par leur conception plus humaine des personnages en question. Ils retracent le parcours de chacune des trois femmes tout en se focalisant davantage sur son aspect humain, sans toutefois négliger son rapport particulier à Dieu qui fait aussi partie intégrante de l'être humain.

### 4. Des personnages modernes et universels

Si les Écritures sont connues, notamment par les exégètes bibliques, par leur caractère fixe et immuable, il en est autrement pour les écrivains contemporains qui ne cessent de prouver le contraire à travers leurs réécriture des récits bibliques les plus universaux ou les moins connus. C'est le cas de Marek Halter qui se penche sur les Écritures, et plus particulièrement sur l'Ancien Testament, pour en proposer une version où une nouvelle image plus positive du rôle de la femme dans l'histoire du peuple hébreu est suggérée.

À en croire Marek Halter, c'est toujours la présence d'une femme, qui est à l'origine de l'action d'un grand homme. C'est de toute façon ce que proposent ses textes, objet de notre étude. Dans cette optique, l'auteur s'écarte de la conception traditionnelle de la femme reléguée souvent au second plan, dont les devoirs restent limités à la soumission et à l'obéissance au masculin. Les héroïnes bibliques de M. Halter brisent cette image archaïque et accèdent à un statut plus émancipé grâce aux rôles qu'il leur assigne dans ses récits. Nos trois personnages féminins sont, nous l'avons vu, d'une modernité remarquable, que ce soit au niveau de l'action ou celui de la pensée.

Les actions ainsi que le raisonnement de Sarah, Tsippota et Lilah, durant toute leur vie, donnent l'impression qu'il s'agit des personnages remarquablement modernes, aussi bien au niveau des préoccupations ou des problèmes qu'elles vivent qu'au niveau des manières qu'elles adoptent pour se défendre et s'affirmer.

Saraï, ce personnage qui reflète l'âme féminine dans toutes ses dimensions, est aussi l'incarnation de l'endurance et la patience face à une société qui méprise les femmes stériles. L'aspect moderne de Saraï vient du fait qu'elle tente, dès son enfance, de prendre son destin en main. Elle prend conscience de la condition qui l'attend si elle ne réagit pas aux injustices masculines, à commencer par son père qui l'aime bien mais qui reste incapable de changer les lois injustes. C'est pourquoi elle fuit, à plusieurs reprises, la maison et l'autorité des hommes et finit par épouser celui qu'elle choisit.

La description de Saraï s'attarde sur sa jeunesse en tant qu'aristocrate sumérienne, une fille de puissant, belle mais rebelle et révoltée. Ce portrait s'oppose à l'image biblique de Sarah. Celle-ci apparaît comme l'épouse soumise d'Abraham, celle qui le suit parce que c'est ainsi que se comporte une bonne épouse. À cette docilité du personnage biblique vient s'opposer la témérité qui caractérise la jeune Sarah du récit romanesque. Cette dernière ne suit Abraham que parce qu'elle l'aime, parce qu'elle l'a choisi après avoir abandonné les palais de son père et tout son passé.

Ces attributs justifient le tempérament fort de Sarah et son ascendant après s'être mariée avec Abraham. À partir de ce moment, une nouvelle étape commence pour elle. Non seulement elle sera obligée d'apprendre un nouveau mode de vie, loin du confort et du luxe dont elle est habituée, mais elle va connaître la souffrance et la peine d'être une femme stérile au sein d'une société injuste. Elle endure toutes les épreuves inhérentes à une telle situation : mépris, honte, adoption et jalousie. En dépit de ce sort cruel, elle demeure l'épouse passionnée, fidèle et généreuse.

Néanmoins, son dévouement vis-vis de son époux ne l'empêche pas de méditer sur l'adversité dont elle est victime. Ainsi, elle se résout à lutter contre l'injustice sous toutes ses formes, même si elle croit la voir dans la figure divine elle-même.

On ne pourrait imaginer que l'épouse de l'homme le plus pieux et le symbole de la foi soit sceptique ou qu'elle ose crier fort son incrédulité. C'est la face moderniste de cette femme que nous décrit le récit de M. Halter.

Quant à Tsippora, les aspects sous lesquels elle est décrite font d'elle une femme exceptionnelle. Cette femme, ignorée des Écritures, est peinte à travers le récit fictif sous l'aspect d'une fille moderne, affranchie et émancipée. A la différence de la Bible qui dit peu de chose sur elle et ne retient que sa couleur de peau, le récit romanesque en fait le portrait d'une femme extrêmement intelligente et clairvoyante qui fût à l'origine de la grandeur de Moïse.

Les aspects qui modernisent cette femme biblique sont relatifs surtout à ses actions. Tsippora est décrite comme la fille qui hérite la sagesse de son père adoptif, le prêtre de Madian. Cet attribut la distingue de ses sœurs sur le plan du raisonnement et du comportement. Par sa clairvoyance, elle devine la mission à laquelle est destinée Moïse, pressent son amour et le partage. À l'insu de son père et ses sœurs, elle vit avec lui une relation libre au cours de laquelle elle une mère célibataire. Cette situation n'est pas due au renoncement de Moïse vis-à-vis de ses devoirs, ou par manque d'amour à son égard. C'est plutôt elle qui refuse de l'épouser avant qu'il ne se rende compte de la mission à laquelle il est prédestiné.

Difficile d'imaginer, à cette époque, une fille vivre une relation libre avec un homme et avoir deux enfants de lui, sans envisager de l'épouser. Il faut être hyper courageux et si déterminé pour pouvoir évoluer dans une telle situation. Tsippora doit donc subir la honte d'enfanter en dehors d'une relation licite. Allant jusqu'au bout de sa résolution, elle parvient à convaincre Moïse du poids du devoir qui l'attend auprès de ses frères hébreux en Egypte. En vrai prophétesse, elle arrive à lui montrer le chemin de Dieu, bien qu'il ne soit pas son Dieu à elle.

Accompagnant Moïse dans sa mission, Tsippora sait être la femme dévouée mais surtout utile, en prodiguant à son époux amour, paix et conseils, en dépit des ressentiments qu'éprouvent Miryam et Aaron à son égard. Cette haine vient du fait que le peuple de Moïse refuse la présence de cette femme à la peau noire à côté de leur libérateur. Ce rejet est dû aussi au fait que Tsippora, contrairement aux règles régissant le peuple hébreu, ose s'exprimer librement devant les hommes pour faire part de ses opinions. Elle ne se gène pas de se prononcer sur la conduite peureuse d'un peuple promis à un avenir radieux. Cette audace inhabituelle précipite son départ forcé, loin de son époux.

C'est ainsi que Tsippora est peinte; une femme d'esprit, affranchie et très généreuse sur le plan de l'action. Le narrateur compense le silence biblique autour de cette femme en faisant d'elle une figure moderne, emblème de la lutte contre le racisme.

Le projet de moderniser les personnages féminins de la Bible s'étale dans le troisième tome de M. Halter pour nous révéler le destin exceptionnel d'une autre femme. Peu importe que Lilah soit un personnage réellement biblique ou une simple création de l'auteur. Cela n'ébranle en rien son projet. Le résultat est identique dans les deux cas. Il s'agit toujours d'une femme qui défie les lois et les normes de la société pour s'affirmer et réaliser ses aspirations, mais qui doit souffrir d'abord et échouer en fin de compte. Cependant, cet échec reste symbolique et significatif comme c'est le cas pour Tsippora dont la mort est le prix des lois qu'a apportées Moïse et qui auraient pu préserver sa vie et garantir ses droits.

En suivant ses convictions, Lilah connaît une fin aussi tragique que celle de Tsippora. En s'opposant à quelques décisions de son frère, elle commence sa lutte contre toute sorte d'incompréhension conduisant à l'extrémisme religieux. Ce qui est à noter dans les actions de Lilah, c'est qu'elles revêtent une dimension collective. Elle n'agit pas pour ses propres intérêts mais pour ceux des autres. C'est dans ce sens qu'elle décide de prendre le parti des épouses injustement répudiées qui, comme elle, ont été obligées d'abandonner leurs hommes à cause du fanatisme d'Ezra et ses compagnons. Telle qu'elle est décrite dans le roman, Lilah incarne une figure de lutte contre toute forme d'extrémisme.

Nous pouvons conclure que bien que leurs histoires soient reproduites dans leur contexte biblique, les trois personnages féminins de Marek Halter sont décrits de façon à montrer leur caractère moderne et universel. Ceci est perceptible à travers le mode de vie que ces femmes mènent et la nature des problèmes qu'elles rencontrent mais surtout à travers leur manière de raisonner et d'agir. Les trois femmes incarnent parfaitement des préoccupations de nature humaine qu'un lecteur contemporain pourrait reconnaître et vivre.

Si les personnages bibliques peuvent parfois apparaître énigmatiques et hermétiques vu le contexte extraordinaire où ils évoluent, ceux de notre trilogie semblent plus accessibles et proches du lecteur contemporain puisqu'ils sont décrits sous un angle plus humain en embrassant les préoccupations de l'homme contemporain. Les personnages féminins de Marek Halter sont en effet porteurs de messages humains et universaux prônant la paix, la tolérance, la fraternité et rejetant la haine, la violence et l'extrémisme.

## VI. Enjeux de réécriture

Durant des millénaires, les mythes bibliques et patriarcaux dévalorisaient la femme et son rôle. Tout en insistant sur son éternelle dépendance du masculin, ils lui réservaient une image négative et stéréotypée où elle se présentait comme coupable et inférieure. Cette image pesait lourd sur la destinée de la femme pendant de longues générations, faisant d'elle l'incarnation du péché originel qui rend toute

femme une Eve tentatrice et dangereuse. C'est pourquoi certaines lectures féministes de la Bible considèrent ce livre comme un livre misogyne : « [...] *toute la Bible est androcentrique. Car née dans une société patriarcale et écrite par des hommes, elle reste marquée parle masculin* »[16] **.**

Une théologie féministe s'est érigée durant les années soixante en s'assignant le devoir de corriger l'interprétation partiale de la Bible et encourager une lecture où les femmes peuvent jouir de la totalité de leurs droits. Cette approche rejette l'origine divine de la Bible et la conçoit comme une œuvre historique dont nombre d'institutions se sert, notamment l'Eglise, pour justifier l'infériorisation et la subordination des femmes. Cette théologie cherche à confirmer l'importance du rôle de ces dernières aussi bien dans l'histoire biblique que dans l'Histoire humaine d'une manière générale.

