

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Faculté des Lettres et des Langues
Université Frères Mentouri-Constantine 1
Département de Langue et Littérature Françaises
École Doctorale Algéro-Française
Pôle Est- Antenne de Constantine

N° de série : 191/DS/2018

N° d'ordre : 14/FR/2018

THÈSE
Pour l'obtention du diplôme de Doctorat ès Sciences
Spécialité : Français
Option : Sciences des textes

Présentée par :
BOUKEZOULA Inès

***Écriture et oralité dans l'œuvre
de Latifa Ben Mansour***

Dirigée par :

Dr Radia REDOUANE-BENSLIMANE Pr Bruno GELAS

Maître de conférences « A »

Université Alger 2

Professeur émérite

Université Lumière Lyon 2

Jury :

Présidente :

Pr Nedjma BENACHOUR-TEBBOUCHE, Professeure, Université Constantine1

Rapporteurs :

Pr Bruno GELAS, Professeur émérite, Université Lumière Lyon 2

Dr Radia REDOUANE-BENSLIMANE, Maître de Conférences, Université Alger2

Examineurs :

Pr Hassen BOUSSAHA, Professeur, Université Constantine 1

Dr Philippe GOUDEY, Maître de Conférences, Université Lumière Lyon 2

Année universitaire 2017/2018

En hommage au Professeur, feu

Kamel Abdou

Qui ne cesse d'éclairer ma lanterne.

Puisse-t-il reposer en paix.

Je dédie cette thèse à

mes magnifiques parents,

mon cher mari,

ma petite princesse *Iris*,

**mes merveilleuses sœurs et à mes
chers frères,**

ainsi qu'à toute ma famille.

Qu'ils y trouvent le signe de tout mon amour

et de ma profonde reconnaissance.

Remerciements

*Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, le **Docteur Radia Redouane-Benslimane**, pour son encadrement. Ses conseils, sa disponibilité, sa confiance et ses encouragements m'ont permis de mener à bien ce travail de recherche. Je lui exprime toute ma gratitude.*

*Je suis très reconnaissante à mon co-directeur, le **Professeur Bruno Gelas**, qui a toujours cru en moi et qui m'a toujours conseillée, orientée et fourni la documentation nécessaire à ma recherche. Qu'il trouve dans ce travail le signe de mon affection et l'expression de toute ma reconnaissance.*

*Je tiens à rendre un hommage solennel à mon ancien directeur de recherche, feu **Professeur Kamel Abdou**, avec qui j'ai commencé ce travail. Ses conseils, ses remarques et ses recommandations m'ont permis tout au long de ces années de mieux orienter ma recherche, d'enrichir et de consolider mes connaissances. Puisse-t-il être fier de moi.*

*Je remercie vivement ma chère enseignante et bonne étoile le **Professeure Nedjma Benachour** qui m'honore en présidant le jury de cette thèse. Son soutien indéfectible, ses encouragements et sa confiance m'ont été d'une grande aide tout au long de mon parcours universitaire. Je la remercie du fond du cœur.*

*Je tiens également à remercier mon enseignant le **Professeur Hassen Boussaha**, et le **Docteur Philippe Goudey**, qui ont bien accepté d'examiner ce modeste travail de recherche. Puisse-t-il être à la hauteur de leur exigence.*

Je voudrais surtout exprimer ma reconnaissance à mes chers parents. Leur dévouement, leur amour et leurs encouragements m'ont toujours poussée à donner le meilleur de moi-même. Ce travail leur est dédié. Qu'ils soient fiers de leur fille.

Je remercie vivement mon cher mari Nadir qui m'a toujours soutenue. Sa patience, sa présence et ses encouragements dans les moments de doute m'ont été d'une aide précieuse.

J'offre ce travail à ma petite princesse Iris qui m'a donné le courage et la force nécessaires pour poursuivre ce travail.

Je suis très reconnaissante à mes chères sœurs, Amel, Amira et Kaouthar ; elles ont été mes premières lectrices et ont accompagné ce travail jusqu'à son achèvement. Ma gratitude va également à mes chers frères Nacer et Hicham, à mes beaux-frères et à toute ma famille.

Je dois un remerciement particulier aux sœurs que la vie m'a donnée, Ahlem Laabani et Sihem Kouras qui ont toujours été présentes lors des moments difficiles, à Mohammed Chemseddine Abdou, à Sonia Haine, à Nadia Bouhadid, à tou.te.s mes ami.e.s.

Un remerciement particulier à tous mes enseignants, du primaire à l'université.

Sommaire

Introduction générale

Problématique et démarche

Regard succinct sur l'œuvre romanesque de Latifa Ben Mansour

Première partie : Problématiques de l'oralité

Chapitre 1 : Oralité, mémoire et écriture

1-1- Approche de la notion d'oralité.

1-2- La mémoire, de l'oral à l'écrit

1-3- Formes orales

Chapitre 2 : L'oralité entre profane et sacré

2-1- Le chant et la musique

2-2- Le Coran dans l'œuvre mansourienne

2-3- Soufisme, oralité et initiation

Deuxième partie : De l'oralité à l'écriture ; les initiations féminines

Chapitre 01 : L'initiation : définitions et composantes

1-1- Autour de l'initiation

1-2- Contexte initiatique

1-3- Les étapes de l'initiation

Chapitre 02 : Les initiations féminines : de la mort à l'écriture

2-1- Retour sur les initiations féminine

2-2- Initiations féminines et oralité

2-3- Mort, deuil et initiation

2-4- Femmes, silence et écriture

Troisième partie : Écriture et oralité dans l'œuvre mansourienne

Chapitre 1 : L'écriture à la croisée du passé et du présent

1-1- Figures féminines entre oralité et écriture

1-2- Espace et temps: Il était une fois Tilimsan...

Chapitre 2 : Narration polyphonique et dialogique

2-1- Autour de la polyphonie et du dialogisme

2-2- Pluralité des niveaux narratifs

2-3 Pluralité discursive

Conclusion générale

Liste des abréviations

Bibliographie générale

Résumés

Schémas de la soutenance publique

Introduction générale

Introduction générale

Le travail entrepris dans cette thèse sur les romans de Latifa Ben Mansour tend à contribuer à une meilleure lecture des productions romanesques de l'auteure. L'œuvre de Ben Mansour n'a pas encore reçu toute l'attention qu'elle mérite, peu de recherches universitaires lui sont consacrées malgré sa richesse. Notre étude doctorale lui est entièrement dédiée, afin de contribuer à mieux faire connaître le talent de cette auteure.

Les productions mansouriennes présentent en effet la particularité de faire coexister oralité et écriture, passé et présent, tradition et modernité, profane et sacré ; plaçant l'écriture romanesque au cœur d'un métissage que nous nous proposons d'examiner de plus près dans cette étude portant sur ***l'Écriture et (l')oralité dans l'œuvre de Latifa Ben Mansour.***

Animée par un intérêt particulier aux formes orales qui ont bercé notre enfance, tout en étant indignée par la déperdition continuelle et constante du patrimoine culturel oral, surtout avec la disparition des gardiens traditionnels de la mémoire collective, notre motivation première pour le choix de cette perspective de recherche est de contribuer à notre niveau en tant qu'universitaire à attirer l'attention sur cette hémorragie. Nous espérons participer, un tant soit peu, à la sauvegarde et au partage d'une composante élémentaire de l'identité, de l'Histoire et du patrimoine algérien.

Les romans de Ben Mansour étaient pour nous le moyen de conjuguer notre passion pour la littérature et notre attachement à l'oralité. Ben Mansour combine dans ses productions romanesques oralité et écriture, nous offrant le moyen de concrétiser notre ambition à travers cette recherche.

L'écriture mansourienne a d'abord une valeur mnésique, elle est mémoire. Dans un monde où les frontières matérielles et immatérielles ne cessent d'être remises en question, l'auteure tend à faire revivre le passé collectif dans ses productions en faisant appel à la tradition et à la culture orales que les mutations sociales consomment et endommagent de plus en plus.

Ce travail vient en outre compléter les réflexions que nous avons menées dans notre mémoire de magister, où nous avons abordé les influences orales et leur impact sur la stylisation du discours romanesque dans *La Prière de la peur*. Il nous a semblé plus pertinent d'étendre notre recherche à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Ben Mansour, tout en élargissant notre perspective aux interactions qu'elle présente entre oralité et écriture ; afin de mieux comprendre les procédés d'écriture adoptés par l'auteure et d'approcher de plus près leur portée et la manière avec laquelle ils participent à la préservation et/ou à la stylisation de l'oralité dans et par l'écriture romanesque.

Plusieurs chercheurs à travers le monde ont en effet tiré la sonnette d'alarme pour attirer l'attention sur la déperdition dont fait l'objet au quotidien le patrimoine culturel essentiellement oral, et sensibiliser tous les acteurs à la nécessité de sa préservation. Le 17 octobre 2003, l'UNESCO a réagi en adoptant une convention pour la protection du patrimoine culturel immatériel et la mise en œuvre de moyens nécessaires à sa sauvegarde. Cette convention reconnaît que:

« Les processus de mondialisation et de transformation sociale, à côté des conditions qu'ils créent pour un dialogue renouvelé entre les communautés, font, tout comme les phénomènes d'intolérance, également peser de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction sur le patrimoine culturel immatériel, en particulier du fait du manque de moyens de sauvegarde de celui-ci. »¹

La convention attire aussi l'attention sur le rôle important joué par :

« Les communautés, en particulier les communautés autochtones, les groupes et, le cas échéant, les individus, [...] dans la production, la sauvegarde, l'entretien et la recréation du patrimoine culturel immatériel, contribuant ainsi à l'enrichissement de la diversité culturelle et de la créativité humaine. »²

¹« Convention pour la protection du patrimoine culturel immatériel », Paris, le 17 octobre 2003, p.2, http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

² Idem.

Dans ce contexte, le retour aux sources populaires est ce qui permettrait de rendre compte de l'appartenance culturelle et identitaire, de l'attachement aux racines et aux origines, tout en traduisant la pluralité de la vie et l'éclatement du réel à travers une ouverture sur l'altérité, vue comme source d'enrichissement et non pas comme danger potentiel.

La culture populaire vue sous cet angle devrait constituer un facteur de rapprochement avec l'Autre, tout en offrant la possibilité de progresser en gardant son authenticité. Le retour aux sources, au verbe vivant, permettrait son renouvellement et son actualisation, car : « *Tout pas en avant s'accompagne d'un retour au début (« aux sources ») [...] la mémoire retourne au début lui rendant sa nouveauté.* »³.

Ce retour se traduirait dans l'œuvre romanesque mansourienne par l'intégration et la stylisation de certaines formes rattachées à la culture et à la tradition orales. Les romans de Ben Mansour mettent en scène des personnages appartenant à diverses tranches d'âge et à différentes générations, rendant compte de la diversité de la vie et des pratiques quotidiennes. Dans cet espace commun qu'est le roman coexistent une réalité douloureuse - liée au contexte de référence de chacun des romans -et sa contre-réalité représentée par le monde fabuleux des souvenirs, celui de la magie des contes et des légendes dans lesquels trouveraient refuge les personnages mansouriens. Cet aspect constituera un axe majeur que nous tenterons de mieux comprendre dans notre étude.

Nous essayerons, par ailleurs, vu le poids du contexte dans le corpus, de lire le rapport à l'Histoire dans les textes mansouriens. L'auteure part dans les trois romans qui font l'objet de notre étude de la réalité historique immédiate, se positionnant par rapport aux crises majeures qu'a connues l'Algérie, notamment la colonisation dans *Le Chant du lys et du basilic* et les années 90 dans *La Prière de la peur* et dans *L'Année de l'éclipse*.

Ben Mansour réagit à travers son écriture à la violence fratricide qui a ôté la vie au nom de la religion à plus de 200 000 Algériens. Pour l'écrivaine « *L'évocation de rites confrériques est l'occasion de rappeler un islam ancestral tolérant face à l'intégrisme actuel.* »⁴. Ses romans sont également le moyen de conjuguer et de

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 485.

⁴ Idem.

concilier dans le même espace des pratiques culturelles relevant du domaine du sacré, représenté entre autre par le soufisme et d'autres plus profanes comme le chant et la musique.

L'écriture mansourienne rassemble des contes, des légendes, des chants, des poèmes, des textes religieux, mais réfère également à des pratiques culturelles, des rites et des rituels inspirés de la tradition locale tlemcenienne, qui se trouve être, elle aussi, fortement influencée par le soufisme.

Tous ces éléments participent à enrichir le texte littéraire et à placer l'écriture au cœur d'une dynamique. Nous tenterons dans cette recherche de mettre l'accent sur cette pratique scripturale hétéroclite, afin de déterminer les stratégies adoptées par Ben Mansour et de cerner le rôle du texte littéraire mansourien dans la valorisation et la régénération de l'oralité, tout en relevant l'importance de l'écriture considérée comme scriptothérapie et moyen de résistance.

Problématique et démarche

Notre problématique porte sur les interactions entre oralité et écriture dans les romans de Latifa Ben Mansour. Comment s'opèrent-elles ? Par quels procédés et quels mécanismes sont-elles mises en œuvre par l'auteure ?

Nous examinerons cette problématique en nous interrogeant essentiellement sur la manière avec laquelle se réalisent concrètement les échanges et l'harmonie entre oralité et écriture dans les romans de Latifa Ben Mansour.

Ce travail a donc pour objectif d'examiner les interactions entre oralité et écriture romanesque mansourienne afin de montrer comment le roman, ce genre *à-canonique*⁵, intègre, retravaille et contribue à la sauvegarde de l'oralité, d'une part, et de quelle manière l'oralité participe, d'autre part, à la stylisation du texte romanesque.

Le roman a pu tout au long de son évolution concilier des éléments de prime abord incompatibles. Tradition et modernité peuvent y trouver ainsi un espace où leur cohabitation peut avoir lieu sans confrontation et donnerait naissance non pas à un entre-deux, mais à un espace commun que nous tenterons de décrypter.

Nous traiterons parallèlement à ces points du rôle joué par les femmes. Latifa Ben Mansour écoute et restitue les voix maternelles à travers la culture et la tradition orales véhiculées essentiellement par les femmes. L'auteure confie :

*« Je voulais par l'écriture poursuivre cette tâche féminine de la tradition orale. Je souhaitais parler de notre culture, de tout ce passé qui est un des plus riches de l'histoire de l'humanité et qu'on est en train de faire disparaître. »*⁶.

Ben Mansour insiste sur l'implication des femmes dans la chaîne de transmission et explique à ce propos que dans *La Prière de la peur* « Une chaîne de voix se

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 472.

⁶ Latifa Ben Mansour, Entretien in Magazine *Air France madame*, ed. Air France et Gallimard, Juin-juillet 1997.

partagent en effet la parole tout au long du roman ; soulignant que cette transmission peut exister entre les femmes. »⁷.

Nous nous proposons donc dans la présente étude, d'interroger l'écriture dans l'œuvre romanesque de Latifa Ben Mansour et son rapport à l'oralité. L'hétérogénéité de l'œuvre de Latifa Ben Mansour pose la question des influences de l'oralité et du rapport à l'écriture. Antoine Compagnon explique dans ce sens que:

« Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire. »⁸.

Afin de déterminer la nature des interactions entre écriture et oralité dans l'œuvre mansourienne, nous postulons l'hypothèse selon laquelle l'oralité participerait à la stylisation du texte littéraire et ce dernier contribuerait, parallèlement et paradoxalement, à la sauvegarde et à la transmission du patrimoine, de la culture, de la tradition et littérature orales. Les romans mansouriens sont souvent présentés comme « (...) *fable symbolique : résurgence de contes, de légendes, de hawfi-s et de poèmes ; de hadith-s et de versets du coran ; tous liés à l'histoire racontée.* »⁹. C'est cette pluralité et cette hétérogénéité que nous tenterons d'explorer tout au long de cette recherche.

Ben Mansour met l'oralité au premier plan de ses écrits, soit en introduisant de manière directe des bribes orales dans les textes, ou en réactualisant et en retravaillant des éléments de l'oralité pour tisser ses romans. Nous tenterons de comprendre comment oralité et écriture s'assemblent et donnent vie à une belle mosaïque littéraire.

Pour déterminer la nature des interactions entre oralité et écriture dans notre corpus, notre analyse s'organisera autour de trois parties qui se succèdent et se complètent les unes les autres ; et se fera selon une démarche analytique, basée sur un

⁷ Névine El Nossery, *Témoignages fictionnels au féminin. Une écriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Editions Rodopi B.V. Amsterdam-New-York, 2012, p. 189.

⁸ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 39.

⁹ Algérie Littérature/Action, n 10-11, avril-mai 1997 : Portrait de Latifa Ben Mansour « Mémoire et algérianité », p. 5 (Interview de Christiane Achour), url : www.christianeachour.net/images/data/telechargements/interventions-culturelles/IC008.pdf.

approche interdisciplinaire inspirée des recherches anthropologique, ethnologique, sociologique, et leurs applications littéraires du point de vue du rapport entre écriture et oralité en prenant en compte à la fois les analyses textuelles et discursives.

Cette perspective pluridisciplinaire est motivée par la particularité que présente l'œuvre mansourienne et la spécificité de notre thème de recherche, qui se positionnent à cheval entre oralité et écriture.

Vu l'objectif que nous nous sommes fixée, nous avons ressenti la nécessité de partir de la notion d'*oralité*, afin de mettre en évidence son rapport à l'*écriture* dans l'œuvre romanesque de Ben Mansour. Nous nous sommes vite retrouvée face à une difficulté majeure : l'inexistence d'une approche théorique constituée pour l'étude des interactions entre oralité et écriture dans le texte littéraire. Ce handicap nous a contrainte à puiser nos matériaux dans l'anthropologie, afin de clarifier dans un premier temps notre propos, avant de traiter de la question des interactions entre oralité et écriture romanesque.

« *La littérature orale est en perpétuel changement : sur le plan temporel elle est mouvante, et sur le plan spatial elle prend différentes formes et appellations selon chaque société. Cette variabilité impose avant toute analyse une approche théorique.* »¹⁰, précise Amina Boudjellal. Nous essayerons de ce fait dans la première partie de cette recherche, intitulée : *Problématiques de l'oralité*, d'approcher les différentes acceptions de ce concept, et d'en retenir celles qui sont le plus en accord avec notre objet d'étude.

L'écriture de Ben Mansour met l'accent sur plusieurs éléments constitutifs que nous tenterons d'étayer tout au long de ce travail, à savoir :

- L'oralité rattachée à la mémoire et à l'Histoire,
- La portée du sacré représenté par l'influence coranique
- L'importance de la mystique soufie, essentiellement à travers l'initiation,

¹⁰ Amina Boudjellal Meghari, *Analyse de la structure et des procédés de narration et de contage : approche narrative des contes de Perrault et des contes chaouis*, Thèse de Doctorat, Université Aix Marseille I – Université de Provence, 2008, p.448. Url : <http://www.limag.com/Theses/Boudjellal.pdf>

- La place du chant et de la musique considérés comme formes d'expression (artistique) « profane ».
- Le rôle joué par les femmes dans la préservation, la sauvegarde et la transmission de la culture et la tradition orales.

Nous consacrerons de ce fait la première partie de notre recherche aux *problématiques de l'oralité* afin de clarifier ce concept qui demeure encore difficile à cerner.

Relevant du patrimoine culturel immatériel, l'*oralité* peut concerner à la fois la *tradition*, la *culture* et la *littérature* orales. Le concept peut renvoyer à des pratiques culturelles particulières, tels les rites, les rituels et les coutumes, ou à des pratiques langagières propres à une communauté, à une région, à l'instar des contes et des proverbes.

Le rapport entre oralité et mémoire est indéniable, étant donné que dans les sociétés traditionnelles la transmission de l'ensemble de ce patrimoine se fait par les gestes et la parole qu'il faut mémoriser et perpétuer par la transmission intergénérationnelle. Ce processus permettrait de renforcer les liens entre les individus partageant les mêmes valeurs culturelles et de consolider la cohésion communautaire.

Les mutations sociales et le changement de la structure de la société traditionnelle (notamment avec le passage du système tribal basé sur la famille élargie à un système limité à la famille restreinte) ont néanmoins provoqué une rupture de la chaîne de transmission. Les progrès technologiques actuels ont creusé les distances et plongé l'être humain désormais connecté dans une conscience virtuelle qui renforce de plus en plus un individualisme isolé dans un semblant de collectif virtuel. L'écriture et les supports technologiques devraient intervenir pour tenter de conserver et de préserver ce qui reste du patrimoine culturel immatériel.

L'oralité étant par essence rattachée à l'immédiat, à la parole vivante et presque spontanée, aux gestes et aux mimiques, au corps expressif de son énonciateur ; sa transcription écrite, tout en permettant sa sauvegarde, lui fait perdre sa substance. Le passage de l'oral à l'écrit s'accompagnerait inmanquablement d'une perte. Néanmoins, certains mécanismes de mise en texte permettraient d'en restituer une part non négligeable, surtout dans le cadre d'une mise en texte romanesque où il n'est pas

uniquement question d'une retranscription, mais d'une possibilité de reproduction du caractère mouvant et vivant de l'oralité au sein du texte romanesque.

Par le moyen de techniques narratives particulières le roman serait à même de reconstituer les conditions d'énonciation orale, permettant à la mémoire orale de devenir mémoire écrite.

Sur le plan exclusivement littéraire, la restitution de l'oralité par le texte littéraire permettrait de préserver les formes de la littérature orale comme les contes et les légendes, en les inscrivant dans le corps du roman.

D'autres formes orales rattachées à la vie quotidienne ou religieuse trouveraient aussi dans le roman un espace d'expression où profane et sacré coexisteraient et interagiraient.

C'est sur ces éléments que nous tenterons d'axer dans un premier temps notre travail, leur consacrant la première partie de notre recherche.

Pour mieux répondre à notre problématique relative aux rapports entre oralité et écriture dans l'œuvre romanesque mansourienne, nous essayerons d'abord de répondre à des questions majeures, notamment :

- Le sens de l'oralité,
- Le rapport entre oralité, écriture et mémoire,
- Le passage de l'oral à l'écrit,
- Les différentes formes orales présentes dans l'œuvre mansourienne.

Pour atteindre cet objectif, nous nous réfèrerons dans un premier temps aux différentes définitions données à l'*oralité* par des anthropologues, des ethnologues, des historiens ou des sociologues. Un survol des travaux de Camille Lacoste Dujardin sur les sociétés maghrébines, de Cécile Leguy sur la littérature orale africaine, de Jean Bernabé sur les peuples des Iles Caraïbes, et de Michel de Certeau revenant sur les études menées par Jean de Léry sur les peuples Tupis, sans oublier ceux de Paul Zumthor sur l'oralité médiévale, nous permettra de saisir le sens qui correspondrait le mieux à notre objet de recherche. Nous nous pencherons dans un deuxième lieu sur les rapports entre oral et écrit et leurs interactions dans les romans de Latifa Ben Mansour.

Comme nous l'avons précisé précédemment que l'oralité ne concerne pas seulement la littérature orale, elle englobe également des pratiques culturelles qui peuvent être véhiculées dans le texte littéraire par les personnages. Le profil, la psychologie et le parcours des protagonistes constitueraient des éléments clés dans la compréhension et l'interprétation de l'œuvre littéraire. Une lecture approfondie de l'œuvre mansourienne nous a permis de constater que les romans du corpus mettent tous, sans exception, l'accent sur les personnages féminins. Nous avons par ailleurs détecté l'existence de ce qui pourrait correspondre à une forme d'initiation.

Nous consacrerons de ce fait la deuxième partie de notre recherche aux initiations féminines vues sous l'angle du rapport des femmes à l'oralité et leur venue à l'écriture. Nous tenterons de définir l'*initiation*, son contexte et ses étapes du point de vue anthropologique et religieux, en prenant appui sur les travaux d'Arnold Van Gennep, considéré comme précurseur des recherches sur l'*initiation*, et ceux plus contemporains de Mircea Eliade.

Nous tenterons ensuite d'examiner leur degré de correspondance aux parcours des personnages mansouriens. Afin de percevoir de quelle manière l'initiation est mise en scène dans le corpus, nous nous référerons aux applications littéraires des travaux précités, effectuées essentiellement par Myriam Tsimbidy et Simone Vierende. Ces différentes approches nous permettront de saisir le rôle que jouent les initiations dans le corpus et de déterminer leur portée dans les textes mansouriens.

Sans perdre de vue notre fil conducteur : les interactions entre écriture et oralité, nous essayerons de nous pencher sur le rapport entre initiations féminines et oralité dans l'œuvre de Latifa Ben Mansour, tout en nous arrêtant sur les thèmes marquants du corpus directement liés à l'initiation, à savoir : la mort, le deuil et leur dépassement par le recours à l'écriture qui pourrait être considérée comme forme d'initiation suprême pour les personnages mansouriens, et par extension pour l'auteure elle-même. Latifa Ben Mansour opérerait à travers ses écrits pour cette forme d'accomplissement à la fois thérapeutique, spirituel et artistique.

La troisième partie de notre travail de recherche portera sur les rapports entre écriture et oralité dans l'œuvre de Latifa Ben Mansour du point de vue stylistique et narratif. Nous y verrons de quelle manière l'écriture mansourienne se situerait à la

croisée du passé et du présent : est-ce en représentant des personnages nostalgiques qui se détacheraient du présent et des lieux qui le représentant, leur préférant un passé révolu et des lieux désormais inexistantes qu'ils n'arrivent pas à quitter ? Ou au contraire par la mise en scène de personnages émancipés ; entièrement portés sur la modernité et tournés vers l'avenir ? Existe-t-il une troisième alternative s'instituant comme trait d'union entre passé et présent ? Entre ancienne et nouvelle génération ? Entre valeurs anciennes et modernes ? Entre tradition et modernité ?

Nous tenterons de répondre à ces questions en observant les profils représentés par Ben Mansour dans ses romans et le rapport qu'entretiennent les personnages mansouriens les uns avec les autres, leur perception de l'espace dans lequel ils évoluent et leur relation à l'oralité et à l'écriture.

Ainsi placée à la croisée de l'oralité et de l'écriture, l'œuvre mansourienne serait le fruit d'un brassage des voix du passé et de celles du présent, peuplant le silence du texte et l'inscrivant dans un entrecroisement de voix et de points de vue.

Tous les romans de Ben Mansour se construisent autour d'un récit-cadre dans lequel sont enchâssés d'autres récits pris en charge par différents personnages. Ce procédé participerait à l'éclatement narratif ainsi qu'à la mise en place de la polyphonie narrative. Les personnages racontent et se racontent, désarticulant ainsi la linéarité textuelle.

Cette profusion et cette répartition de la parole produiraient à notre sens un effet polyphonique, qui se traduirait sur le plan stylistique par la multiplication des instances et des niveaux narratifs, ainsi que par une pluralité discursive, accentuant la diversité stylistique des œuvres de Ben Mansour. L'auteure fait par ailleurs appel à la voix du narrataire et lui donne un rôle déterminant dans le récit. Cette interpellation viserait essentiellement à sensibiliser le lecteur sur l'importance des éléments culturels, surtout oraux, dans la constitution du moi et le rôle qu'il peut (ou doit) jouer dans leur sauvegarde et leur transmission. En effet, nous remarquons à la lecture des romans de Ben Mansour, l'intention de l'auteure d'impliquer d'une manière ou d'une autre le lecteur dont nous tenterons de dégager le rôle.

La pluralité de voix et de points de vue donnerait lieu à une narration polyphonique et dialogique, dont nous tenterons de déterminer les mécanismes et la portée dans l'œuvre par Ben Mansour. Cette particularité de l'écriture mansourienne rendrait compte de la multiplicité des niveaux narratifs, ainsi que de la pluralité discursive, une dimension que nous nous appliquerons à mettre en lumière.

La question des voix narratives est directement liée à celle de l'énonciation dans une œuvre qui tend à restituer les conditions de réalisation d'une performance orale, impliquant la prise en compte de la composante énonciative linguistique appliquée aux particularités du texte littéraire.

Nous tenterons de répondre à ces questions en revenant aux travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie et le dialogisme combinés à l'analyse du discours littéraire selon la perception de Dominique Maingueneau et aux recherches narratologiques de Gérard Genette.

Regard succinct sur l'œuvre romanesque de Latifa Ben Mansour

Notre corpus comprend trois romans de Ben Mansour publiés entre 1990 et 2001. Nous essayerons de les présenter succinctement dans ce qui suit, tout en enrichissant cette présentation tout au long de notre travail.

***Le Chant du Lys et du basilic*¹¹**

Le Chant du lys et du basilic est le récit d'une adolescente qui se cherche dans un monde d'adultes, en revenant sur les moments marquants de son enfance.

Publié en 1990, ce roman raconte l'histoire de Meriem, une jeune fille qui tombe dans un profond coma à quinze ans, suite à un accident. À son réveil, elle perd l'usage de la parole.

De sa chambre d'hôpital, Meriem remonte loin dans ses souvenirs, elle revoit de cette fenêtre intérieure son passé défilé. La jeune fille ne pouvant ni parler ni réagir, se trouve partagée entre deux espace-temps sur lesquels elle n'avait aucune emprise, les souvenirs demeurent son seul salut :

« Personne ne fit attention au désespoir de Meriem. Personne ne remarqua son visage crispé. Acculée, elle l'était. Prise au piège comme un rat. Se débattre n'aurait servi qu'à resserrer les mailles du filet et à l'étouffer. Alors, elle décida de ne plus lutter et de se laisser couler dans le profond labyrinthe de la mémoire. », (CLB, p. 58).

Le récit se situe aux premières années de l'indépendance de l'Algérie. Une fois l'euphorie de la libération passée, comme bon nombre d'Algériens, Meriem se pose des questions sur sa condition passée de colonisée et celle où elle se trouve après l'indépendance. La jeune fille revient en arrière et se met à réfléchir sur sa double appartenance culturelle.

À six ans, Meriem se demande déjà pourquoi elle ne ressemble pas à ses camarades françaises. Lorsqu'elle était à l'école, l'enfant fut marquée par l'enseignement dispensé. Elle se posait tout le temps des questions sur les noms et les

¹¹ Ben Mansour Latifa, *Le Chant du lys et du basilic*, Paris, Lattès 1990 [La Différence, 1997].

gestes des personnages des livres scolaires, ceux-ci étaient différents d'elle et des enfants de son quartier. Elle s'interrogeait aussi sur son appartenance identitaire et se demandait même pourquoi l'institutrice lui demande de rédiger un texte sur *Baba Nawwal* : papa Noël, alors qu'il n'apportait de cadeaux qu'aux Français !

La petite fille s'aperçoit vite de sa différence et prend conscience de ce qualificatif *d'indigène* qui la distingue de ses camarades d'école. C'est ainsi qu'elle apprend à mentir dans ses rédactions, non pas pour ressembler aux Français, mais juste pour réussir ses études.

Meriem se souvient aussi des soirées bercées par les contes, chants et devinettes des grands-mères, elle se remémore les dures années de guerre. Après la mort de son père, la fillette retrouve un semblant de réconfort auprès de son grand-père Al-Ghaouti, littéralement *le sauveur*, qui la couvre de tendresse et de sagesse jusqu'au jour de son arrestation.

La guerre vidait Tlemcen de ses hommes, Meriem perdait les personnes qu'elle aimait. Sa mère devenait de plus en plus dure et nerveuse, elle s'acharnait sur ses filles à la moindre maladresse. Meriem n'avait personne à qui se confier, elle trouve alors refuge dans la solitude, le cimetière qu'elle visitait chaque vendredi, et la lecture :

« Lire, pour n'avoir aucun instant de libre qui l'amène à penser ou à réfléchir. LIRE ! Jusqu'à l'épuisement du corps et de l'esprit ! Jusqu'à ce que les yeux rougissent et enflent ! LIRE, la première sourate qui fut révélée au prophète Mohammed ! », (CLB, p.206).

Séquestrée dans cette chambre blanche d'hôpital, l'héroïne vacille entre les visites et conversations de ses visiteurs, à qui elle ne peut parler, et son passé qui revient vers elle dès qu'elle ferme les yeux : *« Si son corps était emprisonné comme il l'était dans cet hôpital, son esprit, lui, était libre de voyager et même de se promener, de respirer l'air vicié des livres. Planer ! »*, (CLB, p. 89).

Le Chant du lys et du basilic est partagé entre le passé de l'adolescente et le présent qui se limite à cette chambre d'hôpital, n'est-ce pas là la métaphore d'une Algérie avec un présent aux horizons limités ?

