

From News Item to Myth:**A Mythocritical Reading of "Les Fleurs de l'Algérien" by Marguerite Duras**Abdelilah Farhi¹

Science Step Journal / SSJ

2026/Volume 4 - Issue 12

To cite this article: Farhi, A. (2026). From News Item to Myth: A Mythocritical Reading of "Les Fleurs de L'algerien" by Marguerite Duras. Science Step Journal, 4(12). ISSN: 3009-500X. <https://doi.org/10.5281/zenodo.20090870>

Abstract

This study offers a mythocritical reading of Marguerite Duras's *Les Fleurs de l'Algérien* (1957), a short chronicle in which two plainclothes police officers overturn the flower cart of a young Algerian street vendor at the Jacob-Bonaparte crossroads; it argues that, beneath the apparent transparency of testimony, Duras performs an inverted rewriting of the Persephone myth, where catabasis becomes a gesture of recovery and anonymous women form an Eleusinian chorus of silent resistance. The analysis draws on the theoretical framework of *The Anthropological Structures of the Imaginary*, particularly the distinction between diurnal and nocturnal regimes of the image, supplemented by René Girard's theory of the scapegoat mechanism (1972) and references to the Eleusinian Mysteries. Three axes structure the argument: the dialectic of image regimes, the mysteric dimension of feminine ritual, and the mythic encoding of colonial violence. The police fist is read as belonging to the heroic-warrior diurnal regime (cynegetic isotopy, theriomorphic symbols), whereas the gesture of the fifteen women signals a shift toward the mystical nocturnal regime; their ritual silence opposes the hateful logorrhoea of the hostile "lady," and their collective act of purchase constitutes a counter-sacrifice in which flowers become a pharmakon. Ultimately, this mythic structure endows the text with symbolic power by wresting colonial violence from anecdote and inscribing it within anthropological time, allowing this brief narrative to function as a mythocritical matrix for Duras's broader body of work.

Keywords:

Mythocriticism, Gilbert Durand, Persephone, imaginary regimes; pharmakos, colonial violence, Eleusinian Mysteries, Marguerite Duras.

¹ Doctor of Letters, Faculty of Letters and Human Sciences, Sultan Moulay Slimane University, Béni Mellal, Morocco, ab.farhi@usms.ac.ma, abfarhi@gmail.com, Phone 1: +212 6 76 98 00 88, Phone 2: +212 7 76 98 00 88, ORCID iD: 0009-0001-8328-391X

**Du Fait Divers au Mythe:
Lecture Mythocritique des « Fleurs de l'Algérien » de Marguerite Duras**

Abdelilah Farhi

Resumé

Objectif : Cette étude propose une lecture mythocritique des « Fleurs de l'Algérien » (1957) de Marguerite Duras, chronique brève où deux policiers en civil renversent la charrette fleurie d'un jeune vendeur algérien au carrefour Jacob-Bonaparte. L'hypothèse est que Duras opère, sous la transparence apparente du témoignage, une réécriture inversée du mythe de Perséphone ; la catabase y devient geste de relèvement et les femmes anonymes forment un chœur éleusinien de résistance silencieuse.

Méthode : L'analyse s'appuie sur le cadre théorique des « Structures anthropologiques de l'imaginaire » (Durand, 1960), en particulier la distinction entre régimes diurne et nocturne de l'image. Ce cadre est complété par la théorie du mécanisme victimaire (Girard, 1972) et par la référence aux Mystères d'Éleusis. Trois axes structurent la démonstration : la dialectique des régimes de l'image, la dimension mystérique du rituel féminin, l'encodage mythique de la violence coloniale.

Résultats : Le poing policier relève du régime diurne héroïco-guerrier (isotopie cynégétique, symboles thériomorphes), tandis que le geste des quinze femmes accomplit un basculement vers le régime nocturne mystique. Leur silence rituel s'oppose à la logorrhée haineuse de la « dame » hostile ; leur acte d'achat constitue un contre-sacrifice, les fleurs devenant « pharmakon ».

Conclusion : Cette structure mythique confère au texte sa puissance symbolique en arrachant la violence coloniale à l'anecdote pour l'inscrire dans un temps anthropologique. Ce bref récit fonctionne comme une matrice mythocritique de l'œuvre durassienne.

Mots clés

Mythocritique, Gilbert Durand, Perséphone, régimes de l'imaginaire, «pharmakos», violence coloniale, Mystères d'Éleusis, Marguerite Duras.