Non loin de cette théorie féministe, se trouve inscrit le projet halterien qui veut restituer aux femmes leurs droits. Conscient de l'impact de la tradition archaïque et patriarcale sur le statut et la valeur de cette catégorie de la société, même dans les sociétés modernes, Marek Halter a dû revenir à ce qu'il considère comme sources de la misogynie, aux mythes bibliques pour critiquer cette vision masculine du monde. Son projet consiste, en premier lieu, à dénoncer les abus de cette tradition, à renverser ou à subvertir ses fondements au moyen de la fiction afin de développer, dans un second lieu, les potentialités de la femme, et contribuer dans un dernier lieu à l'élaboration de nouvelles valeurs positives à son égard.

Dans notre objet textuel l'auteur s'empare de quelques épisodes bibliques pour en modifier le sens. Il tente de critiquer certaines valeurs délivrées par ces textes en vue de les substituer à d'autres. Nous nous proposons donc de comprendre dans quelle mesure la trilogie halterienne peut constituer une forme de critique du texte biblique.

[16] F. Mabundu Masamba, *Lire la Bible en milieu populaire*, KARTHALA Editions, 2003, p, 247.

### 1. Contestation du statut de la femme

Dans sa réécriture des personnages bibliques féminins, Marek Halter essaye souvent d'éclaircir les zones d'ombres de la Bible et les incertitudes propices à l'imagination et à la fiction. Ainsi, il propose sa propre version des faits et des évènements. C'est ce qu'il fait en recourant à son imagination pour attribuer des rôles déterminants aux personnages féminins de sa trilogie. Dans d'autres cas, il interroge manifestement le texte biblique et critique ouvertement ses valeurs. Il affirme vouloir porter un regard féminin sur un texte masculin par excellence:

> Un jour, je me suis demandé si l'absence de regard féminin sur la Bible n'était pas à l'origine de tous les malentendus qui suscitent tant d'interrogations et de débats parmi les hommes. Aussi ai-je essayé de relire la Bible à travers les femmes. Brusquement tout changeait. Les événements historiques retrouvaient leur place, les invraisemblances disparaissaient[17]

Selon cette déclaration de l'auteur, il nous semble pertinent de dire que sa réécriture n'a pas pour unique objectif la valorisation du personnage féminin. Au-delà de ce projet initial, sa visée est de revoir l'histoire d'un point de vue féminin puis la réécrire en vue d'en éclaircir les ambigüités. Un tel projet ne peut s'accomplir sans apporter un regard critique aux valeurs bibliques initiales des récits en questions. Il nous revient donc ici de voir quelles valeurs bibliques Halter critique dans son œuvre et dans quel objectif il le fait ?

La trilogie halterienne offre en premier lieu une critique du statut et de l'image voués à la femme dans la Bible. Cette critique se manifeste à travers l'exploitation du thème de la relation de la femme à l'homme et à Dieu, donnant ainsi à voir la conception figée de la femme dans le récit biblique et comment elle est contestée dans le récit fictionnel.

Le couple homme / femme est défini par la domination, la dépendance et la soumission. La femme est, dans le récit biblique de *Sarah* ou de *Tsippora,* totalement liée à son époux. Ainsi, le récit biblique de Sarah rappelle sa stérilité

[17] Marek Halter quatrième de couverture de *Sarah.*

comme étant un défaut qui pèse sur elle et la rend imparfaite. Il mentionne également comment Tsippora donne deux garçons à Moïse sans trop s'attarder sur la forme de leur relation pour signifier que c'est ce qui importe le plus dans une relation conjugale.

Dans les récits fictionnels, les relations du couple sont vues autrement. Le personnage féminin jouit de toute son autonomie. Le rapport masculin/féminin n'est plus défini par rapport à la domination masculine, mais à travers un rapport d'égalité où les deux pôles échangent des sentiments d'amour et de respect mutuels. Bien plus, la femme est décrite plus positivement. Elle devient indépendante et jouit de pouvoirs susceptibles d'influencer son homme et lui venir en aide.

En effet, Marek Halter justifie son projet de mise en valeur des femmes bibliques et leurs rôles par le fait que ces rôles ont été réellement assurés par les femmes dans la région de l'ancien Proche-Orient. Il affirme qu'il s'est rendu compte de ce rôle en se documentant pour son livre *Marie.* Les femmes « *jouaient un rôle très important. Elles se réunissaient, s'instruisaient dans des cercles d'études, savaient au moins deux langues - l'hébreux et l'araméen et souvent aussi le grec - et intervenaient* »[18].

Mais ce rôle leur est nié dans les écritures bibliques qui ne sont effectuées que plusieurs années plus tard. De plus ces écritures sont rédigées par des hommes : *« Or, les Evangiles et les Actes sont rédigés un siècle plus tard. Le premier est Saint Paul, 50 ou 60 ans après la mort de Jésus. Entre temps, les choses changent, considérablement à cause de ce Saint Paul* ». Halter explique que ce dernier est à l'origine de la vision négative de la femme, puisqu'il la considère comme *« une tentation permanente et empêche l'homme d'atteindre Dieu* »[19].

Notre auteur ajoute que, trois siècles plus tard,

> Saint Augustin introduit une notion faussant toute réflexion sur le rôle de la femme : "le péché originel". Sur la femme pèse la faute irréversible de Eve : avoir mordu la pomme interdite. A partir de là,

[18] Interview de Marek Halter, « paroles de paix » Propos recueillis par Thomas Yadan pour Evene.fr - Octobre 2006 - Le 30/10/2006. En ligne : http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-marek-halter-marie-sarah-lilah-bible-536.php consulté le 27/11/2014 à 22:17.
[19] *Ibidem.*

> tous les textes religieux sont purgés de l'idée féminine ou transformés négativement. [20]

Ainsi Marek Halter explique comment le rôle de la femme est nié. Pis encore, on a tendance à la considérer comme un être malveillant, malsain enclin au péché, d'où son statut négatif dans les Écritures. Partant de ce constat, cet écrivain s'assigne, à travers sa production, le devoir de réhabiliter la femme et de montrer sa contribution dans l'Histoire. Il pense en outre, que la gent féminine continue d'être marginalisée et minoritaire à présent, et qu'elle doit se révolter si on espère un changement quelconque :

> La vraie révolution attendue ne peut venir que des femmes. Aujourd'hui, le seul groupe humain qui reste marginalisé et qui représente plus de la moitié de l'humanité, c'est la femme. Dans de trop nombreux pays, elle n'a même pas le droit au visage puisqu'elle est cachée. Si ces femmes, à l'intérieur de leurs propres sociétés, arrivent à se libérer, à s'affirmer, le monde va changer, s'émanciper. Je pense que c'est la bataille du XXIe siècle. Et comme ce siècle est marqué par le retour de la religion, il faut commencer par là.[21]

## 2. La critique de la justice divine

La figure de Dieu et ses pouvoirs est l'une des valeurs que le texte halterien critique à plusieurs niveaux ; à travers les allusions, les hypothèses et les affirmations des personnages, certaines actions du Dieu sont contestées. Le narrateur ne manque pas de mettre l'accent sur la déception de Saraï, Tsippora et Lilah quant à la justice divine.

Par rapport au Dieu des hébreux, la trilogie halterienne fait constater une vision qui change et évolue avec la progression des événements. Au début du roman *Sarah,* le narrateur évoque l'incertitude de Saraï vis-à-vis des pouvoirs des dieux de sa ville, ce qui l'amène à les abandonner sans regrets après sa rencontre avec Abram. Ce n'est qu'après avoir vu les preuves de sa totale puissance qu'elle croit au Dieu de son époux.

[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*

Dans *Tsippora* et *Lilah* le narrateur introduit une image d'un Dieu puissant et vénéré à travers la description des prières des deux personnages féminins qui ouvrent les deux volumes.

Ce Dieu invisible des Hébreux est défini par son ascendant sur les êtres humains. Il détient le sort des vivants, donne la vie ou la mort, bénit et maudit, récompense et châtie, en fonction de la piété et de l'obéissance de ceux qu'il a créés.

Le narrateur montre comment ce Dieu parle aussi aux hommes qu'il choisit pour devenir ses porte-paroles sur terre. Dans les trois récits de notre corpus, il est question de quelques ordres et actions insaisissables par rapport à la logique humaine.

C'est dans cette optique que Sarah juge le Dieu de son époux comme impuissant et injuste, puisqu'il est incapable de lui donner un enfant. A travers le récit, l'attitude d'Abraham qui incite sa femme à l'adultère est aussi critiquée. Le narrateur se demande comment une telle action peut être tolérée par un Dieu juste. A ce même titre est évoqué le sacrifice d'Ismaël qui a failli être tué par son propre père à la suite de l'ordre de son Dieu.

Tsippora est à son tour décrite par le narrateur comme ayant subi l'injustice du Dieu. Bien qu'elle apparaisse, dès le prologue, d'une foi sincère et profonde, elle ne manque pas, plus tard, de se sentir abandonnée par le Dieu de son père, qui deviendra celui de son époux. En effet, ce Dieu n'intervient pas pour la défendre et la réhabiliter quand elle est l'objet du rejet du peuple de Moïse. En s'adressant à ce dernier dès qu'elle s'éloigne, ce Dieu confirme les propos de Miryam et les siens qui prétendent que Tsippora n'est qu'une étrangère qui souille par sa présence Moïse et le rend trop impur pour recevoir la parole divine. Cette réalité ne manque pas de laisser des séquelles indélébiles dans le cœur de la jeune femme qui, plus que jamais, se sent dévalorisée et abandonnée par le Dieu de son époux.