Ce roman est donc le récit d'une souffrance muette, qui appelle la mémoire à sa rescousse, et c'est justement cette mémoire, extraite des tréfonds de l'oubli, qui libère la voix du personnage à la fin du récit.

Le Chant du lys et du basilic est aussi le lieu où se croisent les versets qui conjuraient la peur pendant la guerre de libération avec l'histoire de cette enfant à la forte personnalité qui refuse la défaite, la soumission et l'oubli de l'Histoire.

La narration est entrecoupée de versets coraniques, de contes, devinettes, chants en arabe, mais aussi de citations de Ibn Khaldoun, Al Isfahani, des extraits de poèmes de Hugo, des récits de vie de conteuses et poétesses arabes et musulmanes telles Djamilia et Azza Al Mayla qui enchantaient les califes et les compagnons du prophète de leurs douces voix, leurs qualités morales et leur savoir.

Le Chant du lys et du basilic est le chant de la mémoire où Meriem reconstitue l'Histoire comme un puzzle, aidée en cela par toutes les voix ayant gardé, jusque-là, le silence. C'est une combinaison de rythmes et structures andalous où s'entrecroisent les histoires pour combattre l'oubli et surmonter la peur.

***La Prière de la peur*¹²**

Dans le deuxième roman, le chant devient prière, une prière qui conjure non seulement la peur, mais surtout l'oubli. *La Prière de la peur*, paru en 1997, est un pèlerinage où Latifa Ben Mansour a choisi une autre fois de redonner la parole aux femmes.

Le roman raconte l'histoire d'un personnage dédoublé prénommé Hanan. Victime d'un attentat terroriste et sachant que ses jours sont désormais comptés, Hanan charge sa cousine portant le même prénom qu'elle d'assurer la pérennité de l'Histoire de Aïn Al Hout, leur village natal.

Lorsque l'avion atterrit à l'aéroport d'Alger en provenance de Paris, Hanan qui venait de regagner définitivement son pays natal ne savait pas qu'un attentat lui emportera les deux jambes. Infirmes et vivant ses derniers jours, elle se réfugie à Aïn Al

¹² Ben Mansour Latifa, *La Prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997.

Hout accompagnée de Lalla Kenza, l'aïeule qui lui transmettra le trésor et la richesse de la culture orale où baignent l'Histoire et la mémoire du pays. Hanan se ressource auprès de la parole de Lalla Kenza pour écrire un manuscrit qui sera lu par sa cousine au cours de la cérémonie de ses funérailles, une nuit où une autre tragédie a lieu, car l'aïeule, la gardienne de la mémoire ancestrale, sera assassinée.

Même si ce roman est hanté par la mort du début jusqu'à la fin, il demeure un hymne à la renaissance puisqu'il s'achève par une promesse que font les femmes à leur Algérie, serment exprimé sous forme de chant :

*« Par le serment de nos femmes, se battant mieux que les hommes,
Tu revivras, Algérie.
Par le serment de nos femmes,
C'est sur ta terre que grandiront nos enfants,
WA AHRAM ANSA ! Par le serment des femmes,
Et lorsqu'elles jurent, elles tiennent
De tes cendres, tu renaîtras, Algérie ! »*, (PP, p. 380).

Ce chant crié au lieu d'être fredonné, fait éclater la colère des Antigones algériennes, ayant subi jusque-là les affres de la soumission et du terrorisme, leur permettant de crier leur rage et de prendre la défense de leur pays qui agonise.

L'Année de l'éclipse¹³

Dans le troisième roman, *L'Année de l'éclipse*, publié en 2001, Latifa Ben Mansour redonne encore la parole à une femme prénommée Hayba : la peur passe du titre du livre au nom du personnage, puisque l'une des significations du mot *Hayba* en arabe est *peur*.

Le récit retrace donc la vie de Hayba, gynécologue, mariée à Abdel Wahab, jeune chirurgien. Un jeune couple, instruit, cultivé et ouvert, incarnant la réussite socioprofessionnelle.

Après le mariage, les deux médecins se sont installés à Oran. Malgré l'entente qui régnait au sein du couple, la jeune femme était la proie privilégiée des commentaires

¹³ Ben Mansour Latifa, *L'Année de l'éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.

de sa mère et de sa belle-mère, lui reprochant sa façon de vivre « à l'occidentale ». C'est à la naissance de Dounia que les rapports entre Hayba et les deux femmes s'aggravent, les critiques portent désormais sur l'éducation de la petite fille. Le récit est le théâtre d'un véritable conflit de générations.

En parallèle, la situation sécuritaire du pays ne cesse de se dégrader, les collègues et amis du couple sont assassinés, l'un après l'autre. Au même moment, Hayba apprend qu'elle ne peut plus avoir d'enfant et le couple décide alors de s'installer à Ouargla, dans le sud de l'Algérie, pour tenter de trouver un semblant d'intimité et de tranquillité dans leur vie conjugale, en s'éloignant de leurs familles.

Mais le mauvais sort les poursuit jusqu'aux portes du désert, dans cette ville le mari et la fille de Hayba seront sauvagement assassinés. La jeune femme s'exile alors en France, et apprend qu'elle est enceinte. Ne voulant plus vivre et perdant la foi, elle n'est plus qu'un fantôme dans ce Paris trop grand pour elle.

Le récit s'ouvre au métro de Paris où l'héroïne est réveillée par une phrase du maître soufi Djâlal Al Din Rûmi, éminent poète de l'amour mystique du XIII^e siècle. L'auteure cite une phrase du maître : « *Mais l'amour de l'éphémère n'est pas l'amour!* », (AE, p.9), Rûmi l'amoureux de Dieu qui dit : « *La religion de l'amoureux est différente de toutes les religions en ce qu'elle s'élève au-dessus de toutes les différences dogmatiques.* »¹⁴

Cette phrase engendre nombre d'interrogations chez Hayba, installant le doute chez le personnage, mais aussi le lecteur, brouillant les frontières entre réalité et fiction. La jeune femme poursuit ses interrogations sur l'amour divin :

« De quel amour parlait-il ? Elle avait aimé son mari, mais pas de la même façon qu'Allah. On apprend aux enfants musulmans qu'Allah doit être craint, prié, mais personne ne dit jamais qu'il doit être aimé ? (...) Pour elle désormais ce nom résonnait dans le vide. Elle aurait beau répéter comme une litanie Ses qualités, elle avait définitivement perdu la foi. », (AE, pp. 9-10).

¹⁴ Rûmi, in *Le Soufisme*, Jean Chevalier, PU France, 1996, p. 165.

Contrairement aux personnages des deux premiers romans, Hayba vit sa tragédie au présent, elle s'enfuit dans le passé non pas collectif comme Meriem et Hanan, mais dans son passé personnel pour chercher du réconfort, et tenter de comprendre comment le mauvais sort s'est acharné sur sa famille. Elle essaie de reconstruire sa mémoire *violée*, de survivre pour le résistant qui loge dans son ventre. Elle est aidée par Jacques Najac (Najac est la transcription arabe du mot نجاك « *il t'a sauvé* »), le psychothérapeute qui l'aide à surpasser sa douleur et à réapprendre à vivre :

« Il fallait bien qu'elle pleure son époux et sa fille, mais il fallait surtout passer de l'autre côté de la rive. Confiante, elle savait qu'elle remonterait doucement la pente et que Jacques serait celui qui l'aiderai à faire le passage » (AE, p. 223), en l'encourageant surtout à parler, à extérioriser sa douleur.

Après cinq mois de lutte Hayba accouche le 11 août 1999, le jour de l'éclipse, de deux jumeaux : un garçon et une fille. La vie reprend le dessus sur la mort, mais elle ne sera plus jamais comme avant, la main droite de chacun des deux enfants manquait de la phalange de l'index droit, comme les « *Courroucés d'Allah* »¹⁵, qui se coupaient cette phalange pour ne plus invoquer Dieu après la prière. C'est pourquoi Hayba prénomme ses enfants « *Ghadab Allah. La colère de Dieu !* » (AE, p. 271), tout en précisant que Dieu n'a jamais demandé que le sang de ses créatures soit versé en Son Nom.

Les romans de Ben Mansour sont assez chargés sur le plan symbolique, ils baignent tous dans des univers féminins. À l'image de l'Algérie souffrante, les héroïnes sont blessées dans leur corps et leur âme, et leurs blessures sont le déclencheur d'un retour en arrière pour leur permettre de croire à nouveau en l'avenir.

De la petite Meriem qui se retrouve au coma suite à un accident dont elle ne se souvient plus, à Hayba, le médecin violée et torturée par les terroristes, en passant par Hanan qui se trouve amputée des deux jambes suite à un attentat à la bombe à l'aéroport d'Alger, Ben Mansour fusionne le sort de ses héroïnes à celui de leur pays.

¹⁵ Cette pratique était courante chez les adeptes de la secte des Assassins (1090-1258) fondée par le chiite ismaélien Hassan Assabbah (Al Hachachine, Al Hachichiyoun), ce doigt amputé était le signe de reconnaissance des Assassins.

Pour chacune des protagonistes, les souvenirs surgissent dans une lutte contre la mort où la mémoire revient sur les événements marquants de leur vie, liés à l'Histoire de l'Algérie, donnant une dimension double à l'écriture où se mêle l'espace référentiel à la fiction, à travers un univers imaginaire et mystique, jusqu'à confusion.

Les protagonistes tentent, chacune à sa manière, d'affronter la mort. Elles passent par un parcours initiatique, qui tout en leur permettant de traverser cette épreuve, leur offre la possibilité de renaître à nouveau, mais différemment. Les blessures de la vie et le passé sont toujours là, ils restent tels des tatouages marqués à même le corps des personnages, mais la vie continue, les obligeant à vivre et à aller encore de l'avant tant qu'elles respirent encore.

Les romans de Ben Mansour sont de vraies leçons de courage au féminin pluriel.

Première partie

Problématiques de l'oralité

Nous nous consacrerons cette première partie aux ***Problématiques de l'oralité***. Nous avons constaté au fil de nos lectures que la notion même d'*oralité* est problématique et reste encore difficile à cerner et à contenir dans une définition. Il nous est donc indispensable de faire le tour de ladite notion pour essayer de déterminer la signification qui se prête le mieux à notre recherche.

Notre propos sera axé sur l'*oralité* et la *mémoire* essentiellement collective, considérées comme moyens de restitution des vestiges des anciens, tout en questionnant le rôle de l'écriture dans leur préservation, voire renaissance.

Le premier chapitre portera sur ***l'Oralité, la mémoire et l'écriture***. Nous tenterons d'y comprendre dans quelle mesure le texte littéraire, en inscrivant l'oralité en son sein, participe à la préservation de la mémoire à la fois individuelle et collective. Nous verrons comment cette mémoire passe de l'oral à l'écrit tout en nous arrêtant sur les formes orales les plus fréquentes dans les textes mansouriens.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le Coran et la mystique soufie constituent des axes majeurs de l'écriture mansourienne. Le deuxième chapitre nous donnera l'occasion de nous pencher sur ***l'Oralité entre profane et sacré***. Cette lecture herméneutique du corpus se limitera aux rapports entretenus entre le Coran en tant que texte religieux initialement oral, et de l'autre le soufisme mis en relation avec l'oralité et l'initiation.

Chapitre 1 : Oralité, mémoire et écriture

1-1- Approche de la notion d'oralité.

1-1-1- Oralité et cohésion communautaire

1-1-2- Oralité et écriture

1-1-3- L'oralité textuelle

1-2- La mémoire, de l'oral à l'écrit

1-1-1- Corps et mémoire

1-1-2- Mémoires orales, mémoires écrites

1-3- Formes orales

1-3-1- Le conte

1-3-2- La légende

Chapitre 1 : Oralité, mémoire et écriture

Ce chapitre est constitué de trois parties au cours desquelles nous essayerons de comprendre l'*oralité*, son rapport à la *mémoire*, et de voir de quelle manière l'écriture peut contribuer à sa restitution.

Nous tenterons d'abord d'approcher le sens de la notion d'*oralité* d'un point de vue théorique à travers, d'abord, une courte présentation de concepts plus ou moins proches, tels que : *patrimoine* (culturel, oral), *culture* (populaire, orale), *tradition*, *folklore*, ...etc.

Nous nous arrêterons ensuite sur le rôle de l'oralité dans la cohésion communautaire et son passage de l'oral à l'écrit. Peut-on préserver l'oralité par l'écriture ? En quoi ce passage de l'oral à l'écrit altère-t-il l'oralité ? Peut-on reproduire le caractère vivant de l'oralité dans le texte littéraire ?

Nous nous intéresserons par la suite au passage de l'oral à l'écrit et le rôle joué par les femmes dans ce processus.

Le dernier point de ce chapitre sera consacré aux formes orales dominant l'œuvre mansourienne, afin de comprendre de quelle manière les textes littéraires participent à leur restitution et à leur transmission.

La troisième partie de notre thèse nous offrira l'opportunité de revenir plus amplement sur les modes d'intégration esthétiques et stylistiques de l'oralité dans les textes de notre corpus.

1-1- Approche de la notion d'oralité

La notion d'oralité est complexe et insaisissable à la fois, raison pour laquelle nous avons choisi de nous arrêter sur les différentes acceptions de ce concept, afin de pouvoir nous en tenir à celles qui concordent le plus avec notre perspective de recherche.

Nous tenons à préciser, par ailleurs, qu'il n'est nullement question dans notre travail d'aborder l'oralité dans un rapport d'opposition vis-à-vis de l'écriture, il s'agit au contraire de relever les interactions et complémentarités qui existent entre ces deux modes communicationnels. Il est donc question de discerner comment oralité et écriture « (...) *se portent, se répondent et se conjoignent.* », pour reprendre les propos d'Amadou Hampaté Bâ.

Ce parcours se déroulera sur trois étapes où nous nous arrêterons d'abord sur l'oralité comme processus civilisationnel afin de questionner son impact sur la cohésion communautaire, des indices textuels tirés de notre corpus nous serviront d'exemples. Nous examinerons ensuite le rôle de l'oralité textuelle dans la préservation de la culture et la tradition orales, tout en nous interrogeant sur les risques pris lors de la fixation de l'oralité et ce que l'on perd au cours du passage de l'oral à l'écrit.

Le dernier point de ce chapitre sera consacré à l'*oralité textuelle*, concept que nous expliquerons tout en démontrant l'importance dans le passage de l'oral à l'écrit dans le contexte de notre recherche.

Tout en tentant d'approcher la notion d'oralité, nous essayerons au fur-et-à-mesure de clarifier quelques concepts ou expressions sémantiquement proches, parmi lesquels on peut citer les notions de : *patrimoine culturel immatériel, culture, patrimoine culturel, tradition, littérature orale, folklore, populaire, culture orale et littérature orale*, entre autres.

La Convention de l'UNESCO pour la préservation du patrimoine immatériel culturel définit le "*patrimoine culturel immatériel*" comme :

« *Les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel.*

Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. »¹⁶.

La « **culture** » est quant à elle :

« L'ensemble des connaissances et des comportements qui caractérisent une société humaine. Il s'agit d'un phénomène naturel et idéologique caractérisant un groupe ethnique ou une nation, par opposition à un autre groupe ou une autre nation. Elle désigne tout ce qui est considéré comme acquisition de l'homme transmise socialement, indépendamment de son héritage instinctif ou génétique, considéré comme naturel et inné. La culture se réfère en général à l'activité humaine. Elle englobe l'ensemble des comportements collectifs de croyances, de traditions, de coutumes, de mœurs. Mais aussi, d'instructions, de savoirs, de connaissances, d'Histoire, de valeurs, de morale, de formes artistiques (musique, chant, danse, etc.), de lois, de littérature (orale et écrite), de savoir-faire ou de métiers ; transmis ou appris par le langage (usage, oral) entre les individus d'un même groupe. »¹⁷

L'utilisation du mot *culture* au XIIe S. se rapportait à *la culture de la terre*, c'est-à-dire travailler la terre pour la fructifier, au XVIIe S. *culture* désignait la « *formation de l'esprit par l'éducation*. »¹⁸.

La culture se transmet donc essentiellement à travers des comportements et/ou des paroles, le patrimoine culturel d'un peuple, tel que le présente Le Conseil de l'Europe :

¹⁶ « Convention de l'UNESCO », op. cit., p. 2,

http://portal.unesco.org/fr/ev.phpURL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁷ Amina Boudjellal Meghari, *Analyse de la structure et des procédés de narration et de contage : approche comparative des contes de Perrault et des contes chaouis*, Thèse de Doctorat, Université Aix-Marseille I, septembre 2008, p.16. La Bruyère

¹⁸La Bruyère, *Caractères*, cité par Philippe Beneton, *Histoire de mots : culture et civilisation*, ed. Les Presses de Sciences po, 1975, p. 25.

« S'étend aux œuvres de ses artistes, de ses architectes, de ses musiciens, de ses écrivains, de ses savants, aussi bien qu'aux créations anonymes, surgies de l'âme populaire et à l'ensemble des valeurs qui donnent un sens à la vie. Il comprend les œuvres matérielles et immatérielles qui expriment la créativité de ce peuple. »¹⁹

Le mot *folklore* est souvent utilisé dans le cadre de l'oralité. Emprunté à l'anglais *folk-lore*, ce mot est composé des deux termes saxons : *folk* « *peuple* » et *lore* « *savoir, connaissances, science* », et a été proposé en 1846 par Ambrose Merton pour désigner ce qui était alors appelé *Popular Antiquities* ou *Popular literature*²⁰. Ce qui est *populaire* est donc rattaché au folklore, puisqu'il s'agit du caractère collectif de ce qui appartient au peuple, de ce qui émane du peuple et est propre au peuple.

1-1-1- Oralité et cohésion communautaire

Avant l'apparition de l'écriture, les premières civilisations assuraient la continuité de la mémoire collective par le biais de la transmission orale. Les garants de cette continuité avaient à charge de perpétuer la tradition qui servait de modèle de conduite aux générations futures.

Le mot *tradition* est apparu en français au IIIe s., il vient du latin *traditio* « *action de remettre, de transmettre, remise, livraison; transmission, enseignement; relation, rapport, mention* », le sens chrétien est : « *tradition, enseignement oral; tradition (des apôtres, des Pères, de l'Église, par opposition à l'Écriture)* »; dérivé de *tradere* (*traditum*) « *transmettre, remettre; transmettre oralement ou par écrit.*»²¹.

Formé à partir de deux éléments latins : "*trans*" qui signifie "*à travers*" et "*do, das, dare, dedi, datum*" qui veut dire "*donner*", la *tradition* serait :

« Le fait de donner à travers (le temps, les générations), de remettre, de transmettre à quelqu'un d'autre(...) », c'est : « La transmission non

¹⁹ Conseil de l'Europe, *Patrimoine culturel européen*, Editions du Conseil de l'Europe, Volume 1, 2003, p.122.

²⁰ Ortolang, « Folklore », Centre national des ressources textuelles et lexicales, 2012, url : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/folklore>

²¹ Ortolang, « Tradition », op. cit., url : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/tradition>.

matérielle [d'une] doctrine ou pratique, religieuse ou morale, transmise de siècle en siècle, originellement par la parole ou l'exemple (mais pouvant par la suite être consignée dans un texte écrit).»²²

La tradition est une composante de la culture. En tant qu'élément constitutif de la culture et du patrimoine culturel, la littérature orale peut être considérée comme un moyen de sauvegarde de cultures et de savoirs divers, c'est le trait d'union entre passé et présent : « *La littérature orale est (...) un héritage dans lequel coulent les âmes des ancêtres et qui véhicule la sagesse des nations, leurs expériences de la vie, donc des préceptes de portée universelle.* »²³, comme l'explique Amina Boudjellal Meghari.

Mais si l'on parle de trait d'union cela suppose l'existence d'une coupure qui peut se matérialiser sous forme de variations, comme le démontre Bernabé, car :

« Dans une société à tradition orale, la mémoire est le seul instrument de la tradition au double sens de ce terme : répétition du passé et transmission de ce dernier, avec les risques relativement limités, mais toujours possibles, de variation. »²⁴

La mémoire permet donc de répéter et de transmettre le passé, cette transmission n'est néanmoins ni totale, ni fidèle; des transformations altèrent les bribes orales lors de leur passage de bouche à oreille et ainsi de suite. Malgré ces variations, la littérature orale conserve son rôle de porte-parole des valeurs collectives, son importance est liée essentiellement à sa fonction sociale, particulièrement celle d'assurer le lien entre individus appartenant à la même communauté, à la même culture, et leur permettre de se reconnaître dans des valeurs communes. La Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel insiste sur : « *Le rôle inestimable du*

²² *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1989.

²³ Amina Boudjellal Meghari, *Analyse de la structure et des procédés de narration et de contage : approche comparative des contes de Perrault et des contes chaouis*, Op. Cit., p. 14.

²⁴ Jean Bernabé, *Au visiteur lumineux, des Îles Caraïbes aux sociétés plurielles, Mélanges offerts à Jean Benoist*, textes réunis sous la direction de Jean Bernabé, Jean-Luc Bonniol, Raphaël Confiant et Gerry L'Etang. - Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis rouge, 2000, p. 1.

patrimoine culturel immatériel comme facteur de rapprochement, d'échange et de compréhension entre les êtres humains. »²⁵.

La parole, pour sa part, étant un élément de l'oralité, permet avant tout l'échange à travers la communication verbale, c'est un vecteur des codes sociaux portant les caractéristiques d'une communauté. Cécile Leguy note à ce propos :

« L'oralité doit être considérée comme une modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés assurent la pérennisation d'un patrimoine verbal (et culturel) conçu comme un élément essentiel de ce qui fonde la cohésion communautaire. »²⁶

Cette cohésion communautaire est due à l'aspect collectif de la parole, cette dernière est aussi une marque de Pouvoir. Celui qui détient la parole est écouté, entendu et même pris pour modèle :

« La parole, homologue de la Puissance, est isomorphe dans de nombreuses cultures de la lumière et de la souveraineté d'en-haut. Cet isomorphisme se traduit matériellement par les deux manifestations possibles du verbe : l'écriture, ou tout au moins l'emblème pictographique d'une part, le phonétisme de l'autre. »²⁷, explique Gilbert Durand.

Véhicule de l'oralité, la parole joue dans ce contexte un rôle prépondérant, elle est, comme le précise Orecchioni, le moyen permettant la transmission de rites, coutumes et toutes autres valeurs traditionnelles d'une société, valeurs où le patrimoine culturel matériel et immatériel fait office de ciment:

« Par patrimoine culturel immatériel, il faut entendre les traditions et expressions orales, les arts du spectacle, les pratiques rituelles, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers, les savoirs-

²⁵ Jean Bernabé, *Au visiteur lumineux, des Îles Caraïbes aux sociétés plurielles, Mélanges offerts à Jean Benoist*, textes réunis sous la direction de Jean Bernabé, Jean-Luc Bonniol, Raphaël Confiant et Gerry L'Etang. - Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis rouge, 2000, p. 2.

²⁶ Cécile Leguy, *Oralité en Afrique*, p.1, url: <http://www.meb.u-bordeaux2.fr/docs/expoparole.pdf>

²⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, p. 176.

faire liés à l'artisanat traditionnel. Le principal moyen de transmission de ce patrimoine immatériel est donc l'oralité. »²⁸

L'oralité constitue l'essence même de la vie quotidienne et modèle l'identité en créant des liens spécifiques entre individus appartenant à la même communauté. Nous pouvons facilement relever cet aspect dans les conversations qui se trouvent souvent parsemées de références à l'oralité à travers l'utilisation de proverbes, dictons ou chansons. Michel Butor explique :

« Il n'y a pas d'œuvre individuelle. L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé, mais apparu. L'individu est dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est-elle toujours une œuvre collective. »²⁹

D'un autre côté, ethnologues et folkloristes s'accordent à préciser que les sociétés dites orales sont surtout rattachées à la communication orale qui leur permet de transmettre leur mémoire, leur savoir et leur passé de génération en génération. L'oralité est un instant de partage, un moment d'union collective qui différencie une communauté des autres. Camille-Lacoste Dujardin définit la littérature orale en ces termes :

« Par littérature orale, j'entends les expressions non écrites produites par un individu ou un groupe social, élaborées dans leur forme et dans leur contenu, faites pour être répétées, transmises au sein du même groupe social et constituant des œuvres faisant partie de sa culture propre. »³⁰

Si l'*oralité* est d'abord une forme de discours où la parole énoncée conjugue *dire* et *faire*, et recouvre un champ culturel vaste et divers, la culture orale englobe contes, légendes, proverbes, poèmes et mélodies, rituels...etc. La culture orale véhicule l'héritage des anciens exprimé par la voix et le culte des ancêtres.

²⁸ Cécile Leguy, *Oralité en Afrique*, op. cit., p. 02.

²⁹ Michel Butor, *L'Arc*, N° 39, Aix-en-Provence, 1967, p. 02.

³⁰ Camille Lacoste-Dujardin, *Littérature arabe et histoire*, in *Revue Crape*, 1984, p. 81.

Dans les sociétés maghrébines, les récits fondamentaux de la littérature orale se sont constitués des « *formes simples* » au sens d'André Jolles³¹, tels que les contes, chants, proverbes, mythes et légendes, qui pérennisent de génération en génération des croyances collectives.

Ce « *répertoire de lieux communs* », comme le désigne Martin Granel³², rapproche des individus que des liens latents et parfois indéterminés rassemblent. L'être humain se définit justement par ses rapports à ce qui l'entoure, par ce qu'il dit et ce qu'il fait, par son verbe autant que par ses gestes. Il vit avec d'autres personnes avec lesquelles il échange et communique. Cela nous amène à aborder la dimension communicative de la parole qui est rattachée à l'oralité dans la présentation qu'en fait Vanessa Chaves. La chercheuse estime que : « *L'oralité constitue bien la source du langage des mots, qui constitue un moyen de communication, mais aussi de communion.* »³³

Moyen de communication est donc l'oralité qui permet l'échange entre sujets parlants, mais aussi de communion dans le sens où des liens existent entre les pôles de cette communication. Hormis cette *source du langage des mots* qui les rapproche, des éléments socioculturels les lient. L'oralité est donc ce qui permet d'échanger avec les autres en marquant le discours de références communes aux interlocuteurs, leur permettant ainsi de se sentir proches les uns des autres. Elle constitue un espace commun où chacun se reconnaît et est en contact direct avec les autres; contact essentiellement culturel et cultuel. Nous pouvons relever cet aspect à travers l'un des genres représentatifs de l'oralité : le conte, ce dernier :

« Reste inséparable d'un corps et d'une voix, de l'intonation et du rythme, de la mimique et du regard, du geste qui prolonge la parole et parfois l'anticipe. Le conte se tisse des rires et des chuchotements, des exclamations d'un auditoire qui peut à tout moment commenter, interrompre, moduler le récit, qui protège sa conformité à un canevas connu d'avance. Dans cette

³¹ André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

³² Nicolas Martin Granel, *Roman et oralité, Cahiers d'études africaines*, 1993, vol.33, n°132.

³³ Vanessa Chaves, *Étude comparatiste entre l'Afrique et l'Amérique latine : L'influence des musiques populaires urbaines sur l'écriture des romanciers s'exprimant dans une langue d'origine coloniale*, Thèse de Doctorat, Université Sorbonne, Paris IV, 2007, url :

<http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/chaves/paris4/2007/chaves/xhtmll/sdx/chaves-TH.4.xhtml>

parole partagée, les silences prennent une brillance particulière : miroirs où le conteur entrevoit le pouvoir des mots dans l'image inversée que l'autre lui renvoie et dans la qualité de son écoute. »³⁴

Contes populaires et fables sont constitutifs de ce socle commun. Des formes qui relèvent de l'imaginaire et sont porteuses de sagesses et de morales dont la compréhension nécessite l'appartenance au même groupe, sinon la connaissance de ses codes. Une réalité qui s'applique également aux chants populaires qui, en plus de leur caractère cérémonial, marquent les événements de l'histoire locale ou nationale, des sentiments et des émotions ou certains faits de la vie quotidienne (le travail agricole et le tissage par exemple), que les membres du groupe partagent.

De génération en génération se transmet ce savoir qu'on peut considérer comme le fondement premier d'une communauté, de son identité, mais ce savoir est constamment menacé, il risque de se perdre en cours de chemin s'il n'est pas fixé sur des supports matériels durables. Michel Butor affirme que : « *La tradition orale appelle l'écriture à son secours pour se perpétuer.* »³⁵.

La tradition orale est basée sur la transmission d'une part, le partage et la rediffusion de l'autre. C'est un engagement tacite et continué assuré par les membres d'un même groupe. Ces aspects sont assez présents dans l'œuvre de Ben Mansour, qui de par son recours fréquent à l'oralité contribue à créer une certaine cohésion entre les personnages de ses romans. Ces derniers partagent souvent des moments de communion collective lors de la récitation coranique par exemple, de la pratique du *dhikr*, les cérémonies, les chants et danses qui les accompagnent ; sans oublier certains rituels collectifs où les membres de la famille (ou de la communauté) exécutent les mêmes gestes séculaires qui les renvoient vers leurs origines.

³⁴ Bernadette Bricout, *Conte et mythe, Dictionnaire des mythes littéraires*, Dir. Pierre Brunel, Ed. Du Rocher, 1988, p. 352.

³⁵ Michel Butor, « La Balance des fées », in *Répertoire I*, éd. De Minuit, 1968, p. 117.

1-1-2- Oralité et écriture

Le philosophe et historien Michel de Certeau fut l'un des premiers à avoir présenté l'oralité comme « (...) *communication propre à la société sauvage, primitive ou traditionnelle.* »³⁶.

En s'arrêtant sur les travaux de Jean de Léry, - études menées sur les peuples Tupis où Léry compare le « monde sauvage » et le « monde civilisé » en analysant le rapport oralité-écriture- De Certeau salue l'effort de transcription et de préservation réalisé par Léry, tout en précisant que le passage de l'oral à l'écrit s'accompagne d'une perte : « [...] *Quelque chose reste là-bas, qui échappe au texte : la parole tupie. Elle est de l'autre ce qui n'est pas récupérable. Un acte périssable que l'écriture ne peut rapporter.* »³⁷

L'écriture est donc ce moyen permettant de fixer ce qui est dit, partiellement, et non dans sa totalité :

*« L'opération scripturaire, qui produit, préserve, cultive des « variétés » non-périssables, s'articule sur une rumeur de paroles évanouies aussitôt qu'énoncées, donc perdues à jamais. Une « perte » irréparable est la trace de ces paroles dans les textes dont elles sont l'objet. »*³⁸

La pérennité même *partielle* d'une culture orale pourrait donc être assurée par sa transposition sous une forme écrite. La transmission du patrimoine culturel immatériel par le recours à l'écrit lui donne la possibilité de s'ouvrir sur d'autres horizons et d'entrer dans un processus d'échange interculturel constructif :

*« La tradition n'est pas seulement une médiation et une intégration nécessaires à toute culture. En conservant et en transmettant ce qu'elle sait, une communauté se "re-crée" elle-même et "fait être de nouveau" ce qu'elle a été comme ce qu'elle veut être. »*³⁹

³⁶ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1975, p. 225

³⁷ Idem, p. 121

³⁸ Ibid. Idem., p. 218.

³⁹ Fernand Schwarz, *La tradition et les voies de la connaissance, hier et aujourd'hui*, Paris, 1987, url : <http://www.sciencesdelhomme.com/network-hermes/les-fonctions-du-sacre/la-tradition.html>.

Si l'oralité renvoie au passé, sa fixation par l'écriture l'inscrit dans le présent, et lui assure une continuité dans le futur, même si l'écriture reste impuissante de restituer tout ce qui est dit. Il y a lieu de s'interroger dans ce cas sur le devenir du patrimoine oral lorsque, dans une tentative de le préserver, on l'ampute d'une partie de son essence en le transcrivant et en l'écrivant. Cécile Leguy attire l'attention sur ce point, elle explique :

« S'interroger sur les rapports de l'oralité et de l'écriture oblige à s'interroger sur ce qu'on perd et ce qu'on gagne en passant d'un mode communicationnel à un autre. »⁴⁰

Comment s'effectue dans ces conditions le passage de l'oral à l'écrit ? Le roman peut-il être garant de la survie et de l'authenticité du patrimoine culturel oral ? Porter l'oralité vivante dans les entrailles du texte écrit dénote-t-il une communion créative entre oralité et écriture ? Révèle-t-il une trahison et une opposition entre les deux ? Qu'est-ce qu'on perd et que gagne-t-on en passant dans ce contexte d'un mode communicationnel à l'autre ?

