

LE LABYRINTHE DU MONDE:
ROMAN HISTORICO-DIDACTIQUE

Nadia HARRIS

The American University, Washington

Une structure en expansion

Ni autobiographie, ni mémoires, ni essai, ni historiographie, ni roman, *Le Labyrinthe du Monde* est un récit hybride réunissant les caractéristiques d'un sous-genre, défini par Albert W. Halsall, sous l'étiquette de "roman historico-didactique", comme "un texte narratif qui affirme la coexistence, dans un même univers diégétique, d'événements et de personnages historiques et d'événements et de personnages inventés"¹. Dans un tel roman, récits inventés et récits historiques qui forment la surface événementielle du texte, sont au service d'une infrastructure axiologique dont ils constituent des exemples ou des preuves (*ibid.*, p. 83). Les rapports entre fiction et histoire varient et déterminent diverses combinaisons, marquées soit par "l'imposition sur des données diégétiques historiques de techniques caractéristiques de la fiction, [...] soit l'imposition sur des données diégétiques inventées d'un discours à fonction vraisemblabilisante ou "documentaire" (*ibid.*, p. 84).

Je me propose de montrer que *Le Labyrinthe* appartient à la catégorie du roman historico-didactique en dégageant les procédés narratifs mis en œuvre pour combiner histoire et fiction dans un récit qui se veut ancré dans l'archive en même temps que tributaire de l'imagination, et en délinéant le discours idéologique qui sous-tend le texte. Il s'agira ensuite de se demander comment un tel roman s'inscrit dans le projet autobiographique annoncé au début de *Souvenirs Pieux* et comment se justifie la dérive de ce projet vers "la dissémination généalogique"² qui entraîne une amplification massive du

¹ Albert W. Halsall, "Le roman historico-didactique", *Poétique* 57, février 1984, p. 81.

² J'emprunte cette belle expression à Maurice Delcroix, "La mémoire immémorielle", *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie, (Valencia 1986)*, Universitat de Valencia, 1988, p. 161.

récit premier inauguré par la naissance de la narratrice. Cette amplification s'effectue par le truchement d'une analepse externe occupant l'essentiel des deux premiers volumes. Le troisième volume *Quoi? L'Eternité* continue l'histoire du père, entamée dans *Archives du Nord*, et lui greffe celle de Jeanne et d'Egon, prolongeant ainsi le refoulement de l'enfance et de l'adolescence de la narratrice, dont seuls quelques rares épisodes seront relatés.

Occultée de la diégèse, la narratrice envahit le texte par de nombreuses interventions discursives remplissant des fonctions idéologique, testimoniale, phatique, ou de régie. Ces interventions contribuent à l'amplification du texte³, elles subvertissent le temps du récit en intercalant, dans la chronologie des événements narrés, le temps de l'instance narrative, restituant de la sorte "un temps complexe, paramétrique, nullement linéaire, dont l'espace profond rappelle [...] le temps mythique des anciennes cosmogonies, lié lui aussi par essence à la parole du poète"⁴. C'est dans ce temps mythique que plonge la nourrissonne de *Souvenirs Pieux* et d'*Archives du Nord* qui a, "par le sang et les gènes ancestraux, [...] traversé les siècles" (AN² 366). La narratrice du *Labyrinthe* revendique en outre une vaste ascendance spirituelle où figurent poètes et sculpteurs grecs, moralistes romains, romanciers russes et sages chinois (AN² 47) dont chacun a sa place, virtuelle, dans *Le Labyrinthe*. Un épisode du récit sera consacré à Martin Cleenewerck, bien que l'échevin ne figure pas dans les archives familiales de la narratrice qui cependant décrète: "Peu importe: [...] j'adopte pour cousin ce protestataire intrépide" (AN² 54). Ainsi c'est le discours de la narratrice qui motivera l'amplification du texte et reliera entre eux tous les récits constituant *Le Labyrinthe*⁵. Les divers épisodes seront tantôt documentés par le discours testimonial, tantôt reliés les uns aux autres par des indications de régie, tantôt serviront d'illustration aux axiomes du

3 Sur les divers procédés d'amplification, voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, pp. 298-315.

4 Roland Barthes, "Le discours de l'histoire" in *Essais critiques IV - Le bruissement de la langue*, Paris, Ed. du Seuil, 1984, pp. 156-157.