Dans le roman *Lilah*, le Dieu des hébreux est accusé ouvertement par Lilah d'avoir causé la répudiation des épouses jugées étrangères par certains fanatiques. Le narrateur signale à travers le discours de son personnage le problème de la

complicité divine dans cet acte inhumain et injuste. Lilah le dit explicitement : si les femmes ont été délaissées et abandonnées à toutes sortes de danger c'est parce que Dieu le veut. Cette injustice n'est pas sans ébranler la foi de Lilah qui, au début du récit, semble toutefois d'une foi solide, en priant son Dieu et implorant son soutien.

La réécriture halterienne des trois récits bibliques avec tout ce qu'elle propose comme corrections et explicitations aboutit à l'identification des processus récurrents dans l'Histoire humaine, tels que les systèmes racistes et exclusifs. Ce point nous mène inéluctablement à constater un autre enjeu dans le projet de Marek Halter : la réécriture de l'Histoire.

Dans la trilogie *La Bible au Féminin* les personnages féminins s'introduisent dans l'accomplissement des tâches de leurs hommes et, par la suite, ils participent à faire l'histoire du judaïsme et à avoir un rôle dans l'Histoire du peuple hébreux.

## 3. Réécriture de l'Histoire

À la lecture de l'œuvre de Mark Halter, un constat s'impose : il s'agit d'une œuvre dont le thème de l'Histoire domine, notamment l'histoire du peuple juif. En effet, cet auteur privilégie les thèmes de l'Histoire, la mémoire, les juifs et les femmes.

### 3.1. Marek Halter : romancier de l'Histoire ou écrivain engagé ?

Marek Halter est un romancier dont l'imagination est foisonnante. Il se dit être avant tout un conteur qui ne cesse de mêler la fiction à des réalités historiques. Non loin de son activité littéraire et artistique, nous le voyons engagé dans l'actualité du monde, notamment dans ce qui se rapporte au conflit arabo-israélien. Halter milite depuis plus de 40 ans pour la paix au Proche Orient. Il se considère donc comme homme et écrivain engagé qui se sert des mots pour dénoncer les injustices dans le monde. Il répète souvent dans ses interviews que « *La violence commence là ou la parole s'arrête* ». Il considère l'écriture comme un antidote, une panacée pour les maux qui envahissent la terre.

> Marek Halter n'est pas un écrivain comme bien d'autres : ce n'est pas pour le plaisir qu'il s'adonne à l'écriture mais bien pour se découvrir et transmettre.

> Croyant profondément au pouvoir du Verbe, il ajoute que lorsqu'on parle, on ne s'entre-tue pas et qu'en parlant on peut participer à la libération des autres. Dans sa lutte pour les droits de l'Homme, Marek Halter considère l'écriture comme l'arme absolue.[22]

Ses écrits témoignent de son engagement profond dans l'actualité tout en restant attaché à l'Histoire et à la culture judaïque. Il tente de recréer un judaïsme moderne qui revendique la loi, le verbe et le Livre contre toute sorte de violence. Marek Halter est pour la révision du passé pour mieux appréhender le présent. C'est pourquoi il tente souvent de réinterpréter l'Histoire de ses ancêtres pour mieux comprendre le présent. Il croit profondément que : « *Le but premier de l'Histoire est d'enseigner : si nous connaissons le passé et si nous savons l'analyser, nous pourrons peut-être mieux affronter l'avenir* »[23], d'autant plus que dans son écriture il tente d'« *extraire de l'Histoire ce dont elle ne peut normalement rendre compte* »[24].

Fidèle à sa vocation d'écrivain, Halter croit au pouvoir des mots dans l'amélioration de son univers et la restitution de la réalité. Il exprime ouvertement son engagement et ce qu'il entend par ce choix: « *Je suis un homme engagé, c'est très clair. Mais engagé dans le monde. Je ne suis pas passif, pas figé exclusivement dans la réflexion. Je pense que parler, c'est agir. Donc parler est déjà un engagement* »[25].

### 3.2. *La Bible au féminin* une œuvre historique ?

Les romans de notre écrivain sont couramment qualifiés par la critique comme par le public d'historiques, du fait qu'ils font souvent appel à l'Histoire, celle du peuple juif en particulier. Mais qu'est ce qu'un roman historique ? Est-ce que sa

[22] M-C. Girard « Marek Halter : le gardien de la mémoire » *Nuit blanche*, le magazine du livre, n° 39, 1990, pp, 66-67.
[23] *Ibidem.*
[24] *Ibidem.*
[25] Interview de Marek Halter, « La vigilance par la colère », propos recueillis par Thomas Yadan. Evene.fr Le 26/12/2007 http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-marek-halter-je-me-suis-reveille-en-colere-1116.php Consulté le 03/06/2015 à 18h:47.

définition, si définition il y a, s'applique à l'œuvre de M. Halter ? C'est ce que nous tenterons de savoir en cherchant le sens du roman historique.

### a. Le roman historique

Le XIX$^{ème}$ siècle est considéré comme celui qui a vu l'essor du roman historique comme genre à part entière, notamment avec Walter Scott, qualifié comme le créateur du genre. Cependant, on estime qu'il existe « *avant, que n'apparaisse, dans la première moitié du XIX$^{ème}$ siècle, un genre clairement identifiable, [...] un proto-roman historique, tributaire des particularités culturelles et politiques de l'Age classique* »[26]. C'est justement le cas du roman *La Princesse de Clèves* de Mme La Fayette au XVII$^{ème}$ siècle, désigné comme roman historique parce qu'il fait référence à quelques éléments de l'Histoire de l'époque d'Henri II et celle de François II.

Nous pouvons ainsi dire que le roman historique nait de la conjonction entre l'Histoire et la littérature. Deux entités dont les rapports ne sont pas si clairs, ce qui ne facilite point les tentatives des chercheurs visant à définir ce genre de roman.

Si on admet que le roman se définit comme un récit fictif mettant en scène une histoire et des personnages, le terme " historique" semble s'opposer à cette acception.

L'une des définitions de *Larousse* définit ce genre comme suit: « *Se dit d'une œuvre de fiction dont le sujet s'inspire de près ou de loin d'événements historiques* »[27]. Un roman historique est donc un roman dont la diégèse s'inspire de l'Histoire et dont les personnages et les principaux évènements y sont empruntés mais dont les détails sont inventés. C'est dans cette conception que Claudie Bernard le définit en analysant le roman *La Bataille* de Patrick Rambaud :

> Le roman historique est un roman, une histoire qui se mêle d'Histoire, de relation du passé ; une histoire à minuscule qui, outre passant sa vocation fictionnelle – bien manifeste dans le glissement de l'adjectif romanesque vers l'illusoire, le chimérique - , se frotte à l'Histoire à majuscule, polarisée depuis deux siècles par le prestige de la vérité scientifique,

[26] D. Peyrache-Leborgne et D. Couégnas, *Le Roman historique : récit et histoire*, Nantes, Pleins feux, coll. « Horizons comparatistes ». 2000, p.7.
[27] Dictionnaire Larousse, en ligne :http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais.

> et seule bénéficiaire des dérivés historique et historien, le faiseur d'histoires devant recourir à d'autres adjectifs et à d'autres titres.[28]

Selon cette assertion, ce type de romans est un récit romanesque où le discours fictionnel du roman est présent à côté du discours véridique de l'Histoire. Cette dernière se définit comme la science qui étudie le passé. Le roman historique abrite parallèlement les deux discours grâce à la narration de façon à ce qu'il est parfois difficile de dissocier l'un de l'autre.

Gérard Gengembre avance qu'il s'agit *« d'une fiction qui emprunte à l'histoire une partie au moins de son contenu »*[29]. Autrement dit, ce genre de romans s'appuie sur des données historiques qu'il tente de compléter par la fiction. Un roman historique peut donc se référer à une période historique donnée, généralement passée. Il peut également se référer au discours historique qui traite ce passé. Un romancier qui évoque des faits historiques passés est appelé à se documenter, à passer par l'historiographie qui peut lui fournir le matériau référentiel de sa création romanesque.

Le roman historique serait ainsi un récit fictif qui emprunte au discours historique certains éléments ; cadre, personnages, ou événements.

> On pourrait parler de roman historique dans le cas de récits gardant leur statut de roman, mais dont le référent (décor, personnages, événements, si l'on garde cette tripartition classique), relèverait, de l'historique, serait de l'ordre de l'histoire. Pour être plus précis, il faudrait, pour qu'il y ait roman historique, que ce référent ait été appréhendé par l'auteur comme objet historique déjà constitué, autrement dit qu'une part de sa thématique soit liée, non à son expérience directe, mais à une connaissance indirecte, médiatisée par l'historiographie. Si nous devions, à toute force, donner une définition du genre, nous risquerions donc celle-ci: est roman historique tout récit romanesque dont l'action se situe à une époque

[28]C. Bernard, « Le roman historique, une tranche d'Histoire : à propos de Patrick Rambaud », in D. Peyrache-Leborgne, et D. Couégnas, *op.cit.*, p.290.

[29] G. Gingembre, *Le Roman historique*, coll. « 50 questions », Paris, Klincksieck, 2006, p. 87.

> nécessitant pour son auteur un relais historiographique.[30]

En prenant donc ces diverses définitions en considération, nous pouvons affirmer que la trilogie de Marek Halter *La Bible au féminin* se constitue de trois romans historiques parce qu'elle entretient des rapports directs avec des périodes historiques passées, travaillées par l'historiographie. De plus, les personnages ainsi que les événements sont empruntés à l'Histoire.