Corpus : « Les Fleurs de l'Algérien » de Marguerite Duras

Le récit suivant constitue le corpus central de cette étude.

LES FLEURS DE L'ALGERIEN

«C'est dimanche matin, dix heures, au carrefour des rues Jacob et Bonaparte, dans le quartier Saint-Germain des Près. Un jeune homme qui vient du marché de Buci avance vers ce carrefour. Il a vingt ans, il est très misérablement habillé, il pousse une charrette à bras pleine de fleurs: c'est un jeune algérien qui vend à la sauvette, comme il vit, des fleurs. Il avance vers le carrefour Jacob-Bonaparte, moins surveillé que le marché et s'y arrête, dans l'anxiété, bien sûr. Il a raison. Il n'y a pas dix minutes qu'il est là – il n'a pas encore eu le temps de vendre un seul bouquet – lorsque deux messieurs «en civil» s'avancent vers lui. Ceux-là débouchent de la rue Bonaparte. Ils chassent. Nez au vent, flairant l'air de ce beau dimanche ensoleillé, prometteur d'irrégularités. Comme d'autres espèces, ils vont droit vers leur proie.

«Papiers?». Il n'a pas de papiers lui permettant de se livrer au commerce des fleurs. Donc, un des deux messieurs s'approche de la charrette à bras, glisse son poing fermé dessous et d'un seul coup de poing, il en renverse tout le contenu. Le carrefour s'inonde des premières fleurs du printemps.

Eisenstein (qui filma le landau dévalant l'escalier dans la scène la plus célèbre du film le Cuirassé Potemkine lors du massacre de la foule par les soldats sur les marches de l'escalier monumental d'Odessa), Eisenstein n'est pas là, ni aucun autre, pour relever l'image de ces fleurs par terre, regardées par ce jeune homme algérien de vingt ans encadré de part et d'autre par les représentants de l'ordre français.

Les premières autos qui passent, et cela on ne peut l'empêcher, évitent de saccager les fleurs, les contournent instinctivement. On n'écrase pas des fleurs... Personne dans la rue ne réagit, sauf si, une dame, une seule:

«Bravo! Messieurs cria-t-elle. Voyez-vous, si on faisait ça chaque fois, on en serait vite débarrassé de cette racaille. Bravo!»

Mais une autre dame vient du marché, qui la suivait. Elle regarde, et les fleurs, et le jeune «criminel» qui les vendait, et la dame dans la jubilation, et les deux messieurs qui représente l'ordre. Et sans un mot elle se penche, ramasse des fleurs, s'avance vers le jeune algérien, et le paye. Après elle, une autre dame vient, ramasse et paye. Après celle-là, quatre autres dames viennent, qui se penchent, ramassent et payent. Quinze dames. Toujours dans le silence. Ces messieurs trépignent. Mais qu'y faire? Ces fleurs sont à vendre et on ne peut empêcher qu'on désire les acheter.

Ça a duré dix minutes à peine. Il n'y a plus une seule fleur par terre.

Après quoi, ces messieurs ont eu le loisir d'emmener le jeune Algérien au poste de police.»

1957.

Introduction

Le 18 août 1957, au carrefour des rues Jacob et Bonaparte, un poing fermé renverse une charrette de fleurs. Deux policiers en civil, un jeune Algérien « misérablement habillé », des bouquets printaniers éparpillés sur le pavé parisien : la scène tient en quelques lignes, moins de cinq cents mots. Marguerite Duras en fait le récit la même année dans *France-Observateur*. Quinze femmes se penchent, ramassent, paient. En silence. Ce geste collectif, cette insistance du dénombrement,

cette ritualité muette condensent une puissance symbolique que la brièveté du texte ne suffit pas à expliquer.

La critique durassienne a largement exploré les dimensions autobiographiques, coloniales et féministes de l'œuvre ; les travaux sur la mémoire postcoloniale dans le corpus durassien (Winston, 2001) ou ceux sur le « métissage fantasmatique et linguistique » (Bouthors-Paillart, 2002) en témoignent avec une précision qui ne laisse guère de zones inexplorées. Reste pourtant un angle mort : les structures mythiques qui travaillent ces textes en profondeur. La mythocritique, cette « herméneutique instauratrice des sens seconds du mythe » (Durand, 1979, p. 307), n'a pas encore été appliquée à ce récit bref ; or c'est précisément dans sa concision que le schème mythique, loin de se diluer, se cristallise. L'imagination, rappelons-le, n'est pas la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui « chantent la réalité » (Bachelard, 1943, p. 7). Cette affirmation oblige à reconsidérer le texte de Duras sous un jour que la lecture littérale ne laisse pas immédiatement percevoir. Peut-on lire dans cette chronique de 1957 la survivance de mythèmes antiques, et si oui, selon quelles modalités sont-ils réarticulés ?