5 Voir Gérard Genette, "Discours du récit" in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 131. "Le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIXe siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, [...], et donc le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque". Dans *Le Labyrinthe*, c'est le discours de la narratrice qui constitue le "tissu conjonctif" du récit.

discours idéologique. Mais c'est dans sa structure même, indéfiniment expansible, que le texte illustre les axiomes de son discours idéologique implicitement formulés dans le contrat de lecture.

Frontières fiction/histoire.

Un appareil documentaire important constitué de sources orales, écrites ou iconiques était les récits du *Labyrinthe*. Il est intégré dans le tissu textuel par une variété de procédures d'attestation qui le dédoublent en énoncés narratifs d'une part, énoncés à fonction testimoniale de l'autre. Par le volume de son discours testimonial, *Le Labyrinthe* se rapproche du texte historique caractérisé par la même "construction dédoublée"⁶. Cependant le discours testimonial subvertit la crédibilité de l'archive en attirant l'attention sur les nombreuses médiatisations dont elle doit être l'objet. "[R]éinterprété par la mémoire de trop d'individus différents" (*SP*² 12), le document ne peut jouir du statut objectif dont l'investit une certaine historiographie, "l'histoire s'écri[va]nt toujours à partir du présent" (*AN*² 24). La subjectivité de l'historien se manifeste également dans le choix qu'il est obligé de faire parmi les nombreux documents disponibles⁷. Dans *Le Labyrinthe*, ce choix est revendiqué et les principes qui le guident sont clairement établis dans le discours testimonial.

Je ne vais donc pas m'attarder à suivre génération par génération des Cleenewerck lentement devenus Crayencour. La famille proprement dite m'intéresse moins que la *gens*, la *gens* moins que le groupe [...]. Je voudrais, à propos d'une dizaine de ces lignées [...], noter ici des analogies, des fréquences, des cheminements parallèles ou au contraire divergents (*AN*² 46).

Le récit défini par les termes de ce contrat de lecture sera produit par une variété de techniques d'amplification: extension thématique, dilatation de détails, insertions métadiégétiques, etc. Dans un tel récit, imagination et mémoire individuelle ou collective s'allieront pour faire bouger les frontières histoire/fiction, et imbriquer l'histoire dans la fiction et la fiction dans l'histoire. Dans le chapitre intitulé "Le Réseau", qui couvre une durée de trois cents ans environ, de l'entrée en scène d'un Cleenewerck à treize

⁶ Voir Philippe Carrard, "Récit historique et fonction testimoniale", *Poétique* 65, février 1986, p. 48.

⁷ *Ibid.*, pp. 50-52.

génération de distance de la narratrice, à l'image d'un de ses arrière-grands-pères surveillant la construction d'une maison de plaisance au Mont-Noir, le rythme très rapide du récit épouse un ordre thématique. La structure sociale de ces années-là, le mode de vie qui les caractérisait, les événements qui les ont marquées réajustent continuellement la mise au point sur la famille Cleenewerck, éclairant certains de ses membres qui, ayant laissé leurs traces dans certains documents, délimitent "le réseau compliqué de noms, de sangs, et de biens fonciers" dont est issue la narratrice (AN² 38-39). La classe à laquelle ont appartenu ces personnages, leurs occupations, leur participation aux grands mouvements de l'époque, pèlerinages ou guerres, sont matière à conjectures basées sur un vraisemblable historique et que des archives ou un portrait viennent parfois entériner. Dans ce chapitre, individus et familles se définissent toujours par rapport au milieu où ils plongent leurs racines.