### b. Discours historique *vs* discours romanesque

Contrairement à l'Histoire qui peut se définir comme une science, étudiant le passé avec l'objectivité la plus possible, le roman historique ne prétend nullement la recherche de la véracité historique. Le discours historique du roman n'a pas l'ambition de se substituer au discours objectiviste de l'historiographie. L'Histoire comme discipline et le roman comme genre littéraire envisagent différemment les faits historiques. Si l'Histoire s'intéresse aux faits les plus marquants d'une Histoire (d'un pays, d'une nation, …) et aux hommes qui en sont les auteurs, le roman historique de sa part privilégie ce que l'Histoire pourrait négliger : le quotidien de ces hommes.

L'Histoire comme science tente donc de restituer ce qui est mémorable dans l'histoire des hommes. Elle ne peut se pencher sur l'aspect social ou psychologique que va s'approprier le roman historique. Ce dernier semble s'immiscer dans le vide laissé par l'Histoire. Il s'intéresse aux zones privées et intimes de la vie des hommes qui confèrent souvent un sens à cette dernière.

Interrogé sur son travail entre les exigences du genre romanesque et celle de l'Histoire, Marek Halter précise qu'il vérifie mille fois les détails historiques et qu'il est très respectueux des personnages historiques. Toutefois, il explique qu'il a sa propre interprétation[31] des faits historiques et qu'il présente plus librement le côté

[30]D. Peyrache-Leborgne A. Peyronie, *Le romanesque et l'historique*, Editions Cécile Defaut, Horizons, Coll, Comparatistes, 2010 p. 280.

[31] Interview de Marek Halter, « Le Judaïsme selon Marek Halter », in *The Canadian Jewish News*, propos recueillis par E. Levy, 28/10 /2010. Consulté le 12/06/2015à 13h:53. http://www.cjnews.com/node/86543

quotidien ou psychique de ses personnages[32]. S'immiscer dans les silences de l'histoire est la méthode que notre romancier applique à sa trilogie. Loin de chercher à restituer une vérité historique, les romans constituant cette œuvre semblent s'emparer de certains éléments historiques pour donner une nouvelle lecture de l'Histoire dans le but d'apprendre des fautes de nos ancêtres.

### c. Quelle Histoire ?

L'histoire dont il s'agit dans *La Bible au Féminin* est une histoire biblique. Pourtant, beaucoup affirment que cette Histoire n'est pas digne de confiance, présumant la non-historicité de plusieurs figures bibliques, surtout avec les découvertes récentes dans le domaine archéologiques. Nous estimons que cela importe peu par rapport à notre étude car nous ne cherchons en aucun cas à prouver ou à désapprouver la véracité de la Bible, tant débattue dans les milieux bibliques, historiques et archéologiques. Nous n'avons non plus l'intention d'entrer dans ce débat jamais clos sur la question. Notre propos tient sa légitimité du fait que la Bible et ses mythes font partie du patrimoine culturel, littéraire et historique de l'humanité.

Par rapport à notre travail, l'histoire d'Abraham, et celles de Moïse et Ezra ont bel et bien eu lieu à une époque donnée de l'histoire humaine parce qu'elles ont, au même titre que les mythes gréco-romains, peuplé tout l'imaginaire humain durant des siècles. Pour nous « *l'importance de la figure d'Abraham ne dépend donc nullement de son historicité mais de sa charge symbolique* »[33], ce qui est valable aussi pour les deux autres figures.

L'auteur de notre corpus d'étude se montre particulièrement attentif à l'histoire des hébreux, à leurs problèmes et à leur actualité. Il considère que l'Histoire de ce peuple « *a toujours été très contemporaine* »[34] et qu'elle « *nous renvoie constamment aux problèmes moraux, existentiels, sociaux, politiques…*

[32] Interview de Marek Halter, «J'essaye d'être honnête avec l'histoire» in *L'économiste*.25/09/2014, propos recueillis par A. BOUAZZA. Consulté le 12/06/2015. http://www.leconomiste.com/article/959618-marek-halter-jessaye-detre-honnete-avec-lhistoire

[33] Th, Römer « Figure d'un ancêtre », *Le monde de la Bible*, nº 140, janvier-février 2002.

[34] E. Levy. « Le Judaïsme selon Marek Halte ».*op. cit.*,

*auxquels l'humanité est confrontée depuis la nuit des temps* »[35]. Selon lui, l'intérêt, pour le peuple juif et son Histoire, est légitimé parce que cette dernière s'offre à l'humanité comme exemple de préoccupations humaines toujours actuelles. Par conséquent cette Histoire joue le rôle d'une mémoire dans laquelle les individus peuvent puiser des enseignements constamment contemporains.

**d. Une Histoire au féminin**

Il faut préciser que l'Histoire reprise par l'auteur se présente sous forme de plusieurs histoires, avec un "h" minuscule. Ce n'est pas la version officielle et conventionnelle qui est mise en exergue mais plutôt l'interprétation personnelle de l'auteur des faits historiques. Dans cette optique, Marek Halter ne nous présente pas la vie d'Abraham ou celle de Moïse comme mentionnée dans la Bible, mais se penche plutôt sur celle de Sarah et celle de Tsippora qui ne manquent pas de nous renseigner d'avantage sur ce que peut taire ou omettre l'Histoire de la vie intime des hommes. Ces détails privés ont, en effet, un impact assez conséquent sur le déroulement des événements. Ils justifient en grande partie les actes des uns et des autres. Du moment que l'Histoire est assurée par des êtres humains, leur psychologie ne peut que contribuer à clarifier tant d'épisodes de l'Histoire officielle. C'est ce qui est nettement exprimé à travers la version romanesque des trois récits historiques repris dans la trilogie halterienne.

Dans ce sens, Marek Halter qui se penche sur la vie de trois personnages féminins ayant vécu auprès de trois hommes marquants l'Histoire du peuple juif, propose une nouvelle version des faits et exprime ses points de vue sur cette Histoire. Notre romancier déclare qu'outre sa passion pour l'Histoire des juifs, il trouve que ces derniers ont été d'un apport important pour l'humanité, qu'ils *«ont été les instigateurs de deux grandes révolutions universelles* »[36] qui mènent à la justice et la liberté.

La première est née du souhait d'Abraham d'un Dieu invisible qu'il n'a réalisé que grâce à son épouse sumérienne Sarah. Les deux sont à la recherche d'un Dieu

[35] *Ibidem.*
[36] Elias Levy. « Le Judaïsme selon Marek Halte ».*op, cit.,*

incarnant la justice. Mais contrairement à Abraham, Sarah sait lire et écrire, elle dispose d'un savoir que son époux ne possède pas. Elle a donc les moyens concrets pour créer ce Dieu :

> Sarah représente la femme sumérienne: elle sait lire et écrire. Avec Abraham, elle épouse un rêveur capable d'imaginer un dialogue avec un Dieu invisible. Elle-même en est incapable. Mais elle donne à son époux, grâce à l'écriture, le moyen de transcrire et de transmettre le message divin[37].

La seconde valeur est incarnée par la mission de Moïse qui n'a pu conduire son peuple à la liberté que grâce à l'abnégation de sa femme Tsippora. Bien qu'elle soit victime de l'exclusion et du racisme, cette dernière semble apprendre au peuple hébreu le vrai sens de la liberté. Le narrateur explique comment ce peuple, qui a pourtant souffert de l'esclavage en Egypte, devient l'esclave de son propre esprit ethnocentrique en reléguant au second plan tout ce qui lui est étranger, à commencer par la femme à qui il doit sa liberté.

En constatant un tel comportement, Moïse fait comprendre à son peuple que *« La liberté est comme l'eau au fond d'un puits. Il faut apprendre à la remonter au grand jour et apprendre à la boire »*. En tant que peuple récemment affranchi, il « *en est incapable* » (T. p, 245). C'est pourquoi la génération de Moïse n'a pas pu fouler la terre promise, qui cependant fut donnée aux générations suivantes qui n'ont pas connu l'esclavage.

Marek Halter croit toujours au rôle capital des femmes dans les sociétés anciennes et modernes. Pour cette raison il s'attache dans ses récits à faire reconnaître le rôle qu'elles jouent dans l'Histoire. C'est dans cette perspective que vient s'inscrire sa trilogie, où les faits et les moments majeurs du judaïsme sont racontés pour rappeler l'apport des femmes dans la constitution de l'Histoire du peuple hébreu.

Cet écrivain déclare souvent que « *L'importance des femmes au Proche-Orient ancien fut occultée, … elle était néanmoins réelle »*. Il s'agit donc pour lui de *« la*

[37] Interview de Marek Halter, « les femmes de la bible selon Marek Halter » in *La Libre Belgique*, propos recueillis par R.Verdussen. Publié le jeudi 17 avril 2003 URL http://www.lalibre.be/culture/livres/les-femmes-de-la-bible-selon-marek-halter 51b87d96e4b0de6db9a8872d consulté le 07/11/2014 à 20:35.

*redonner à voir* »[38]. Cette conviction incite l'écrivain à attribuer aux femmes des rôles majeurs. Il pense à titre d'exemple que *«le monothéisme doit autant à Sarah qu'à Abraham, peut-être même davantage»*[39] . Marek Halter croit fortement que ce sont les femmes qui, à travers les siècles, ont pu perpétuer la foi, la croyance et les valeurs. C'est ce qu'il essaye de transmettre à travers ses trois personnages, Sarah, Tsippora et Lilah. Par la même occasion, il propose de tirer des enseignements de cette Histoire pour que les erreurs du passé ne se reproduisent pas.

[38] A, M. Lamontagne, « Marek Halter le fabuliste errant » 2005, Contact TV www.telequebec.tv/contact
[39] http://www.spirituelles.org/articles.php/dossier-on-ne-rend-pas-assez-hommage-au-role-de-la-femme-dans-l-histoire-page2-7224.html

Au cours de la deuxième partie de notre recherche, nous nous sommes penché sur l'étude des personnages féminins dans leur nouvelle dimension, acquise par le travail de réécriture de M. Halter. Nous nous y sommes appliqué à montrer les significations positives qui leur sont attribuées par l'auteur ainsi que les enjeux inhérents à cette valorisation.