Certes, le roman peut constituer un réceptacle qui abrite certains éléments de la culture orale, mais il ne peut tout préserver à lui seul. L'écriture, sous sa forme romanesque dans notre cas, contribue à tirer des oubliettes et à restituer une part de cette oralité, mais son aspect vivant est difficilement transcribable. Il est à noter aussi que nos paroles sont souvent accompagnées de gestes et de mimiques qu'il est difficile de reproduire sur des pages de livre. Le timbre et le ton de la voix ne peuvent être entendus dans le texte écrit. Boualit affirme à cet égard que :

« La tradition orale est [donc] une parole vive, passant par la voix vive, c'est-à-dire un exercice culturel à l'œuvre dans les civilisations ou sociétés d'oralité (en tant qu'opposées à celle d'écriture) et dont il réactive la mémoire collective et primitive. »⁴¹

⁴⁰ Cécile Leguy, *Oralité en Afrique*, op. cit., p. 5, url: <http://www.meb.u-bordeaux2.fr/docs/expoparole.pdf>.

⁴¹ Farida Boualit, « L'Ogresse faressienne: de l'oral du conte à l'oralité de l'écriture (ou du fabuleux au sémiotique) », in *Écriture et Oralité*, numéro spécial, 8, 1992, Département de langue et littérature françaises, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, 1992, p. 32.

Ceci-dit, certaines pratiques scripturaires sont à même de reproduire partiellement cet aspect vivant de la parole et de l'oralité. Dans ses écrits, Latifa Ben Mansour reprend la technique de l'enchâssement et des récits emboîtés, empruntant les pas des *Mille et une nuits*.

Dans les trois romans faisant l'objet de notre étude, la parole est partagée entre plusieurs narrateurs qui racontent leurs expériences et leur savoir culturel afin de les partager et de les transmettre. L'espace romanesque permet de ce fait la conservation de l'authenticité culturelle, il offre la possibilité d'une réutilisation d'éléments appartenant à la culture et à la littérature orales que le texte romanesque actualise. Le récit prend alors la forme de contes superposés et entremêlés où la parole se balade, le lecteur se trouve face à un :

« Travail de réécriture, un style où se superpose la littérature orale et la découverte d'un texte littéraire qui renvoie constamment le lecteur à une expérience d'intertextualité. La littérature orale populaire échappe ainsi au procès d'accumulation auquel elle était destinée pour devenir un objet littéraire. Représentation de la tradition populaire et exercice de libre création. »⁴²

Le texte littéraire intègre en la stylisant l'oralité. Dans les romans mansouriens, on peut noter que la légende orale est revisitée par l'auteure, son intégration dans le texte écrit la transforme en légende écrite. Le roman épouse les formes orales et devient support de sauvegarde d'une authenticité vouée à la disparition. Le rôle de l'auteure est donc de combiner et de travailler des éléments oraux pour qu'ils fassent corps avec le texte romanesque, ce dernier va en contrepartie leur donner un second souffle. À ce titre, Amina Bekkat précise : *« Si ces éléments de la tradition orale existent avant l'auteur, leur réutilisation lui permet une réactualisation créatrice. »⁴³*

Il ne s'agit donc pas de reproduire, mais de réemployer, de réactiver, de recréer, de ressusciter ce que la mort condamne. On peut se permettre de parler de renaissance. L'oralité entre dans une nouvelle vie où une autre forme l'épouse, et la plus belle élue

⁴² Margarita Alfaro Amieiro, *Transmission, transcription et restauration du conte populaire dans Le Trésor des contes d'Henri Pourrat*, Anales de Filologia Francesa, Universidad de Murcia, N° 5, 1993, p. 8.

⁴³ Amina Azza Bekkat, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006, p.263.

ne peut être autre qu'une production romanesque. Dans cette relation d'interaction mutuelle, les deux formes s'épousent, mais sans s'effacer l'une l'autre, chacune garde son essence.

Le roman s'inspire, réemploie et prend en charge certains aspects de l'oralité, mais il reste loin de tout restituer, Martin Granel note à ce sujet :

« L'oralité propose un répertoire de lieux communs dans lequel le roman – le genre le plus détaché de toute performance orale- puise, de façon arbitraire et aléatoire, ses matériaux de réemploi. »⁴⁴

Il ne faut pas négliger néanmoins le fait que les formes orales telles que présentées par Jolles étaient considérées comme genres mineurs, le fossé était assez grand entre la littérature écrite et les autres genres dits comme les contes, proverbes, devinettes...etc. Bakhtine utilise aussi la détermination « genres d'en haut » et « genres d'en bas » pour distinguer littérature écrite et orale. Larthomas classe pour sa part les genres selon deux critères : la distinction entre l'oral et l'écrit et la temporalité, il différencie :

« Les genres « exclusivement de parole », comme l'art de la conversation et l'éloquence improvisée, qui ne sont pas des genres « littéraires », et les genres qui participent à la fois de la parole et de l'écriture. »⁴⁵

Pour Georges Jean :

« On parle à propos de l'oralité, soit de « génies mineurs », soit comme Jolles, de « Formes simples ». Et il est vrai comme le note Brémond que le dilemme de toute oralité est de périr ou devenir littérature. »⁴⁶ La survie de ces genres oraux passe donc par leur « inévitable transcription », comme le souligne Georges Jean.

⁴⁴ Nicolas Martin Granel, « Roman et oralité », in *Cahiers d'études africaines*, 1993, vol.33, n°132, p.662.

⁴⁵ Larthomas, *Le Langage dramatique*, p.21, cité par Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Hachette, 1992, p. 106.

⁴⁶ Jean Georges, *Le pouvoir des contes*, Casterman, 1981, pp. 105-106.

Pour remédier à ces problèmes, Jean Bernabé propose un nouveau concept, celui d'*oraliture*, qui résulte de la fusion des termes *oralité* et *écriture* :

« Littérature et oralité correspondent à deux réalités polaires inscrites dans les deux circuits communicatifs empruntés par l'énonciation textuelle. Désormais, en face de la littérature, il y a lieu d'envisager l'oraliture, néologisme dont le moindre des mérites n'est pas de congédier l'expression « littérature orale », en raison de ses carences épistémologiques. »⁴⁷

L'*oraliture* est présentée comme :

*« Une expression utilisée depuis quelques années pour désigner l'ensemble de la « littérature orale » ; ces deux derniers termes formaient un couple contradictoire sur le plan étymologique, le mot « folklore » étant, d'autre part, trop chargé de contenu historique et se référant à une tradition, ne pouvait englober la création contemporaine. C'est à partir de la récente attention apportée aux créoles et aux recherches « créolistes » surtout dans le cadre de « la Caraïbe », que le terme **oraliture** s'est progressivement répandu, il s'agit d'un mot commode qui rassemble toutes les expressions de la culture orale, même si elles font ensuite l'objet d'une translation scripturale. »⁴⁸*

Ce nouveau concept répond donc à un besoin, celui d'intégrer les formes orales jollesiennes à une structure textuelle. Bernabé poursuit :

« L'oraliture comporte de nombreux genres : mythe, conte, proverbe, adage, aphorisme, maxime, sentence, devinette, formule magico-religieuse, chanson, c'est-à-dire structures selon une logique mémorielle. C'est ainsi par exemple que le proverbe est un texte qui rend compte d'une vérité d'expérience ou constitue un conseil de sagesse pratique et populaire

⁴⁷ Jean Bernabé, *Cric et crac! Essai sur conte créole*, url: <http://users.utu.fi/emjume/Senegalprojekti/Memoires/Criceticrac.htm>

⁴⁸ J. Poirier, S. Clapier-Valladon, P. Reybaut, *Les Récits de vie*, 1983, p. 223, cité par Nadia Chellig, *Jazya, Princesse berbère*, travaux du CNRPAH, Chihab, 1998, p.13.

commun à tout un groupe social et est exprimé en une formule elliptique généralement imagée. »⁴⁹

La textualité devient donc une nécessité. Pour éviter sa perte, l'oralité doit se muer en *oraliture*, puisque : « *La textualité est [donc] une condition nécessaire de la transmission intergénérationnelle. »⁵⁰*

Cette mise en texte se devrait d'être conjuguée à un vrai travail de stylisation de la part de l'auteur. Il ne s'agit pas tout simplement de prendre des éléments de l'oralité vivante et de les introduire délibérément dans le texte écrit (le roman dans notre cas), il est question de les travailler afin de les adapter aux besoins du genre, tout en essayant de conserver un tant soit peu leur authenticité. C'est le cas du conte qui constitue une *parole vivante*, Jean-Marc Massie explique :

« Le conte a en effet cette particularité de pouvoir procéder à la fois de l'oral et de l'écrit. Tel un Janus, il regarde dans les deux directions. Souvent transcrit par les folkloristes qui tentent de respecter scrupuleusement la parlure et la forme narrative du conteur, le conte oral peut devenir autre chose que du verbatim. Transcrit avec liberté, de manière à lui donner une forme narrative proche de la nouvelle littéraire ou du récit, le conte oral devient alors de la littérature. »⁵¹

Brémond utilise quant à lui une belle comparaison pour rendre compte des différentes possibilités auxquelles peut s'offrir ce genre :

« Le conte se présente comme le jeu de Meccano dans la caisse de jouet d'un enfant. Il y a des thèmes, pièces fixes plus ou moins désassemblées à partir desquelles le conteur, comme l'enfant, bricole une nouvelle construction. Mais au-delà de ce fonctionnement qu'à étudié Propp, il y a

⁴⁹ Jean Bernabé, idem.

⁵⁰ Jean Bernabé, *Cric et crac! Essai sur conte créole*, op. cit.

⁵¹ Jean-Marc Massie, « Entre le dit et l'écrit : le conte », in *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne (dir.), – Éditions Nota Bene, 2000, p. 54.

aussi la nécessité du moment, l'imaginaire du conteur, la transmission de la mémoire : autant d'éléments d'une richesse considérable. »⁵²

Si le conteur est sommé de fournir un grand effort pour atteindre son objectif, le romancier devrait pour sa part faire preuve d'un grand talent en les introduisant dans le texte écrit. Le rôle du romancier n'est pas de les transcrire mais de trouver le moyen de les greffer harmonieusement à la structure romanesque. La greffe est réussie quand la structure romanesque intègre ces genres oraux, et que ces derniers :

« Jouent également un rôle proprement poétique dans la mesure où (ils) introduisent des éléments phonétiques différents qui valent plus pour leurs sonorités que pour leur sens », il s'agit de traduire dans la structure romanesque « tout le mystère sonore des formules magiques et abracadabras. »⁵³, pour reprendre les termes de Georges Jean.

Ben Mansour puise sa matière littéraire de l'oralité qu'elle revisite et stylise par et dans l'écriture romanesque. La combinaison des différentes composantes de la culture orale lui permet d'exprimer une pluralité stylistique.

Un rapport d'échange productif s'installe entre ces deux pôles : l'oralité enrichit le texte littéraire par sa diversité, le roman pour sa part épouse les formes orales et devient un support de restitution d'une authenticité vouée à la disparition. L'objectif n'est donc pas de fixer l'oralité par le biais de l'écriture, mais de faire de l'œuvre écrite un espace en mouvement, un espace de mouvement, de communion et de pluralité vocale, lieu de réalisation d'une narration vivante, sporadique, éparse et plurielle à l'image de la vie.

Le roman devient le lieu de rencontre de deux mondes, celui du passé exprimé par la parole, et celui du présent où l'écrit la porte. Deux mondes parallèles donc donnant l'impression de s'opposer, mais qui sont au fond complémentaires, puisque le présent n'est que le produit du passé, le texte écrit n'est qu'une forme évolutive du texte oral.

⁵² Claude Bremond, « La Meccano du conte », in *Magazine littéraire*, n°15, juillet-août 1979, p.13.

⁵³ Jean Georges, *Le Pouvoir des contes*, Casterman, 1990, p. 188.

L'espace romanesque permettrait ainsi la conservation de l'authenticité culturelle, il offrirait la possibilité d'une réutilisation d'éléments oraux que l'auteure réactualise. Le récit est tissé aux fils de l'oralité.

1-1-3- L'oralité textuelle

Les mots ont leur importance dans une communication verbale, mais il ne faut pas perdre de vue qu'ils ne sont pas les seuls à entrer en jeu. Les gestes, les mimiques, les odeurs, le toucher, le regard, l'espace et le temps agissent et ont leur rôle à jouer dans le processus communicatif. Ces aspects ne peuvent être négligés quand on traite de l'oralité, ils constituent son essence même. Jean Barnabé précise à ce titre :

« Du point de vue sensoriel, l'oralité met en œuvre de manière fondamentale le circuit bouche-oreille (phonique et acoustique). Mais de façon secondaire (et facultative, quoiqu'assez courante), les yeux et le corps dans son ensemble peuvent intervenir, ce qui implique une dimension kinésique. En un mot, le geste peut soutenir et souligner la parole. »⁵⁴.

Le rapport à l'oralité est donc physique. L'oralité dans ce sens implique tout le côté sensoriel et charnel qui devrait réapparaître d'une manière ou d'une autre, et à des degrés différents dans le texte écrit. C'est ce que nous désignons par *oralité textuelle vivante*. Il s'agit d'introduire cette dimension vivante et vitale de la parole dans le texte écrit. Mais comment se fait cette intégration du sensible dans un texte qui efface jusqu'à la voix de celui qui le dit ?

Le texte se lit, mais d'une manière particulière se sent, se laisse écouter et toucher. Les dialogues, l'usage d'expressions familières et l'insertion de mots issus de la langue courante, les odeurs qui se dégagent des mets préparés par les personnages sont dites parfois par le narrateur, et d'autres par les personnages, et atteignent les narines des lecteurs.

Les caresses et autres gestes d'amour accompagnés des murmures des personnages qui les vivent, donnent une sensibilité qui confère au texte écrit sa vitalité et sa mouvance, et le rapproche de l'oralité vivante. Une interpénétration s'effectue

⁵⁴ Jean Barnabé, *Cric et crac! Essai sur conte créole*, url: <http://users.utu.fi/emjume/Senegalprojekti/Memoires/Criceticrac.htm>

entre oralité et écriture, ce qui est dit donne vie à ce qui est écrit, et la magie des mots écrits restitue leur caractère vivant. Kristeva affirme que dans le passage de l'oral à l'écrit : « *La parole phonétique, l'énoncé oral, le son lui-même, deviennent livre : moins qu'une écriture, le roman est ainsi la transcription d'une communication vocale.* »⁵⁵

L'oralité textuelle est donc ce moyen singulier mariant la voix et l'écriture et permettant au cœur du texte l'échange avec autrui, en incluant tout ce qui entoure la communication verbale, avec une certaine osmose comme le note Chaves : « *Retrouver une part d'oralité, si celle-là constitue la source du langage des mots, permet de retrouver une harmonie entre l'œuvre écrite, le monde et le lecteur.* »⁵⁶.

Comment représenter dans ce cas précis les éléments constitutifs de *l'oralité vivante* dans les productions romanesques ?

La compensation se fait à notre sens aussi par cet objet « livre » qu'on touche, qu'on palpe et qu'on parcourt des yeux. Des pages que nos doigts frôlent et caressent dans des mouvements lents et doux, presque amoureux. Ce texte auquel on se lie le temps de la lecture nous séduit, nous émeut, nous fait sourire, rire, pleurer ou trembler de colère et de peur, ce texte reste surtout dans notre mémoire. Il occupe d'une manière ou d'un autre une place au fond de nous-mêmes. C'est là où réside peut-être la magie de ce passage de l'immatériel au matériel, de l'oralité à l'écriture. Barthes confie :

*« Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son Kâma-Sûtra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même). »*⁵⁷

Lire un roman, c'est se retrouver dans une solitude accompagnée, une cachette où personnages et narrateurs se joignent à nous, ou est-ce nous qui nous joignons à eux ? On ne peut dire exactement qui s'introduit dans l'espace (la vie ?) de l'autre.

⁵⁵ Julia Kristeva, *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Ed. Seuil, 1969, Coll. Points, p. 73.

⁵⁶ Vanessa Chaves, *Étude comparatiste entre l'Afrique et l'Amérique latine : L'influence des musiques populaires urbaines sur l'écriture des romanciers s'exprimant dans une langue d'origine coloniale*, Thèse de Doctorat, Université Sorbonne, Paris IV, 2007, url : <http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/chaves/paris4/2007/chaves/xhtml/sdx/chaves-TH.4.xhtml>

⁵⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1982, p. 87.

L'oralité et l'écriture se disent ou se lisent, elles sont destinées à un public, mais entre les deux se situe l'acte scripturaire, permettant la transformation du dit en écrit, de la voix en graphie. La mise en texte de l'oralité par l'écriture romanesque permet de retrouver dans la froideur de l'objet « livre » la chaleur des mots, et tout simplement celle de la vie. Ce passage se fait généralement discrètement dans la solitude, « *L'écriture, c'est comme l'amour : cela se fait en cachette.* »⁵⁸, comme le confie Henri Lopes.

1-2- La mémoire, de l'oral à l'écrit

La mémoire est le pilier de la transmission lorsqu'il est question d'*oralité*. Sans elle, les vestiges du passé ne seraient jamais parvenus à notre connaissance. Mais il existe d'autres moyens pour permettre cette continuité qui diffèrent d'une société à l'autre, d'une communauté à l'autre.

Les femmes sont un maillon indispensable de la chaîne de transmission à travers leur parole, leurs gestes, mais surtout leurs corps. Le titre *La mémoire tatouée*⁵⁹ de Abdelkébir Khatibi nous a mis sur la première piste de cette étude de *la mémoire, de l'oral à l'écrit*, car avant de recourir à l'écriture sur papier comme moyen de sauvegarde et de préservation du patrimoine culturel collectif, nos aïeux et aïeules -dont la plupart étaient analphabètes- ont inscrit cette mémoire sur différents supports comme les tapis et les jarres (qu'on peut apprécier encore aujourd'hui notamment en Kabylie, dans la région des Aurès et dans d'autres régions d'Algérie), mais aussi sur leurs corps. Et bizarrement, ces ouvrages d'art sont souvent l'œuvre de femmes qui vont plus loin encore, puisqu'elles portaient sur leurs corps la trace de cette culture sous forme de tatouages permanents, *le corps devient mémoire*.

Le passage de l'oralité à l'écriture ne date donc pas de notre époque, même les anciens y ont pensé. Nous reviendrons dans les deux points qui suivent sur ce corps qui, justement, devient mémoire, avant de nous pencher sur *les mémoires orales* et leur transformation en *mémoires écrites*.

⁵⁸ Jean Luc Aka-Evy, « Entretien avec Henri Lopes », in *Études africaines*, n°04, 1997, pp. 3-8.

⁵⁹ Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

1-2-1- Corps et mémoire

Nous avons choisi d'aborder la question du corps qui devient mémoire en partant du tatouage, une pratique qu'on retrouve dans les pays du Maghreb et que l'on va rapprocher de certains faits relevés dans les récits de notre corpus.

Mais auparavant, arrêtons-nous sur la signification et les différentes valeurs de cette pratique.

Dans un article intitulé : *Corps, société et culture*, Jacques Barou précise que « *Le corps, dans toutes les sociétés reste l'un des principaux vecteurs de la communication* »⁶⁰. On communique à travers nos gestes, mimiques, postures...etc., mais, dans certaines sociétés traditionnelles, il existe une autre forme de communication liée directement au corps, c'est le tatouage, considéré par Badreddine Belhassen comme « *moyen de communication permanent.* »⁶¹.

Ce chercheur explique, dans un article intitulé *Le Tatouage maghrébin*, le rapport qui lie le corps à l'écriture par le moyen du tatouage. Belhassen ajoute :

« *Dans un cas particulier, écrit Février, nous saisissons plus clairement encore, quoique sous une forme beaucoup plus évoluée, le rapport entre le tatouage et les signes d'écriture [...] C'est une collection de symboles [...] souvent tatoués sur le corps.* »⁶²

Le tatouage colle à la peau. Il se fait souvent avec un instrument pointu ou au fer rouge (ceci implique une douleur), utilisé pour imprimer une marque sur le corps. Il s'agit donc d'inscrire une trace à même le corps. Il est réalisé exclusivement par les vieilles femmes.

Les femmes maghrébines portaient justement des tatouages sur différentes parties de leurs corps, chacun avait un nom et une signification particulière. Ceux qui

⁶⁰ Jacques Barou, « Corps, société et culture », in *VEI, Corps, culture et insertion*, n° 16, mars, 1999, disponible sur la revue électronique *Diversité Rétrospective*, mars 2010, p.76.

⁶¹ Badreddine Belhassen, « Le Tatouage maghrébin », in *Communication et langages*, Volume 31, N° 31, 1976, url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4321

⁶² Badreddine Belhassen, « Le Tatouage maghrébin », op. cit., p.61.
url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4321

ornent les bras sont par exemple appelés « lignes de gazelle », ceux visibles sur les mains ou poignets nommés Khatam slimaniya (Sceau de Salomon). On peut en retrouver aussi sur les avant-bras et le visage comme « Tasmidaa Lalla Fatima Zahra » (consécration à la fille du prophète Fatima Zahra) qu'on retrouve sur le menton. On peut percevoir aussi chez certaines femmes des tatouages sur la jambe et même entre les seins.

Ces tatouages diffèrent d'une région à l'autre et sont souvent similaires aux décorations de la poterie et de la tapisserie locales.

Belhassen précise par ailleurs que : « *L'exécution des tatouages fait partie des pratiques de l'initiation qui marquent l'entrée dans la vie adulte.* »⁶³. Il attribue deux fonctions à cette pratique, la première magique et protectrice, alors que la seconde a une portée esthétique.

Dans la première catégorie, il mentionne par exemple :

*« Le Hirz (verset de Coran ou formule magique) que les guérisseurs de souk écrivent sur des bouts de papier, le tatouage peut être considéré comme une amulette permanente qui protège contre les forces occultes. »*⁶⁴

La pratique du Hirz est omniprésente dans les romans mansouriens, elle est perceptible par exemple dans *L'Année de l'éclipse*, où lors du septième jour qui a suivi la naissance de Dounia, la fille de la protagoniste, ses grands-mères entonnèrent des chants religieux et récitèrent des versets coraniques pour protéger le nouveau-né tout en lui confectionnant un Hirz personnalisé. Une amulette censée la protéger du mauvais œil et du malheur.

La deuxième catégorie de Hirz vise surtout la séduction. Bellahssen poursuit : « *Le tatouage peut encore paraître comme un stimulant de la sensibilité masculine.* »⁶⁵.

Cette catégorie fait son apparition dans l'œuvre mansourienne lors de rencontres exclusivement féminines dans les hammams essentiellement. Les femmes s'adonnent à

⁶³ Badreddine Belhassen, *Le tatouage maghrébin*, op. cit., p. 61.

⁶⁴ Idem., p. 67.

⁶⁵ Ibid. Idem., p. 65.

des pratiques magiques pour tenter d'empêcher leurs maris de les quitter, à l'instar de Sakina qui déclenche une discussion passionnante entre les personnages présents au hammam sur la sorcellerie et les amulettes :

« - Son mari ? Elle en a fait un petit toutou. Elle a certainement dû lui faire manger du crabe mélangé à de la poudre de tortue et de hérisson.

Les femmes racontèrent chacune à son tour les histoires avec leurs maris.

- Moi, dit Khadra la masseuse, je l'ai ligoté. Il ne pourra plus jamais toucher une femme. Un jour ce fils de chien est venu m'annoncer que c'était fini entre nous. Il avait rencontré une fille de ces haymats, une de ces errantes, yahawdji, qui détruisent les couples et font des orphelins.

(...)

- J'ai fait mes prières près du mausolée d'Al Houari et je suis partie directement au marché des herboristes. (...) J'ai acheté du goudron, du marrube, du laurier-rose, des griffes de chats, de la peau de serpent, et je suis partie chez le tisserand pour qu'il me donne une lice.

- (...)

- J'ai confectionné un nouet (...). J'ai tout mis dans un pot en terre cuite que j'ai fermé de pâte de semoule puis je suis allée au cimetière (...). J'ai cherché une vieille tombe : Je tremblai de peur. Mais je l'ai fait. (...) Je l'ai rendu définitivement impuissant (...). Il ne peut retrouver sa vigueur et sa vitalité qu'avec moi. », (AE, pp. 79-83).

Même Hanan, personnage central du roman et médecin spécialiste, est tentée par cette pratique. Khadra arrive à la convaincre de porter une amulette qu'elle lui prépare afin que son mari continue à n'avoir d'yeux que pour elle : *« Toi, ma jolie, je vais te fabriquer une amulette que tu garderas sur toi, et n'enlèvera qu'au moment de dormir. », (PP, pp. 83-84).*

Luc Renaut distingue quant à lui trois formes de tatouage dans sa thèse sur *Le marquage corporel et la signation religieuse dans l'Antiquité*⁶⁶ :

- Le tatouage ornemental
- Le tatouage d'appartenance et de stigmatisation pénale
- Le marquage thérapeutique et ou prophylactique

Le tatouage est donc cette marque tracée par les femmes, sur leur propre corps, pour des fins de protection, d'appartenance ou de séduction ; c'est : « *Une manière d'être, une écriture, un ensemble de conventions qui véhiculent l'information au sein d'une même communauté pour permettre la communication.* »⁶⁷.

Dans les romans de Ben Mansour, ce marquage a deux aspects :

- *un réel* représenté par les tatouages que portent les femmes appartenant à l'ancienne génération. C'est le cas des Nanas qui portent fièrement ces dessins sur le front, les poignets, les joues ou les chevilles.

- et un autre plutôt *figuré*, tracé sur les corps blessés des héroïnes mutilés et immobiles, portant les stigmates de leur passé.

Il faut préciser en outre le fait que la nouvelle génération ait délaissé la pratique du tatouage, qui revient néanmoins dans l'œuvre mansourienne d'une manière symbolique. Les blessures dont ont été victimes les héroïnes des romans mansouriens s'inscrivent à même leurs corps qui deviennent non seulement supports d'une mémoire tragique, mais l'incarnation même de la Mémoire. Le corps inerte de Meriem, les jambes amputées de Hanan, et les traces du viol qu'a subi Hayba stigmatisent et marquent leurs corps. Nadjat Khadda explique :

« *À la fois effet de représentation symbolique, héritage mythico-sociologique et image-support de la tension vers la modernité, la figure de*

⁶⁶ Luc Renaut, *Le marquage corporel et la signation religieuse dans l'Antiquité*, Thèse de Doctorat, École pratique des hautes études, Section: Sciences religieuses, 2004.

⁶⁷ Belhassen, *Le tatouage maghrébin*, op. cit., p. 67.

la femme devient, dans le roman algérien, lieu d'un surinvestissement des crises existentielles. »⁶⁸

Meriem, Hanan et Hayba sont, chacune à sa manière, victimes de l'Histoire de leur pays, et cet état est matérialisé à travers des blessures marquées et marquant leurs corps.

La petite Meriem ne bouge pas et ne peut même pas parler. Suite à un accident, elle se trouve plongée dans un coma qui dura cinq jours. Elle s'en sort avec comme séquelles un traumatisme crânien et une jambe cassée, mais elle ne se rappelle plus pourquoi elle se trouvait à Derb-Messoufa au moment de l'accident. Ce n'est qu'à la fin du roman, quand Meriem retrouve la mémoire, que l'énigme est élucidée.

Il s'avère que Meriem était en route pour visiter son père au cimetière, et lui raconter sa déception. Elle voulait « (...) *lui raconter l'indépendance de la terre qui recouvrait son corps de quarante années.* », cette terre où :

« Une nouvelle forme d'oppression venait de naître. Une nouvelle forme de servitude venait de voir le jour dans ce pays des femmes et des hommes libres. Le dieu Argent et la déesse Piston, Népotisme, Passe-droit, Trafic, remplacèrent les valeurs fondamentales pour lesquelles étaient morts un million huit cent mille Algériens. (...) Les vampires suçaient le sang de leurs frères qui les regardaient faire, stupéfaits par tant de cynisme. » (CLB, p. 335).

Le roman s'achève sur un étrange spectacle qui attire l'attention de la petite fille, et vers lequel sa mémoire la revoie. Il s'agit d'un personnage désigné par l'« Intellectuel » que croise Meriem en se rendant à Derb Messoufa. Confronté aux désillusions de l'indépendance, cet homme perd définitivement la raison. L'« Intellectuel » qui se trouvait :

« (...) accroupi à même le sol balançait son corps d'avant en arrière. Meriem s'approcha de ce personnage et eut un haut-le-corps en le

⁶⁸ Nadjat Khadda, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, O.P.U, 1991, p. 04.

reconnaissant. On l'appelait « l'intellectuel », car en vérité, c'était un puits de science et de culture. Lui aussi avait tout perdu pendant la guerre et avait beaucoup attendu de l'indépendance de sa patrie. Il ne lui était resté que ses yeux pour pleurer et sa mémoire pour le sauver de la folie et du désespoir ! » (CLB, pp. 354-355).

La Mémoire pour sauver de la folie et du désespoir ! Meriem finit par se rappeler les circonstances de son accident ! C'était au moment où elle méditait le sens des paroles de l'« Intellectuel » qu'elle fut « (...) heurtée de plein fouet par une camionnette qui dévalait la rue » (CLB, p. 356), et c'est à cet instant précis que sa mémoire lui revint, elle s'exclama : « *Je me souviens à présent (...) avant d'entrer dans le bloc opératoire.* », (CLB, p. 356).

La mémoire de la petite fille lui revient au moment où elle va être opérée, c'est-à-dire au moment où son corps va subir une autre blessure. Est-ce là le reflet de cette Algérie sortie d'une longue guerre pour se retrouver encore dans un « *bloc opératoire* » où son destin sera encore remis en jeu ?

Ce qui est certain, c'est que Ben Mansour a su exprimer, avec talent, la douleur de son pays à travers le sort qu'elle a réservé à son personnage. L'auteure marque à chaque production la mémoire sur les corps des héroïnes. Leur sort est lié en premier lieu au corps et à la mémoire, au corps sauvé par la mémoire, au corps qui devient tout simplement Mémoire.

Dans *L'Année de l'éclipse*, Hayba porte sur son corps violé les stigmates de sa mémoire, la même portée est expliquée par Nadjat Khadda à propos des protagonistes femmes du *Fils du pauvre* :

« [...] C'est la logique du corps féminin qui figure ce qui est profondément ingouvernable et actualise la catastrophe que le jeu de l'illusion et du réel s'avère inapte à représenter. Corps mort de la grand-mère, corps cadavre

de la jeune tante, corps flétri, vieillissant de la mère, corps spectre de la tante folle. »⁶⁹

Après une longue période de silence où Hayba ne pouvait dire ce qui s'est passé, elle arrive enfin à confier au médecin sa tragédie :

« Ce jour-là Abd el-Wahab était parti aux aurores pour opérer un jeune handicapé. C'était un vendredi 13 novembre, et je ne le revis plus vivant. Sa tête me fut envoyée dans un couffin. On sonna à la porte à treize heures précises. Je fus un peu étonnée, car je n'attendais que Abd el-Wahab et il avait les clés de la maison. Par l'œil-de-bœuf, je vis le fils des voisins qui tenait un couffin. Sans me méfier, j'eus le malheur d'ouvrir la porte. Derrière l'adolescent se cachaient des hommes cagoulés. Ils forcèrent la porte que j'essayais de refermer et m'obligèrent à ouvrir le couffin qui contenait la tête de Abd el-Wahab. On lui avait crevé les yeux et tailladé le visage (...) ils commencèrent à torturer et à violer ma fille sous mes yeux. (...) Ensuite, ils s'occupèrent de moi. Quant à notre gardien, il fut découpé en morceaux. Ses intestins pendaient sur les branches des oliviers du jardin. On lui avait enfoncé le fusil dans l'anus et accroché les testicules à ses oreilles. », (AE, pp. 197-198).

Hayba a survécu à cette horreur, mais les « fous d'Allah » qui l'avaient violée après avoir tué son mari et sa fille lui ont laissé la vie sauve afin qu'elle se souvienne de cette épouvante au quotidien. Ils voulaient faire d'elle une morte-vivante, ils avaient marqué son corps et sa mémoire :

« Comment oublier cette vision de la chambre d'enfant : le bureau souillé de sang, les jouets déchiquetés, les livres en arabe et en français déchirés, le lit où sa fille avait été suppliciée et violée sous ses yeux. », confie la narratrice, (AE, p. 13). La jeune femme ne pouvait même pas parler : « Aucun son ne pouvait sortir de sa bouche blessée par les sexes de ses tortionnaires. », (AE, p. 14).