À partir du chapitre suivant, le rythme du récit se ralentit à mesure que les renseignements sur les personnages se font plus nombreux. Ils proviennent de sources diverses: souvenirs écrits et correspondance de Michel-Charles, grand-père de la narratrice, souvenirs relayés à celle-ci par son père, Michel, portraits complétant ou corrigeant les témoignages écrits ou oraux. Ainsi un portrait de Reine, mère de Michel-Charles, révèle sur son modèle des vérités qui ne transparaissaient pas dans les pieuses descriptions de son fils. La mère qu'il dit "*de taille moyenne, d'une belle carnation flamande, très intelligente et très bonne*", fait l'effet dans son portrait "*d'une frégate qui s'avance toutes voiles dehors*" (AN² 118). Dans ce chapitre, grâce à la richesse des données émanant du personnage lui-même, de ses proches, ou d'objets se rattachant à lui, c'est lui qui occupe le premier plan, son milieu social se définissant par rapport à lui. "Reine est le chef-d'œuvre d'une société où la femme n'a pas besoin de voter et de manifester dans les rues pour régner" (AN² 119).

Lorsque les données viennent à manquer, le processus s'inverse à nouveau. Le contexte culturel ou historique, l'imagination de la narratrice interviennent pour suppléer à la carence de renseignements. La vieille maison familiale détruite en 1914 est évoquée à partir d'une description balzacienne d'un logis de la France du Nord, les litotes "qui touchent aux escapades sensuelles" dans les lettres de Michel-Charles à sa famille,

donnent lieu à des spéculations alimentées des souvenirs folkloriques ou littéraires de la narratrice (AN² 129-131).

Le discours testimonial accompagne la narration et prend soin de soustraire à la caution documentaire certains énoncés: "Ces Cleenewerck *semblent* installés" (AN² 40), "il *dut y avoir*, [...], pas mal de monde à l'enterrement" (SP² 161), "*il est probable* que..." (Ibid)⁸. Par moments cependant la narration s'affranchit du discours et produit de véritables scènes de roman. A titre d'exemple, il suffira d'en citer deux, particulièrement bien développées: celle des insomnies de Fernande enceinte souffrant de névralgies dentaires (SP² 27-29) ainsi que celle de la promenade matinale de Mathilde allant à la messe du village, été comme hiver, "quand son état le lui permet" (SP² 142-146). Ces scènes pseudo-itératives, racontées par un narrateur omniscient, produisent un "effet de réel" et ne se démarquent de scènes de roman proprement dites que par de discrètes indications testimoniales. "Les plus mauvais moments étaient *sans doute* ceux du creux de la nuit, quand la réveillait son habituel mal de dents" (SP² 27. Je souligne). "J'ai dit que dans ce milieu la dévotion est surtout l'apanage des femmes" (SP² 142). Roland Barthes a toutefois souligné que ce genre de scène reste très proche du discours historique qui, lui aussi, fait du réel sa "référence essentielle" et dans lequel le roman réaliste a trouvé son modèle⁹.

L'imagination a droit de cité dans *Le Labyrinthe*, mais elle ne peut entrer dans la narration que subordonnée à une réalité authentifiée par une doxa. Dans les deux premiers volumes elle ne sera pas mise à contribution pour recréer, en dehors des confins du discours, des événements singuliers déterminés par des conduites spécifiques. Ainsi, l'histoire d'un aïeul, amorcée par des "minutes de greffier, malheureusement incomplètes" (AN² 48), ne sera pas complétée, la narratrice se refusant à faire œuvre de romancière dans un ouvrage qui n'est pas un roman. Sensible à l'intérêt dramatique d'une situation forçant un magistrat à juger son propre frère accusé de meurtre, la narratrice ne pourra qu'avancer une série de dénouements plausibles à ce drame familial avant de déclarer que la seule

⁸ Je souligne. En cela *Le Labyrinthe* se démarque du roman historique traditionnel où le discours se sert du même procédé apophantique pour narrer événements historiques et événements inventés. Voir Halsall, *op. cit.*, p. 82.