Grâce à l'analyse de l'être des personnages féminins, dans le premier chapitre, nous avons découvert le statut de la femme et son image au sein de sa famille et dans son entourage. Cela nous a permis de constater que les trois femmes en question se distinguent des autres femmes de leur temps grâce à un ensemble de caractères et de qualités qui les font passer pour des êtres exceptionnels, destinés à mener des luttes contre toutes formes d'injustice.

Les actions des personnages féminins, étudiées dans le deuxième chapitre, nous montrent que les trois femmes jouissent d'un grand pouvoir d'action. Grâce à ce pouvoir elles ont pu assurer des rôles décisifs dans le déroulement des évènements. Nos personnages sont l'incarnation des préoccupations humaines contemporaines, ce qui leur assure un statut extrêmement moderne et universel.

Dans le troisième chapitre, il nous a été possible de montrer que le souci majeur de M. Halter, à travers sa réécriture des trois mythes bibliques, est d'accorder au personnage féminin une valeur positive. Cela n'aurait pu être possible qu'en lui donnant la parole et le dotant du pouvoir d'action dont il est justement privé dans l'hypotexte.

L'application des traits différentiels de la théorie de Ph. Hamon qui étudie la hiérarchie des personnages au sein d'un récit nous confirme l'*héroïté* de nos personnages féminins.

C'est aux femmes bibliques que rend hommage la trilogie halterienne au détriment des héros bibliques masculins. Ces femmes y sont si modernes et si émancipées au point de paraître en mesure de défier tous les écueils contre lesquels elles se heurtent, à commencer par les contraintes dressées par leur entourage. Cet aspect moderne et universel semble être ce qu'il y a de plus privilégié dans la réécriture de M. Halter des personnages féminins bibliques.

Pour clore notre analyse, nous avons prêté une attention particulière aux enjeux de la réécriture d'une *Bible au féminin*. En tenant compte du discours de l'œuvre et du parcours de M. Halter, il nous a été possible de déduire que la réécriture des personnages féminins bibliques s'inscrit dans un vaste projet de combat, en faveur des droits des opprimés et des minorités. L'objectif de cette réécriture est donc la contestation de l'image stéréotypée de la femme passive, soumise et docile dont le principal rôle est de servir l'homme. La volonté de réécrire l'Histoire du peuple juif d'un point de vue féminin donne tout son sens au projet de l'auteur étant donné qu'il hisse la femme au rang des fondateurs de l'Histoire.

# Conclusion

L'idée centrale de cette recherche est que l'auteur de notre corpus d'étude s'inspire de quelques épisodes bibliques pour réécrire la vie de trois personnages féminins dont la Bible donne peu d'informations. Cette réécriture n'est toutefois pas une simple reprise fidèle des récits qui composent le parcours de chaque protagoniste. Elle est alimentée par l'imagination de l'auteur qui propose des biographies fictives de ces personnages. La fiction est là pour compléter les portraits des figurines bibliques qui deviennent dans le récit fictif de vraies héroïnes. Prenant la parole dont elles sont privées dans l'hypotexte, et accédant à l'action, elles acquièrent un nouveau statut. Le romancier a donc pour plan de prêter voix aux exclues de l'Histoire pour qu'elles puissent s'exprimer et donner leur version des faits en vue d'en éclaircir certaines zones d'ombre.

Tenant compte de ces constats, nous avons eu au départ l'ambition de savoir comment l'auteur reprend les récits bibliques dans son œuvre en nous demandant en quoi la réécriture romanesque de ces récits diffère de la version canonique. Nous nous sommes également interrogé sur la nature des transformations apportées à l'hypotexte par la fiction présente dans l'hypertexte. Nous avons voulu comprendre les motivations et les enjeux qui incitent Marek Halter à relire et à réécrire certains récits bibliques à partir d'un point de vue féminin.

Pour répondre à ces questionnements de base dans notre travail, nous nous sommes appuyé sur les donnés théoriques de l'intertextualité pour déceler les procédés de réécriture des récits. Nous avons aussi recouru à l'approche sémiologique de Philippe Hamon pour analyser les traits des personnages féminins de notre corpus.

C'est ainsi que nous avons structuré notre recherche en deux grandes parties, répondant chacune à un aspect de notre problématique de départ.

La première partie, intitulée **La dimension hypertextuelle de *La Bible au Féminin*** a pour objectif de démontrer l'inscription de la trilogie *La Bible au Féminin*, objet de notre étude, dans le vaste champ du mythe biblique et de la culture judéo-chrétienne. Notre travail au cours de cette partie consiste donc à

l'analyse du processus de réécriture que l'auteur applique aux récits bibliques pour en faire une œuvre romanesque.

Dans le premier chapitre ***La Bible au féminin :*** **du texte biblique au texte littéraire**, nous nous sommes appliqué à montrer comment notre objet textuel s'inspire largement de la culture judéo-chrétienne en reprenant quelques récits de l'Ancien Testament. C'est pourquoi nous avons tout d'abord jugé judicieux de donner un petit aperçu sur la relation entre la Bible et la littérature occidentale avant de montrer comment la première se considère comme une matrice à la production de la seconde. Nous avons aussi tenté de voir comment la Bible, comme œuvre universelle, demeure une source intarissable d'inspiration à toutes les époques et comment les écrivains y recourent souvent et y puisent le matériau de leur création littéraire et artistique.

Nous avons essayé ensuite de proposer un bref historique de la lecture de la Bible et son insertion dans le texte littéraire à traves les siècles. Cela nous a amené à constater que l'inscription et la réception du texte religieux et les éléments qui s'y rapportent diffèrent d'une époque à une autre.

Jouissant d'une autorité considérable sur divers aspects de la vie humaine, durant des siècles, les textes sacrés connaissent un traitement moins autoritaire à l'époque contemporaine en raison de la sécularisation dont ils font l'objet. Ceci dit, le recours des écrivains et des artistes à la Bible ne s'interrompt pas mais change de perspective. On n'appréhende plus exclusivement les Ecritures selon l'angle de la spiritualité et de la religiosité. On y voit aussi des dimensions plus humaines. On y cherche des thèmes qui se rapprochent de plus en plus du quotidien du lecteur contemporain.

Cette partie nous a été également utile dans la mesure où elle nous a permis de justifier le recours de Marek Halter aux Ecritures pour nourrir son œuvre romanesque. Cet écrivain laïc se réfère sans cesse aux textes scripturaires pour ce qu'ils offrent comme enseignements pour l'humanité entière. Il préfère fouiller dans les coins et recoins obscurs de ces écrits, restés inexplorés par la narration biblique,

pour tenter de réécrire les récits de vie de quelques personnages féminins dont la Bible ne nous dit que peu de choses.

Une fois la relation Bible-littérature expliquée, nous essayons de clarifier la question de réécriture. Il s'avère que cette pratique remonte loin dans l'histoire de la littérature et se révèle un procédé d'écriture et de critique. Elle signifie écrire à nouveau ou écrire une seconde fois un texte déjà écrit. Dans cette perspective la réécriture suppose l'intertextualité, dans la mesure où la première nécessite un matériau plus vaste et plus tangible qu'une simple allusion ou réminiscence.

En nous référant à ces constats, nous trouvons pertinent de dire qu'il s'agit, dans notre corpus, d'une réécriture de trois récits bibliques. Dès le paratexte, la réécriture des personnages bibliques dans la trilogie halterienne s'annonce d'une manière explicite. Elle propose une version féminine de la Bible d'après ce que suggère le titre général *La Bible au Féminin.* Le projet de réécriture concerne donc le statut du personnage biblique féminin.

Le dernier point abordé dans ce premier chapitre introductif nous fournit des éléments théoriques indispensables à l'analyse des figures mythiques et bibliques. Nous recourons ainsi aux différents domaines de recherche qui s'intéressent au mythe pour y trouver des éclairages sur cette notion, souvent insaisissable et source de confusion. Par la suite, nous tentons d'expliciter les liens qu'entretient le mythe avec l'histoire, la littérature et avec la religion, du moment que ces éléments sont l'essence-même de ce concept. Nous présentons également les principes de la théorie mythocritique qui se définit comme la méthode d'analyse des mythes en littérature. Ces outils nous permettent de mieux définir le statut de nos personnages.

Dans le deuxième chapitre de la première partie, **Le paratexte : rapports textuels et signification,** nous nous référons à la notion de paratextualité de G, Genette en vue d'analyser la première manifestation des personnages féminins.

Dans un premier temps, il nous a été donné de constater que les trois personnages peuplent des espaces réservés à l'auteur. Présentes dans les titres, les

prologues, les épigraphes et dans les épilogues de la trilogie, nos héroïnes s'affirment dès le *seuil* de cette œuvre. Dans un deuxième temps, la notion de paratextualité nous permet de définir et de confirmer les liens hypertextuels qui lient notre trilogie à la Bible.

L'analyse des titres des trois romans montre que *La Bible au Féminin* se veut une réécriture explicite de certains récits bibliques. Il est aisé de voir comment ce titre général inscrit l'œuvre qui le porte dans la culture judéo-chrétienne et renvoie par la suite à un ensemble de valeurs spécifiques. L'étude des titres des récits confirme les liens hypertextuels de l'œuvre avec la Bible. Elle contribue ensuite à orienter la lecture et à guider l'interprétation du lecteur. Ce dernier est dorénavant plus informé sur le projet de réécriture de l'auteur. Il sait que le romancier a l'intention de réécrire des épisodes bibliques centrés à l'origine sur des hommes, en les orientant cette fois-ci vers la vie des personnages féminins.