⁶⁹ Nadjat Khadda, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, op. cit, p. 27.

Hayba portait donc dans sa mémoire, mais aussi sur son corps, les marques de sa tragédie :

« L'intérieur de ses cuisses et une partie de son bas-ventre lacérés au couteau. De longues et violentes cicatrices bleues marquaient sa peau d'albâtre. », (AE, p. 244). Hayba « portait le drame en elle, comme elle portait l'enfant à naître. L'abominable et le pur, ensemble, nourris de sa chair. », (AE, p. 17).

La jeune femme devait se battre pour sortir de cet état, elle avait l'obligation de résister et de vivre. Hayba devait lutter pour la mémoire de son mari et celle de sa fille, pour « redevenir humaine » comme l'explique la narratrice ; mais aussi pour l'enfant qu'elle portait dans son ventre : « Si les intégristes avaient réussi à saigner Abd el-Wahab, s'ils avaient cru l'avoir souillée, elle de leur sperme, ils n'empoisonneraient pas son enfant. Elle ne leur ferait pas ce cadeau. » (AE, p. 11), confirme la narratrice, avant de poursuivre :

« Elle ne se laisserait pas détruire. Elle ne serait pas cette morte-vivante que les chiens sanguinaires avaient voulu faire d'elle. Son enfant l'aiderait à ne pas flancher. Pour lui, elle saurait se battre et surmonter l'épouvante de ce qu'elle avait subi. Elle rendrait coup par coup, à sa manière : en vivant. » (AE, p. 12).

La jeune femme rassemble ses dernières forces pour mener à terme sa grossesse. Elle se trouvait seule à Paris, loin des siens, avec des souvenirs douloureux et un corps qu'elle n'accepte plus. Elle voulait à tout prix se débarrasser des souillures qui emprisonnaient son corps :

« Comme elle aujourd'hui, les femmes et les jeunes filles qui arrivaient à son cabinet après un viol étaient saisies d'une frénésie de propreté compulsive. Elles voulaient tout le temps rester dans l'eau, se savonnaient, se rinçaient et recommençaient inlassablement les mêmes gestes. » (AE, p.51).

Hayba s'en voulait d'être restée en vie : « Non contents de semer la mort, les fanatiques inoculent le doute. Ils transforment les victimes en coupables, et parfois en

bourreaux. », (AE, p.18), elle ne pouvait plus se défaire de « *Ce passé qui l'empêchait de se projeter dans l'avenir [et qui] lui revenait en pleine figure.* », (AE, p. 44).

Mais petit à petit, Hayba finit par prendre conscience de son état, et « *Lentement les mots s'étaient libérés du carcan de sa gorge souillée.* », (AE, p. 15). Cette libération est accompagnée d'une frénésie de propreté. Hayba se met à nettoyer tout ce qui l'entoure, et par ce geste symbolique :

« Elle sentait que quelque chose venait de se produire. Elle se sentait débarrassée de son obsession de se laver jusqu'à l'épuisement. Combien de temps avait-elle passé à se frotter les dents dans un souci de purification que même le sang n'apaisait pas ? Elle se dirigea vers la salle de bains et s'inspecta pour la première fois après l'horreur. Elle réussit à rester de longues minutes devant le miroir ébréché, sans être happée par l'angoisse ou l'épouvante. », (AE, p. 42).

Hayba reprend graduellement goût à la vie, elle sort lentement et douloureusement de sa prison intérieure et ose ouvrir son cœur à nouveau. La vie remplace la mort et l'amour efface la haine :

« Une autre ère venait de commencer. Peu à peu, il (Jacques Najac) l'aiderait à comprendre qu'aimer un autre homme, ce n'était pas trahir l'absent, mais vivre, oui. Tout simplement. Vivre. », (AE, p. 215).

Le récit prend fin quand Hayba donne la vie « *(...) à deux résistants, (elle a) donné naissance à deux vies.* », (AE, p. 270).

Mais comme leur mère, ces deux enfants vont porter sur leurs corps la marque de l'horreur : « *Chacun avait la première phalange de l'index droit manquante.* », (AE, p. 270).

Une fois de plus Ben Mansour inscrit la mémoire à même le corps.

Ce procédé revient encore dans *La prière de la peur*. Hanan rentre définitivement en Algérie pendant les années 90, après un long exil en France. À son arrivée, la jeune femme :

« Allait prendre sa valise lorsqu'elle entendit une violente déflagration, suivie d'une seconde et une troisième. Elle voyait les passagers s'envoler littéralement autour d'elle. Une femme enceinte était collée au plafond de l'aéroport. Certains titubaient sous ses yeux hagards. Elle s'affala et sentit une douleur terrifiante aux jambes. Elle ne pouvait plus bouger et un liquide rouge, du sang, le sien, giclaient de son corps comme un geyser. », (PP, p. 19).

Hanan reste en vie encore quelques mois, mais « (...) son beau corps était définitivement mort. », (PP, p. 20). À son réveil dans la chambre d'hôpital, sa famille en pleurs était autour d'elle. La jeune femme ne comprenait pas la raison de la tristesse qu'elle lisait sur leurs visages :

« Ses jambes lui faisaient si mal ! Une douleur insoutenable lui lacérait la partie inférieure du corps. Elle rapprocha les deux mains pour masser ses jambes et apaiser les souffrances. Elle avança les mains et rencontra le vide, le rien, le néant.

Elle jeta les draps et poussa un hurlement. Elle n'avait plus ni jambes, ni cuisses. Elle était devenue tronc ! Et la douleur est bien connue; c'est celle des membres morts. Ceux qui avaient été amputés pendant la guerre ou dans un accident continuaient à sentir leurs membres illusoire comme la chienne de vie ! », (PP, p. 20).

Aussitôt sortie de sa torpeur, Hanan décide de se replier à Aïn el Hout, son village natal, et demande à ses proches de lui apporter « (...) les manuscrits de la famille » pour qu'elle achève son travail de mémoire. La jeune femme demande à sa famille : « Transportez-moi à Aïn el Hout et Lalla Kenza restera auprès de moi. J'ai besoin d'elle. Elle me transmettra ce que je ne trouverai pas dans les livres et les manuscrits. », (PP, p. 27).

Hanan passera ses derniers mois à écrire sans s'arrêter, un manuscrit dont le prix lui fût très cher puisqu'elle l'a payé de sa propre vie. À sa mort, le manuscrit sera confié

à sa cousine qui porte le même prénom qu'elle, pour qu'elle le lise devant toute la famille. Cette dernière aussi vivait en exil à Fès, c'est la première fois qu'elle rentre en Algérie après plusieurs années d'absence. Elle ne sera pas épargnée, la jeune Hanan connaîtra le même sort que les autres héroïnes.

La nuit des funérailles de Hanan, le nabot, personnage hypocrite et islamiste faisant partie de la mafia, vient chercher Idris, le mari de la jeune Hanan. Il viole le lieu saint où se trouvaient les protagonistes et se met à crier : « *Où est le communiste et l'athée, ce laïco-assimila-sionniste que vous cachez et hébergez chez vous ? Où est votre fille, la putain ? L'ennemie d'Allah ?* », (PP, p. 372).

L'aïeule, Lalla Kenza, s'interposa alors et affronta le nabot « (...) *de sa voix de cristal* » :

« *De qui parlez-vous ainsi ? Même si notre fille a épousé un athée, comme tu dis, en quoi cela te regarde nabot ? Il est notre fils et respecte ces lieux mieux que vous. Qui êtes-vous pour imposer votre ordre moral ? Vous vous substituez à Allah ? Le mari de notre fille est Algérien depuis de très longues générations. S'il faut le juger sur ses actes, nabot, j'affirme qu'il est plus musulman que toi !* », (PP, p. 372), à peine ces paroles achevées que :

« *La noble tête de Lalla Kenza, l'aïeule, le socle et le pivot de la famille et de l'Algérie, couverte d'un voile de mousseline blanche vola d'un coup de sabre. Elle alla se fracasser au pied du mausolée de Sidi Slimane* », (p. 373), à cet instant « *le cœur fragile de Hanan se brisa. Il ne put résister à l'horreur.* », (PP, p. 374).

Les deux Hanan et Lalla Kenza sont sacrifiées, leurs corps sauvagement décapités, mais leur mémoire survivra, elle est définitivement portée par un autre corps, qui sait contenir toutes les blessures et arrive malgré tout à survivre. Ce corps n'est autre que l'écrit, le manuscrit laissé par ces femmes dont on voulait taire la voix à jamais. C'est dans le corps textuel que la mémoire trouve enfin refuge et renaît.

1-2-2- Mémoires orales, mémoires écrites

La mémoire et le souvenir constituent un pilier majeur de l'écriture mansourienne qui se ressource dans la littérature populaire orale. Ce thème pivot autour duquel se combinent les histoires des personnages, liées à celle du pays, est la sève des romans de Ben Mansour. Cécile Leguy explique :

*« La conservation du patrimoine oral va reposer en majeure partie sur la mémoire. La mémoire est ainsi travaillée dans le but d'une conservation fidèle d'un patrimoine qui, n'étant pas matériellement fixé, est toujours en danger de subir des transformations pouvant entraîner la perte des valeurs identitaires dont il est porteur. »*⁷⁰

Le retour vers le passé collectif s'avère essentiel chez Ben Mansour. Pour éviter que les parcelles de vie et les sacrifices ne tombent dans l'oubli, l'auteure confie aux femmes la tâche de préserver ce patrimoine tout en assurant sa transmission. À ce titre, Giuliva Milo révèle à propos de l'œuvre d'Assia Djébar :

*« La connaissance est essentielle pour que les événements ne tombent pas dans l'oubli. Voilà pourquoi la chaîne de la transmission selon les modes de la culture populaire orale, ne doit pas être interrompue. Aux femmes, conteuses par excellence et gardiennes du passé, est confiée la geste nationale. »*⁷¹

Ne perdons pas de vue que Ben Mansour est aussi une femme issue de ce peuple et qu'en portant à l'écrit une part d'oralité, elle contribue, à sa manière, à sa sauvegarde. L'espace littéraire devient ainsi le lieu de restitution et d'expression des voix féminines. Lieu d'expression, mais aussi d'affirmation de soi et tentative de libération.

L'écriture pour une femme est dans ce contexte précis un acte héroïque, permettant la libération d'une parole prisonnière depuis plusieurs générations. Anna Rocca note à ce titre :

⁷⁰ Cécile Leguy, *Oralité en Afrique*, url: <http://www.meb.u-bordeaux2.fr/docs/expoparole.pdf>

⁷¹ GiulivaMilo, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre de Assia Djébar*, ed. Peter Lang, 2007, p.48.

« (...) de manière générale, une femme arabe qui écrit doit affronter plusieurs contraintes d'origine culturelle : d'abord, l'interdiction de prendre la parole en tant qu'individu, ensuite l'interdiction d'écrire en tant que femme. »⁷²

La femme qui écrit transgresse une règle élémentaire en passant de l'espace familial clos à la sphère publique, de l'anonymat à la présence nommée dans l'espace des hommes. Elle devient visible et fait entendre sa voix, elle exprime par le biais de l'écriture sa capacité de parler. Il s'agit donc d'une réappropriation de la voix féminine qui passe nécessairement pour les femmes par une réappropriation de leur corps *« Dans une société qui érige pour principe l'invisibilité du corps féminin, le silence de la femme et l'hostilité des sexes. »⁷³*.

L'écriture donne forme au corps voilé, effacé : *« La parole est ici le corps qui signifie. »⁷⁴*, comme le précise Michel De Certeau.

Cette réappropriation est douloureuse pour les héroïnes des trois romans de Ben Mansour. Le passé les rattrape et ses traumatismes marquent leurs corps. Meriem est obligée de revoir tout le scénario de sa vie du fond de son coma pour pouvoir s'en sortir et retrouver l'usage de la parole. Hanan pour sa part, doit mourir pour que le manuscrit qui fixe à jamais l'histoire de sa famille lui survive. Hayba est contrainte de revivre au quotidien l'assassinat de son mari et de sa fille ainsi que le viol dont elle fut victime, pour arriver enfin à croire en l'amour et en la vie et à la redonner à nouveau en menant sa grossesse à terme.

« C'est en effet à travers les symptômes psychosomatiques tels que la perte de la voix et l'aphasie amoureuse, ou les rituels traditionnels, comme les transes, les danses, et les réunions entre femmes, que le corps féminin s'octroie la possibilité d'une insurrection. Grâce aux maladies, aux transes, et aux symptômes divers, le corps féminin réagit et communique pour finalement parler sa propre langue, une langue de résistance. »⁷⁵

⁷² Anna Rocca, *Assia Djébar, Le corps invisible, Voir sans être vue*, L'Harmattan, 2005, p. 43.

⁷³ Idem., p. 16.

⁷⁴ Michel De Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1975, p. 225.

⁷⁵ Anna Rocca, Idem., p. 83.

Cette écriture de la mémoire est aussi une écriture de la douleur offrant aux femmes la possibilité de conjurer la peur, celle de dire, d'écrire, d'exister tout simplement : « L'écrivain(e) devient encore une fois le porte-voix des absents, des muets et des opprimés. »⁷⁶.

L'écriture, signe de résistance, devient un instrument de lutte efficace pour les femmes, leur permettant d'une part de ressusciter les voix du passé, de faire sortir la voix de la femme algérienne de son mutisme, et leur offrant, d'autre part, la possibilité de transmettre une culture et un savoir menacés par l'oubli. Dans ce sens Agar Mandousse précise : « Cette écriture est « legs de femme », des femmes algériennes qui assurent la transmission de la mémoire et de la culture de génération en génération. »⁷⁷

Il est donc question de transmettre une mémoire et non une peur. De s'affirmer et d'affirmer sa présence et son rôle dans la société en tant qu'individu à part entière.

1-3- Formes orales

1-3-1- Le conte

Dans un article consacré au conte, le professeur Kamel Abdou précise : « (...) raconter et écouter, est au plan psychique un besoin anthropologique aussi important que la quête de la nourriture. »⁷⁸. Cette affirmation nous a incitée à réfléchir sur l'importance du conte dans l'écriture romanesque mansourienne.

En effet, le conte jalonne les romans en question et fait office de procédé stylistique au sein des récits, car « (...) conter est un travail. Et une jouissance. Une dégustation. »⁷⁹ ; ou constitue un mécanisme de défense et de survie étant avant tout une parole salvatrice, d'autant plus que le rapprochement est fait par Ben Mansour dans deux des romans que nous étudions avec Shéhérazade, l'héroïne et conteuse des *Mille et une nuits*.

⁷⁶ Anna Rocca, *Assia Djebar, Le corps invisible, Voir sans être vue*, op. cit., p. 126.

⁷⁷ Trudy Agar-Mandousse, *Violence et créativité : De l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006, p. 88.

⁷⁸ Kamal Abdou, « Le Conte. Problématique définitoire », in *Expressions*, n°8, octobre 2009, p.116.

⁷⁹ Georges Jean, *Le Pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1993, p. 179.

Nous nous penchons sur ces points pour essayer de voir comment s'effectue l'échange entre le conte et le texte romanesque ? S'agit-il d'une simple transcription ou y aurait-il un lien plus fort qui les unit, celui de la survie (celle du conte dans le récit) et du renouvellement (du roman par le conte) ?

La parole est comme l'affirme Austin⁸⁰, surtout action. En recourant au conte, Shéhérazade a pu sauver sa peau et celle des autres femmes. Cette même stratégie est adoptée par Ben Mansour attribuant ce rôle à Hanan. La jeune femme se dit à travers des contes et incite les autres femmes à prendre la parole à leur tour.

Une parole masquée qui n'est pas exprimée directement, mais extériorisée par l'intermédiaire du conte, agissant surtout sur l'auditoire qui doit fournir des efforts pour déchiffrer les messages et les enseignements qu'elle porte. C'est à travers cette stratégie que la parole agit et devient salvatrice. Les femmes osent parler en public et sortir des carcans du silence.

Dans la préface de *Psychanalyse des Mille et une nuits*, Malek Chabel explique :

« Lire un conte n'est pas une affaire anodine, un acte sans importance. Connecté à une mémoire à la fois riche et secrète, ce geste renvoie à l'enfant qui ne cesse de nous travailler et qui dédouble notre écoute : il est autant perception que partage d'un réel fantastique qui n'a d'autres limites que notre imagination. »⁸¹

Le conte a un pouvoir libérateur. Dans *Les Mille et une nuits*, le conte sauve Shéhérazade et libère Chahrayar à son insu de son complexe envers les femmes, par une femme de surcroît.

« Le conte a un pouvoir cathartique. »⁸² observe Monique Gadant, et un autre thérapeutique, comme nous l'apprend la narratrice de *La Prière de la peur*, puisque Lalla Kenza *« (...) racontait, prodiguant ainsi le meilleur remède à Hanan. »*, (PP, p. 46).

⁸⁰ John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, 1962, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1991.

⁸¹ Malek Chebel, *Psychanalyse des Mille et une nuits*, Payot, 2002, p. 7.

⁸² Monique Gadant, « Shéhérazade, les histoires et l'Histoire », in *Femmes du Maghreb au présent*, CNRS, Paris 1996, p. 305.

Par son pouvoir magique, le conte introduit son auditeur ou son lecteur dans un monde imaginaire qui lui fait oublier, le temps de la narration, le monde réel en le transportant dans un ailleurs lointain, tout en stimulant son imagination. Mais au-delà de leur rôle ludique, les contes sont porteurs de valeurs et de fonctions diverses, arrêtons-nous sur ce que dit à ce sujet Denise Paulme : « Les contes pour l'auditoire auquel ils sont destinés, ne sont pas simplement un divertissement, ils ont un sens. »⁸³. Ils peuvent être initiatiques ou porteurs d'enseignements. Leur pouvoir peut être aussi comme le note Georges Jean celui « D'entraîner chacun à se lire, c'est-à-dire à inventer soi-même sa vie. »⁸⁴.

Échappant à toute temporalité et à toute localisation, le conte constitue une parenthèse qui s'ouvre dans l'espace textuel dès l'énonciation de sa formule d'ouverture et se referme avec la formule de fin. Espace d'évasion et de détente, il est pour le lecteur comme une page publicitaire à la suite de laquelle le récit se poursuit.

Les formules ouvrant les contes créent une distance entre le monde auquel ils appartiennent et l'espace textuel romanesque. Le conte se superpose ainsi au roman tout en se situant en dehors de son monde. Il a ses propres personnages différents de ceux du roman dans lequel il est inséré, des événements qui lui sont propres. C'est une « *forme close* », comme le présente Georges Jean⁸⁵, greffée à une autre ouverte. C'est un monde second au sein de l'œuvre romanesque qui s'y présente comme un second plan narratif, et participe ainsi à son éclatement tout en contribuant à la diversité narrative romanesque.

Les contes constituent aussi des pauses dans les romans de Ben Mansour. C'est une échappatoire qui permet aux personnages de fuir momentanément la violence de la réalité.

Mais les contes oraux sont menacés d'extinction. Leur collecte et leur sauvegarde doit se faire au plus vite. Le temps est limité, les dépositaires du patrimoine oral disparaissent, l'urgence est de transcrire ce patrimoine avant qu'il ne s'éclipse avec le départ de ses détenteurs. Prendre le risque de transgresser le rituel et certaines règles

⁸³ Denise Paulme, *La Mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976, p.46.

⁸⁴ Georges Jean, *Le Pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1993, p.14.

⁸⁵ Georges Jean, *Le Pouvoir des contes*, op. cit., p.14.

élémentaires du processus de contage, comme le fait de ne raconter que la nuit, devient indispensable à la préservation des contes populaires oraux :

« Le conte ne se dit pas à n'importe quel moment de la journée, mais pendant la veillée obligatoirement. À la tombée de la nuit. Au seuil, entre le monde diurne de la raison, et le monde de l'onirique et du fantastique »⁸⁶, « l'infraction à l'obligation de respecter « ce laps de temps » est censée provoquer des effets néfastes. »⁸⁷

Conter le jour est donc une transgression utile qui a néanmoins ses conséquences et ses implications sur la personne qui raconte, mais aussi comme le précise Jean Bernabé sur toute la communauté : *« Raconter des contes le jour est l'indice d'une perte de substance pour une tradition donnée, et qui conséquemment affecte la communauté concernée. »⁸⁸*

Ben Mansour est consciente du poids de cette infraction dont elle précise les conséquences, avec un ton parfois moqueur, avant de confier aux personnages la narration des contes.

S'agit-il dans ce contexte d'une transgression ou d'une simple adaptation aux nouvelles contraintes sociales ?

Devant l'invasion médiatique l'important n'est pas le moment de raconter, mais le fait de continuer à raconter des contes, l'urgence de maintenir *« La permanence de leur pouvoir sur les imaginaires individuels et collectifs. Car là est sans doute le vrai « pouvoir des contes » pour hier, pour aujourd'hui, pour demain. »⁸⁹*

Le conte rassemble, tout l'auditoire est suspendu aux lèvres du conteur *« Le moment du conte est un moment de respiration commune. »⁹⁰*, raison pour laquelle le dernier désir de Hanan fut que son manuscrit, qui débute par un conte et est écrit à la manière d'un conte, soit lu la nuit, devant toute la famille. La lecture du manuscrit

⁸⁶ Kamal Abdou, « Le Conte. Problématique définitoire », in Expressions, n°8, octobre 2009, p. 122.

⁸⁷ Idem., p.124.

⁸⁸ Jean Bernabé, *Cric et crac! Essai sur conte créole*, url: <http://users.utu.fi/emjume/Senegalprojekti/Memoires/Criceticrac.htm>

⁸⁹ Georges Jean, *Le Pouvoir des contes*, op. cit, p.24.

⁹⁰ Idem., p.181.

prend ainsi la forme d'une veillée familiale où chacun dans l'assistance prend du plaisir à relater à son tour des contes.

Ce genre de veillées devient avec les nouvelles contraintes et changements sociaux de plus en plus rare. L'invasion d'autres formes imposées par la technologie et les médias menace la continuité de ce genre oral populaire. Il est impératif d'agir pour sauver cette oralité vivante de la menace qu'elle encourt « (...) *face à la parole atone et comme morte des « médias »*. »⁹¹. Rabah Belamri constate :

« *Cette part de notre imaginaire est en train de s'étioler, bousculée par les rythmes, les loisirs et les préjugés de la vie moderne (développement massif de la télévision, rejet de la culture populaire assimilée à un mode d'expression archaïque et puéril)*. »⁹²

Et c'est à ce moment que doit intervenir l'écrit, soit comme transcription de contes oraux ou intégration de ces derniers dans les productions romanesques. Michel Butor insiste dans ce sens sur le fait que « *La tradition orale appelle l'écriture à son secours pour se perpétuer*. »⁹³. Il s'agit avant tout d'un devoir de mémoire qui implique la préservation de cette richesse collective et « *La sauvegarde de ce patrimoine que constituent les contes de la tradition orale ne peut se faire que par le livre*. »⁹⁴, comme l'affirme Georges Jean.

Le conte qui a investi l'espace littéraire depuis quelques années, fait lieu dans le contexte maghrébin et négro-africain essentiellement de marque identitaire d'un côté, mais aussi de procédé stylistique permettant l'installation de l'oralité et sa préservation dans et à travers l'écriture, d'un autre côté.

On peut noter ainsi l'existence de deux plans narratifs au cœur de la fiction : une sorte de fiction au sein de la fiction. L'introduction du conte dans le roman peut être considérée comme un cadre narratif second, le récit de par sa narration, devient ainsi

⁹¹ Rabah Brahimi, « Aventure d'un imaginaire premier », in *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire*, op. cit., p.186.

⁹² Idem, p.147.

⁹³ Michel Butor, « La balance des fées », in *Répertoire : Études et Conférences 1948-1959*, Paris, Minit, 1960, p.117.

⁹⁴ George Jean, *Le Pouvoir des contes*; op. cit, p. 189.

double. L'auteure ne se contente pas d'introduire des contes mais procède à un travail stylistique qui met en jeu diverses composantes du conte.

Lorsqu'un conte est raconté dans le monde réel, les formules d'entrée et de sortie sont le moyen de revenir vers ce monde. Mais lorsqu'il s'agit d'un conte introduit dans la trame narrative d'un roman, ces formules sont l'outil qui permet, d'une part, la simulation d'une situation réelle au cœur du récit, celle d'un conte raconté devant un auditoire (les personnages) et offre, d'autre part, la possibilité de créer une diversité narrative dans le roman. On ne revient pas à la fin du conte vers le monde réel, mais vers le monde réel des personnages du roman. L'œuvre est une superposition de mondes, celui du réel qui inspire l'auteure, celui de la fiction créé par la production romanesque elle-même et enfin celui de l'imaginaire représenté par le conte.

Dans *La Prière de la peur*, Hanan prépare la lecture de son manuscrit à la manière d'un conte, son désir est de reproduire les mêmes conditions de narration « *orale* » d'un conte, à savoir par une conteuse qui n'est autre que sa cousine, la nuit, devant un auditoire composé des membres de sa famille rassemblés en un cercle autour de la jeune femme, qui est censée recréer une situation de conte tout, en transmettant le contenu du manuscrit. Ce dernier est écrit lui aussi à la manière d'un conte, offrant à l'auteure la possibilité de « (...) *reproduire la tradition des conteurs dans l'écriture.* »⁹⁵.

La parole agit sur deux plans, elle sauve et elle est, par la même occasion, sauvée à travers sa continuité assurée par sa transmission. L'élément qui permet cette continuité est le roman qui se voit à son tour renouvelé par le conte. Un échange mutuel et productif se fait entre le roman et le conte : « *Si l'oral a besoin de l'écrit pour ne pas se perdre, l'écrit a certainement besoin de l'oral pour ne pas se scléroser.* »⁹⁶.

Après avoir abordé le rôle du conte dans l'œuvre de Ben Mansour, nous nous penchons à présent sur celui joué par la légende.

⁹⁵Amina Azza Bekkat, *Regards sur les littératures du Maghreb*, OPU, Alger, 2006, p. 301.

⁹⁶Alain Gérard, Festival des contes à Castelnau d'Estrétefonds 6, 7, 8 juin 2003, in *Horizons maghrébins, le droit à la mémoire*, op. cit., p.169.

1-3-2- La légende

Récit traditionnel où le réel est déformé et embelli, la légende comporte des éléments merveilleux et repose dans certains cas sur des faits historiques qui ont été transformés par les croyances populaires. Par son caractère imaginaire, la légende enrichit le roman, mais comment ce dernier participe-t-il à sa continuité ?

Pour tenter de répondre à cette interrogation arrêtons-nous sur l'une des légendes introduites par Ben Mansour dans *La Prière de la peur*. Tirée de la tradition populaire tlemcenienne, cette légende relate l'histoire de Ruh Al Aghrib, l'âme de l'étranger, lequel est présenté comme le personnage à l'origine des hawfis⁹⁷ de Tlemcen.

La légende de Ruh Al Aghrib est liée à un lieu appelé *Law Rit : si tu avais vu !* Exclusivement féminin, ce site naturel décrit comme un endroit paradisiaque, est le lieu de baignade des femmes du sultan, il est, de ce fait, interdit d'accès à tout homme hormis les eunuques des dames du palais.

Et voilà qu'un jour, attiré par les chants et rires de ces femmes et ignorant l'interdiction, un Aghrib, littéralement *étranger*, « (...) demeure hypnotisé par le spectacle qui s'offrait à ses yeux. » (PP, p. 86), fixa du regard Bilqis, l'épouse préférée du sultan et « perdit la tête » (PP, p.86) sous l'effet de son charme. Il cria de stupéfaction se dénonçant lui-même et se faisant ainsi capturer par les gardes du palais. Si ce n'est l'intervention de Bilqis voulant laisser au sultan le soin de décider du sort de cet imprudent, Al Aghrib aurait été exécuté sur-le-champ.

Arrivé au palais, le sultan ordonna à ses serviteurs de détacher le captif, car il est avant tout étranger et donc invité de passage dans le royaume ayant droit aux égards de bienveillance et d'accueil réservés aux étrangers, mais devant en même temps être puni pour la transgression commise. Le sultan lui attribua de ce fait une dernière faveur avant de mettre fin à ses jours, il lui accorda le privilège de réaliser un dernier vœu.

Ruh Al Aghrib demanda alors un luth et se mit à entonner des chants de sa composition qui charmèrent toute l'assistance. Le sultan se voit alors dans l'incapacité de prendre la lourde responsabilité de tuer un homme aussi talentueux. En exécutant Al

⁹⁷ Chants féminins spécifiques à la région de Tlemcen.

Aghrib, ce n'est pas seulement à sa vie qu'il met un terme, mais surtout à son talent unique en son genre. Le sultan convoqua philosophes et savants du royaume pour l'aider à prendre une décision, mais au lieu de rendre un jugement au sujet de l'infraction commise par Al-Aghrib, ils se mirent tous à délibérer longuement sur la qualité de sa musique et son chant qu'ils jugèrent non-conformes aux règles en vigueur et à la religion, et le condamnèrent ainsi à la sentence extrême.

À ce moment, le sultan intervint pour mettre un terme à cette injustice. Il fallait punir l'intrusion de l'étranger à Law Rit, mais comment pouvait-on tuer le talent dont il est le seul dépositaire ?

Le sultan mit alors le sort d'Al Aghrib entre les mains de ce dernier pour qu'il choisisse lui-même sa sentence.

Cet amoureux du voyage demanda au sultan de lui couper les jarrets se condamnant ainsi à l'immobilité, lui qui aime tant errer, et en contrepartie, il enseignerait aux femmes de Tlemcen l'art du chant et de la musique.

Si l'on revient sur les événements de cette légende populaire tlemcenienne tout en tentant un rapprochement avec le récit cadre des *Mille et une nuits*, on arrive aux constats suivants :

- C'est le pouvoir de séduction des femmes (néfaste dans ce cas) qui provoque la complication dans les deux récits –la femme de Chahrayar le trompe avec ses eunuques, et la femme du sultan de Tlemcen charme l'étranger-, mettant les hommes dans des situations délicates.

- Le regard pousse au péché ou permet de le découvrir. Paradoxalement, la parole constitue le moyen de résoudre la situation problématique qu'il provoque. C'est en regardant de la fenêtre que le sultan découvre la trahison de sa femme et entre par là-même dans un cercle de vengeance infernal, et c'est aussi le regard de Ruh Al Aghrib qui est la cause de son malheur.

- Et c'est à ce niveau qu'intervient la parole féminine réparatrice et salvatrice. Shéhérazade libère Chahrayar de son désir de vengeance meurtrière en usant de la parole et Bilqis sauve d'une mort certaine Al Aghrib, en ordonnant aux eunuques de laisser au sultan le soin de décider de son sort. Et c'est une fois de

plus grâce au Verbe poétique que l'étranger arrive à s'en sortir et à sauver sa peau et son talent.

Cette légende est introduite à un moment charnière du récit, qui correspond au décès de l'héroïne du roman. Le cœur de Hanan céda au moment où la conteuse, Lalla Kenza, entonna le chant composé par Ruh Al Aghrib à son exécution, résumant le sort de la jeune femme en le rapprochant de celui de l'étranger :

*Ecoutez ce que dit Ruh Al Aghrib
Aux sequins étincelants
J'habitais au cœur du ciel
Et je rivalisais avec le mouflon
Mais aujourd'hui, ô mes amis
Mes genoux m'ont trahi
Je veux mettre le pied sur le cloporte
Mais il va plus vite que moi ! », (PP, p. 109).*

Désormais, les poèmes de Ruh Al Aghrib vont être chantés par les femmes de Tlemcen, il y a une transmission de la parole tout comme le récit de vie de Hanan qui, à partir de ce moment va être confié à sa cousine et lu, donc transmis, aux femmes de la famille. Dans les deux cas, la parole qui relevait du personnel, donc du privé, devient publique, elle est en plus le résultat d'une mutilation.

Les femmes de Tlemcen ont transmis de génération en génération les hawfis de Ruh Al Aghrib, tout comme la deuxième Hanan qui fait irruption dans le récit au moment où la légende s'achève. Cet instant correspond au décès de Hanan, l'ainée qui a rédigé le manuscrit, et à la prise en charge de la lecture et de la transmission du récit de la défunte par sa jeune cousine.

Les récits mansouriens combinent contes, légendes et écriture romanesque en introduisant d'une part des formes orales dans le récit par la voix des personnages qui les racontent, et en liant, d'autre part, le sort de ses personnages à celui des héros des récits tirés de la mémoire collective et racontés par l'aïeule. Le conte et la légende sont restitués au cœur des romans tout en étant retravaillés, contribuant ainsi à l'hétérogénéité de l'œuvre mansourienne.