Nous défendons l'hypothèse que « Les Fleurs de l'Algérien » constitue une réécriture inversée du mythe de Perséphone. Le mythe, au sens anthropologique du terme, « raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (Eliade, 1963, p. 15). La chronique de Duras réactive ce temps primordial sous les dehors du reportage urbain. Trois axes structurent la démonstration. Le premier examine la dialectique des régimes diurne et nocturne qui organise le texte ; le deuxième analyse la dimension mystérieuse du rituel féminin ; le troisième interroge l'encodage mythique de la violence coloniale.

1. La dialectique des régimes de l'image

Un poing se glisse sous une charrette, se referme, bascule. « D'un seul coup de poing, il en renverse tout le contenu » (Duras, 1957). Le geste est vertical, instantané, sans réplique. Dans la taxinomie des « Structures anthropologiques de l'imaginaire », le régime diurne se caractérise par la verticalité ascensionnelle, le schème de la séparation et les symboles diaïrétiques ; le glaive, le sceptre, le poing fermé en constituent les figures (Durand, 1963, p. 130). Ce régime « renvoie à la lumière, aux diverses figures de la transcendance », tandis que « les représentations héroïques et positives du régime diurne trouvent leurs figures opposées dans le régime nocturne » (Xiberras, 2002). Le geste inaugural du récit relève précisément de cette logique héroïco-guerrière : le poing, synecdoque du pouvoir viril et étatique, projette les fleurs vers le bas. On reconnaît ici les « visages du temps » (Durand, 1963, p. 130) : la chute, la défaite, l'anéantissement.

Or cette violence n'est pas isolée ; elle s'inscrit dans un champ sémantique que le texte déploie par accumulation. Les policiers « chassent », ils vont « nez au vent, flairant l'air », « droit vers leur proie » (Duras, 1957). L'isotopie cynégétique construit les représentants de l'ordre comme des prédateurs. Les « symboles thériomorphes » (Durand, 1963, p. 70-100) font du policier une figure du temps dévorant, ce Kronos qui, dans la *Théogonie* d'Hésiode, engloutit ce qu'il a engendré. La scène parisienne de 1957 rejoue, sous la surface du fait divers, un scénario archaïque de la dévoration. Toutefois, le texte ne s'arrête pas à cette violence. Un basculement s'opère. Nous proposons de le lire comme le passage du régime diurne au régime nocturne ; il est introduit par un geste simple, répété quinze fois : « Elle se penche ». Se pencher : le verbe indique un mouvement descendant, certes, mais volontaire, choisi, assumé.

Là où la chute des fleurs résultait d'une violence subie, le geste des femmes relève d'une décision. Ce n'est plus Perséphone précipitée aux Enfers par Hadès ; ce sont les femmes qui choisissent de descendre vers les fleurs abîmées. L'inversion est capitale. Dans le régime nocturne, deux structures se distinguent : la structure mystique (intimité, enveloppement, repos) et la structure synthétique (cyclicité, retour, harmonie des contraires). « Au régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme » (Durand, 1963, p. 220). Le geste des femmes relève de la première structure : elles « recueillent », au sens étymologique de *re-colligere*, rassembler ce qui a été dispersé. Le carrefour parisien se mue, l'espace d'un instant, en ce que le régime nocturne appelle un « espace de l'intimité » (Durand, 1963, p. 257-305), un refuge symbolique contre l'agression.

Les fleurs portent ici une charge symbolique considérable. Duras précise qu'il s'agit des « premières fleurs du printemps » ; la notation convoque l'archétype du renouveau cosmique. Le végétal appartient au régime nocturne et, plus spécifiquement, aux « symboles de l'intimité » : il incarne le cycle, la renaissance, la victoire de la vie sur la mort. « L'antidote du temps ne sera plus recherché au niveau surhumain de la transcendance et de la pureté des essences, mais dans la rassurante et chaude intimité de la substance ou dans la constance rythmique qui scande phénomènes et accidents » (Durand, 1963, p. 257-305). Les fleurs, écrasées par le policier, renaissent par l'achat ; elles circulent, échappent à la destruction, accomplissent leur destin palingénésique. Le temps redevient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative (Ricœur, 1983). « Les premières autos qui passent, et cela on ne peut l'empêcher, évitent de saccager les fleurs, les contournent instinctivement. On n'écrase pas des fleurs... » (Duras, 1957). Ce « on n'écrase pas » révèle la survivance d'un tabou archaïque dans la modernité urbaine. Les automobilistes obéissent à un interdit plus ancien que les lois policières, un interdit qui touche au sacré végétal, au « schème de l'enracinement » qui persiste malgré la rationalisation du monde moderne.