L'étude des épigraphes comme deuxième élément partextuel, présent dans notre trilogie, nous montre comment ces éléments assurent des liens de filiation entre cette trilogie et la Bible et comment ils suggèrent les différents thèmes exploités dans les trois romans. Ces thèmes se rapportent dans l'ensemble à des questions inhérentes au sujet de la femme comme l'amour, la beauté, la fragilité, le bonheur, la religion, le rapport homme/femme.

Le troisième élément paratextuel étudié est les prologues. L'analyse de ces derniers permet de constater que, contrairement à leur fonction traditionnelle qui les veut un lieu de justification des choix des titres, des thèmes ou du public, ils font partie intégrante de l'intrigue romanesque. Dans chaque prologue, le personnage féminin principal de chaque roman prend la parole pour raconter une partie de sa vie. Cela est susceptible de procurer un ensemble d'informations sur le récit à venir, annoncer les grands thèmes, introduire quelques personnages et présenter le cadre spatio-temporel de chaque récit.

Les épilogues constituent le dernier élément paratextuel étudié. Tout comme les prologues, ils n'assurent pas les fonctions que leur assigne la théorie de Genette.

Ils sont plutôt une suite de récits où la narration se poursuit avec la même voix ou se concède au personnage féminin pour enchainer son récit de vie.

Le dernier chapitre de la première partie, **Hypertextualité et procédés de réécriture,** consiste en une étude hypertextuelle de notre corpus. Il a pour objectif primordial de confirmer d'abord que *La Bible au féminin* est une réécriture explicite de certains épisodes bibliques, et de repérer ensuite les moyens qui y sont employés ainsi que les finalités escomptées à partir de cette reprise.

Pour une meilleure intelligibilité de notre étude hypertextuelle, nous avons jugé essentiel de l'entamer par la présentation des versions bibliques des récits de nos trois personnages, avant d'en présenter, par la suite, les versions romanesques. Il nous a été donné, de cette manière, de repérer les diverses pratiques hypertextuelles exploitées dans le travail de réécriture de Marek Halter. Nous avons pu réaliser que ces procédés transformationnels se résument dans ce que Genette appelle *transposition.*

L'objectif principal de cette pratique est de toucher à la signification initiale de l'hypotexte pour en proposer un autre sens. L'analyse des procédés de réécriture déployés dans la trilogie halterienne éclaircit quelques motivations de la réécriture des personnages bibliques féminins. Ces différentes transformations hypertextuelles ont pour but de valoriser l'image de la femme, en lui attribuant une parole et des actions dont elle est privée dans le texte biblique.

Au terme de cette première partie, nous avons conclu que, dans notre objet d'étude, l'auteur procède à une réécriture romanesque des trois épisodes bibliques d'Abraham, de Moïse et d'Esdras. Dans cette réécriture prime le point de vue féminin de sorte que les évènements se racontent selon le point de vue de Sarah, Tsippora et Lilah qui deviennent les héroïnes des trois récits.

Dans la deuxième partie de ce travail, intitulée **La dimension moderne et universelle des personnages féminins**, nous nous sommes intéressé aux nouvelles significations et valeurs attribuées au personnage féminin et à leur mode de déploiement dans le récit fictionnel.

Dans un premier chapitre, intitulé **L'être des personnages féminins**, nous recourons à la théorie sémiotique de Ph. Hamon pour analyser l'être de chacun de nos personnages féminins. Cela nous permet d'avoir une vision plus claire sur le statut de la femme dans le texte biblique puis dans le texte halterien.

En analysant donc séparément le nom et le portrait de chacun de nos trois personnages, il nous a d'abord été possible de voir comment les trois femmes en question jouissent des qualités remarquables qui les distinguent des autres femmes de leurs temps. Belles, intelligentes, patientes, persévérantes et clairvoyantes, elles sont destinées à un avenir prometteur. Nous observons par la suite comment l'être de ces femmes est en réalité conditionné par le regard de l'homme et celui de leur entourage. Il nous a été donné, ensuite, de constater, à travers le portrait de chaque femme, que nos personnages féminins sont loin de se résigner à la condition que leur voue leur société. Ils sont prêts à la révolte et à la rébellion contre les normes et les contraintes qui s'érigent contre l'affirmation de leur identité féminine.

Le deuxième chapitre de la deuxième partie (**Le faire des personnages féminins**) vient confirmer la conclusion du chapitre précédent. En nous appuyant sur les travaux de Ph. Hamon, concernant le faire du personnage, nous étudions les actions de Sarah, Tsippora et Lilah pour montrer qu'elles assument des rôles primordiaux dans l'intrigue. En nous penchant sur les rôles thématiques puis actanciels qu'elles jouent et en suivant le parcours de chacune d'elles, il nous est permis de constater les rôles décisifs qu'elles assurent dans le déroulement des évènements.

Nous montrons que les trois personnages sont présents dans les axes préférentiels de chaque intrigue et qu'ils occupent des rôles thématiques en tant que sujets et objets de leur quête.

L'analyse des rôles actanciels à travers les modalités du vouloir, du pouvoir et du savoir montre comment ces femmes, malgré les contraintes qui leur sont imposées par leur entourage, agissent courageusement pour s'affirmer et réaliser leur vouloir. A l'issue du chapitre, nous rappelons que chaque femme est

l'incarnation des préoccupations humaines contemporaines qui lui assurent un statut moderne et universel.

Notre objectif dans le troisième chapitre (**La promotion des personnages féminins : quels enjeux ?**) est d'exposer les techniques narratives que l'auteur de notre objet d'étude met en œuvre pour prouver que ses personnages féminins sont les héroïnes des trois récits. Nous essayons de voir comment Marek Halter, usant d'un discours fictif et subversif, transforme trois mythes bibliques masculins en trois biographies féminines (celles de Sarah, Tsippora et Lilah). Ce détail nous instruit sur les modifications narratives apportées à l'hypotexte et nous permet de constater que ces techniques ont pour but de changer le point de vue de la narration, en permettant aux femmes exclues de la version biblique de prendre la parole et de participer à l'action.

Cela se confirme grâce au recours à la conception de Ph. Hamon concernant la situation hiérarchique des personnages au sein d'un récit. En appliquant cette approche à notre corpus, il nous a été donné de vérifier l'*héroïté* de nos personnages féminins. Cette approche est révélatrice des *traits différentiels* dont ils sont porteurs. En montrant en quoi ces femmes sont si distinguées et en mettant en exergue les rôles essentiels qu'elles jouent dans l'histoire du peuple juif, l'auteur les présente comme héroïnes et les propose comme modèles à suivre.

Nous tentons par la suite de repérer les nouvelles significations attribuées à nos protagonistes féminins à travers la réécriture des récits des trois personnages masculins bibliques. Nous en concluons que ces héroïnes sont tridimensionnelles. Elles sont à la fois mythiques, historiques et humaines. Si notre romancier privilégie leur dimension humaine et démythifiée c'est parce qu'elle les rend plus réelles, modernes et universelles.

En nous interrogeant, à l'issue de ce chapitre, sur les enjeux qui motivent la réécriture des récits bibliques, il nous est possible de constater que l'auteur cherche avant tout à critiquer certaines valeurs bibliques liées à la conception du statut de la femme et ses droits à la parole et à l'action.

Les trois récits développent le thème de la relation de la femme à l'homme et à Dieu. En décrivant la nature et les limites de ces liens, il nous est donné de conclure que le statut de la femme biblique se réduit à des fonctions déterminées au préalable par son entourage. Nous avons donc eu l'occasion de montrer que Marek Halter critique à travers sa trilogie la conception figée de la femme dans la Bible.

En restituant à la femme son droit à la parole et à l'action, il va plus loin dans son projet de réécriture des personnages bibliques féminins. Il leur attribue des rôles primordiaux dans l'Histoire des hébreux et du Judaïsme.

Pour élucider ce détail, nous avons, tout d'abord, essayé de montrer que le thème de l'Histoire et sa réécriture romanesque constitue l'un des thèmes fondateurs de *La Bible au féminin.* Nous avons pu voir comment l'Histoire dont il est question se rapporte particulièrement à l'apparition du peuple juif et à son évolution. Nous avons constaté aussi qu'elle est beaucoup plus focalisée sur la vie des personnages féminins, notamment sur leur contribution dans sa construction.

Nous nous sommes penché par la suite sur la façon dont l'auteur réécrit les événements historiques tout en privilégiant la version féminine des faits, ce qui dote cette Histoire d'un caractère plus humain que mythique.

Ainsi, nous pouvons affirmer qu'à travers la trilogie *La Bible au féminin*, l'auteur porte un nouveau regard sur les héroïnes bibliques dont le rôle est escamoté dans les Ecritures. Exclue et dévalorisée pendant des siècles, la femme semble, sous la plume de Marek Halter, réhabiliter son statut et affirmer ses droits.

La réécriture d'une Bible féminine s'inscrit donc dans un vaste projet de lutte contre toute forme de marginalisation de la femme et de sa contribution à l'Histoire de l'humanité. Mais cela s'applique-t-il aux personnages féminins de la deuxième trilogie *les femmes d'Islam*[1] qui vient de paraître, suscitant tant de controverses ? C'est ce que nous avons l'intention de vérifier dans le cadre de nos recherches futures.

[1] Les trois volumes de la trilogie *Les femmes d'islam* sont :
*Khadidja, L'épouse de Mahomet. Les femmes de l'islam1.* Robert Laffont. Paris 2014.
*Fatima, La fille de Mahomet. Les femmes de l'islam2.* Robert Laffont. Paris 2015.
*Aïcha, La plume de Mahomet. Les femmes de l'islam3.* Robert Laffont. Paris 2015.

# Références bibliographiques

**1. Corpus étudié**

- HALTER, Marek, *Sarah – La Bible au féminin 1*, Éd. Robert Laffont, 2001.345p.
- HALTER, Marek, *Tsippora – La Bible au féminin 2*, Éd. Robert Laffont, 2003. 318p.
- HALTER, Marek, *Lilah – La Bible au féminin 3*, Éd. Robert Laffont, 2004. 281p.