Chapitre 2 : L'oralité entre profane et sacré

2-4- Le chant et la musique

2-1-1- Chant et musique andalouse

2-1-2- Tradition musicale tlemcenienne

2-1-3- Femmes, chant et musique

2-5- Le Coran dans l'œuvre mansourienne

2-2-1- La religion comme protection

2-2-2- La foi et la mort

2-2-3- Coran et oralité

2-6- Soufisme, oralité et initiation

2-3-1- Le soufisme

2-3-2- Soufisme et oralité

2-3-3- Soufisme et initiation

Chapitre 2 : L'oralité entre profane et sacré

Dans le présent chapitre, nous essayerons de nous pencher sur deux autres aspects de l'oralité : le profane représenté par les chants et la musique, et le sacré à travers le Coran, les hadiths et le soufisme.

La référence religieuse est très présente dans l'œuvre de Ben Mansour. Les renvois au Texte coranique, à la tradition du prophète ou à la mystique soufie sont assez perceptibles dans les trois romans de notre corpus. Cette présence dépasse parfois l'aspect formel pour entrer dans la structure même des récits.

Nous essayerons dans ce qui suit de nous arrêter sur cette présence, tout en revenant sur les aspects les plus en relation avec notre thème de recherche, à savoir l'oralité, sa transmission et sans actualisation dans les textes mansouriens.

2-1- Le chant et la musique

Si les contes et les légendes marquent par leur présence les écrits romanesques de Latifa Ben Mansour, une autre composante de l'oralité contribue à la stylisation de l'œuvre mansourienne, il s'agit des chants et de la musique dite arabo-andalouse. Jean-Louis Calvet explique :

« Les peuples chantent et écoutent des chansons qui parlent d'eux, de leurs problèmes, de leur histoire, de leur situation. Et si apprendre une langue, c'est aussi apprendre un peu de la civilisation qui a donné naissance à cette langue et dans laquelle elle vit, la chanson se trouve justement à la croisée de ces différents chemins ; elle est langue, elle est culture, elle est plaisir, et elle peut être moyen pédagogique. »⁹⁸

Nous essayerons dans les points suivants de présenter les différents genres musicaux présents dans notre corpus. Nous aborderons dans un premier temps dans *Chant et musique andalouse* les deux grandes catégories musicales présentes dans notre corpus, à savoir : la musique populaire, représentée par des chants traitant de thèmes divers et la musique dite savante, rattachée essentiellement dans notre contexte à la musique arabo-andalouse. Nous nous intéresserons ensuite à *la tradition musicale tlemcenienne*, puisque la ville natale de l'auteure marque son œuvre. Nous consacrerons le dernier volet aux *femmes*, leurs rapports et leurs apports en matière de *chant* et de *musique*.

2-1-1- Chant et musique andalouse

« Modale (...), savante (...), lyrique. À la fois mystique et mathématicienne, elle demeure étrangement docile aux lois ésotériques des chiffres et des nombres comme de leurs éloquentes correspondances. D'où la multiplicité des modes, des rythmes, des agencements en vastes suites ou nawba majestueuses, parfaitement équilibrées. »⁹⁹

⁹⁸ Jean-Louis Calvet, *La chanson dans la classe de français langue étrangère*, Paris, CLE International, 1980, p. 20.

⁹⁹ Safir Al Boudali, « La musique classique algérienne ou l'éternel miracle du message andalou », in *Le chant arabo-andalou*, Casbah Editions, 2011, p. 26.

C'est ainsi qu'est définie la musique andalouse par Safir El Boudali.

Cette tradition musicale trouve refuge, après la chute de Grenade en 1492, dans les grandes cités du Maghreb : Tlemcen, Alger, Constantine, Tunis, Fès ; cependant, certains historiens renvoient l'établissement de la musique arabo-andalouse au Maghreb aux environs du Xe siècle¹⁰⁰, mais sa présence sur ce territoire remonterait au XIIIe siècle selon Safir Al Boudali:

« Tlemcen d'abord, qui recueillit dès le XIIIe siècle, après la chute de Cordoue, le premier don (musical) qu'elle partagea avec ses satellites Oran, Nedrouma. Puis Alger, Bejaïa et Blida, Constantine et Annaba. »¹⁰¹

« Produit d'une civilisation citadine séculaire (...) patrimoine musical très raffiné qui répond aux besoins d'une société urbaine qui l'a préservé et développé. »¹⁰², la musique arabo-andalouse comprend au Maghreb cinq écoles, elle est représentée en Algérie par trois:

- Le gharnati tlemcenien héritier de Grenade
- La çanâa algéroise venant de Cordoue
- Et le malouf constantinois rattaché à Séville,

Les deux autres se trouvent à Fès (Maroc) et à Tunis (Tunisie).

La première école de musique arabo-andalouse fut créée par Ziryab (Abu Al-Hassan Ali Ben Nafi'). C'est un poète et musicien arabo persan d'origine kurde, né en 789 à Bagdad et mort en 857 à Cordoue.

Ziryab est à l'origine de l'introduction du luth arabe en Andalousie, il y ajouta une cinquième corde pour l'adapter au rythme de sa musique. Comme tous les savants de son époque, Ziryab ne se contentait pas de musique et s'intéressait aussi aux Lettres et à l'astronomie. Il fut présenté à la cour du calife Haroun Al Rachid par son maître Ishak Al Mawsili.

¹⁰⁰ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, ed. Dalimen, 2008, p. 42.

¹⁰¹ Safir Al Boudali, *idem.*, p. 25.

¹⁰² Mahmoud Guettat, « Coexistence de la qacida du muwassah et du zagal dans la nawba : l'exemple tunisien », in *Le chant arabo-andalou*, Casbah Editions, 2011, p. 36.

Le merle noir devient rapidement chanteur officiel de la cour, son prestige surpassa celui de son maître qui le menaça de prison ou de mort, d'où son exil à Kairouan, puis au Maroc, avant de s'établir définitivement à Cordoue en 822 où il fut accueilli par le calife omayyade Abd-Al Rahman II. Ziryab créa dans cette ville une école de musique qui fera en quelques années le succès de la musique arabo-andalouse.

Même si plusieurs poèmes ont été perdus à jamais, la tradition musicale andalouse persiste jusqu'à nos jours, la mémoire collective lui a permis de traverser les siècles:

« Ce style musical (la musique arabo-andalouse) s'est développé dans le territoire andalous en s'enrichissant des apports des différentes cultures des communautés cohabitant dans la péninsule ibérique tels les Berbères, les Arabes, les Africains, les Coptes, les Ibères et les Andalous. »

Sur les 24 *noubates* initiales (qui correspondent selon certains musicologues et historiens de la musique aux 24 heures de la journée), seule la moitié nous est parvenue, l'autre a subi les ravages du temps :

« Au début du XIXe siècle, le répertoire de la musique classique dite andalouse avec ses genres haouzi et gherbi, se composait de près de 1500 morceaux avec un corpus d'une dizaine de mélodies dont le quart, à peine, est mémorisé à ce jour. Le reste étant tombé dans l'oubli au fur et à mesure. »¹⁰³, constate El Hassar, avec regret.

Dans un ouvrage consacré aux *Chansons de la Casbah*, Ahmed Amine Dellai explique :

« Le temps était venu de rassembler et de publier une partie, non-négligeable, de ce patrimoine qui a longtemps nourri les rêveries de nos parents et grands-parents. De le sauver de l'oubli et de le rendre matériellement et intellectuellement aussi accessible que possible aux

¹⁰³ Benali El Hassar, *Tlemcen, cite des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, op. cit., p. 57.

générations présentes et futures, qui y trouveront, elles aussi, matière à enchantement et pourquoi pas, à réflexion. »¹⁰⁴

Les 24 *noubates*¹⁰⁵ de la musique andalouse allient règles théoriques, influences cosmogoniques et symbolisme métaphysique, c'est une « *musique énigmatique* » selon Kamel Malti.

La musique andalouse se maintient essentiellement grâce à la tradition orale, le terme « *nouba* » veut d'ailleurs dire « *attendre son tour, à tour de rôle.* » :

« Le terme « nouba » [...] avait pris dans l'occident musulman une signification bien particulière, celle d'une séance musicale comprenant une série de parties vocales et instrumentales et que la plupart des musicologues avaient traduit par : suite, oratatio profane, cantate. »¹⁰⁶

Dans *Voyage sentimental en musique arabo-andalouse*, Hadri Boughrara explique que le mot *nouba* est entré dans l'usage au VIII^e siècle sous le règne du calife abbasside Al Mahdi Ben Abou-Djaâfar Al-Mansour (775-785) :

« La nouba se rapporte (...) aux prestations musicales de nombreux orchestres qui, pour la satisfaction du calife et la délectation de la Cour, se produisaient à tour de rôle, en jouant en un temps déterminé par le protocole leur partition respective. C'est justement cette prestation quotidienne qui donna à la longue aux œuvres musicales jouées et chantées, le nom de noubat. »¹⁰⁷

Boughrara explique que chaque *nouba* s'exécutait en une heure de temps, d'où le nombre de 24 correspondant à la durée d'une journée. Le nombre parvenu jusqu'à notre époque est de 11 *noubates* respectivement en Algérie et au Maroc et 13 en Tunisie.

¹⁰⁴ Ahmed Amine Dellai, *Chansons de la Casbah*, ENAG, 2003.

¹⁰⁵ La *nouba* (ou *nawba*) correspond à une composition instrumentale et vocale qui se déroule selon un ordre bien établi et des règles rythmiques et modales bien déterminées. Chaque *nouba* est construite sur un mode (*tab'e* طبع) précis duquel elle tire son nom.

¹⁰⁶ Mahmoud Guettat, *La musique classique du Maghreb*, Ed. Sindbad, 1980, p. 187.

¹⁰⁷ Hadri Boughrara, *Voyage sentimental en musique arabo-andalouse*, ed. EDIF, 2002, p.63.

L'Andalousie à travers son architecture, ses parfums, sa culture, sa musique et son savoir est particulièrement présente dans l'œuvre mansourienne. L'auteure revient même sur les origines de la musique andalouse, le temps de quelques pages le récit reprend l'histoire des mauresques :

« Les mauresques ne savaient pas parler, ils sont des hommes sans voix. Les juifs jettent leurs derniers sanglots. De tout cela, de cette terre de beauté miraculeuse, de cette terre incandescente, de l'agonie des Mauresques, des plaintes synagonales, les gitans vont extraire le Chant, El Cante, qui deux siècles plus tard, éclatera avec toute la violence du désespoir, rappelant l'Espagne à son passé. », (PP., p. 244).

Latifa Ben Mansour raconte cette rencontre entre l'Orient et le peuple d'Espagne :

« Dans chaque vers de Lorca, tout trahit cette volupté qui ne saurait être entendue que de ceux qui comprennent cette langue ; cette volupté, l'Islam l'a léguée à l'Espagne et c'est pourquoi ceux qui la chantent, la situent dans ce qui reste d'oriental dans le pays ; La Race des Gitans. », (PP., p. 244).

Il faut aussi noter le fait que pendant longtemps, la musique andalouse était réservée à une certaine élite et que la transmission des poèmes (*qsayed*) se faisait au sein de cercles très restreints, mais fort heureusement, depuis quelques années, ce genre musical s'est « démocratisé », comme le confirme Mahmoud Guettat :

*« Cantonnée, il y a quelques décennies, dans les milieux les plus privilégiés de la société maghrébine, la musique andalouse, avec le développement des moyens audio-visuels (audio-télévision) et surtout le développement de l'enseignement –notamment en langue arabe-, tend à devenir de plus en plus un art véritablement populaire. »*¹⁰⁸

La musique populaire traite de thèmes divers, en relation avec la vie dans sa diversité, y sont abordés le travail artisanal et agricole, la ville, la nature, l'amour, le mariage, la mort, mais aussi des thèmes relevant du sacré tels que la vénération des

¹⁰⁸ Mahmoud Guettat, « Coexistence de la qacida du muwassah et du zagal dans la nawba : l'exemple tunisien », in *Le chant arabo-andalou*, Casbah Editions, 2011, p.31.

saints, les poèmes dédiés au prophète Mohammed et à d'autres prophètes, à certains saints en particulier comme Sidi Boumediene.

Les chants dits profanes ou populaires sont moins codés, moins rigoureux que ceux relevant de la musique classique arabo-andalouse. Ils reprennent aussi des légendes, des enseignements religieux et moraux, ils consolident le sentiment d'appartenance culturelle et identitaire et constituent également un moyen d'expression de l'oralité. Ben Mansour explique :

« C'est une culture traditionnelle, qui est très riche, très métissée. Elle contient des éléments maghrébins, kabyles, grecs, arabes... Elle s'est formée à partir des trois grands monothéistes : juif, chrétien, musulman. Elle contient aussi une littérature profane, comme ces chants andalous qui célèbrent la femme, l'amour, le vin, et aussi une littérature orale, aujourd'hui largement menacée. »¹⁰⁹

La musique a aussi un pouvoir rassembleur surtout en terre d'exil, effaçant les frontières religieuses, communautaires et idéologiques :

« D'autres chants étaient entonnés dans cet espace magique de Paris, par les juifs et les musulmans d'Algérie. Ils parlaient la même langue, celle de la musique. Une langue qu'aucune arme ne parviendrait à faire taire. », (PP., p. 195).

Ces chants célèbrent la vie, mais aussi la mort. Hanan se rappelle ce chant entonné par les femmes de son entourage :

*« Asbar a'liya ya malik almout Patiente ô roi de la mort
Namshi lel hammam Je dois aller au hammam
Wanjik anquiya » (PP., p. 56) Et je me présenterai devant toi, propre et belle.
»*

Les chants transmis essentiellement par la parole subissent des déperditions, leur évocation dans le roman a une visée de sauvegarde. À travers l'introduction de la poésie orale dans le roman, l'auteure porte ces chants de la mémoire orale à la mémoire écrite,

¹⁰⁹ Latifa Ben Mansour, in *Sud-Ouest*, 09 juin 1997.

tout en retraçant certains rituels de célébration. Elle revient sur les rites véhiculés par les chants et danses des confréries des Gnawas, Aïssawas et Darkawas :

« La musique semblait venue d'un autre monde. Elle n'avait rien à voir avec celle des humains, c'était celle des anges, des esprits des morts et des vivants, de la souffrance, de la volonté de ne pas flancher et de maîtriser la douleur par la transe. C'était celle qui devait permettre d'expulser la haine des cœurs et les laisser blancs comme neige. », explique la narratrice de ***La prière de la peur***, (pp. 76-77).

La musique permet aussi aux personnages d'exprimer toute sorte de sentiments et d'états d'âme. Dès son réveil après l'attentat, Hanan entonne ces paroles de Cheb Khaled :

« Khallini, khallini am'ak. Garde-moi, garde-moi auprès de toi. », (PP, p. 20).

Dans sa solitude Hayba se rappelle aussi les beaux poèmes des maîtres tlemcenien pour fuir la réalité, elle écoute au fond de sa solitude Ibn Triki chanter:

*« Les gens sont tous occupés à leurs affaires
Moi, je n'ai souci que les yeux de ma gazelle
L'étudiant ne pense qu'à son livre
Il parcourt le monde pour chercher le savoir. »*, (AE., p. 22).

Mais elle doit retourner à la réalité et dire « *Adieu aux images lointaines* », lorsque « *le téléphone sonna* », (***L'Année de l'éclipse***, p. 22). Une dizaine de pages à peine et d'autres chants résonnèrent dans la tête de la jeune femme, c'est Ibn Msayab qui la renvoie vers le passé:

*« Ma bien-aimée est apparue
Parée de soie et de satin
Dans sa chevelure, elle a trébuché
La lettre Mim est son sourire
Les lettres Noun sont ses sourcils
Quant à sa salive, elle a la douceur du miel*

Et ses blessures ne sont que de légères caresses. » (AE, p. 32), avant qu'elle ne soit réveillée par des nausées et des vomissements.

Les chants rythment la vie des Tlémcenien. Dans l'œuvre de Ben Mansour, les sons mélodieux entonnés par les femmes de toutes générations se confondent avec le ruissellement de l'eau, le gazouillement des oiseaux et autres sons d'animaux :

*« Viens voir les fleurs de l'amandier
Sur les branches pareilles à des dirhems
Elles se répandent de tous les côtés
La brise les sème dans le bosquet
Et la rosée verse sur elles ses gouttelettes
Lève-toi, ô ami
Viens avec moi au jardin
Et profite de la vie. »*, (PP, p. 230).

La nature est le lieu d'accomplissement de ce concert associé souvent à des rites et rituels, une harmonie se crée entre les femmes et le milieu végétal et aquatique qu'elles reprennent dans leurs chants. Ces mélodies deviennent le moyen de relier le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire, le profane et le sacré : *« Les chants de la musique andalouse, on les tête au sein de nos mères. Elles fredonnent ces poèmes en nous allaitant et nous berçant. »*, confie l'héroïne de **La Prière de la peur**, (p. 246).

Condamnant la censure et les tabous qui pèsent sur ce moyen d'expression et de communion, Ben Mansour se désole du comportement des mères qui : *« Chantent la beauté et l'obligent à se voiler. Elles font un hymne à la passion pour ensuite la condamner. Al Andalous, c'est la nostalgie de ce qui fut et ne sera jamais plus. »*, (PP., p. 246).

Paradoxalement, ces mêmes mères fredonnent des poèmes qui célèbrent l'amour, à l'instar de celui de Rimiti, et interdisent à leurs filles d'aimer :

*« Nous faisons l'amour dans une barque
Les redresseurs de tort sont venus nous traquer
Nous n'avions déjà pas de chance
Eux viennent nous retirer notre plaisir. »*, (AE, p. 48).

Ou de Salim el Hilali :

*« Ton caftan n'est pas boutonné, ô madame
Ton caftan est ouvert
Rassure-moi, personne ne l'a approché,
Je suis comme un fou. »* (AE, p. 86).

Ce dernier poème nous rappelle aussi l'histoire du prophète Joseph (Yousouf). Dans la musique savante et populaire la référence religieuse est assez importante, de par les thèmes abordés, mais aussi à travers le rôle que jouèrent les confréries religieuses dans la sauvegarde et l'enrichissement du patrimoine collectif :

« Cette musique, bien que reposant sur des règles strictes, est une musique non écrite se transmettant oralement de maître à élève. Les confréries soufies ont également joué un rôle déterminant dans la conservation des chansons arabo-andalouses, du moins celles qui cultivent l'ambiguïté entre amour sacré et profane. »¹¹⁰

Les poèmes et chants intégrés dans les romans de notre corpus sont caractérisés par leur double registre, d'une part, un registre sacré qui célèbre la religion, les valeurs morales, la nature et l'amour divin ; d'autre part, les chants profanes souvent contestataires et clandestins, puisque les thèmes qu'ils traitent échappent à la morale, ou à une certaine norme. Des sujets que Ben Mansour ne manque pas d'introduire dans ses écrits en donnant même leurs références et l'histoire qu'ils racontent, c'est le cas de ce poème d'Ibn Msayab :

*« Sur mon chemin, j'entendis le muezzin,
Au sommet du minaret, il clamait,
Les fidèles à la prière, il appelait.
Sans se rendre compte, il psalmodiait :
Gloire à la beauté !
Je lui répliquais : demande pardon à Dieu, ô monsieur le muezzin
C'est gloire à Dieu, que tu aurais dû chanter ! »* (PP, p. 303).

¹¹⁰ *Hommage à Hadj Mohamed Ghaffour*, Le CRIMEC, Paris-Sorbonne, 14 mars 2008, url : sherhind.communication-pro.fr/public/219/.../14%20mars%20sorbonne.pdf

Les exemples de poèmes religieux abondent dans l'œuvre de Ben Mansour. Ces quelques vers tirés d'un long poème et cités par l'auteur dans *La Prière de la peur*, racontent l'histoire du prophète Abraham qui devait sacrifier son fils Ismaël :

*« Monseigneur Abraham, l'Ami d'Allah,
Je siffle avant de parler, car jour et nuit, j'ai été consterné
A propos du prophète et de l'Envoyé, Abraham, l'Ami d'Allah
Un ange lui apparut en rêve et lui dit : ton fils, tu dois sacrifier. »* (PP, p. 262).

Une autre valeur, cette fois historique, est assignée à la musique. Des personnalités marquantes de l'Histoire régionale ou nationale sont célébrées par des poèmes qui relatent en même temps des événements marquants à l'image du chant qui raconte l'histoire de l'assassinat du Bey de Constantine, Ahmed Bey :

*« Galou al a'rab galou,
Les Arabes ont déclaré avec fermeté,
Jamais nous ne livrerons le bey ni son bien,
Dussions-nous mourir,
Et nos têtes tomber les unes après les autres »* (PP., p. 228).

Un autre poème, se rapportant à une histoire plus ancienne racontant la tragique histoire de Boabdil et la chute de Grenade, est introduit comme une complainte partageant son chagrin avec le lecteur :

*« Rose de Grenade, lorsqu'à tes racines
Abou Abdil vient t'arracher,
C'est ton cœur qu'il transperçait
Et un liquide rouge se mit à gicler
Sur tes pétales mordorés
Elle prit une couleur ensanglantée
Sur cette terre inconnue transplantée
De désespoir, tes pétales ont frémi
De ton chagrin, nul ne t'a guéri
Seules les femmes t'ont entendue*

Leur douleur, elles te l'ont contée
Par le myrte et le basilic, elles t'ont pansée.
La véritable tragédie d'Abou Abdil, elles t'ont transmis
De la terre d'Al Andalous, le deuil n'est pas fait
De toi, le dernier roi de Grenade n'a pu se séparer
Désormais on pourra chanter
Mon royaume pour une rose !
Mon royaume pour une rose. » (PP., p. 98).

À travers la poésie, les chants et la musique andalouse, Latifa Ben Mansour intègre le patrimoine culturel oral dans ses romans. D'Ibn Masayab, Ibn Sahla et Ibn Triki à Abdelkrim Dali, de Cheikh Larbi Bensari à son fils Radwane Bensari, en passant par la musique populaire contemporaine représentée par Cheikha Tetma, Rimiti et Zehouaniya, sans oublier la génération des poètes tels que Bachir Hadj Ali et la nouvelle génération de chanteurs représentée par Cheb Khaled dans le corpus. C'est toute la diversité de l'Algérie qui s'exprime dans les romans de Ben Mansour.

Les poèmes entonnés par les personnages mansouriens célèbrent la mort, l'amour, l'exil, la nature, la ville et ses saints, la sagesse et la foi ; la vie tout simplement. Une dimension plurielle renvoyant à une parole antérieure riche par le fait d'avoir traversé le temps et les époques de bouche à oreille, pour parvenir jusqu'à notre époque.

2-1-2- Tradition musicale tlemcenienne

La tradition musicale tlemcenienne comprend une musique savante et codée, et une musique profane et populaire. La musique savante est centrée sur la *nouba* qui comprend des phases bien déterminées : *El Mechalia*, la *Touichia* ou ouverture magistrale, le *Mseder*, puis de plus en plus sur un rythme plus alerte, le *Betaihi*, le *Dardj*, l'*Inçeraf* et enfin une alerte finale qui incite à la danse : l'*Inkhillass*¹¹¹.

Évoquant cette tradition musicale tlemcenienne, Fayçal Benkhalfat précise :

¹¹¹ Fayçal Benkhalfat, *La tradition musicale de Tlemcen, une variante de la nuba maghrébo-andalouse*, Université de Tlemcen, url : <http://www.univtlemcen.dz/manifest/cemmc/histoire%20de%20la%20Musique%20Andalouse.htm>.

« L'héritage musical de Tlemcen est indissociable de l'Andalousie musulmane. Bien après la chute de Grenade, les poètes tlemceniens du 17^{ème} au 19^{ème} siècle continuèrent à évoquer avec nostalgie cette Andalousie devenue pour eux une sorte de paradis perdu. »¹¹²

En effet, après la chute de Cordoue en 1236, la ville de Tlemcen a accueilli près de 50.000 Cordouans qui ont été chassés par la reconquista. Ils ont ramené avec eux leur savoir, leur culture et leur art. Benali El Hassar précise :

« Lors de la reconquête espagnole de la capitale des Omeyyades, en 1232, Tlemcen accueillit, selon les chroniqueurs espagnols, près de 50 000 immigrants dont des artistes et de nombreux savants. Cette date coïncide avec la naissance d'un état central au Maghreb sous la férule d'un chef berbère haut en couleurs, Yaghmoracen Ben Zian, dont le règne durera plus de cinquante années. Capitale, Tlemcen connaîtra un essor digne d'une grande métropole. »¹¹³

Plusieurs poètes pourchassés de leurs pays à travers les siècles furent accueillis par cette ville bienveillante, Ben Mansour raconte des épisodes de la vie de certains de ces artistes, c'est le cas de Ibn Msayab, l'auteur explique : *« Lorsque la tête d'Ibn Msayab fut mise à prix par les autorités turques, des émissaires furent envoyés à travers l'Algérie et tout le Maghreb, pour aider le poète à trouver un asile. »* (PP., p. 116).

De ce fait, Tlemcen est devenue la terre d'asile des poètes, musiciens et savants, ce qui lui a permis de devenir un des pôles importants de diffusion du savoir.

Les *noubas* andalouses sont ainsi partie intégrante de la culture musicale tlemcenienne, un nombre important de poètes et musiciens algériens sont issus de cette ville et ont énormément contribué à la sauvegarde de cette musique. Beaucoup d'entre eux sont cités dans les romans mansouriens, nous pouvons citer Cheïkh Larbi Bensari qui reste une figure de proue de la musique arabo-andalouse à Tlemcen, sa longévité (il est mort à l'âge de 94 ans) lui a permis d'assurer la conservation et la transmission du patrimoine musical andalou à Tlemcen. Une *san'a* présentée comme :

¹¹² Idem.

¹¹³ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, ed. Dalimen, 2008, pp. 19-20.

« Un univers, un monde, un cosmos dans le sens originel de ces deux derniers mots : un cosmos, c'est-à-dire un ensemble ordonné, par opposition au chaos, un ordre qui s'accompagne de beauté, un monde lumineux qui s'oppose à l'immonde obscur, un univers où se posent, s'opposent et s'appellent des éléments apparentés, un texte où se tissent des liens multiples, parcouru d'échos innombrables. »¹¹⁴

À côté de cette musique savante, existe un autre genre : le *haouzi* (*hawzi*), musique populaire citadine née dans les faubourgs de Tlemcen et représentée essentiellement par Ben Triki, Ben Sahla, Ben Msayeb. Le *haouzi* se distingue du *gharnati* par l'emploi de la langue populaire du XVI^e siècle, El Hassar écrit :

« La poésie populaire chantée est l'expression d'une période nouvelle à Tlemcen dont la culture, les valeurs, l'esthétique sont véhiculés dans la langue parlée. Le *haouzi*, en tant que genre littéraire et musical, est partie intégrante de cette culture (...) Avec la poésie, il entra définitivement dans les mœurs littéraires de la cité avec son expérience, ses sujets variés inspirés par la nature, l'amour, l'amitié, l'éloge, la satire, les sentiments tragiques de la vie. »¹¹⁵

Ce répertoire est enrichi par d'autres genres tel le *Gherbi*, différent du *Haouzi* par ses mélodies et sa poésie qui a un caractère sociologique :

« Le mot *gherb* est la désignation des régions situées à l'ouest du pays. Cette appellation, à valeur toponymique, fait référence à un cadre social et culturel, désigné sous le nom de sphère culturelle. (...) Dans cette aire, Fès, Oujda et Tlemcen seront les villes de prédilection de la naissance du *gherbi*. Ce genre correspond en effet à la rencontre de la poésie marocaine dite *malhoun* avec la musique andalouse de l'école algérienne. C'est de ce rendez-vous qu'est né, il y a au moins deux siècles, ce genre musical maghrébin. »¹¹⁶

¹¹⁴ Mahieddine Kamel Malti, *Cheikh Larbi Ben Sari*, op. cit., p. 15.

¹¹⁵ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, op. cit., p. 46.

¹¹⁶ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, op. cit., p. 21.

Un autre type de chants liés à la pratique religieuse marque de son empreinte le patrimoine musical tlemcenien, il s'agit du *samaâ* :

« Le chant mystique samaâ auquel peu de recherches ont été consacrées en Algérie, figure aussi parmi les legs de l'Adalousie de Ibn Arabi, Sidi Abou Madyan Choaiïb, Abou-l-Abbès Rondi. La samaâ emprunte, à Tlemcen, les mélodies de vieux chants populaires maghrébins mais également ottomans. Cette poésie qui était exclusivement chantée dans les cercles ésotériques, a fini, ces dernières années, par se soumettre à la gamme chromatique. »¹¹⁷

Un nombre important de poèmes célèbrent la ville et ses villages, son architecture, ses rues et ruelles, ses habitants, leurs habitudes et leurs rituels ...etc. Ce Tlemcen glorieux et joyeux n'est plus, il n'en reste que des ruines dans ce poème de Ibn Msayeb :

*« C'est Dieu mon Maître qui a rendu ce décret fatal
Ce sont les circonstances qui l'ont voulu
Et ce qui devait arriver arriva
La bonne fortune lui a tourné le dos et le temps aussi
Le mauvais sort l'accable de malheurs et de misères
Elle est perdue, elle est plongée dans la corruption
Et l'injuste a rendu déserte la ville du rempart
Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs. » (PP., p. 320).*

En entonnant les poèmes tirés du patrimoine musical local ou national, les personnages mansouriens marquent leur attachement à leur culture et surtout à un passé magnifié qu'ils n'arrivent plus à retrouver dans le présent marqué par la mort et le deuil. Cette restitution leur sert d'échappatoire et de subterfuge.

2-1-3- Femmes, chant et musique

En se basant sur des récits de Tifachi Sfaqsi (savant du VIII^e S.), Abdelaziz Benabadji précise que la pratique de la musique entre le VIII^e et le XV^e S. était l'apanage de la ville de Séville, où de vieilles femmes enseignaient le chant à des

¹¹⁷ Idem., p. 66.

captives, puis les vendaient comme esclaves aux dignitaires du Maroc et de la Tunisie. Ces femmes étaient prisées pour leur savoir-faire musical et leur beauté et étaient mieux appréciées en raison, essentiellement, de leurs performances artistiques.

En Algérie la musique andalouse savante était représentée essentiellement par des hommes, il a fallu attendre le XIXe siècle pour qu'une femme algérienne, Cheikha Tetma Tabet (1891-1962) se risque dans ce milieu. Malgré que le fait de chanter en public était considéré comme dégradant pour une femme, Cheikha Tetma :

« Se lança à la conquête de la liberté dans une société conservatrice qui la jugeait trop libre et indépendante, au début du XXe siècle. Avec Maâlma Yamna à Alger, Tetma à Tlemcen, c'est l'amarre de la féminisation de l'art musical en Algérie. Dans un milieu conformiste, l'art musical offrira à Cheikha Tetma un moyen de lutte et un espace d'expression qui vont lui permettre de s'imposer avec son statut de femme-artiste. Le destin la hissera au rang des artistes qui ont contribué, par leur sensibilité et leur talent, à valoriser la chanson andalouse et populaire dans ses différents genres : haoufi, haouzi, gherbi, medh. »¹¹⁸

Ce parcours est à rapprocher de celui de Cheikha Rimiti auquel Ben Mansour consacre quatre pages entières dans *L'Année de l'éclipse* (pp. 44-48). Une dizaine de chants sont également entonnés dans chacun des trois romans par les personnages mansouriens, qui récitent les longues *qasidates des chouyoukhs* par cœur.

Les femmes sont généralement celles qui chantent le plus dans les romans de Latifa Ben Mansour, raison pour laquelle le rapport du chant et de la musique aux femmes a retenu notre attention. Il existe en effet en Algérie, plusieurs types de chants exclusivement féminins et inséparables de la tradition féminine. Youcef Nacib explique que *« La poésie féminine se cristallise autour des temps forts de la vie : naissance, circoncision, mariage, pèlerinage, famine ou sécheresse. »¹¹⁹*

Les chants relatifs à la naissance de l'enfant expriment le bonheur de la famille et constituent une manière de bénir le nouveau-né et la maman. Les berceuses sont

¹¹⁸ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, op. cit., p. 103.

¹¹⁹ Youcef Nacib, *Éléments sur la tradition orale*, Ed. SNED, 1982, p. 9.

utilisées pour endormir l'enfant et parfois pour éloigner aussi le mauvais œil et le malheur qui pourraient l'atteindre.