2. Quinze Déméter : le rituel féminin et ses Mystères

Pourquoi quinze ? Le nombre n'est pas anecdotique. Si Duras avait écrit « plusieurs femmes » ou « une dizaine de femmes », la précision numérique (« Quinze dames ») n'aurait pas cette valeur signifiante. Dans les Mystères d'Éleusis, ces rites qui, selon l'*Hymne homérique à Déméter* (VII^e siècle av. J.-C.), célébraient le retour de Perséphone, le rituel impliquait un groupe de mystes formant un χορός, un chœur au sens grec : ensemble vocal et gestuel célébrant le sacré. Les cérémonies éleusiniennes constituaient « un don à la déesse, à qui l'on demande en échange d'accorder la fécondité et la prospérité des récoltes pour la cité » (Calame, 2000). Les quinze femmes du récit forment, *mutatis mutandis*, un tel chœur : elles accomplissent le même geste, dans le même silence, avec la même finalité rituelle.

La référence aux Mystères d'Éleusis n'est pas arbitraire. Ces rituels, consacrés à Déméter et Perséphone, célébraient le retour de la déesse des Enfers, le triomphe du cycle végétal sur la mort. La cérémonie s'achevait par « l'initiation du second degré appelée époptie » (contemplation), connue par un texte d'Hippolyte de Rome qui évoque « la présentation en silence d'un épi de blé nouvellement moissonné » (World History Encyclopedia, 2016). L'épi offrait une signification fondée sur la correspondance entre le sein maternel et celui de la terre féconde, entre la vie humaine et la vie végétale. Si les policiers incarnent Hadès (le ravisseur qui précipite Perséphone aux Enfers), les quinze femmes incarnent autant de Déméter cherchant à « sauver » symboliquement l'enfant menacé. Le jeune Algérien, « misérablement habillé », « dans l'anxiété », possède les attributs du *kouros* vulnérable que le mythe éleusinien met en scène : celui que les puissances chtoniennes menacent d'engloutir. La correspondance n'est pas plaquée ; elle affleure dans la matière même du texte, dans l'insistance sur les fleurs printanières, le silence, le geste de se pencher vers le sol.

L'une des caractéristiques les plus frappantes du récit reste le silence des femmes : « Toujours dans le silence ». Ce silence s'oppose terme à terme à la parole jubilante de la « dame » hostile : « Bravo ! Messieurs, cria-t-elle. Voyez-vous, si on faisait ça chaque fois, on en serait vite débarrassé de cette racaille. Bravo ! » (Duras, 1957). Face à cette logorrhée haineuse (que Duras caractérise significativement comme un *cri*), les quinze femmes n'émettent aucun son. Dans les Mystères antiques, l'interdit de parole, l'*arrhèton*, constituait une règle fondamentale : les mystes ne devaient révéler ni ce qu'ils avaient vu ni ce qu'ils avaient entendu. L'*Hymne homérique* précise que « le don essentiel des cérémonies, aucun homme ne peut les décrire ou en parler ». Ce silence n'est donc pas absence de langage ; il est parole autre, parole rituelle. Le silence du chœur constitue une forme d'énonciation aussi puissante que la parole articulée (Calame, 2000, p. 78). Les femmes opposent à la rhétorique de l'exclusion (« cette racaille ») un mutisme qui est résistance pure, geste sans discours justificatif. Elles ne répondent pas ; elles agissent. Leur action silencieuse possède une efficace symbolique que la parole hostile ne saurait

atteindre. Duras elle-même pratiquera dans ses textes ultérieurs cette écriture du silence, cette « parole de fragment » (Blanchot, 1969, p. 451) ; ce bref récit de 1957 en contient déjà la matrice.