**2. Ouvrages du même auteur**

- *La mémoire d'Abraham*, Éd. Robert Laffont, 1983.646p.
- *Les fils d'Abraham*, Éd. Robert Laffont, 1989, 477p.
- *Les mystères de Jérusalem*, Éd. Robert Laffont, 1999.448p.
- *Marie,* Éd. Robert Laffont, 2006. 327p.
- *Bethsabée : Ou L'Éloge de l'adultère*, Pocket, 2006. 119p.
- *La Reine de Saba,* Pocket, p. 329.
- *Khadidja, L'épouse de Mahomet. Les femmes de l'islam1.* Robert Laffont. Paris 2014. 374p.
- *Fatima, La fille de Mahomet. Les femmes de l'islam2.* Robert Laffont. Paris 2015. 352p.
- *Aicha, La plume de Mahomet. Les femmes de l'islam3.* Robert Laffont. Paris 2015. 374p.

**3. Édition biblique consultée :**

- *Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf / 2001 [1974].

**4. Ouvrages théoriques**

**1. Généralités**

- BADEL, P-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Mouton, 1969.
- BOILEAU, Nicolas**,** *l'Art poétique,* Aug. Delalain, 1815.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, (1986) [1966]

- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
- LA BRYERE, Jean de, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Robert Garapon, coll. Garnier, [première publication 1688], 1995.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, 1939. Edition révisé 1956, édition définitive, Paris, Plon, 1972.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais, 1996.
- SARI MOSTEFA-KARA, Fewzia, *Lire un texte*, Oran, Editions Dar El Gharb, Coll. Littératures Etrangères, 2005.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.


**2. Ouvrages de poétique et de critique littéraire**


- BARTHES, Roland, Le *Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil. 1972.
- ECO, Umberto. *Apostille au « Nom de la rose* », Paris, Grasset, 1983.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte* [1962, trad. de l'italien], Paris, Seuil, 1965.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, traduction Par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart* d'Emile Zola, Librairie Droz, 1998.
- HOEK, Leo Huib, *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Walter de Gruyter, Paris. 1981.
- JAUSS, Hans. Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, 1978.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Editions PUF, Coll. Ecriture, 1998.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Editions SEDES, Coll. Campus, 1997.

**5. Ouvrages et articles sur l'intertextualité et la réécriture**

- ANTANACLAZ, Agathe, *Métamorphoses d'Ulysse*, Paris, Editions GF-Flammarion. 2003.
- BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », Encyclopedia Universalis, 1973.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976.
- KRISTÉVA, Julia, *Sémiotikè (Recherches pour une sémanalyse)*, Paris, Seuil, 1969.
- RIFFATERRE, Michael, « La Trace de l'intertexte » in *La Pensée*, Paris, numéro 215, octobre 1980.

**6. Ouvrages et articles sur le mythe, la mythologie et la mythocritique**

- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- BRUNEL, Pierre *Mythe et utopie*, Naples, Vivarium, Collection « Biblioteca Europea 17 », 1999.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996, coll. « Livre de Poche ».
- DURAND, Gilbert, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1987.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse.* Paris: Berg International éditeurs, 1979.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, PUF, 1963.URL: http://w3.ugrenoble3.fr/cri/page_def_imaginaire.htm
- ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- MONNYERON. Frédéric et THOMAS.Joël, *Mythes et Littérature*, Coll. « Que sais-je? », N$^{O}$ 3645. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

• RAJOTTE, Pierre, « Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours » in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 53, 1993.

**7. Ouvrages et articles sur la Femme, la Bible et la religion**

• CHALIER, Catherine, *Les Matriarches*. Préface d'Emmanuel Lévinas. Éditions du Cerf, 1985.

• FRYE, Northrop, *Le Grand Code (La Bible et la littérature I)*, Paris, Seuil, 1984.

• FRYE, Northrop, *La Parole Souveraine (La Bible et la littérature II)*, Paris, Seuil, 1994.

• HARI, Albert, *Découvrir toutes les femmes de la Bible* Novalis, Université Saint-Paul, Ottawa, Canada, 2007.

• GIBERT, Pierre, « avant propos » Recherche de Science Religieuse. 2002 /4 tome 90.

• MABUNDU-MASAMBA, Fidèle, *Lire la Bible en milieu populaire*, KARTHALA Editions, 2003,

• PELLETIER, Anne-Marie, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale.*1973, Paris, Cerf.

• STEINER, Georges, *Préface à la Bible hébraïque*, traduit de l'anglais par P– E. Dauzat, Bibliothèque Idées, Paris, Albin Michel, 2001, p. 113.

• TELLIER, Virginie « Du Livre aux livres : quelle poétique pour un roman « biblique » ? », Acta fabula, vol. 13, n° 9, Essais critiques, Novembre-Décembre 2012, URL : http://www.fabula.org/revue/document7345.php, page consultée le 27 août 2014.

• VANEL, Jean, *Le livre de Sara*, Editions du Cerf, lire la bible, numéro76, 2001.

## 8. Ouvrage sur le roman historique

• GINGEMBRE, Gérard, *Le Roman historique*, coll. « 50 questions », Paris, Klincksieck, 2006, 160p.

• PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et PEYRONIE, André, *Le romanesque et l'historique*, Editions Cécile Defaut, Coll Horizons, Comparatistes, 2010. 445p.

• PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et COUEGNAS, Daniel *Le Roman historique : récit et histoire*, Nantes, Pleins feux, coll. « Horizons comparatistes ». 2000, 358p.

## 9. Thèses consultées

• GLIGOR, Adela Elena, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, soutenue le 15 Décembre 2008. Université d'Angers, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines. N° d'ordre : 939.

• MENGUE NGUEMA. Nadine (épouse BIYOGO), La réécriture du personnage biblique de Judas Iscariot dans Carnet secret de Judas Iscariote d'Auguy MAKEY et Judas, le deuxième jour de Jacques DUQUESNE. Thèse de doctorat nouveau régime, 2011-2012Université Paris Est**.**

• RIMPIOJA RIIPPA, *Anne Susanna, réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus. Une étude intertextuelle sur dix œuvres littéraires.* Thèse de doctorat, Soutenue le 3 octobre 2013. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle.

## 10. Articles

• BAROS, Linda Maria *À la recherche d'une définition du mythe* http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/V_2_Baros.pdf

• BARTHES, Roland « L'effet de réel » dans Roland Barthes *et al. Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. Points), 1982. paru dans la revue Communications, n° 11 (Paris, Éd. du Seuil, 1968.

• DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen* [En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, consulté le 10 août 2015. URL : http://semen.revues.org/5383

• ÉMOND, Maurice, « Les approches thématique et mythocritique » Québec français, n° 65, 1987, pp, 88-91. http://id.erudit.org/iderudit/45359ac

• GIGNOUX. Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 2 août 2015. URL : http://narratologie.revues.org/329**.**

• GIRARD, Marie-Claire, « Marek Halter : le gardien de la mémoire » Nuit blanche, le magazine du livre, n° 39, 1990, p. 66-67. http://id.erudit.org/iderudit/19792ac Consulté le 21 mars 2014 06:27.

• GUISSARD. Lucien, « Le personnage biblique dans la roman actuel », communication à la séance mensuelle du 14janvier 1989 http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/guissard140189.pdf

• HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage ». In: Littérature, N°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110.

• PIEGAY-GROS. Nathalie. Le romancier et ses personnages (1) Nouvelle Revue Pédagogique - Lycée / n° 22 / novembre 2006. p, 20. http://lettres-histoire-geo.ac-miens.fr/sites/lettreshistoiregeo.acamiens.fr/IMG/pdf/romancier_et_son_personnage.pdf

• ROMER, Thomas. « Figure d'un ancêtre », *Le monde de la Bible*, nº 140, janvier-février 2002.

• SELLIER, Philippe, « Qu'est ce que le mythe littéraire » ? In: *Littérature*, N°55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle, pp, 113-114.

• SOLLERS, Philippe, « Écriture et révolution », [in :] *Tel Quel*. *Théorie d'ensemble*, Le Seuil, 1968 ; Réed. Coll. « Points ».

## 11. Dictionnaires et Encyclopédies

• ARON, Paul. SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain. *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

• BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988.

• CHAUVIN, Danièle. SIGANOS, André et WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.

• Dictionnaire encyclopédique de la Bible. Publié sous la direction du centre : informatique et Bible ABBAYE de MARECSOUS. Ed, Brepols Publishers; 2002.

• GHEERBRANT, ALAIN. CHEVALIER, Jean, *dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Robert Laffont/Jupiter. Paris, 1982.

- Encyclopédie Universalis 2013.
- Dictionnaire Larousse 2014.