Dans *L'Année de l'éclipse*, la naissance de Dounia est célébrée tantôt par des chants religieux, tantôt par des berceuses entonnées par les femmes, comme le démontrent ces extraits :

« Chacune sortit de sa poitrine un doublon d'or qu'elle mit dans la main du bébé.

*Ô douce, mets le henné
Dans la coupe en argent ciselé
Mets-le, aidée par les anges
Et par le prophète, l'Aimé de Dieu.*

(...)

*Les deux grands-mères s'exclamèrent en chœur : venez voir,
les mains de la jolie gazelle sont ouvertes. Elle sera généreuse.
Elle donnera et recevra.*

Les femmes leur répondirent par ce chant.

*Henné, ô henné,
Ô toi qui honoreras notre fille
Nous mettons du henné à notre gazelle
Sur des banquettes de velours
Et les doublons des sultans dans sa paume
Elle grandira s'il plait à Dieu
Et laissera une postérité. » (AE, pp. 74-75)*

Youcef Nacib attire l'attention sur d'autres pratiques relevant essentiellement des croyances et divertissements qui « (...) tiennent un rôle non négligeable dans la vie domestique de la femme. »¹²⁰, tels que les chants de travail relatifs au tissage, à la broderie et aux tâches ménagères, sans oublier le jeu de la *bouqala*, exclusivement féminin et ayant pour objectif « (...) la consultation du sort et la connaissance de

¹²⁰ Youcef Nacib, *Eléments sur la tradition orale*, op. cit., p. 15.

l'avenir, des évènements souhaités ou redoutés »¹²¹, par le moyen d'un bocal contenant des présages sous forme de poèmes que les femmes doivent tirer au sort.

On peut intégrer aussi dans ces pratiques féminines orales, les filtres et les sortilèges, où :

*« Des poèmes « sur mesure », prêts pour toute circonstance, sont récités par une « qibla » et enrayent le mal. [...] Ces pratiques impliquent souvent l'usage de plantes ou d'objets les plus inattendus : morceau de peau de mouton, ustensiles de cuisine, cheveux, etc. »*¹²²

C'est le cas de l'exemple que nous avons cité auparavant par rapport au Hirz. En effet, lorsque Khadra ligote son mari, elle récite en même temps des formules magiques : *« Cet homme est à moi et retournera vers moi. Sa vie m'appartient. Elle n'est à aucune autre. Je l'enterre comme on enterre les morts dans les cimetières. »* (AE, p. 83).

Certaines de ces pratiques sont profanes, d'autres sont rattachées au sacré, à la religion, tels que les rites, souvent accompagnés de chants spécifiques. C'est le cas du culte des saints, du pèlerinage ; ou à l'occasion de certaines fêtes religieuses. Mais aussi pour invoquer l'aide de Dieu, des prophètes et des saints face à la maladie, à la stérilité, à la mort : *hommage fervent au saints.* »¹²³.

Les exemples de ces chants abondent dans les romans de Ben Mansour, nous en citerons quelques-uns :

« Ô toi l'homme à l'étendard

Je suis saisi par l'angoisse

Guéris-moi ô homme à l'étendard

Seigneur veille sur moi. » (AE, p. 77), *l'homme à l'étendard* est le saint Sidi

Boumediene.

Cet hommage aux saints est réservé aussi aux ancêtres, souvent vénérés par les femmes dans l'œuvre de Ben Mansour :

¹²¹ Idem.

¹²² Ibid. Idem., p.15.

¹²³ Idem., p. 16.

« <i>Wal goubba ya lalla</i>	<i>La coupole, ô Madame</i>
<i>Wal goubba mahlaha</i>	<i>La coupole et ses splendeurs</i>
<i>Walgoubba ya lalla</i>	<i>La coupole, ô Madame</i>
<i>Sidi Abdallah moulaha</i>	<i>Sidi Abdallah en est le Seigneur... »</i> (PP, p.

32).

À Tlemcen existe aussi un genre musical spécifiquement féminin, situé entre Orient et Occident, ville et campagne, profane et sacré, jeu et rituel¹²⁴ ; il s'agit du *Hawfi* (*haoufi*). Le mot « *hawfi* » vient de l'arabe « *hawf* », « *hafa* » qui veut dire limite, « *hawf* » signifiant *faubourg, quartier d'une ville* :

« *Le haoufi se définit comme un genre de poésie d'inspiration purement féminine. (...) Il fait partie d'un certain intimisme urbain des habitants des vieilles cités. Reflet d'une réalité socioculturelle vivante, il exalte les constantes d'une âme collective. Pour les femmes, cette poésie exprime la joie, la peine, la mélancolie, mais également l'espoir. Tantôt flatteur, tantôt sarcastique, il traduit l'humeur du moment avec un certain réalisme.* »¹²⁵

Dans la préface d'un ouvrage consacré à ce genre musical intitulé : *El haoufi, chants de femmes d'Algérie*, Mohamed Elhabib Hachlef explique que le mot « *haoufi* » vient de « *haoufa* » qui veut dire « *rôder autour de quelque chose.* »¹²⁶.

Selon la tradition tlemcenienne, le *hawfi* est rattaché à la légende de *Ruh-Al-Aghrib*, un étranger venu à Tlemcen et : « *Décrit comme une sorte d'ermite inspiré qui avait coutume d'errer dans la nature aux alentours de Tlemcen* »¹²⁷, comme l'explique Mourad Yelles-Chaouch (Nous avons traité en détail la légende de *Ruh-Al-Aghrib*, dans le chapitre portant sur les : *Formes orales*, et plus particulièrement le point consacré à *La légende*).

Si leur premier compositeur est anonyme, c'est juste un *Aghrib, un étranger*, la tradition tlemcenienne va conserver ce caractère collectif des *hawfis* :

¹²⁴ Mourad Yelles Chalouch, « Ambivalence et dynamique syncrétique dans le hawfi maghrébin », in *Le chant arabo-andalou*, Casbah Editions, 2011, p. 79.

¹²⁵ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, ed. Dalimen, 2008, p. 77.

¹²⁶ Mohamed Elhabib Hachlaf, *El haoufi, chants de femmes d'Algérie*, ed. Alpha, Alger, 2006, p. 13.

¹²⁷ Mourad Yelles Chaouche, « À propos du hawfi tlemcenien », in *La littérature orale : actes de la table ronde*, juin 1979, Alger, OPU, 1982, p.124.

*« Anonymes, les haoufis ne sont l'œuvre d'aucun poète, d'où le caractère exceptionnel de cette forme de littérature qui appartient au monde imaginaire des femmes. Un grand nombre de haoufi n'ont pas pu être sauvegardés par la mémoire faillible. »*¹²⁸

Le *hawfi* traite de thèmes relatifs à la vie quotidienne, essentiellement celle des femmes, tels le culte des ancêtres, la vénération et l'invocation des saints protecteurs, le mariage, l'enfantement (les berceuses et les comptines), les chansons accompagnant le jeu de l'escarpolette qui constituait une pratique réputée auprès des femmes tlemceniennes, et surtout l'amour d'où :

*« Le recours à une langue chargée de symboles et de signes allusifs (qui) peut en effet s'appliquer par la nécessité où se trouve la locutrice d'opérer un « brouillage » de l'énonciation et de travestir sa véritable personnalité pour échapper à la censure de son milieu. »*¹²⁹

C'est le cas de ce poème *hawfi* :

*« Ma mère m'a défendu de rester à notre porte
Et pourtant combien de fois ne l'ai-je entendue fredonner :
Avoir pour époux le neveu de son père
C'est traître fils de traître
Avoir pour époux le neveu de sa mère
C'est être cautérisée par un fer chaud
Avoir pour époux l'étranger qui passe
C'est une gorgée de lait et de miel dans du cristal. »* (PP., p. 72).

La subsistance du *hawfi* est assurée dans : *« Les majmaâ, ou réunions des femmes, les vendredis, vieille tradition à Tlemcen, ont énormément contribué à conserver ce patrimoine (musical) en milieu féminin. »*¹³⁰.

Les *haoufis* accompagnent la femme, ses gestes, ses sensations, ses sentiments, ses désirs :

¹²⁸ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, ed. Dalimen, 2008, p. 77.

¹²⁹ Mourad Yelles Chaouche, *Idem.*, p. 131.

¹³⁰ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, op. cit., p. 74.

« *La femme règne dans cet intérieur (la maison), c'est elle qui donne à la demeure familiale tous les soins dont elle a besoin et, son travail fini, elle fait de la broderie sur tulle, file de la laine, tisse des tapis ou exécute d'autres travaux en chantant le haoufi.* »¹³¹

Les éléments constitutifs de l'identité et de l'appartenance culturelle sont convoqués dans les romans mansouriens à travers cette diversité musicale. Qu'ils soient savants ou populaires, relevant du registre sacré ou profane, les chants apportent une touche poétique aux récits. Les souvenirs et le passé collectif sont véhiculés par les poèmes, leur intégration dans les récits leur permet une continuité prise en charge par des paroles d'hommes et de femmes jaloux de leur appartenance. C'est pourquoi la narratrice de *La prière de la peur* préfère s'effacer à la fin du récit et céder la place aux femmes algériennes chantant, comme une promesse d'un lendemain meilleur, un serment par lequel s'achève le récit :

« *Par le serment de nos femmes, se battant mieux que les hommes
Tu revivras, Algérie
Par le serment de nos femmes,
C'est sur ta terre que grandiront nos enfants.
WA AHRAM ANSA ! Par le serment des femmes
Et lorsqu'elles jurent, elles tiennent
De tes cendres, tu revivras, Algérie !* » (PP, p. 380)

Les Antigones arriveront un jour à faire entendre leurs chants et leur voix et à faire renaître le Phénix de ses cendres !

2-2- Le Coran dans l'œuvre mansourienne

Assez présent dans les romans mansouriens, la Coran se présente sous différents aspects. La religion est une protection, mais c'est paradoxalement au nom de cette même religion, de ce même Coran et de versets qui en sont tirés que des innocents sont tués. Un paradoxe repris par Ben Mansour pointe du doigt cette tragédie à travers la fiction romanesque.

Nous nous arrêterons dans ce qui suit sur ces aspects tout en revenant sur le rapport entre oralité et Coran.

¹³¹ Mohamed Elhabib Hachlaf, *El haoufi, chants de femmes d'Algérie*, ed. Alpha, Alger, 2006, p. 29.

2-2-1- La religion comme protection

Premier roman de Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic* est ponctué du début jusqu'à la fin de références religieuses. Les femmes tiennent des chapelets et récitent les noms de Dieu, des versets sont psalmodiés par les personnages dans différentes situations, afin de les soulager et de les protéger. Malek Chebel précise à ce titre :

« *La trilogie Allah-Mohammed-Coran organise une grande partie de l'imaginaire musulman. Elle constitue son territoire mental et spirituel. Après quoi, elle s'inscrit au cœur de la vie quotidienne des musulmans pour lui donner à la fois un aspect singulier et définitif.* »¹³²

Évoquant les femmes de son entourage, l'héroïne du récit précise qu'elles s'agrippaient « *Aux versets du Coran comme un noyé cramponné à une planche de salut.* » (CLB, p.78).

Des sourates à valeur protectrice sont souvent récitées par les personnages et traduites dans les textes du corpus comme *Al Ikhlas : Le Culte, Al Fatiha : La Liminaire, Annas : Les Gens, Al Falaq : l'Aurore*, qu'on peut lire dans leur intégralité sur les pages 78 et 79 du *Chant du lys et du basilic*.

L'auteure n'hésite pas à emprunter des paraboles coraniques reprises dans les sociétés musulmanes. Lorsque, pendant la colonisation, la mère de l'héroïne de *La Prière de la peur* sort avec ses filles et un *fellag* déguisé en femme pour échapper à la vigilance de l'armée coloniale, elle demande à ses filles de réciter les versets du Trône, censés les protéger et les rendre invisibles à leurs yeux.

Le rapport au Texte sacré est marquant dans les récits mansouriens. De leur naissance jusqu'à leurs derniers moments dans ce monde, les versets coraniques accompagnent les personnages. Dans *Le Chant du lys et du basilic*, la mère de Meriem insistait sur cet apprentissage, elle demandait souvent à ses filles de réciter des versets coraniques, comme par cette nuit où les habitants de Tlemcen étaient persuadés que c'était la fin du monde :

¹³² Malek Chebel, *Le Sujet en Islam*, Seuil, 2002, p.60.

« *Le soir venu et le dîner achevé, Zohra prit Mohammed dans ses bras et demanda à ses filles de réciter à tour de rôle les versets du Coran pour le repos de l'âme de son époux, de sa mère et de ses beaux-parents.* » (CLB, p. 196).

L'influence du Coran apparait aussi dans les romans à travers les paroles des personnages invoquant Dieu et répétant Ses Noms pour se protéger. Dès le début de *La Prière de la peur*, la profession de foi est récitée par Hanan, Lalla Kenza psalmodie quant à elle des versets coraniques pour soulager et apaiser son arrière-petite-fille.

Dans ce roman, l'auteure revient encore une fois sur le rôle protecteur du Coran. Lors de l'explosion à l'aéroport d'Alger, le personnage gisant dans son sang récite la profession de foi : « *Avant de perdre connaissance Hanan eut la force de réciter la chahada, « j'atteste qu'il n'y a de Dieu qu'Allah. J'atteste que Mohammed est son envoyé et son prophète.* » (PP, p. 19).

Si les versets protègent, l'eau purifie. Ce minéral joue un rôle très important dans la religion musulmane, c'est un élément vital ayant à la fois des valeurs symboliques et rituelles. Dans certaines croyances, l'élément aquatique est considéré comme la matrice de l'univers, l'eau est la source de la vie, c'est aussi un signe de stabilité et un symbole d'enracinement.

Le récit de *La Prière de la peur* s'ouvre sur le nettoyage de la maison et les ablutions du personnage avant qu'il fasse la prière : « *Que la propreté est délicieuse !* », disait Abla, « *Si je venais à mourir subitement, on trouverait ma maison rangée, brillante comme les appartements du paradis.* » (PP, p. 10).

La valeur symbolique de l'eau caractérise l'imaginaire collectif, en effet l'eau est directement liée à la vie comme on peut le lire dans plusieurs versets coraniques : « *Dieu a créé tous les êtres vivants à partir de l'eau.* », Coran, *La Lumière*, XXIV, 45.

C'est aussi la source de la vie célébrée et vénérée à Ain El Hout. Voilà ce qu'en dit la narratrice de *La Prière de la peur*:

« *Hommes et femmes plongeaient dans l'eau. Ils rentraient dans le liquide amniotique du ventre de leur mère et retrouvaient pour quelques secondes,*

quelque éternité, le paradis définitivement perdu. Ils se purifiaient, les yeux tournés vers d'autres univers, vers d'autres lieux. » (PP, p. 369).

Associés à l'eau, les poissons sont aussi importants pour Ben Mansour. L'auteure est originaire d'une région à Tlemcen qui s'appelle Ain el Hout, et c'est dans ce village qu'elle situe son premier roman. La signification de l'appellation « Aïn el Hout » est « source de poisson ». Selon la légende locale, dans cet endroit se trouve un lac vénéré par les habitants de la région au fond duquel vivent des poissons sacrés censés protéger la ville et ses habitants, comme l'explique Lalla Kenza à sa petite-fille:

« Le poisson, dit la vénérable dame, est sacré dans notre famille, car il est le symbole de l'élément vital, l'eau qui apporte fécondité et fertilité. C'est dans l'eau de ta mère que tu as résidée pendant neuf mois, ma fille. C'est le signe de la naissance et de la renaissance. » (PP, p. 43).

Il est précisé, par ailleurs, dans *L'Encyclopédie des symboles* que :

« Les poissons peuplent les eaux qui symbolisent l'inconscient pour la psychanalyse, et incarnent ainsi les contenus « vivants » des couches les plus profondes de la personnalité, contenus liés à la notion de fécondité et aux forces vitales des « mondes maternels » intérieurs. Les poissons sont associés aux déesses de l'amour et de la fécondité, puisque, vivant dans les eaux maternelles, que ce soit la mer elle-même ou dans l'équivalent euphémisé de celle-ci que représentent les étangs ou les bassins sacrés que l'on construisait dans les temples. »¹³³

Une légende tlemcenienne relative aux poissons de Tahamamin raconte que :

« Les poissons de cette source étaient plusieurs fois centenaires, qu'ils étaient là à l'arrivée de l'aïeul Sidi Slimane. Lorsqu'il avait dressé la tente et jeté son bâton dans ce lieu précis, une source avait jailli et des poissons sacrés étaient apparus. » (PP, p. 114).

Certaines pratiques rituelles et culturelles liées directement au milieu aquatique sont présentes dans les récits, comme celles qui se déroulent aux Hammams. Ces lieux

¹³³ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Ed. Librairie Générale Française, 1996, p. 543.

de rencontre féminins par excellence symbolisent aussi la propreté rituelle du musulman en plus des vertues thérapeutiques de l'eau des sources qui les alimentent. Dans *La Prière de la peur*, Hanan, dont les jambes sont amputées et souffrant de douleurs atroces, est emmenée par ses proches :

« Vers un lieu qui la fascinait, Tahamamin, le lac enchanté. Parfois, ils empoignent son corps mutilé devenu tronc et le plongeaient délicatement dans l'eau miraculeuse. Hanan éprouvait une sensation de plaisir et de force sans fin. » (PP, p.27).

Il ne faut pas ignorer non plus la valeur protectrice de l'eau. Dans les sociétés musulmanes, boire une eau sur laquelle ont été récités des versets coraniques lui confère une valeur bienfaisante et protège l'enfant ou l'adulte parce qu'elle porte en elle la bénédiction divine.

Certaines familles célèbrent par exemple la naissance de leur premier enfant en organisant une fête au cours de laquelle l'enfant est lavé par ses grands-mères, on lui souhaite la bienvenue tout en récitant des versets coraniques pour le protéger avant de le nommer. Des rituels qu'on retrouve dans les romans de Ben Mansour comme ce passage de *L'Année de l'éclipse*, consacré à la naissance de Dounia, la fille de Hayba :

« Les tantes versèrent de l'eau tiède et les grands-mères, qui avaient fini de déshabiller le nourrisson, la plongèrent dans l'eau. Elles la savonnèrent en récitant des versets de Coran, puis la rincèrent, l'essuyèrent et finirent par la frictionner avec une huile spéciale... Durant tout ce cérémonial, les femmes ne cessaient de dire « Asm Allah a'lik ». » (AE, p. 74).

Dans *L'Année de l'éclipse*, la purification à l'eau devient une obsession chez Hayba. Après son viol, le personnage passe son temps à se laver pour enlever la souillure de son corps. Dès qu'elle se souvient des sévices qu'elle a subis, Hayba se dirige vers la salle de bain. La narratrice confie :

« Hayba se traîna jusqu'à la salle de bains, se brossa les dents, regarda la baignoire et résista à l'envie de se faire couler un bain. Comme elle aujourd'hui, les femmes et les jeunes filles qui venaient à son cabinet après un viol étaient saisies d'une frénésie de propreté. Elles voulaient tout le

temps rester dans l'eau, se savonnaient, se rinçaient et recommençaient inlassablement les mêmes gestes. » (AE, p. 51).

En plus des versets coraniques, la prière est omniprésente dans les romans de Ben Mansour. Dans *le Chant du lys et du basilic* et dans *l'Année de l'éclipse*, l'auteure décrit les ablutions des personnages et l'accomplissement de la prière, mais dans son deuxième roman, Ben Mansour associe la prière à la peur dès le titre. Elle révèle au cours du récit le sens de cette *prière de la peur* expliqué à Hanan par l'aïeule Lalla Kenza :

« La prière de la peur ne se récite pas, ma fille. C'est un rituel instauré par le prophète Mohammed pour conjurer la peur. Un prophète aussi peut éprouver de la frayeur, être traversé de doutes. Mohammed, sur lui la paix et le salut, n'avait pas honte d'avouer son anxiété et son épouvante face à la mort ma fille. Il n'avait cessé de répéter : « Je ne suis qu'un homme. C'est cela le sens de cette prière. » (PP, p. 56).

Le titre du roman, La *Prière de la peur*, renvoie justement à un rituel non-obligatoire, pratiqué par le prophète Mohammed et ses compagnons pour conjurer la peur. La prière de la peur est accomplie en situation de guerre, et peut s'effectuer aussi quand une personne a peur. Les fidèles se subdivisent en deux groupes, l'un accomplit le rituel, alors que l'autre tient les armes pour monter la garde. La première partie de la prière prend fin sans réciter la salutation finale avec laquelle s'achève le rituel. À ce moment, le deuxième groupe de fidèles poursuit la prière laissant au premier le soin de surveiller. La manière d'accomplir cette prière est expliquée dans le Coran :

« Et lorsque tu (Mouhammad) te trouves parmi eux, et que tu les diriges dans la Salat, qu'un groupe d'entre eux se mette debout en ta compagnie, en gardant leurs armes. Puis lorsqu'ils ont terminé la prosternation, qu'ils passent derrière vous et que vienne l'autre groupe, ceux qui n'ont pas encore célébré la Salat. À ceux-ci alors d'accomplir la Salat avec toi, prenant leurs précautions et leurs armes. Les mécréants aimeraient vous voir négliger vos armes et vos bagages, afin de tomber sur vous en une seule masse. Vous ne commettez aucun péché si, incommodés par la pluie ou malades, vous déposez vos armes; cependant prenez garde. Certes, Dieu

a préparé pour les mécréants un châtement avilissant. » (Coran, Sourate 4, Verset 102).

Nous pouvons percevoir dans l'accomplissement même de cette prière l'idée de continuité et de relève. Des récits racontant les histoires de prophètes et de personnalités marquantes de l'islam sont également introduits dans les romans, l'auteure les évoque et laisse au lecteur le soin d'en tirer des enseignements. Nous avons à ce titre pu relever certains rapprochements, essentiellement sur le plan symbolique, entre certains personnages des romans mansouriens et des personnages bibliques qu'on retrouve aussi dans le Coran.

C'est le cas par exemple de Meriem, l'héroïne du *Chant du lys et du basilic*, qui outre le fait de porter le même prénom donné en arabe à la vierge Marie, passe par certaines expériences que vécut cette dernière. À son réveil du coma, Meriem se trouve dans l'incapacité de parler, comme Marie qui selon le texte coranique, se trouve intimer l'ordre de ne pas parler le jour de la naissance du Messie. On peut lire d'ailleurs dans *LeChant du lys et du basilic* les paroles qu'adresse Dieu à Marie à la naissance de Jésus :

« Mange et bois et que ton œil se sèche. Dès que tu verras quelque mortel, dis :

- Je voue au Seigneur un jeûne et ne parlerai aujourd'hui à aucun humain.

Elle vint donc aux siens, portant l'enfant. "Ô Marie, dirent-ils, tu as accompli une chose monstrueuse."

"Ô sœur d'Aron, ton père n'était pas un père indigne, ni ta mère une prostituée.

Marie fit un signe vers l'enfant. Comment, dirent-ils, parlerons-nous à un enfant qui est au berceau?

Mais l'enfant dit: Je suis le serviteur d'Allah. Il m'a donné l'Écriture et m'a fait prophète.

Il m'a béni où que je sois et m'a recommandé la Prière et l'Aumône tant que je resterai vivant.

Ainsi que la bonté envers ma mère. Il ne m'a fait ni violent ni malheureux.

Que le Salut soit sur moi le jour où je naquis, le jour où je mourrai et le jour où je serai rappelé vivant. », (Marie: Meriem, versets 16 à 34) (CLB, p. 149).

La référence religieuse est perceptible aussi dans les contes racontés par les personnages. Dans l'histoire de Ruh el Aghrib par exemple, la femme du sultan s'appelle Bilqis. Par sa sagesse, elle rappelle la femme du prophète Souleimen portant le même prénom. L'histoire de la reine de Saba avec Salomon est racontée dans le Coran et introduite par Ben Mansour mentionnant les versets de la sourate *An-Naml* qui la relatent (PP., p. 86).

On remarque donc un va-et-vient entre le texte coranique et les romans mansouriens, à travers de simples citations, des personnages portant les mêmes noms que des personnalités religieuses et partageant de surcroît leur destin.

2-2-3- La foi et la mort

Les trois romans du corpus se caractérisent donc par le rapport assez particulier qu'ont les personnages avec la religion. Dès les premières pages du *Chant du lys et du basilic*, on peut lire à propos des Tlemceniens :

« Ne leur demande jamais leur religion à ces descendants d'Andalous. Ils te toiseront avec mépris et te diront que leur religion, c'est la douleur, c'est l'exil et l'exode qui ont cimenté leur peuple plus que n'importe quel verset de la Thora et du Coran. » (CLB, p. 14).

La religion est donc associée à la douleur, en son nom des innocents meurent, y compris les enfants qui ne saisissent même pas son sens. Les héroïnes des trois romans se posent des questions sur ce Dieu, qui *« contemplait sans réagir les brimades et les humiliations de (leur) peuple. »* (CLB, p. 194).

La Prière de la peur s'ouvre sur l'évocation d'une femme, Abla, un des personnages marquants du roman. Vivant seule dans sa maison qu'elle s'acharnait à nettoyer comme pour se purifier du sang qui coule dans son pays, le personnage est attaché aux valeurs traditionnelles et se rebelle contre les nouvelles pratiques et

habitudes observées dans cette Algérie des années 90. Dans sa prière, Abla se livrait à Dieu pour lui confier tout ce qui la chagrine et la révolte :

« Les jeunes filles ne savent plus broder, ni coudre, ni tisser, ni même chanter les hawfi. Elles se prennent presque toutes pour Aicha Bant Talha ou Fatima Bant arrasul... Elles ont perdu leur humour et discourent d'un air hautain et catégorique de la manière de gagner Ton paradis ! » (PP, p.14).

Agressée par ces nouveaux codes, Abla se réfugiait dans la musique qu'elle écoutait en cachette, car même ce geste devenait prohibé : *« Je ne veux plus sortir de ma maison. Cheikha Tetma et Fadila Dziriya je les écoute en cachette ! Péché : Péché ! Tout est devenu Péché ! Seigneur ! Ils veulent nous étouffer ! »*, s'exclame-t-elle (PP, p.15).

La vieille femme se plaignait à Dieu de l'agression des voix métalliques qui appelaient les fidèles à la prière. Elle dénonçait aussi les prêches religieux qui s'attaquaient aux femmes :

« C'est une honte pour l'islam ! Ces voix nasillardes et ces prêches qui exhortent à la violence et à la haine des femmes ! Je t'assure Seigneur, que certains vendredis, lorsque je les entends crier et fustiger les femmes, j'ai parfois envie de mettre mon voile et de sortir leur dire leurs quatre vérités et même de les insulter. » (PP, pp.13-14).

Dans ***l'Année de l'éclipse***, le ton du personnage devient plus accusateur. Hayba, dont le mari et la fille furent sauvagement tués par « les Fous d'Allah » perd la foi, pour elle le nom de Dieu : *« (...) désormais, résonnait dans le vide. [Elle] avait définitivement perdu la foi. »* (CLB, p. 10).

Dans ces moments de détresse, la jeune femme s'adresse néanmoins à Allah en ces termes :

« Mon Dieu, si Tu Existes, aide-moi, et montre-moi Ton vrai visage, celui d'amour et de miséricorde. Si tu existes, pourquoi permets-Tu qu'en Ton nom, on oblige les femmes à se couvrir de noir, comme des 404 bâchées ? »

Qu'on empêche les couples de marcher ensemble dans la rue ou les femmes de travailler ? Depuis quand, en Ton nom, demande-t-on à une mère de choisir le premier de ses fils qui mourra ? Depuis quand viole-t-on une mère sous les yeux de sa fillette ? Puis cette même fillette sous les yeux de sa mère et fracasse-t-on le corps de l'enfant jusqu'à ce que la cervelle lui sorte par les yeux ? Oh Dieu de Mansuétude, de Clémence et de miséricorde, croire en Toi, est-ce devoir accepter l'horreur sans jamais se révolter ? » (AE, pp. 32-33).

Tant de questions que ne cessent de se poser les victimes du terrorisme, tuées au nom d'un Dieu et d'une religion où il est dit : « *Quand on demandera à la victime Pour quel péché elle a été tuée.* » (Coran, Sourate l'Obscurcissement, Versets 8-9), (PP, p124), cette même religion stipule « ... *De ne pas faire couler votre sang ...* », (Coran, Sourate La Vache, Verset 84), car « *celui qui tue une âme innocente, c'est comme s'il avait tué l'humanité entière.* » (Coran, Sourate 52, Verset 32).

Les protagonistes se demandent de quel droit peut-on se faire passer pour des exécuteurs de la Justice Divine ? La réponse à cette dure question se trouve entre les lignes des deux derniers romans de Ben Mansour.

2-2-3- Coran et oralité

La référence religieuse apparaît aussi dans le rapport oralité/écriture tel qu'il est employé par Ben Mansour et sa portée religieuse. La relation entre oralité et écriture est perceptible dans l'histoire et la signification même du mot « *coran* ». Dans son étude sur *L'Imaginaire arabo-musulman*, Malek Chebel observe que : « *L'islam consacre l'oralité comme un moyen privilégié de transmission du savoir, de la communication et de l'esprit même de la religion.* »¹³⁴.

Abdenabi Lachkar, pour sa part, présente le Coran en ces termes :

« Le Coran est une prédilection orale transmise partie après partie par l'ange Gabriel (Jibril) au prophète Mohammed. Ce dernier le transmet « oralement » à ses fidèles dans le but de les inciter à apprendre par cœur

¹³⁴ Malek Chebel, *L'Imaginaire arabo musulman*, PUF, 2002, p.120.

le texte coranique dans son intégralité à tel point qu'on les appelle hamalat al-qur'an (porteurs du Coran en leur mémoire). »¹³⁵

Un retour sur l'histoire du Coran est à même de nous clarifier un peu plus ce rapport entre oralité et Texte coranique.

Le Coran fut révélé pour la première fois en l'an 610 de notre ère au prophète Mohammed dans la grotte du Hira du côté de la Mecque où il avait l'habitude de s'isoler pour méditer. Cette révélation se faisait par la médiation de l'archange Gabriel et Mohammed se devait de la restituer et de la transmettre fidèlement à son peuple.

Durant 23 ans, le message divin sera révélé par fragments, à ce titre, on peut lire dans la Sourate 17, Verset 107 : « *Nous avons fragmenté le Coran pour que tu ne le récites aux hommes que peu à peu.* » (Coran, Sourate 17, Verset 107).

Dans un premier temps, les versets furent appris par cœur par les compagnons du prophète Mohammed. Certains versets ont déjà été transcrits de son vivant, mais ils ne constituaient pas encore la totalité des 114 sourates que comprend le Coran.

À la mort de Mohammed, la totalité des versets était apprise par certains compagnons à qui l'on donnait le nom de « *Porteurs du Coran* », mais jusqu'ici, il n'y avait pas de texte écrit reprenant l'intégralité du Texte coranique.

Un fait historique provoquera la prise de conscience de la nécessité d'écrire le Coran et de ne pas se contenter de le mémoriser par cœur, c'est la mort de plusieurs de ces Porteurs du Coran lors de la bataille de Yamama en 633. L'heure était grave et il fallait réagir pour préserver le Texte coranique.

La tâche de réunir tous les versets du Coran sera confiée au scribe personnel du prophète Mohammed, Zaid Ibn Thabit.

Après l'achèvement de la transcription, le premier manuscrit du Coran en un seul volume sera confié à Hafsa, veuve du prophète et fille de son compagnon Omar.

¹³⁵ Abdenabi Lachkar, « Approche linguistique du texte coranique », in *La langue, la linguistique et le texte religieux*, textes réunis par David Banks, l'Harmattan, 2008, p. 192.

C'est sous Othman, le troisième calife, que la version définitive du Coran sera établie à partir de l'exemplaire détenu par Hafsa.

On peut en conclure que la première préoccupation justifiant ce passage de l'oral à l'écrit se rapporte à la préservation et à la transmission, c'est-à-dire la durée dans le temps du Texte coranique.