Reste le verbe « payer », répété avec insistance : « Et sans un mot elle se penche, ramasse des fleurs, s'avance vers le jeune algérien, et le paye. Après elle, une autre dame vient, ramasse et paye. Après celle-là, quatre autres dames viennent, qui se penchent, ramassent et payent. Quinze dames » (Duras, 1957). En contexte économique, payer signifie acquitter le prix d'une marchandise. Dans le contexte rituel que nous avons dégagé, le geste acquiert une dimension sacrificielle. Le « sacrifice véritable vise à restaurer l'ordre social perturbé par une violence fondatrice » (Girard, 1972, p. 134). Les femmes « rachètent » (le mot porte ici sa pleine charge théologique) ce que le pouvoir voulait anéantir. Elles restaurent la valeur de ce qui avait été dévalué ; elles réintègrent dans le circuit de l'échange ce que la violence avait jeté hors-circuit. Il y a là un « contre-sacrifice » : là où le policier effectuait un sacrifice négatif (destruction gratuite, anéantissement sans contrepartie), les femmes effectuent un sacrifice positif. Le mot *pharmakon*, en grec classique, signifie le poison et son antidote, le mal et le remède (Girard, 1972). L'échange rétablit une réciprocité que la violence avait abolie. Les fleurs deviennent « *pharmakon* » : remède contre le poison de la haine.

3. Le « *pharmakos* » colonial : encodage mythique de la violence historique

1957 : la guerre d'Algérie fait rage. Les ratonnades parisiennes se multiplient. Duras, qui signera en 1960 le Manifeste des 121 dénonçant « l'armée qui entretient ce combat criminel et absurde », est alors pleinement engagée. Le jeune vendeur de fleurs n'est pas un personnage abstrait ; il est un corps colonisé, situé, vulnérable. Dans la terminologie grecque, il occupe la position du *pharmakos*, le bouc émissaire que la cité expulse pour se purifier de ses souillures. Lors des fêtes des Thargélies, au printemps, on prenait deux hommes de basse condition, considérés comme le rebut de la société, promenés et molestés dans la ville puis chassés ; par ce rite, la cité était lavée de la souillure liée à d'anciens crimes. « La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange » (Girard, 1982, p. 12). Duras insiste sur la vulnérabilité : « très misérablement habillé », le jeune homme « vend à la sauvette, comme il vit ». L'adverbe « misérablement » connote la pauvreté matérielle et l'indignité sociale ; il est déjà, avant l'intervention policière, en position d'exclu. Son commerce est illégal (« il n'a pas de papiers lui permettant de se livrer au commerce des fleurs »), mais cette illégalité n'est pas criminelle ; elle est structurelle, liée à sa condition de colonisé. Comme le *pharmakos* antique, il est coupable de n'être pas à sa place.

Le geste qui renverse la charrette condense en un instant toute la violence de la dépossession coloniale. D'un coup de poing, le fragile commerce est détruit, l'humble survie anéantie. Ce que le jeune Algérien avait patiemment construit (sa charrette, ses fleurs, son petit négoce) disparaît

sous un acte arbitraire du pouvoir. Le mécanisme de la colonisation s'y lit *in nuce* : appropriation violente, destruction des économies locales, réduction du colonisé à l'impuissance. La période française d'après-guerre est marquée par des efforts de représentation conçus et employés pour conserver (ou détruire) l'ordre colonial et son sujet (Winston, 2001, p. 23). Duras, toutefois, ne se contente pas de dénoncer. Elle mythifie.

Au centre du texte figure une référence qui mérite qu'on s'y arrête : « Eisenstein [...] n'est pas là, ni aucun autre, pour relever l'image de ces fleurs par terre, regardées par ce jeune homme algérien de vingt ans encadré de part et d'autre par les représentants de l'ordre français » (Duras, 1957). Pourquoi convoquer le cinéaste soviétique au cœur d'un récit parisien de 1957 ? La réponse tient à la question du témoignage. Dans la célèbre séquence des escaliers d'Odessa, le landau qui dévale les marches est devenu icône universelle de l'oppression ; Eisenstein avait su « relever l'image » d'une violence étatique contre des innocents. Duras travaille à « détruire à la fois le code et le genre » (Cléder, 2014, p. 43), et c'est précisément cette destruction qui ouvre un espace à l'écriture. Si le cinéaste-homme est absent, c'est la romancière-femme qui « relève l'image » ; l'écriture se substitue à la caméra, elle devient machine à produire des images mnésiques. « Imaginer, c'est hausser le réel d'un ton » (Bachelard, 1943, p. 14). C'est exactement ce que le récit accomplit : hausser le fait divers au mythe.