## 12. Sites web


- http://www.cercle-enseignement.com/College/Quatrieme/Dossiers-thematiques/Les-reecritures
- http://www.jeuneafrique.com/71592/archives-thematique/tsippora/
- http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-marek-halter-je-me-suis-reveille-en-colere-1116.php
- http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-marek-halter-marie-sarah-lilah-bible-536.php
- www.telequebec.tv/contact
- http://www.fabula.org/revue/document7345.php
- http://www.college-de-france.fr/documents/video/romer/romer-20100211.mp4
- http://www.spirituelles.org/articles.php/dossier-on-ne-rend-pas-assez-hommage-au-role-de-la-femme-dans-l-histoire-page2-7224.html
- http://www.cjnews.com/node/86543
- http://www.leconomiste.com/article/959618-marek-halter-jessaye-detre-honnete-avec-lhistoire
- http://www.lalibre.be/culture/livres/les-femmes-de-la-bible-selon-marek-halter 51b87d96e4b0de6db9a8872d

# Tables des matières

Remerciements……..2

Dédicaces ……..3

Introduction ……..5

**Partie 1 : La dimension hypertextuelle de *La Bible au féminin***

**Chapitre1 : *La Bible au féminin* : du mythe biblique au mythe littéraire**

**I. La religion et la littérature**…….21

1. La Bible et la littérature……..……24

A. La Bible : matrice des littératures occidentales …….24

B. La Bible : du religieux au littéraire…….25

C. La Bible comme hypotexte : influence et autorité …….28

**II. La réécriture et la littérature**…….30

1. Qu'est ce que la réécriture……30

2. Historique des réécritures ……..…….. 33

3. Intertextualité et réécriture ……..35

**III. La réécriture des mythes bibliques**..……..…….……38

1. Le mythe …….39

A. Mythe et Histoire……44

B. Mythe et religion…….44

C. Mythe et littérature …….45

2. La mythocritique…….……..……...49

**Chapitre 2 : Le paratexte rapports textuels et signification**

**I. Le paratexte comme seuil d'interprétation** ……..……..54

**1. Le titre : Du paratexte au texte** ……..56

A. Des titres bibliques …….…….58

B. *La Bible au féminin :* une Bible féminine ? ……..…….59

**2. Les épigraphes de *la Bible au féminin*** ……..62

A. Annoncer les thèmes ……..……..……..63

B. L'épigraphe comme programme de lecture ……...65
C. Affirmer l'horizon d'attente …….....66
**3. Les prologues** ……...…68
A. Le prologue comme prolepse ……69
B. Le prologue: mise en exergue du personnage féminin ……71
**4. Les épilogues** ……...……...….76
A. L'épilogue comme prolongement du récit …….……76
B. L'épilogue comme hommage au personnage féminin…….……...81

## Chapitre3 : Hypertextualité et procédés de réécriture

**I. La dimension hyprtextuelle de *La Bible au féminin*** …….…….….88
1. Qu'est ce que l'hypertextualité ……..88
2. L'hypotexte biblique de *La Bible au féminin* ……89
A. Sarah ……90
B. Tsippora ……..….93
C. Lilah……..95
**II. Hypertexte et procédés de réécriture**……..96
1. L'hypertexte halterien……..97
2. Les pratiques hypertextuelles……..98
A. Les transpositions formelles :…….…… .99
A.1. L'amplification ……..…...100
A.2. La transmodalisation ……...……..104
2. a. Le temps ……...104
2. b. Le mode ……..105
2. c. La voix ……..110
A.3. Transfocalisation et Transvocalisation ..……..111
B. Transpositions thématiques……116
1. Transposition pragmatique ……..….117

## Partie 2 : La dimension moderne et universelle des personnages féminins

### Chapitre1 : L'être des personnages féminins


**I. Sarah : l'incarnation de l'âme humaine**…….....128

**1. Le nom**…… ……129

**2. Le portrait** …… ..……130

A. La fille rebelle ……..131

B. La sœur insoumise…….133

C. La fille amoureuse ……...135

D. La sainte servante d'Ishtar……...…….136

E. L'épouse belle mais *au ventre sec* ……139

F. L'épreuve de la stérilité….……140

G. La femme adultère…….141

H. L'épreuve de l'adoption…….142

**II. Tsippora : la quête de la liberté**…… ….....145

**A. Le nom** …..……...146

**B. Le portrait** ..……....……..……..147

A. Fille adoptive……..147

B. Tsippora, l'étrangère……..……149

C. L'amoureuse……..149

D. L'honnie par les siens ……..….150

E. L'épouse écartée……152

**III. Lilah : le sens de la fraternité et la tolérance**……..……...154

**A. Le nom**…...……154

**B. Le portrait**……..……...155

1. La sœur……...156

2. L'amoureuse……...157


### Chapitre 2 : Le faire des personnages féminins


**I. Sarah : la lutte contre l'injustice**…….……...…… ……..……..163

1. **Les rôles thématiques**……..……...163
A. L'axe de l'amour…… .163
a. La fille ……..164
b. La femme séductrice……166
c. L'épouse dévouée……..167
B. L'axe politique ……168
C. L'axe de la religion ……..…169
2. **Les rôles actanciels** ……..……..171
A. Le vouloir ……172
B. Le savoir……172
C. Le pouvoir …… 174

**II. Tsippora : la lutte contre le racisme**……..…….....175

1. **Les rôles thématiques**……..……175
A. L'axe de l'amour …… …… 175
a. La fille……176
b. La sœur……..176
c. L'épouse ……...176
B. L'axe de l'origine géographique……..……..179
C. L'axe de la politique ……..……181
D. L'axe de la religion…..……...183
2. **Les rôles actantiels**…….……185
A. Le vouloir……...185
B. Le savoir……186
C. Le pouvoir ……186

**III. Lilah : la lutte contre l'extrémisme religieux**……...187

1. **Les rôles thématiques**…….……...187
A. L'axe de l'amour……...……...187
a. La sœur……..187
b. L'amante ……188
B. L'axe de la religion……..……190

C. L'axe de la politique……..191
D. L'axe de l'origine géographique…… ..……...192
2. **Les rôles actantiels**…….……194
A. Le vouloir ……..194
B. Le savoir……194
C. Le pouvoir ……195

## Chapitre 3 : La promotion des personnages féminins : quels enjeux ?

**I. Réécrire pour valoriser des personnages féminins**……..199
**1.** La fiction au service de la valorisation des femmes**.....**……..……199
**2.** L'écriture subversive……..…..203
A. Symbolique des trois mythes bibliques et inversion des rôles ……..…..203
A. 1. Le mythe d'Abraham…….……**.....**204
A. 2. Le mythe de Moïse ….……206
A. 3. Le mythe d'Esdras . ……..……..208
**3.** L'importance hiérarchique…….……..209
A. La qualification……210
B. La distribution …….……...211
C. L'autonomie ……..……..212
D. La fonctionnalité ……..…..213
E. La prédestination conventionnelle…… .214
**II. Réécrire pour moderniser les personnages féminins**……...215
1. Des personnages référentiels ……..216
2. Des personnages démythifiés ……216
3. Des personnages humanisés……218
4. Des personnages modernes et universels……219
**III. Enjeux de réécriture**……...…….223
1. Contestation du statut de la femme……...225
2. La critique de la justice divine …….....…….227
3. Réécriture de l'Histoire ……229
3.1. Marek Halter romancier de l'Histoire ou écrivain engagé ?**.....**229

3.2. *La Bible au féminin* une œuvre historique ?.....230

a. Le roman historique……...231

b. Discours historique *vs* discours romanesque…….233

c. Quelle Histoire ? ……..234

d. Une Histoire au féminin …….235

Conclusion ……..241

Références bibliographiques ……250

Tables des matières ……258

**Résumé**

La présente thèse étudie la relation intertextuelle entre la trilogie *La Bible au féminin* de Marek Halter et la Bible. Il s'agit de montrer, en s'appuyant sur les catégories de Gérard Genette, comment certains mythes bibliques sont réécrits dans cette œuvre romanesque et dans quels objectifs.

Cette œuvre se présente comme une réécriture des trois mythes bibliques d'Abraham, de Moïse et d'Esdras. Toutefois l'analyse montre que l'auteur s'intéresse aux récits des personnages féminins omis par le texte biblique. Notre travail étudie donc la réécriture au féminin de ces mythes bibliques en vue de dégager les nouvelles valeurs qu'en proposent les textes fictionnels.

L'étude montre que la réécriture halterienne marquée par un discours fictionnel et subversif accorde une place privilégiée au personnage féminin, et à son rôle capital au sein même de la société patriarcale, dans le but d'inscrire cette vaste contribution féminine dans l'Histoire.

L'intension de l'auteur consiste à critiquer le discours biblique misogyne et à renverser le système des valeurs axé sur une vision androcentrique, bilatérale et autoritaire des Ecritures.

Le projet de Marek Halter à travers sa réécriture d'une Bible féminine se situe ainsi dans un vaste mouvement de révision de l'Histoire biblique en particulier et humaine d'une façon générale.

**Mots-clés** : Réécriture, intertextualité, Bible, mythe, Histoire, personnages féminins, Marek Halter.

**ملخص**

تبحث هذه الأطروحة علاقة التناص بين ثلاثية ***الإنجيل بصيغة المؤنث*** لماريك هالتر و **الإنجيل**، و ذالك استنادا إلى فئات جيرار جينات . يتعلق الامر بدراسة كيفية إعادة كتابة بعض الأساطير الانجيلية في هذا العمل الرومانسي لمعرفة الأهداف منها.

وتعتبر روايات ماريك هالتر الثلاث بمثابة إعادة كتابة ثلاث قصص انجيلية (قصة إبراهيم ، قصة موسى و قصة عزرا). ولكن دراسة هذه الثلاثية تدل على أن الكاتب مهتم أكثر بقصص الشخصيات النسائية المهمشة في النص الإنجيلي. ولذلك عملنا على استكشاف إعادة كتابة القصص الانجيلية من أجل تحديد القيم الجديدة التي تتميز بها النصوص الرومانسية.

وتشير الدراسة إلى أن كتابة ماريك هالتر تتميز بخطاب خيالي و معاكس للنص الأصلي، مع إعطاء الصدارة للشخصيات النسوية، ودورها الحاسم في المجتمع الرجولي، بهدف تسجيل هذه المساهمة العظمى للنساء في التاريخ .
كما اظهر التحليل أن غاية الكاتب هو انتقاد الخطاب الإنجيلي المعادي للنساء وإسقاط منظومة القيم التي تركز على الرؤية الأحادية لهذا الكتاب.

يشمل اذا مشروع ماريك هالتر ، من خلال إعادة كتابة ***الإنجيل بصيغة المؤنث***، حركة واسعة لمراجعة التاريخ الإنجيلي بشكل خاص والإنساني بشكل عام.

**الكلمات المفتاحية**: إعادة كتابة، التناص، الإنجيل، الأسطورة ،التاريخ ،الشخصيات النسائية ، ماريك هالتر.