Le mot « Qur'an » -ce qu'on lit- est dérivé de « kira'a » : lecture. Le mot Coran est polysémique, il désigne la parole divine (kalam Allah) dictée au prophète Mohammed par l'ange Gabriel, cette parole est transmise dans un premier temps par la mémorisation. Ce n'est donc qu'à la fin de l'apostolat du prophète que les révélations vont être fixées graphiquement. « Coran » prend alors le sens de « texte écrit » : « Livre », « kitab », c'est le passage de l'oral à l'écrit. Malek Chebel précise : « *Le Coran est une parole annoncée, puis énoncée, avant d'être transcrite par des scribes et des répétiteurs (huffaz), puis apprise par cœur ou lue par l'ensemble des lettrés musulmans.* »¹³⁶

La première sourate du Coran commence justement par l'incitation à la lecture : « *Lis au nom de ton seigneur qui a créé.* » (Coran, XCVI, 1). La désignation de l'écriture par calame, moyen de transcription des connaissances, outil de passage de la parole à l'écriture. Le calame est aussi le symbole des emplois intellectuels et du savoir :

« *Lis !
Car ton Seigneur est Très-Généreux
Qui a instruit l'homme au moyen du calame,
Et lui a enseigné ce qu'il ignorait.* » (Coran, XCVI, 4-5).

Certains auteurs se réfèrent au Texte coranique pour construire leur univers romanesque, ou introduisent directement des versets coraniques dans leurs écrits. C'est le cas de Latifa Ben Mansour.

Premier roman de Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic* est ponctué de sourates récitées par les personnages. Cette référence religieuse est reprise par l'auteure

¹³⁶ Malek Chebel, *Le Sujet en Islam*, Seuil, 2002, p.69

dans *La Prière de la peur*. Ben Manssour reconstitue à sa manière ce passage de l'oral à l'écrit afin de transmettre un savoir, une tradition ou des connaissances, dans ses productions romanesques. Ceci peut s'expliquer aussi comme le précise Malek Chebel dans son essai sur *L'Imaginaire arabo-musulman*, par le fait que : « *La tradition orale arabe présente la particularité d'être encore vivante dans la conscience et l'agir d'une nation dont la venue à l'écrit est finalement tardive.* »¹³⁷.

Les mutations sociales ont un effet néfaste sur la continuité de cette tradition orale d'où la nécessité de sa préservation par le recours à l'écriture, ce qui justifie en partie l'introduction dans *La Prière de la peur* d'un personnage écrivain qui se charge de transcrire la parole des ancêtres afin de la préserver de l'oubli.

Il est donc question de passer de la mémorisation à la lecture à partir d'un support écrit. Cette lecture ne se limite pas à l'acte de lire ou de transcrire le Livre Saint, c'est surtout une quête de savoir et une libération par la même occasion. Nous pouvons lire dans *L'Amour la fantasia* de Assia Djébar, un passage où la mère de la narratrice explique en parlant de sa fille qu' :

*« Elle lit, c'est-à-dire, en langue arabe « elle étudie ». Maintenant, je me dis que ce verbe « lire » ne fut pas par hasard l'ordre lancé par l'archange Gabriel dans la grotte, pour la révélation coranique...Elle lit, autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté. »*¹³⁸

Malek Chebel explique que la parole est surtout action dans la religion musulmane, en se référant à la première sourate de la Révélation, il précise :

« « Lis » ! Dit l'ange Gabriel à Mohammed réfugié pour les besoins de sa méditation dans la caverne de Hira. « Lis », dit-il encore. « Je ne sais pas lire ! » répond le Prophète, comme saisi soudainement d'une impuissance de parole. « Lis au nom de ton seigneur qui a créé ». C'est ainsi que débute

¹³⁷ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo musulman*, PUF, 2002, p. 135.

¹³⁸ Assia Djébar, *L'Amour, la Fantasia*, Livre de Poche, 1985, p. 203.

la Révélation islamique. Lecture, récitation, mémorisation, répétition, nouvelle lecture. »¹³⁹

Il faut aussi insister sur le rôle de la parole car : « *Sur la plan sociologique –et politique-, celui qui détient la Parole sacrée détient le pouvoir* »¹⁴⁰, comme le note Chebel.

Détenir la parole sacrée, c'est l'employer à des fins nobles, pour protéger les faibles, faire régner la paix et la miséricorde. Il ne s'agit pas de tuer, mais de vénérer la vie, ni de détruire, mais de construire.

2-3- Soufisme, oralité et initiation

2-3-1- Le soufisme

Philosophie et style de vie, le soufisme englobe l'ensemble des traditions mystiques du monde musulman. Traduit par une quête, un attachement et un amour inconditionnés à Dieu, le soufisme ne fut accepté qu'à la suite des écrits de célèbres philosophes et théologiens (dont certains ont fait l'objet de critiques virulentes) comme Hasan de Basra (VIIIe), Junayd (Xe), Al Hallaj (Xe), Al Ghazali (XIIe), Ibn Arabi (XIIIe) et Rûmi (XIIIe).

Le mot *tassawwuf* dont l'équivalent français est *soufisme* viendrait de l'arabe « *souf-ou-suf* » qui veut dire « *laine* », car « (...) *d'après certains auteurs, les premiers mystiques islamiques auraient porté une simple robe de laine* »¹⁴¹. Eva De Vitray-Mayerovitch va dans ce même sens en précisant que le terme *tassawwuf* n'est apparu que vers la fin du IIe-IIIe siècle de l'hégire : « (...) *cette appellation tire son origine de la laine « Es-suf » - dont ils (les soufis) se revêtaient par humilité.* »¹⁴². Le soufisme pourrait aussi trouver son origine dans le mot « *safa'* » qui veut dire en arabe « *pureté* ».

En plus d'être une philosophie, le soufisme est une voie (*tariqa*) vers la connaissance de soi et surtout de Dieu. C'est une quête de la Vérité (*el haqiqa*) qui

¹³⁹ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo musulman*, op. cit., p. 55.

¹⁴⁰ Idem., p. 56.

¹⁴¹ John Baldock, *L'essence du soufisme, une initiation au soufisme*, ed. Pocket, coll. Spiritualité, 2008, p. 80.

¹⁴² Eva De Vitray-Mayerovitch, *Anthologie du soufisme*, Paris, Sindbad, 1978, p. 13.

permet à l'adepte de passer de l'état de l'ignorance à celui de la connaissance en franchissant certaines étapes. C'est une voie spirituelle, ésotérique et initiatique. Longtemps persécutée, cette doctrine a résisté grâce à la transmission orale de maîtres à disciples : « *Le tasawwuf est la perle de l'Islam ! Avec le temps, cette voie devient une mémoire gardée vivante et authentique par les maîtres.* »¹⁴³.

Le soufisme est donc une tentative de compréhension de l'ésotérique. Connaissance de soi qui se traduit par les pensées, comportements et pratiques du soufi. C'est une « (...) *attitude globale mobilisant tout l'être et s'appliquant à toute la vie extérieure et intérieure, personnelle et sociale.* »¹⁴⁴, comme le précise Chevalier.

Massignon présente le soufisme en tant que « (...) *méthode d'introspection, tirant parti ab intra de tous les événements de la vie, bonheur et malheur.* »¹⁴⁵. Cette spiritualité fait du sacré partie intégrante de l'existence.

Michel Malherbe explique dans son ouvrage *Les Religions de l'humanité*¹⁴⁶ que dans la conception soufie, l'homme est un microcosme, c'est-à-dire un monde en réduction où l'on trouve l'image de l'univers, le macrocosme. Il ajoute qu'il est naturel qu'en approfondissant la connaissance de l'homme, on arrive à une perception du monde qui est déjà une approche de Dieu. Le soufisme est donc une croyance, une manière d'être rattachée à des pratiques codées :

*« Le soufisme s'inscrit dans une démarche concrète de pratiques spirituelles fondées sur le Coran et comprenant notamment la répétition de Noms divins ou l'interprétation de poèmes chantés. Organisés sous forme de confréries, les soufis orientent leur démarche au quotidien dans le sens de l'humilité, de la générosité et de l'ouverture à l'autre. À travers leur cheminement, ils visent à atteindre la dimension la plus authentique de l'Islam, celle qui coïncide avec l'élévation de l'âme vers la contemplation de l'harmonie divine. En cela, le soufisme constitue le cœur vivant de l'Islam. »*¹⁴⁷

¹⁴³ Cheikh Bentounes, *Le soufisme cœur de l'Islam, les valeurs universelles de la mystique musulmane*, ed. De La Table Ronde, Paris, 1996, p. 52.

¹⁴⁴ Jean Chevalier, *Le soufisme, Que sais-je?*, n° 2176, PU France, 1996, p. 16.

¹⁴⁵ Idem., p. 16.

¹⁴⁶ Michel Malherbe, *Les Religions de l'humanité*, Robert Laffont, 1995.

¹⁴⁷ <http://www.ensemblarabia.net/soufisme.php>

Cette quête est souvent périlleuse, le disciple doit suivre des étapes (*mahattate*) pour atteindre la Vérité (*el haqiqa*). Une douleur (physique et/ou morale) accompagne ce cheminement.

Durant plusieurs siècles les soufis ont été vigoureusement persécutés et accusés d'hérésie, certains l'ont payé de leur vie (c'est le cas de Hallag), « *L'islam audacieux des soufis dont la passion des mots, pour exprimer l'amour de Dieu, choquait et était considéré comme une impiété.* »¹⁴⁸

La perception de l'islam des soufis est basée sur le principe du renoncement, de l'Amour de Dieu au lieu de la crainte, et de l'intégration de certains aspects considérés comme profanes dans l'adoration et le rapprochement de Dieu. Cette perception ne coïncidait pas avec la conception officielle de la religion, comme ce fut le cas au XIII^e siècle :

*« Cette époque coïncide, en effet, avec un vaste mouvement marqué par les dissensions théologiques sur les principes de l'orthodoxie, de l'esprit rationnel et critique. Avec Abou Madyan Choïb El Ansari (1127-1197), Abou El Hassan Harazhim (mort en 1145), Abou Abdallah Dekkak, le soufisme apparaît à ce moment-là non seulement comme une science nouvelle, celle de la connaissance de Dieu, mais aussi, comme une culture très vaste avec ses maîtres mourabi (éducateurs spirituels), ses états d'âme, sa culture et ses rituels. Les maîtres spirituels de cette science de la connaissance de Dieu par le cœur furent souvent accusés d'hérésie (zandaqa) par les orthodoxes. »*¹⁴⁹

Si nous évoquons le soufisme, c'est en raison de sa présence considérable dans les romans mansouriens. L'influence du soufisme sur l'écriture mansourienne est indéniable. Certains choix esthétiques de l'auteure correspondent en effet aux modes d'expression des soufis, joignant prose et poésie avec une aisance et une dimension symbolique remarquables. Chevalier observe que le poète soufi puise son inspiration dans la contemplation :

¹⁴⁸ Mohammed-Salah Zeliche, *L'écriture de Rachid Boudjedra, poète (h)ique des deux rives*, ed. Karthala, 2005, p. 227.

¹⁴⁹ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, ed. Dalimen, 2008, p.69.

« Il lui faut, pour interpréter ce qu'il a vu et entendu, des rythmes souples, harmonieux, populaires (...) il y a, dans ses personnages et ses dialogues une pompe dramatique, une richesse d'expression, une joyeuse liberté de mouvements et d'allures. »¹⁵⁰

De la simple évocation de maîtres soufis à l'intégration de certains aspects du soufisme dans le parcours même des personnages, Ben Mansour conçoit ses récits sur le modèle soufi. L'interaction entre soufisme et production romanesque peut être perceptible dans le fond et la forme des récits.

Dès les premières phrases du *Chant du lys et du basilic*, on peut relever une simple comparaison qui renvoie d'emblée vers le soufisme. Le récit débute par ce passage clin d'œil aux derviches tourneurs : « Une neige épaisse tournait sur Tlemcen. De gros flocons drus et blancs, papillons devenus fous, dansaient comme des derviches tourneurs. » (CLB, p.27).

Thématiquement, la présence mystique est directe de par l'évocation des récits de vie de mystiques soufis, et indirecte à travers l'itinéraire des protagonistes ; d'où l'intérêt que nous porterons dans un premier temps au soufisme et ses rapports avec l'oralité, avant de nous pencher dans un second lieu sur le soufisme et l'initiation.

2-3-2- Soufisme et oralité

La recherche de Dieu par le symbolisme est exprimée chez certains soufis essentiellement par des composantes orales telles que la musique et le chant, le *samaâ* et le *dhikr*, les anecdotes, l'hagiographie et même la danse. Ces moyens d'expression artistiques transcendent la pensée comme c'est le cas chez les disciples de Jalal Eddine Rumi, fondateur des *mawlayiya*¹⁵¹, connus par le nom de derviches tourneurs. Chevalier explique : « L'une des originalités du soufisme dans l'islam est d'avoir réhabilité la musique, considérée comme moyen d'ascension de l'âme vers la vérité suprême. »¹⁵²..

¹⁵⁰ Jean Chevalier, *Le soufisme, Que sais-je?*, n° 2176, PU France, 1996, p. 59.

¹⁵¹ *El mawlawiya* est un ordre soufi fondé à Konya au XIII^e siècle par Jalal al-Din Rumi. En référence à leur danse dont les mouvements rappellent ceux d'une toupie, les membres de la *mawlawiya* sont souvent appelés « derviches tourneurs ».

¹⁵² Jean Chevalier, *Le soufisme, Que sais-je?*, n° 2176, PU France, 1996, p. 229.

Les soufis aspirent à l'Amour divin, pour l'atteindre ils utilisent des moyens tels que la poésie. Cette forme d'expression est assez prisée de par sa dimension symbolique, rythmique et musicale, plus appropriée à la remémoration et permettant une transmission plus facile que la prose.

En plus de l'expression de l'élan amoureux, la poésie offre l'opportunité aux soufis de donner forme à la joie de la proximité du Bien-Aimé ou aux affres de la séparation, de verbaliser le rapprochement de Dieu en renonçant aux futilités de la vie charnelle et matérielle et en faisant de bonnes actions étant donné que l'Amour de Dieu chez les soufis passe nécessairement par l'amour de Ses créatures. La poésie devient un outil d'éducation spirituelle qui, associée à d'autres moyens, permet aux soufis de s'élever pour atteindre le statut d'Homme Universel.

Cette poésie est souvent accompagnée de mélodies. Au Maghreb on la retrouve associée aux genres relatifs à la musique arabo-andalouse (d'où le lien étroit entre mystique soufie et ce genre musical), essentiellement le *Gharnati* et el *Andaloussi*, et au Moyen-Orient les *Mouwashahat*:

« La musique andalouse n'a pas cessé de subir les critiques des savants orthodoxes qui lui reprochaient le caractère licencieux des poèmes. C'est d'ailleurs, à ce titre, que les musiciens de Tlemcen joueront un rôle précieux dans l'introduction de la composition des différentes noubas ou modes, et des *istikhbars* (vers chantés vocalement), des poèmes allégoriques du savant mystique maghrébin Sidi Abou Madyan Choïb. »¹⁵³

Cette relation est notable dans les romans mansouriens, comme dans *La Prière de la peur* où sont associés musique andalouse et chants soufis, à l'instar d'un poème d'Ibn Triki chanté par les maîtres de la confrérie religieuse des Daqawas :

« Ô toi, noble créature
Que tu sois arabe ou étranger
Ô toi, le meilleur des fils d'Adam
Par le verset et le Coran
Je t'en supplie, je t'en supplie.

¹⁵³ Benali El Hassar, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, ed. Dalimen, 2008, p. 44.

*Ô toi le meilleur parmi les créatures...
Ô Seigneur ! Parmi les gens, tu as élevé ma réputation
Pourquoi cette notoriété si inutile
Pourquoi mon Dieu, sur toute cette terre
Tu m'as couverte d'une gloire sans valeur. » (PP, p. 79).*

Passant des thèmes profanes aux thèmes sacrés et religieux, la *nouba* devient dans *La Prière de la peur* le moment où se joignent harmonieusement les sens aux mouvements accompagnés d'instruments musicaux. Le rythme à la fois de ces instruments, des voix qui les accompagnent et des corps dansants, s'accélère jusqu'au moment où toute l'assistance pénètre une autre dimension à travers la transe. Dans *La prière de la peur*, l'une des dernières soirées avant la mort de Hanan a rassemblé la famille autour de trois confréries religieuses : les Gnawas, les Ayssawas et les Darqawas, « *Le soir, les trois confréries vinrent à Aïn el Hout soutenir Hanan et la préparer pour le grand départ.* » (PP, p. 77). Une description détaillée de ce que les maîtres accompliront lors de cette veillée suivra:

« Les Gnawas commencèrent à rendre hommage aux maîtres des lieux et placèrent Hanan au milieu du cercle (...) Ils commencèrent par des récitations incantatoires et des prières, levant les bras au ciel et les ramenant vers le front, la bouche et le cœur. L'assistance répondait par des « Amen, ô Dieu des Mondes ! Amen, ô Seigneur des Mondes » (...) Ils entamèrent une danse effrénée autour de Hanan. La musique semblait venue d'un autre monde. Elle n'avait rien à voir avec celle des humains, c'était celle des anges, des esprits des morts et des vivants, de la souffrance, de la volonté de ne pas flancher et de maîtriser la douleur par la transe. » (PP, p. 77-78).

Dans cet extrait, la séance progresse graduellement, elle commence par une récitation basée uniquement sur la voix humaine, c'est le *dhikr*, rappel, remémoration et invocation de Dieu:

« Le dhikr serait-il une sorte de samâ' sans instruments, ni danse, mais avec néanmoins un munshid (un récitant) et ne comportant pas d'entrée

spectaculaire en extase ou autres hâl (évanouissement et perte des sens, lévitation, éjection à terre). »¹⁵⁴

Le *dhikr* interpelle, l'assistance qui réagit à son tour -comme nous pouvons le relever dans l'extrait précédant- en adressant des prières à Dieu, ces prières ont une valeur cathartique :

« Dikr-Allah, évoqué et présenté par la Samaä, dans une longue psalmodie comme chant funèbre, repris en chœur par les dames présentes, pour calmer la douleur de la perte des êtres proches, en ces pénibles circonstances (les veillées funèbres). »¹⁵⁵

Le *dhikr* est parfois précédé du *samaâ* ou l'audition spirituelle. L'assemblée ne fait qu'écouter dans un premier temps le Verbe des maîtres :

« À l'origine était le Verbe et la première chose que perçurent les créatures fut une expression du Verbe. Cette perception de la Parole originelle s'appelle en langage soufi le samaâ, c'est-à-dire l'audition ou l'écoute spirituelle. »¹⁵⁶

Cette écoute profonde de par son sens et sa portée n'est accessible qu'à celui qui arrive à se détacher du « monde des vivants » :

« Le samaâ correspond à l'état spirituel de celui pour qui devient audible la musique céleste, celle du son primordial et absolu : le Verbe divin. En tant qu'appel du divin et rappel de lui. Le samaâ est ainsi participation à la louange de toute la création envers son Créateur. Par la pratique du samaâ, il devient possible de goûter du plus profond de son être à l'harmonie des louanges universelles. »¹⁵⁷

¹⁵⁴ Nelly Amri, *Le sama' dans le milieu ifriqiyen (VIIe, Xe/XIIIe-XVIe siècle)*, in *Des voies et des voix*, Actes de la deuxième édition du colloque international, Tlemcen du 12 au 16 novembre 2005, éd. CNRPAH, Alger, 2006, p. 181.

¹⁵⁵ Afifa Mecherbet, « Les effets psychologiques du chant soufi », in *Des voies et des voix, Soufisme, culture, musique*, Actes de la deuxième édition du colloque international, Tlemcen du 12 au 16 novembre 2005, éd. CNRPAH, Alger, 2006, p. 43.

¹⁵⁶ Rabia al Adaouia, biographie, url : <http://www.ensemblarabia.net/sama.php>

¹⁵⁷ Idem.

Suite à cette écoute et invocation de Dieu qu'on retrouve dans *La Prière de la peur* les membres de la confrérie se sont lancés dans une danse, apparentée à la pratique des derviches tourneurs qui a sa propre signification :

« La danse giratoire des derviches tourneurs apparaît comme une expression corporelle du mystère de la Parole divine. Le derviche est dés-altéré au sens où il se prépare au vide intérieur pour accueillir un Autre, l'Aimé, le Saint. Cette sainteté accueillie ne peut pas rester un fait purement intérieur, mais il s'exteriorise dans une danse, un élan extatique. Il se produit alors une épiphanie, une révélation dans l'espace et le temps, de la passion divine ('isq). »¹⁵⁸

Cette procession permet à Hanan d'oublier la douleur de ses jambes amputées et de se lancer à son tour dans une danse frénétique blottie contre le Maître :

« Elle n'avait pas peur ! Elle avait accompli ce qu'elle désirait. Les Maîtres des plus prestigieuses confréries s'étaient déplacés pour l'accompagner vers sa dernière demeure. Elle avait sa famille autour d'elle. Son manuscrit était terminé et serait lu. » (PP, p. 80).

Tout ce processus devait mener Hanan au bout de son initiation. Elle avait atteint le statut d'Être accompli et la mort n'est que l'aboutissement de son parcours initiatique :

« Un élément essentiel d'interprétation est constitué par la symbolique de la mort mystique. Toute la célébration du samâ' des derviches tourneurs assure un rôle de représentation de la mort mystique. Le vêtement et le couvre-chef des derviches tourneurs (sikke) sont des symboles de la tombe et de la pierre tombale. »¹⁵⁹

Le soufisme est donc un style de vie, un ensemble de pratiques et de croyances véhiculant une variété de traditions et usages célébrés encore de nos jours par des rituels

¹⁵⁸ Alberto Fabio Ambrosio, *Écrire le corps dansant au xviii^e siècle : Ismâ'il Rusûkhî Anqaravî*, in *Revue des Mondes musulmans et de la Méditerranée*, Nov 2006, url: <https://journals.openedition.org/remmm/2978>

¹⁵⁹ Alberto Fabio Ambrosio, *Écrire le corps dansant au xviii^e siècle : Ismâ'il Rusûkhî Anqaravî*, op. cit., p. 52.

et des chants. Son rapport à l'oralité est exprimé par la poésie, le chant et la musique, mais aussi par d'autres composantes parmi lesquelles nous pouvons citer les hagiographies et les récits de vie de maîtres soufis.

Cette tradition est encore assez vivace à Tlemcen où une multitude de poèmes transmis de génération en génération continuent de célébrer des maîtres soufis. C'est le cas par exemple de Salah Bey le fou repris dans *La Prière de la peur* :

*« Au burnous blanc comme neige, marchant dans les rues de
Tlemcen et chantant sous tous les modes ce poème soufi :
Riche de rien
Tout est riche par Lui
Il possède tout
Et rien ne le possède. »* (PP, p. 342).

L'oralité et le soufisme s'expriment aussi dans les romans mansouriens à travers les histoires des prophètes et les nombreuses anecdotes de maîtres soufis intégrées dans les récits. Nous avons pu relever l'évocation des histoires de prophètes parmi lesquels on peut citer celle de Joseph¹⁶⁰ (à laquelle est consacré tout un chapitre dans le Coran, chapitre XII) et l'histoire de la naissance de Jésus ; ainsi que des histoires et anecdotes de soufis : l'histoire de Bishr, l'histoire de Hasan de Basra¹⁶¹, Sidi Boumédiene, Sidi el Halwi, Rabia Al Adawiyya¹⁶² et tant d'autres.

Parmi ces saints et personnalités religieuses, Sidi Abou Médiene est celui qui revient le plus souvent dans les récits. Ce soufi est le saint vénéré à Tlemcen. Ben Mansour évoque dans *La Prière de la peur* sa biographie: « *Il s'appelait Chou'ayb Ibn al Husayn al Ansari et devint Abou Madyane. Il est né à Séville d'une famille pauvre en 519/1126.* » (PP, p. 321).

Orphelin dès son enfance, Chou'ayb gardait les troupeaux avant d'être envoyé chez un tisserand pour apprendre un métier. Il était avide de savoir au point d'abandonner les troupeaux pour assister à quelques cours. Autorisé par ses frères à quitter la maison pour étudier, le jeune garçon s'installa à Fès où il logea dans une

¹⁶⁰ John Baldock, *L'Essence du soufisme, une initiation au soufisme*, ed. Pocket, Spiritualité, 2008, p. 109

¹⁶¹ Idem., p. 122.

¹⁶² Ibid. idem., p. 125.

grotte avec des chiens et une gazelle, et se « *mit à suivre l'enseignement du maître, Abou al Hassan Ibn Harzihim* » (PP, p. 322), qui l'initia au soufisme.

En plus du savoir, du sens de la responsabilité et de la justice, les maîtres soufis sont détenteurs de pouvoirs particuliers. Ben Mansour évoque celui de Sidi Boumedienne :

« Chou'ayb vivait un dénuement et une misère si extrêmes qu'un jour, en retirant son manteau en salle de cours, il (le maître) découvrit ses vêtements en lambeaux. Le maître fit une collecte et recueillit une certaine somme qu'il noua discrètement au manteau du disciple. » (PP, p. 322).

De retour à la grotte, les animaux refusèrent de l'approcher jusqu'à ce qu'il découvrit la bourse dissimulée dans ses habits et s'en débarrassa.

Le soufisme est axé sur le principe de l'Amour et du renoncement, exprimé par un mouvement menant l'adepte vers l'accomplissement. Ce voyage s'effectue par la combinaison des pensées, de pratiques et d'états par lesquels passe le soufi. La prière, le *dhikr* et le *samaâ* en tant que processions spirituelles se voient rattachées à des pratiques, de prime abord, profanes telles que la danse, l'extase, l'évanouissement, qui visent à lier le visible et l'invisible, l'exotérique et l'ésotérique :

*« Les soufis ont transposé cette dialectique du voyage, si chère à l'imaginaire des bédouins du désert, à celle du voyage intérieur. Ainsi, les vers d'un poème constituent autant de haltes que l'aspirant à la Vérité est initié à parcourir avant de poursuivre son chemin. »*¹⁶³

À travers cette intégration, le soufisme a apporté à l'Islam une dimension poétique perceptible notamment par l'influence qu'il exerça sur certaines œuvres comme *Les Mille et une nuits* ou *Leila et Madjnoun*.

Les différentes pratiques soufies sont structurées autour d'un objectif à atteindre, arriver à l'accomplissement en franchissant certaines étapes. L'initiation constitue alors

¹⁶³ Rabia al Adaouia, biographie, url: <http://www.ensemblarabia.net/qassida.php>

la suite de ce cheminement qui conduit l'individu au stade de Insân Kamil (l'Être Accompli) :

« L'ésotérisme considéré ainsi comme comprenant à la fois la tariqah et la haqiqah, en tant que moyens et fin, est désigné en arabe par le terme général et-taçawwuf, qu'on ne peut traduire exactement que par initiation. »¹⁶⁴

Nous nous arrêterons dans le point suivant sur les particularités de cette initiation et la manière avec laquelle elle s'exprime dans l'œuvre mansourienne.

2-3-3- Soufisme et initiation

L'initiation est importante dans l'accomplissement du soufi, elle se matérialise par le passage d'un état vers un autre visant à atteindre « *El Insân el kamil* » (l'Homme Parfait ou *Universel* parfaitement réalisé). René Guénon explique :

« L'être qui est ainsi arrivé au point central a réalisé par là-même l'intégralité de l'état humain : c'est l'homme véritable (tchenn jen) du Taoïsme, et lorsque, partant de ce point pour s'élever aux états supérieurs, il aura accompli la totalisation parfaite de ses possibilités, il sera devenu « l'homme divin » (cheun jen), qui est « l'homme Universel » (el Insanul kamil) de l'ésotérisme musulman. »¹⁶⁵.

Mais comment s'effectue ce passage ? Existe-t-il des étapes bien déterminées à franchir avant d'arriver à l'aboutissement de cette quête ? Comment s'exprime cette quête dans l'œuvre mansourienne ?

René Guénon distingue deux niveaux de croyance, exotérique et ésotérique. Il compare le tout à un fruit, où l'écorce (*el qishr*) représente la partie apparente, donc exotérique, de la religion, et le noyau (*el lobb*) revoie à la dimension ésotérique :

¹⁶⁴ René Guénon, *Le soufisme, aperçu sur l'ésotérisme islamique*, éd. Âge d'or, 2004, p. 86.

¹⁶⁵ René Guénon, *Le soufisme, aperçu sur l'ésotérisme islamique*, éd. Âge d'or, 2004, p. 23.

« Le noyau (*el lobb*), c'est la *haqiqah*, c'est-à-dire la vérité ou la réalité essentielle, qui, au contraire de la *shariyah*¹⁶⁶, n'est pas à la portée de tous, mais est réservée à ceux qui savent la découvrir sous les formes extérieures qui la recouvrent, la protégeant et la dissimulant tout à la fois. »¹⁶⁷

Cette dimension est souvent exprimée par les personnages mansouriens, nous retrouvons en effet la même idée dans ce passage de *La Prière de la peur* : « Cherchez-en vous le trésor de sagesse et d'amour caché au plus profond de votre être. N'essayez pas de croire qu'il existe chez les autres, sinon vous serez anéantis. » (PP, p.154).

Il est donc question de la quête intérieure (*le bâtin*) que doit accomplir toute personne, en passant par des étapes, un cheminement qui la mène vers la *Haqiqa* (la Vérité). Guénon poursuit : « Pour passer de l'une à l'autre (...), il faut suivre un des rayons : c'est la *tariqah*, c'est-à-dire le « sentier », la voie étroite qui n'est suivie que par un petit nombre. »¹⁶⁸.

La voie initiatique est difficile, elle est réservée à un nombre réduit de personnes comme l'explique aussi Cheikh Bentounes :

« Un parcours très exigeant qui réclame beaucoup d'efforts dont le premier est de réciter quotidiennement, soit à haute voix, soit en silence, le *wird* et les prières qui lui sont données. Puis le disciple doit être prêt à faire des retraites (*khalwa*) et à suivre une conduite scrupuleusement droite dans sa vie quotidienne. »¹⁶⁹

Le soufisme est une expérience vécue par la personne à titre individuel. C'est un cheminement intérieur qui permet l'accès à la connaissance de vérités transcendantes : « Le soufisme n'est pas une philosophie abstraite, mais une praxis initiatique. »¹⁷⁰.

^{166*} pour Guénon : « *Shariyah* comprend tout ce que le langage occidental désignerait comme proprement « religieux », et notamment le côté social et législatif, qui, dans l'Islam, s'intègre essentiellement à la religion », (*Le soufisme, aperçu sur l'ésotérisme islamique*, ed. Âge d'or, 2004, p. 84).

¹⁶⁷ René Guénon, *idem.*, p. 26.

¹⁶⁸ René Guénon, *Le soufisme, aperçu sur l'ésotérisme islamique*, op. cit., p. 28.

¹⁶⁹ Cheikh Bentounes, *Le Soufisme, cœur de l'Islam. Les valeurs universelles de la mystique musulmane*, ed. DE La Table ronde, 1996, p. 104.

¹⁷⁰ Eric Geoffroy, « La doctrine du dhikr et du sama' chez le cheikh Ahmed Al Alawi (m. 1934), ou les vertus du silence », in *Des voies et des voies*, CNRPAH, 2006, p. 339.

Le voyage intérieur symbolise l'itinéraire de l'âme qui se lance dans la recherche de son trésor intérieur, il peut s'accompagner ou non d'un déplacement géographique réel ou symbolique : « *Sur ce chemin, il faut s'attendre à tout ! Il y aura la peur, le doute et la souffrance jusqu'à ce que, d'étape en étape, les choses se mettent en place.* »¹⁷¹.

L'expérience initiatique est une recherche où l'individu interroge ses capacités mentales vis-à-vis de sa perception du fait religieux, d'où l'installation du doute exprimé par des phases de confusion et d'indétermination. C'est une quête de sens, une volonté de dépassement des signes tangibles du visible : « *L'ascèse est censée, par la modification des états de conscience qu'elle entraîne, mener à la contemplation ou à la réalisation intérieure.* »¹⁷². Une fois ce but atteint, le disciple sera alors détenteur d'un secret, puisqu'il atteint la Vérité Suprême. Ce secret initiatique (sirr) se transmet exclusivement de façon orale de maître à disciple car : « *L'oral est plus propice à recueillir l'expérience initiatique car il ne laisse pas de trace matérielle.* »¹⁷³.

Dans cette expérience, le corps joue un rôle assez important, il « (...) participe à l'œuvre mystique par des attitudes ou des techniques particulières (l'évocation répétitive de Dieu (*dhikr*), « concert spirituel » (*samâ'a*), retraite (*khalwa*)). »¹⁷⁴.

Les soufis sont investis de l'autorité et de la connaissance, l'une des phases importantes de leur initiation consiste au renoncement aux jouissances de la vie et la proclamation de leur totale dévotion à Dieu. Dans *La Prière de la peur*, Hanan se remémore l'histoire de Bishr, un saint de l'islam né dans le Khorassan, qui renonça aux jouissances de la vie et quitta sa ville et sa famille : « *Ce départ a un nom bien précis dans le soufisme. Partir, errer, tout abandonner s'appelle waqt : l'instant.* », explique la narratrice, (PP, p. 337).