Le texte structure le féminin selon une tripartition qui n'est pas sans rappeler les configurations mythiques des « structures schizomorphes » et « synthétiques » de l'imaginaire. D'un côté, la « dame » hostile : voix unique, stérile, complice du pouvoir. Elle parle, elle crie, elle jubile, mais sa parole est parole de mort, d'exclusion. De l'autre, les quinze femmes silencieuses : chœur fertile, multiplicité créatrice, agents de résurrection symbolique. Entre ces deux pôles, une troisième figure, implicite : celle de Duras elle-même, témoin qui écrit, qui transforme le fait divers en mythe. La « révolution anthropologique » consiste à affirmer que l'imaginaire est l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'*homo sapiens* (Schwarz, 1985, p. 42). La dame hostile incarne la structure schizomorphe : séparation, exclusion, rejet de l'autre. Les quinze femmes incarnent la structure synthétique : union des contraires, harmonie restaurée. Duras occupe la position du médiateur, celui qui, par l'écriture, permet le passage d'un régime à l'autre, de la violence à la réparation, du fait divers au mythe.

Conclusion

« Les Fleurs de l'Algérien » déploie une structure mythique que la lecture littérale ne laisse pas percevoir. Sous la chronique factuelle se dissimule une réécriture du mythe de Perséphone, inversée et politisée : la catabase devient relèvement, le rapt se mue en restitution, le silence des femmes répond à la logorrhée de la haine par une parole rituelle plus ancienne que tout discours articulé. Duras articule le temps de la violence coloniale dans les formes millénaires du mythe

grec, et c'est cette articulation qui confère au texte sa puissance symbolique. En élevant le fait divers au rang du mythe, le récit arrache la violence coloniale à l'anecdote pour l'inscrire dans un temps anthropologique ; il ne s'agit plus d'un dimanche d'août 1957, mais d'un scénario qui, depuis les Thargélies athéniennes jusqu'aux ratonnades parisiennes, rejoue la même structure : expulsion du *pharmakos*, dispersion du sacré végétal, et surgissement d'un chœur féminin qui rachète ce que le pouvoir détruit. Le cadre des « Structures anthropologiques de l'imaginaire », avec sa distinction des régimes diurne et nocturne, ses analyses des symboles végétaux et des configurations rituelles, s'avère opératoire pour dégager ces structures enfouies.

Ce bref récit fonctionne, en définitive, comme une matrice mythocritique de l'œuvre durassienne. On y retrouve en germe les obsessions symboliques qui irrigueront les grands romans : le geste silencieux comme langage premier (*Moderato Cantabile*), la femme qui se penche vers l'autre abîmé (*Le Ravissement de Lol V. Stein*), le cycle végétal contre la violence historique (*L'Amant*), la scène primitive urbaine qui encode l'Histoire. Ces configurations, la seule lecture thématique ou biographique ne pouvait les dégager ; la mythocritique, elle, les fait apparaître. Reste à déterminer si d'autres textes brefs de Duras (les chroniques politiques des années 1950-1960, les articles pour *France-Observateur* et *Libération*) recèlent des matrices mythiques comparables, et si le schème du « contre-sacrifice féminin » constitue un invariant structural ou une singularité du corpus. La question dépasse la seule lecture de Duras ; elle engage le statut même du fait divers comme réservoir mythique dans la littérature du XXe siècle.

Bibliographie

- Bachelard, G. (1943). *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti.
- Blanchot, M. (1969). *L'Entretien infini*. Gallimard.
- Bouthors-Paillart, C. (2002). *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Droz.
- Calame, C. (2000). *Poétique des mythes dans la Grèce antique*. Hachette.
- Cléder, J. (Éd.). (2014). *Marguerite Duras : Le cinéma*. Classiques Garnier.
- Durand, G. (1963). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Presses Universitaires de France.
- Durand, G. (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre : De la mythocritique à la mythanalyse*. Berg international.
- Duras, M. (1957). Les Fleurs de l'Algérien. *France-Observateur*.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.
- Girard, R. (1972). *La Violence et le Sacré*. Grasset.
- Girard, R. (1982). *Le Bouc émissaire*. Grasset.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit* (3 volumes). Seuil.
- Schwarz, F. (1985). La révolution anthropologique de Gilbert Durand. *Cahiers de l'imaginaire*, 1, 38-56.
- Winston, J. B. (2001). *Postcolonial Duras. Cultural Memory in Postwar France*. Palgrave.
- World History Encyclopedia. (2016). Persephone. *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-779/persephone/>
- Xiberras, M. (2002). *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*. Presses de l'Université Laval.