⁹ Roland Barthes, "L'effet de réel" in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 172.

chose à peu près certaine dans cette histoire est que l'assassin était "une tête chaude" (AN² 49). L'événement historique, singulier, ne peut entrer dans la narration que dûment cautionné par l'archive. En outre, il doit être exemplaire, la référentialité en elle-même n'étant pas une valeur. L'anecdote est dévalorisée parce que, par son caractère arbitraire et "extravagant"¹⁰, elle échappe à la généralisation. L'histoire du cousin Henri, racontée à la narratrice par Michel, est mentionnée en passant, sans être récupérée par le discours de la narratrice. Cet Henri ayant trouvé, par hasard et à l'insu de tous, le testament d'un oncle qu'on croyait mort intestat, en fit connaître l'existence aux intéressés, se privant de la sorte de la part d'héritage qui, en l'absence de testament, lui revenait de droit (AN² 241). L'honnêteté incongrue de ce cousin ne lui attire que l'épithète de "hurluberlu", décernée par une voix dont on ne sait pas très bien s'il faut l'attribuer à la narratrice ou à Michel. Cependant ce beau geste qui révèle un grand désintéressement ou une désinvolture tout à fait atypique envers l'argent, implicitement illustre un des axiomes du discours idéologique affirmant que la personne n'est pas exclusivement déterminée par ses gènes ni par son milieu, mais par une multiplicité d'autres influences, impossibles à discerner toutes. La désinvolture d'Henri annonce également celle de Michel qui allait tout au long de sa vie dissiper de gaieté de cœur le patrimoine familial. Cet épisode relaté suivant une technique de l'histoire objective, selon laquelle l'événement semble se raconter lui-même, du fait qu'il se rattache implicitement à la base axiologique du *Labyrinthe*, s'investit d'une valeur enthymémique.

La propension du texte à généraliser se manifeste également dans l'utilisation d'une technique exploitée par les traditions classique et réaliste pour créer des personnages types. C'est la grand-mère paternelle qui fera les frais de ce processus de stylisation pour incarner toute la mesquinerie de la bourgeoisie du XIX^e siècle. Une scène itérative nous montre Noémi rituellement occupée à épier ses domestiques après chaque repas "grâce à une bouche de calorifère faisant fonction de tuyau acoustique" (AN² 180). A cette scène succède la description d'un tableau de genre dans lequel figure la grand-mère alors âgée de quatorze ans et qui "témoign[e] d'une civilisation où AVOIR a pris le pas sur ETRE" (AN² 182). Suit un portrait moral brossant

10 Cité in Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation", *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil 1972, p. 74. C'est Bussy qui emploie ce mot pour qualifier les conduites de Chimène et de Mme de Clèves, vraies mais non pas vraisemblables.

une Noémi adulte complètement déterminée par son milieu dont elle n'a pas su transcender la médiocrité (AN² 183-188). Le portrait s'achève plus loin par une scène itérative suivie d'une courte scène singulative. Dans la première, nous la voyons s'activant à mille tâches diverses pendant la maladie de Michel-Charles, et tellement occupée à surveiller les bonnes sœurs venues soigner le mourant qu'"elle en oublie de se teindre les cheveux" (AN² 311). La scène suivante se ferme sur une note comique. A une visiteuse matinale venue lui faire ses condoléances après la mort de Michel-Charles et qui feint de s'étonner de lui voir des cheveux gris, Noémi répond du tac au tac: "C'est le chagrin, ma bonne Adeline, c'est le chagrin" (AN² 312).

Contrairement, le portrait de Michel présente la très grande complexité d'un homme qui, sur son lit de mort, disait avoir vécu plusieurs vies qu'il était incapable de relier les unes aux autres (AN² 224). En ceci il est fidèle à la conception dynamique de la personnalité qui se fait jour dans l'intertexte yourcenarien, et qui comprend tout un substrat informe échappant à l'analyse. Le portrait de Noémi, univoque, s'inscrit en faux contre cette conception de la personnalité, mais il accède à une vérité d'ordre mythique. En paraphrasant Eliade, on peut dire que le portrait de Noémi est "vrai" parce que l'existence de la mesquinerie est là pour le prouver¹¹. Ainsi un personnage peint comme fortement déterminé par son époque et son milieu rejoint, par le truchement d'une série de techniques narratives, une vérité archétypale à laquelle Mathilde, la grand-mère maternelle, accédera elle aussi, mais par le truchement du discours. Mathilde et son mari Arthur sont d'abord décrits dans le contexte de la classe de propriétaires terriens de la Belgique du XIX^e siècle où s'inscrivent leurs pratiques religieuses, leurs croyances théologiques, leurs relations familiales. Derrière cette réalité historique et sociale régie par des conventions bien établies, s'en dessine une autre dont les lois demeurent informulées.

Mais les vrais dieux sont ceux que l'on sert instinctivement, compulsivement, de jour et de nuit, sans avoir la faculté d'enfreindre leurs lois, et même sans qu'il soit besoin de leur rendre un culte ou de croire en eux. Ces vrais dieux sont Plutus, prince des coffres-forts, le Dieu Terme, seigneur du cadastre, le roide Priape, dieu secret des épousées, [...] la bonne Lucine qui règne sur les chambres d'accouchées, et enfin, repoussée le plus loin possible, [...] Libitine, qui ferme la

¹¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16.

marche, déesse des enterrements. Madame Mathilde est la servante de Lucine (*SP*² 129).

Le personnage de Mathilde se métamorphose inéluctablement au fil d'un discours d'une rigoureuse logique: "Si l'on réfléchit que [...] si l'on songe d'autre part que [...], c'est plus de dix ans de ces dix-huit années de mariage que Madame Mathilde a passé au service des divinités génitrices" (*SP*² 129). Mathilde se dévêt de ses volants et laisse tomber son ombrelle pour devenir le lieu de passage de "la force qui crée les mondes" et qui ne la quittera "qu'après l'avoir vidée" (*SP*² 130). Elle s'évade de ce Suarlée du XIX^e siècle pour rejoindre une réalité archétypale. Le passage de l'individuel au cosmique se refait symboliquement dans la description de la chambre à coucher conjugale. Encombrée de bibelots, elle révèle la vie particulière d'une certaine famille, ses souvenirs, ses voyages. Mais dans ces "coquillages ramassés un jour d'été sur la plage d'Ostende [...] continue, dit-on, à gronder la mer" (*SP*² 131). Parmi l'attirail de meubles et d'objets, l'eau de la toilette, les bûches de la cheminée, le crin des fauteuils ouvrent l'espace clos de cette chambre à coucher vers le monde de la substance.

L'ouverture vers le mythe.

Techniques narratives et discours de narratrice se conjuguent pour montrer l'individu comme le lieu de passage de forces archétypales. Une mémoire nourrie d'imagination, une imagination qui est toujours déjà mémoire, activent le processus narratif et créent un univers en expansion dans lequel personnages historiques et personnages fictifs jouissent du même statut ontologique. Zénon et le cousin Oscar se croisent sur la plage de Heyst, les trois siècles les séparant, oblitérés (*SP*² 265). Fernande traverse le texte comme sa fille avait traversé son corps, toutes deux tributaires de la même substance qui leur donne et redonne vie (*SP*² 67), substance "sans nom et sans forme" que le "rejointoyage" patient donnant naissance au texte pourra par moments dévoiler (*SP*² 12).

Produit d'un bricolage, le texte exhibe les marques de sa fabrication dans de nombreuses indications de régie. J'ai esquissé quelques-unes des frontières entre histoire et fiction, entre récit et discours, en me basant exclusivement sur les deux premiers volumes du *Labyrinthe*. Dans *Quoi? L'Éternité*, ces frontières s'estompent, les signes du récit historique évacuent des fragments entiers de texte pour laisser la place à ceux de la fiction. Dans

les scènes construites autour de l'histoire de Jeanne et d'Egon, le discours testimonial s'amenuise, des techniques romanesques – scènes dialoguées, focalisation sur les personnages, style indirect libre – modulent le récit. Ainsi un long passage décrivant les soins donnés par Egon à Jeanne blessée à la jambe, lors d'un séjour du couple en Estonie, se termine par une attestation en négatif: "Mais beaucoup de ces détails sont passés sous silence quand elle [Jeanne] parle à Michel" (QE 169). Dans les chapitres où figurent Jeanne et Egon, la grande richesse de détails, leur caractère intime et souvent scabreux semblent exclure qu'ils aient été relatés à quiconque par les intéressés et suggèrent fortement le montage romanesque. Le troisième volume du *Labyrinthe* représente un avatar du roman historico-didactique que Halsall désigne par le nom de "faction" (parce que combinant faits et fiction) et qui trouve son modèle dans le *Marilyn a Biography* de Norman Mailer. Comme le roman "factuel", *Quoi? L'Eternité* est "construit sur des affirmations génériques contraires et disjonctives qu'il présente néanmoins comme également valables; c'est-à-dire, "ce texte est un roman" (et) "ce texte est une histoire scrupuleuse" (Halsall 88). Ce modèle est senti comme étant plus apte à capter une réalité "insaisissable" (*ibid.*, 89). Dans *Quoi? L'Eternité*, une précieuse "note de la narratrice" suggère l'amalgame étroit entre histoire et fiction. A une conversation entre Michel et Egon rapportée en grand détail par la narratrice (en dépit du fait qu'elle avoue n'avoir de cette conversation que "des notions les plus vagues" (QE 141), elle donne comme source une conversation semblable, ultérieure de vingt années, qu'elle avait eue avec Michel, à la suite d'une rencontre avec un jeune inconnu. Cette rencontre, retouchée par le souvenir de Jeanne et d'Egon, avait été transposée dans *Alexis*, écrit en 1928 (QE 141-142). Ainsi par un vertigineux jeu de miroirs entre fiction, personnages historiques connus à travers Michel ou directement, *Quoi? L'Eternité* se stratifie en palimpseste où se lisent en transparence *Alexis*, *Le Coup de Grâce*, des événements issus du vécu de la narratrice, de celui de Michel, et d'autres personnages historiques, sans qu'il soit possible de distinguer les uns des autres, hypotextes et hypertexte. La structure en expansion du *Labyrinthe* éclate, s'ouvre sur l'intertexte ainsi que sur l'Histoire pour reproduire un modèle narratif que Valéry appelait de ses vœux:

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce

serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitative du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable¹².

Le Labyrinthe constitue un paradigme d'un tel texte. Les innombrables indications de régie qui le marquent signalent son organisation et l'arbitraire de cette organisation. Arbitraire du récit reflétant l'arbitraire de la vie, foyer de virtualités qui s'effacent à mesure que se fait l'histoire (YO 56).

Par ses nombreuses interventions métadiégétiques, par l'envergure de certains de ses personnages, tels ceux de Noémi ou de Mathilde, par sa structure "complexe" combinant histoire et fiction¹³, ainsi que par sa fonction didactique, *Le Labyrinthe* s'apparente au mythe. La question posée en exergue à *Souvenirs Pieux*: "Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent recontrés?" est de celles qui sont à l'origine des mythes, récits d'une "création", qui racontent "comment quelque chose a été produit, a commencé à être"¹⁴. Mais pour que le mythe garde son pouvoir initiatique et ne devienne pas simple histoire, il faut qu'il actualise l'événement relaté en même temps qu'il le remémore. "Connaître les mythes, c'est apprendre le secret de l'origine des choses"¹⁵. La première bribe de phrase du *Souvenirs Pieux* exprime par son verbe le désir de ce moi à l'origine de toute entreprise autobiographique. (Je prends ici le verbe *appeler* dans son acception la plus commune: inviter au moyen d'un cri, d'une parole, d'un geste.) Mais dans sa valeur performative, le verbe *appeler* investit le récit qui commence du pouvoir d'actualiser ce moi. Roman historico-didactique, *Le Labyrinthe* est au service d'un discours idéologique affirmant le potentiel d'un moi circonscrit par des déterminismes culturels, génétiques et autres, mais qui, dans le jeu de l'écriture, s'en affranchit, pour laisser transparaître par moments, l'informe de cette "pâte humaine" qui est le patrimoine de chacun, et dont l'énergie modèle Histoire, fiction et mythes.

12 Valéry, *Œuvres*, Pléiade, I, p. 1467, cité in Genette, "Vraisemblance et motivation", *op. cit.*, p. 93.

13 "On sait que les discours sacrés, mythiques, poétiques, etc., manifestent une prédilection particulière pour l'utilisation des termes catégoriels complexes", Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 32, cité in Halsall, *op. cit.*, p. 84.

14 Eliade, *op. cit.*, p. 15.

15 *Ibid.*, p. 25.