¹⁷¹ Cheikh Bentounes, op. cit., p. 144.

¹⁷² Eve Feuillebois-Pierunek, « La maîtrise du corps d'après les manuels de soufisme (X^e-XIV^e siècles) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 113-114 | novembre 2006, mis en ligne le 10 novembre 2006, consulté le 27 février 2014. URL : <http://remmm.revues.org/2969>

¹⁷³ Eric Geoffroy, « La doctrine du dhikr et du sama' chez le cheikh Ahmed Al Alawi (m. 1934), ou les vertus du silence », op. cit., p. 339.

¹⁷⁴ Eve Feuillebois-Pierunek, « La maîtrise du corps d'après les manuels de soufisme (Xe-XIV^e siècles) », op. cit., URL : <http://remmm.revues.org/2969>

Un autre parcours est évoqué dans *La Prière de la peur*, il s'agit de celui d'Abou Abdallah Ach-Chouzi, grand juge, *qadi*, et qui : « *Pour avoir lésé une femme en rendant la justice, réalisa en une fraction de seconde quelle tâche monstrueuse il exerçait : rendre la justice de Dieu sur terre.* » (PP, p. 345), Ibn Khaldou dira de ce Sévillan : « *Il prit la fuite et vint se réfugier à Tlmeçen, se donnant l'air d'un fou.* » (PP, p. 345), dans cette ville on l'appela Sidi Al Halwi, *monseigneur le vendeur de bonbons*.

De la simple mention au parcours des personnages, ainsi s'exprime le soufisme dans l'œuvre mansourienne. Le repli de Hanan à Aïn el Hout, renvoie vers une autre étape fondamentale de l'initiation soufie : la retraite (*el khalwa*). Les maîtres soufis vénèrent la solitude, le Perse Hallaj par exemple se retirait dans un cimetière pour prier et méditer.

Cette retraite du personnage, permet à Hanan de procéder à son introspection qu'elle communique à sa cousine par l'écriture. Le choix du lieu n'est nullement occasionnel, Aïn el Hout est un espace sacré, c'est la terre des ancêtres, d'autant plus que le sens du mot « aïn », source d'eau, est lié à la vie.

Hanan se retire dans ce lieu sacré pour méditer et écrire son histoire et celle de sa famille, son but est de tirer des enseignements de son expérience personnelle qu'elle voudrait transmettre avant de s'éteindre.

Le voyage intérieur est plus expressif dans *L'Année de l'éclipse* où l'on peut percevoir dès les premières pages un renvoi au soufisme :

« *C'est dans l'obscurité des couloirs du métro (...), c'est dans ces postes frontières qui font passer en un clin d'œil du monde des vivants à celui des morts (...) que Hayba tomba sur cette phrase de Djâlal al-Din Rûmi (...) : « Mais l'amour de l'éphémère n'est pas l'amour » (...) La phrase du maître de Konya creusait son chemin en elle. De quel amour parlait-il ? Elle avait aimé son mari, mais pas de la même manière qu'Allah. »* (AE, p. 09).

À partir de ce moment, un voyage intérieur est amorcé par le personnage tout au long des quatre livres du roman qui rappellent étrangement les étapes de l'initiation.

Le premier livre s'intitule *Illusions* et porte sur les doutes du personnage quant à l'existence de Dieu et ses questionnements sur l'Amour divin. À peine une vingtaine de pages et on peut lire ce passage où le personnage central Hayba, tout en doutant de l'existence de Dieu, implore son aide : « Mon Dieu, si Tu Existes, aide-moi, et montre-moi Ton vrai visage, celui de l'amour et de la miséricorde. » (AE, pp. 32-33).

Le deuxième livre intitulé *Crépuscule* et le troisième *Ténèbres* correspondent aux épreuves douloureuses que vécut la jeune femme, l'assassinat de son neveu, de ses amis, de son mari et de sa fille et son désir de mourir : « Je veux mourir ! hurla Hayba. Je veux mourir. (...) et tombe dans un trou noir. » (AE, p. 197). Cette idée de voyage en enfer est illustrée aussi par ces vers de Khayyam cités par la narratrice :

*« Tant d'hommes ont parcouru
Le chemin de la longue absence !
Un seul est-il revenu
Nous en faire confidence ?
A ce carrefour, hélas !
De misère et de mirage
N'oublie rien de ton bagage :
Tu n'y repasseras pas. »* (AE, p. 199).

Le dernier livre concorde avec la dernière étape de l'initiation puisqu'il s'intitule justement *Rennaissance*. Cette partie raconte la sortie d'enfer du personnage. Comment Hayba arrive à surmonter ses doutes et ses peurs en donnant la vie et en retrouvant la foi en Dieu à la fin du récit. La jeune femme explique :

« J'ai approché de très près la grande faucheuse, mais la noble lignée de l'Aimé de Dieu était à mes côtés. Si je suis parmi vous, c'est pour ne pas trahir leur parole : j'ai l'obligation de vivre ! De tenir coûte que coûte ! De ne pas devancer l'heure. » (PP, pp. 269-270).

Nous essayerons de décrypter les détails des parcours des héroïnes des romans mansouriens afin de vérifier si elles suivent effectivement un parcours initiatique, et si elles arrivent à s'accomplir par l'initiation.

Conclusion partielle

Nous avons essayé dans cette première partie de clarifier la notion d'*oralité* en prenant appui sur différentes définitions émanant de diverses spécialités. L'*oralité* telle que nous l'entendons dans ce travail serait donc un *dire* et un *faire* liés à un contexte:

- un *dire* véhiculé par des pratiques langagières et dans ce sens l'*oralité* serait une forme de discours dont nous tenterons d'examiner les manifestations énonciatives dans le corpus¹⁷⁵,

- un *faire* représenté par des pratiques culturelles qui constituent l'essence même de la vie quotidienne d'un groupe communautaire et modèlent l'identité en créant des liens spécifiques entre les individus qui le constituent.

L'*oralité* est donc ce qui permet dans un contexte déterminé d'échanger et de partager avec les autres en marquant le discours de références communes aux interlocuteurs, leur permettant ainsi de se sentir proches les uns des autres. Elle constitue un espace commun où chacun se reconnaît et est en contact direct avec les autres; contact langagier, mais également culturel et parfois même cultuel.

Nous avons pu constater que même si le texte littéraire ne permet pas la restitution exacte de tous les constituants de l'*oralité*, il offre néanmoins la possibilité de la fixer et permet ainsi sa préservation, sa sauvegarde, voire sa transmission. L'*oralité*, qui renvoie au passé, continue ainsi à s'inscrire dans le présent et est assurée de continuer à exister dans le futur.

L'*oralité* est rattachée dans les textes mansouriens à la mémoire et à l'écriture, le texte littéraire restitue la mémoire individuelle des personnages mansouriens qui se trouve directement liée à la mémoire collective. Les personnages mansouriens, victimes de l'Histoire de leur pays, tentent d'inscrire leur mémoire au sein du texte littéraire.

Cette mémoire, véhiculée par un patrimoine oral collectif, est représentée dans les romans de Ben Mansour par les chants entonnés par les personnages, les contes et légendes, le recours au sacré, et leur inscription dans le texte littéraire qui permet ainsi le passage de l'oral à l'écrit. La musique andalouse et les hawfis entonnés par les

¹⁷⁵ Voir la 3^{ème} partie de notre thèse de Doctorat.

femmes de Tlemcen habitent l'œuvre mansourienne et donnent au texte littéraire une voix.

Nous avons pu, par ailleurs, mettre l'accent sur l'importance accordée par Ben Mansour dans ses écrits romanesques au sacré. Les personnages, persécutés par l'armée coloniale (*Le Chant du lys et du basilic*) ou victimes du terrorisme (*La Prière de la peur, L'Année de l'éclipse*), se réfugient dans le Texte Sacré en récitant des versets protecteurs.

L'influence soufie est aussi importante dans l'œuvre mansourienne, elle ne se limite pas à la simple référence aux personnalités soufies les plus marquantes, mais s'inscrit dans le parcours même des personnages mansouriens, essentiellement féminins. Nous consacrerons de ce fait la deuxième partie de notre travail de recherche à l'examen du rapport entre oralité et écriture, vu sous l'angle des initiations féminines.

Deuxième partie

De l'oralité à l'écriture : les initiations féminines

Chapitre 01 : L'initiation : définitions et composantes

1-1- Autour de l'initiation

2-1-1- Rite, rituel et initiation

2-1-2- Les différents types d'initiation

2-1-3- Pratiques et particularités de l'initiation

1-2- Contexte initiatique

2-2-1- L'espace initiatique

2-2-2- Le temps initiatique

1-3- Les étapes de l'initiation

2-3-1- La phase de préparation: les rites préliminaires

2-3-2- Le Voyage dans l'au-delà : la mort initiatique

2-3-3- La nouvelle naissance

Chapitre 01 : L'initiation, définitions et composantes

L'expérience humaine, aussi simple soit-elle, est chargée de sens de par son cheminement et sa portée. Ce parcours, qui constitue le passage d'une situation considérée comme initiale à une autre plus élaborée, renvoie d'emblée vers l'idée d'*initiation*. Van Gennep explique : « *La vie individuelle, quel que soit le type de société, consiste à passer successivement d'un âge à un autre et d'une occupation à une autre.* »¹⁷⁶.

Nous essayerons dans cette partie de nous arrêter sur l'initiation à travers les transformations que subissent les personnages de notre corpus, tout en la rattachant à notre objet de recherche : l'oralité et l'écriture.

Nous apporterons dans un premier temps quelques clarifications de la notion d'*initiation*. Nous reviendrons sur la première conception du schéma initiatique établi par Arnold Van Gennep et les modifications ultérieures apportées essentiellement par Mircea Eliade et plus récemment par Simone Vierne. Ce retour sur l'évolution même de l'initiation est dû à une volonté de notre part de dégager le schéma initiatique le mieux adapté à notre corpus.

Nous nous consacrerons par la suite aux initiations féminines, étant donné que les personnages principaux des romans de notre corpus sont des femmes, et ce sont elles-mêmes qui font l'objet de ces initiations. En nous basant sur les conclusions du chapitre précédent, nous tenterons de voir dans quelle mesure s'applique le schéma initiatique au parcours de Meryem, Hanan et Hayba.

Le parcours initiatique est souvent rattaché à la mort (physique ou symbolique). Vu la place qu'occupe ce thème dans notre corpus, nous lui avons consacré tout un chapitre pour aboutir enfin sur le sens même de cette quête matérialisée par les femmes et son rapport avec l'oralité et l'écriture. Ce dernier point est motivé par la valeur même de cette initiation que nous tenterons de rendre intelligible tout au long de cette partie.

¹⁷⁶ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage, étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981, p. 11, [1909].

1-1- Autour de l'initiation

1-1-1- Rite, rituel, initiation

Le mot « rite » vient du sanscrit « rita » qui signifie *ce qui est conforme à l'ordre*, il est aussi tiré du latin « ritus », qui veut dire *cérémonie religieuse, usage, coutume*.

Sur le plan religieux, le mot « rite », synonyme de « cérémonial », se réfère à l'« Ensemble de prescriptions qui règlent la célébration du culte en usage dans une communauté religieuse. »¹⁷⁷. Dans le dictionnaire Larousse le rite renvoie dans : « Certaines sociétés, acte, cérémonie magique, à caractère répétitif, ayant pour objet d'orienter une force occulte vers une action déterminée. »¹⁷⁸, ce qui nous fait penser notamment aux rites magico-religieux.

Le rite peut être individuel, il consiste alors en gestes, paroles ou comportements et attitudes ; ou collectif et se rapporte alors à des cérémonies rassemblant un groupe d'individus accomplissant des chants, danses et processions codées.

Le rite est donc un ensemble de règles, usages et coutumes, relevant souvent du domaine du sacré, qui relierait l'homme à une force transcendante. À travers la répétition de mouvements et d'actions symboliques invariables, l'homme tend à reproduire le modèle archétypal en respectant un ordre préétabli.

Sur le plan ethnologique et social, le rite désignerait l'ensemble des :

*« Pratiques réglées de caractère sacré ou symbolique. Rites d'initiation ; rites nuptiaux. Tous les rites qui obéissent à un cycle (cosmique ou biologique) s'enchaînent ou se répondent en référence à un ordre naturel. »*¹⁷⁹

¹⁷⁷ Trésors de la langue française informatisé, « rite », url : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4111082205>

¹⁷⁸ Dictionnaire Larousse, « rite », url : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rite/69575?q=rite#68824>

¹⁷⁹ Trésors de la langue française informatisé, « rite », <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4111082205>

Quelle que soit la portée ou la nature des rites, ils renverraient tous à l'idée de répétition, de changement de statut et d'accomplissement selon un certain ordre et en respectant une organisation prédéfinie afin d'atteindre la sacralité. Cette organisation est assez rigoureuse, le déroulement du rite est conditionné par des étapes exécutées selon un ordre précis.

Le *rite* a un aspect visible matérialisé par les gestes qui le composent, et un autre symbolique (cas de la franc-maçonnerie) de par sa signification profonde pour et dans la communauté qui l'exécute. Il renforce les liens entre les individus appartenant à la communauté qui le pratique et permet selon certains ethnologues le retour aux origines (cas des rites rattachés au culte des ancêtres).

Certains rites sont réservés à des communautés cachées et secrètes et restent de ce fait inaccessibles, parfois même insoupçonnables pour les individus qui ne leur sont pas rattachés.

On peut relever l'existence de rites publics, visibles et exotériques par opposition aux *rites secrets*, ésotériques et réservés à certaines communautés. Il existe également des *rites d'initiation*, *des rites de fécondité*, *des rites funèbres*, ou encore des *rites magiques*.

Certains rites sont dits de passage ou initiatiques, ils accompagnent les changements sociaux ou biologiques d'un individu, d'autres sont purement religieux. Les rites régissent les gestes propres à la célébration des cultes d'une religion, ils peuvent en même temps être relatifs aux étapes de la vie telles que la naissance (accouchement, baptême), la puberté (rite d'entrée dans la communauté des adultes, circoncision), la mort (funérailles, enterrement).

Le rite est donc une pratique habituelle, codée et invariable, obéissant à un cycle (cosmique ou biologique). Il est réglé, fixé et n'est de se fait pas spontané. Le rite est constitutif du rituel.

L'adjectif *rituel* est issu, pour sa part, du grec « *rituales libri* » : « (...) *livre traitant des rites* », « *recueil de rites* » et se rapporte à *ce qui a trait aux rites, ce qui constitue un rite, est conforme au rite*. Il implique la répétition rigoureuse de gestes ou

de pratiques « (...) *organisés d'une manière obligatoire et précise.* »¹⁸⁰. Les *rituels* accompagnent la plupart des circonstances de la vie, ils peuvent être *sacrés* (messe, prière, etc.) ou *profanes* (anniversaire, manifestations sportives...); *sociaux* (rituels de politesse) ou *privés* (rituels de la toilette, de la séduction...) ¹⁸¹.

Le *rituel* est donc la somme des habitudes, règles et coutumes qui conditionnent le déroulement de certaines cérémonies ou prières et relie par cet accomplissement l'individu à la tradition que le rite consacre. Le *rituel* est aussi un :

« *Ensemble d'actes, de paroles et d'objets, codifiés de façon stricte, fondés sur la croyance de l'efficacité d'entités non-humaines, et appropriés à des situations spécifiques de l'existence.* » ¹⁸²

Omniprésentes dans certaines sociétés traditionnelles, les pratiques rattachées aux *rites* et *rituels* diffèrent d'une communauté, d'une culture, d'une religion à l'autre. Rites et rituels démontrent néanmoins l'appartenance surtout lorsqu'ils sont collectifs, ils sont souvent enseignés et transmis par l'ancienne génération à la nouvelle.

Les *rites* et *rituels* sont partie intégrante de l'*initiation* qu'Eliade définit comme :

« *Un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ces épreuves, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu autre.* »¹⁸³

Le mot « *initiation* » vient du latin *initiatio*, signifiant *commencer, entrer dans*. Sur le plan religieux, l'*initiation* concerne l'« *Admission de quelqu'un au culte d'une divinité, à la connaissance de ses mystères* »¹⁸⁴. Cette admission est étendue à l'acceptation d'un nouveau membre, d'un nouvel adepte d'une religion, d'une secte, d'une société secrète ; une fois qu'il aurait traversé avec succès toutes les épreuves

¹⁸⁰ Trésors de la langue française informatisé, « rituel »,

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4111082205>

¹⁸¹ Academic, « rite », url: <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1437962>

¹⁸² Dictionnaire Larousse, « rituel », url :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rituel/69585?q=rituel#68833>

¹⁸³ Mircea Eliade, *Naissances mystiques : essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959, p. 10.

¹⁸⁴ Dictionnaire Larousse, « rituel », idem.

initiatives. L'*initiation* opèrerait un changement de statut ontologique qui permettrait à un individu d'intégrer un groupe d'appartenance, caractérisé par le partage d'un savoir commun.

L'*initiation* est donc la répétition lors d'une cérémonie rituelle de certaines règles et pratiques préétablies qui permettrait au néophyte de sortir d'une condition pour entrer dans une autre, interdite jusqu'alors, accédant ainsi à un statut considéré comme étant accompli à travers une série d'épreuves qui le métamorphosent et le conduisent à la maturité. Il passe du stade de l'ignorance à celui du savoir, l'*initiation* lui révélera certains aspects (mystères) de la vie tels que le sacré, la mort, et la sexualité: « Par l'*initiation* on dépasse le mode naturel, celui de l'enfant, et on accède au mode culturel, c'est-à-dire qu'on est introduit aux valeurs spirituelles. »¹⁸⁵, explique Eliade.

Le verbe « *initier* » vient du latin « *initiare* », de « *initium* » : *commencement, début*, il désigne sur le plan religieux l'action de recevoir et d'admettre quelqu'un à la connaissance des mystères, des secrets et du savoir ésotérique d'une communauté, d'une association ou d'une secte. Cette admission passe par une série d'épreuves à l'issue desquelles le néophyte accède à une connaissance cachée et est consacré. Il peut par conséquent participer aux cérémonies secrètes relatives à la communauté en question. L'*initiation* est une instruction, un enseignement dispensé souvent par un guide, un maître (souvent qualifié de *spirituel*) qui détient déjà le savoir auquel aspire le néophyte.

Simone Vierende rejoint Eliade en expliquant dans *Rite, Roman, Initiation*, que les origines latine et grecque du mot « *initiation* » renvoient respectivement au *commencement* et au fait de *rendre parfait*. Chez les grecs existe une association entre *TEÏOΘau/ TEÏEvTâv* : *être initié* et *mourir*, le néophyte est censé, à travers l'*initiation*, mourir à la condition profane dans laquelle il se trouvait avant l'*initiation* et renaître à une condition spirituelle, sacrée, accomplie : « Le mot grec qui désigne le candidat à l'*initiation*, le néophyte, est lui aussi évocateur : c'est « la nouvelle plante », celle qui vient de germer du grain enfoui en terre. »¹⁸⁶

¹⁸⁵ Mircea Eliade, *Naissances mystiques : essai sur quelques types d'initiation*, op. cit., p. 25.

¹⁸⁶ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, P.U. Grenoble, 1973, p. 7.

L'initiation est dans ce sens « *Le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître.* »¹⁸⁷. C'est un processus permettant d'opérer le passage d'un état de l'être, réputé inférieur, à un état plus évolué, considéré comme étant accompli.

C'est aussi un enseignement, un apprentissage permettant l'« *Accession à la connaissance des premiers éléments d'une science, d'une technique, d'un art.* »¹⁸⁸, d'une langue, d'un métier ou d'une discipline.

Au 18^{ème} siècle, le mot *initiation* ne se limitait plus au domaine religieux, il désignait l'« (...) *action de donner ou de recevoir les premiers éléments d'une science, d'un art, d'un mode de vie, d'une pratique, etc.* »¹⁸⁹. Les fondements de certains métiers étaient gardés secrets et accessibles à une partie restreinte d'individus (c'était le cas du métier d'alchimiste, de forgeron, de maçon ; mais aussi de musicien, de tapissier ou d'orfèvre entre autres). Les maîtres qui détenaient les connaissances relatives à ces métiers les tenaient secrètes et ne les révélaient qu'à un nombre limité d'apprentis, souvent aux frais de plusieurs années d'apprentissage.

De la connaissance des « *mystères* » et autres savoirs occultes, l'emploi du terme *initiation* s'est étendu de nos jours pour renvoyer au fait de dispenser les informations ou connaissances rudimentaires aussi bien d'un art, d'une science que d'un domaine professionnel. L'initiation se trouve aussi au cœur de certaines œuvres littéraires.

1-1-2- Les différents types d'initiation

Les premiers chercheurs n'utilisaient pas encore le concept d'*initiation*, ils lui substituaient celui de *rite*, et plus exactement « *Rites de passage* », lequel renvoyait à des cérémonies relatives au passage d'une personne d'un rôle, d'une étape de sa vie ou d'un statut social à un autre. Le concept « *rite de passage* » est récent, il a été utilisé pour la première fois au début du XX^{ème} siècle par l'anthropologue français Arnold Van Gennep.

¹⁸⁷ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, P.U. Grenoble, 1973, p. 7.

¹⁸⁸ *Les trésors de la langue française*, « initiation », url : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4111082205>

¹⁸⁹ Idem.

Comme nous l'avons expliqué précédemment, certaines étapes de la vie s'accompagnent de *rituels* ou de *rites* particuliers, intervenant essentiellement lors des périodes de transition qui précèdent chacune d'elles. Renvoyant à ces étapes charnières de l'existence humaine, les rites de passage donnent lieu à des pratiques essentiellement symboliques (c'est le cas de la mort initiatique et des différentes formes de renaissance symbolique). Ces rites consolident et affirment sur le plan collectif les valeurs de certaines sociétés à travers la rigueur de leur exécution et leur caractère répétitifs.

Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Les rites de passage*, publié en 1909, Arnold van Gennep présente dans un premier lieu les rites comme des actes magico-religieux¹⁹⁰, avant d'envisager de les classer et de tenter essentiellement de comprendre les raisons de leur exécution selon un ordre bien déterminé. Il explique le fait que :

« *La vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée.* »¹⁹¹, d'où l'utilisation du concept de *rites de passage*.

Van Gennep visait à dégager le *Schéma des Rites de Passage*¹⁹² estimant qu' :
« *Entre le monde profane et le monde sacré il y a incompatibilité, et à tel point que le passage de l'un à l'autre ne va pas sans un stage intermédiaire.* »¹⁹³

Ayant opéré d'abord une distinction entre les *cérémonies de passage humaines* et *cérémonies de passage cosmiques* (d'un mois à l'autre, d'une saison à l'autre, d'une année à l'autre), Van Gennep a tenté par la suite de classer les rites en commençant par clarifier la différence entre *le monde sacré* et *le monde profane*. Il précise que :

« *Tout changement dans la situation d'un individu y comporte des actions et des réactions entre le profane et le sacré, actions et réactions qui doivent*

¹⁹⁰ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 7.

¹⁹¹ Idem, p. 12.

¹⁹² Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 8.

¹⁹³ Idem, p. 10.

*être réglementées et surveillées afin que la société générale n'éprouve ni gêne ni dommage. »*¹⁹⁴

Van Gennep part d'abord d'une distinction entre rites *animistes* et rites *dynamistes*, *sympathiques* et *contagionnistes*, *positifs* et *négatifs*, *directs* et *indirects*.

Les rites *sympathiques* regroupent les rites :

*« Qui se fondent sur la croyance à l'action du semblable sur le semblable, du contraire sur le contraire, du contenant sur le contenu et réciproquement, de la partie sur le tout et réciproquement, du simulacre sur l'objet ou l'être réel et réciproquement, de la parole sur l'acte. »*¹⁹⁵

Alors que les rites dits *contagionnistes* renvoient aux rites *« (...) se fondant sur la matérialité et la transmissibilité, par contact ou à distance, des qualités naturelles ou acquises. »*¹⁹⁶

Les rites *positifs* *« (...) sont des volitions traduites en actes. »*, tandis que les rites *négatifs* concernent les tabous, consistant en une *« (...) interdiction, un ordre de « ne pas faire », de « ne pas agir ». »*¹⁹⁷.

Du point de vu de l'action, Van Gennep explique que le rite a deux modes d'action : *direct*, possédant *« une vertu efficiente immédiate, sans intervention d'agent autonome : l'imprécation, l'envoûtement. »*¹⁹⁸, alors que les rites *indirects* consistent en :

« Une sorte de choc initial, qui met en mouvement une puissance autonome ou personnifiée, ou toute une série de puissances de cet ordre, par exemple un démon ou une classe de djinns, ou une divinité, lesquels interviennent au

¹⁹⁴ Ibid. idem, p. 11.

¹⁹⁵ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit, p. 13.

¹⁹⁶ Idem, p. 17.

¹⁹⁷ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, op. cit., p. 18.

¹⁹⁸ Idem., p.17.

profit de celui qui a accompli le rite : vœu, prière, culte au sens ordinaire du mot, etc. »¹⁹⁹

Van Gennep arrive à la conclusion stipulant que *les rites de passage*, du point de vue de l'analyse, se répartissent en trois catégories secondaires : *les rites de séparation* relatifs aux cérémonies des funérailles ; les *rites de marge* correspondants à la grossesse, fiançailles, l'initiation, l'adoption, le deuxième accouchement, le remariage ; et enfin les *rites d'agrégation* comme lors du mariage.

Eliade fait quant à lui le lien entre *rites de passage* et *initiation*, il explique ce glissement par le fait que « *L'existence humaine arrive à la plénitude par une série de rites de passage, en somme, d'initiations successives (...)* » ; c'est ce qu'explique notamment Laurent Déom lorsque qu'il précise que « (...) *toute initiation passe par un certain nombre de rites qui la rendent effective. Ceux-ci se déclinent en enseignements, cérémonies et épreuves.* »²⁰⁰.

Pour Eliade, les rites de passage sont représentés par les événements liés à des circonstances qu'il qualifie de *profanes* marquant une transition, qu'elle soit rattachée à l'âge ou à des occasions particulières comme la naissance d'un enfant, le mariage ou la mort. Il explique :

« Certes, le rite de passage par excellence est représenté par l'initiation de puberté, le passage d'une classe d'âge à une autre (de l'enfance ou de l'adolescence à la jeunesse). Mais il y a également rite de passage à la naissance, au mariage et à la mort, et on pourrait dire que, dans chacun de ces cas, il s'agit toujours d'une initiation, car partout intervient un changement radical de régime ontologique et de statut social. »²⁰¹

Les *rites de passage* se rapportent donc aux événements marquants de la vie où s'opère un changement de statut ontologique. L'enfant à sa naissance n'existe que physiquement, comme l'explique Eliade, sa reconnaissance par la famille et la communauté se fera par le biais des rites qui surviennent après l'accouchement et

¹⁹⁹ Ibid. Idem., p.17.

²⁰⁰ Laurent Déom, « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologiques et symboliques », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n°3 : *Rite et littérature*, 2005, pp. 73-86.

Url : http://grit.fltr.uc.be/article.php3?date=2006-06&id_article+145, consulté le 02/05/2014.

²⁰¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1987, p. 156.

« Confèrent au nouveau-né le statut de « vivant ». »²⁰². Parmi ces rites on peut citer l'attribution d'un prénom au nouveau-né, les cérémonies de célébration de la naissance, le baptême, etc. Ceci s'applique aussi aux différents rites de passage relatifs à la séparation du jeune garçon de la société des enfants et des femmes et son accès à la société des adultes et donc des hommes, au mariage qui opère pour la femme un changement de clan ou de nom de famille, à la maternité accordant à la femme un nouveau statut au sein de sa communauté, à la mort à travers les différentes processions qui suivent le décès d'une personne.

Eliade précise par ailleurs, qu'au sein des « *Rituels initiatiques proprement dits, il convient de faire la distinction entre les initiations de puberté (classe d'âge) et les cérémonies d'entrée dans une société secrète.* »²⁰³. Déom explique dans ce sens que dans l'initiation « *Il s'agit, d'une part, de faire passer le néophyte de la vie infantile à la société des hommes, et, d'autre part, de le faire passer de la vie profane à la vie sacrée.* »²⁰⁴, ajoutant que l'initiation « (...) *est un acte qui n'engage pas seulement la vie religieuse de l'individu, dans le sens moderne du terme « religion »-il engage sa vie totale.* »²⁰⁵.

Le dictionnaire de sociologie opère un autre glissement en passant des *rites de passage* aux *rites initiatiques* qu'il présente comme un *ensemble de cérémonies marquant ou accompagnant un changement de statut (rites de passage), l'acquisition de pouvoirs surnaturels ou de connaissances nouvelles (initiations magiques, chamaniques), l'accès à des sociétés secrètes (initiations religieuses)*²⁰⁶.

Les ethnologues distinguent, pour leur part, trois types d'initiations: *les initiations tribales* permettant aux jeunes gens d'accéder à la catégorie d'adultes, *les initiations religieuses*, qui marquent la rupture avec le monde profane et l'intégration du monde sacré, elles ouvrent ainsi l'accès à des sociétés secrètes ou à des confréries fermées ; et *les initiations magiques* suite auxquelles l'individu abandonne la condition humaine *normale* pour accéder à la possession de pouvoirs surnaturels.

²⁰² Idem, p. 157.

²⁰³ Ibid. idem., p. 158.

²⁰⁴ Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite. (Tabou, magie, sacré)*, Paris, PUF, « Sup/ La sociologie », 1971, pp. 267-268.

²⁰⁵ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, 1992, p. 26.

²⁰⁶ Gilles Ferréol (Dir.), *Dictionnaire de sociologie*, Armand Colin, 2010 [1^{ère} éd. Armand Colin, 1991].

Sur le plan littéraire, Maingueneau reprend le terme *rituel* et explique dans *Linguistique pour le texte littéraire* que : « *Le texte littéraire est un dispositif ritualisé où sont distribués des rôles.* »²⁰⁷ .

Pour sa part, Simone Vierne présente l'*initiation* dans l'œuvre de Jules Verne en la divisant en trois sections: *l'initiation du premier degré* dans laquelle elle classe le voyage d'exploration et la quête, c'est le cas des romans d'exploration, de quête ou de formation relatifs à l'apprentissage de la Vie ; *l'initiation du second degré* ou l'*initiation héroïque* qui se rapporte à la lutte d'un héros confronté à un monstre ; et enfin *l'initiation supérieure*, rattachée à la quête spirituelle « (...) où la révélation et le contact avec le Sacré se font dès cette vie. »²⁰⁸.

Elle explique : « *Si une œuvre littéraire peut être dite initiatique, il faudra qu'elle comporte une analogie structurale et symbolique suffisamment reconnaissable, précise et étroite.* »²⁰⁹, analogie avec l'initiation religieuse.

Cette conception est partagée par Myriam Tsimbidy qui précise dans *Enseigner la littérature de jeunesse* que:

« *Le récit d'initiation (à un art, un savoir, ou un mystère) comprends deux catégories de textes : les uns suivent les étapes de la formation d'un personnage, les autres racontent une histoire qui est destinée à la formation du lecteur. Cette notion croise ce qu'on appelle les romans d'apprentissage et les romans de formation.* »²¹⁰

Le récit initiatique se présente donc comme un ensemble d'épreuves, d'obstacles et parfois de souffrances, auxquels est confronté le personnage et à l'issue desquels il doit triompher, grandir et sortir *accompli*. On est en présence dans ce cas d'un cheminement évolutif où la mutation peut être perceptible à travers un changement moral ou à travers la transformation de la façon d'agir de l'initié. Laurent Déom insiste sur le fait que :

²⁰⁷ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, 2007, p. 11.

²⁰⁸ Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, ed. Du Sirac, 1973, p. 58.

²⁰⁹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, PU de Grenoble, 1987, p. 5.

²¹⁰ Myriam Tsimbidy, *Enseigner la littérature de jeunesse*, P.U. du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, p.165.

« Ce qui différencie le roman initiatique de n'importe quelle histoire, ce n'est pas tant qu'il comporte un état initial, des épreuves et un état final (...), mais plutôt que le changement subi par le protagoniste soit d'ordre ontologique. »²¹¹

Il poursuit :

« La formule minimale du roman initiatique pourrait donc être exprimée de la façon suivante : il s'agirait d'un roman qui présenterait la modification d'un ou plusieurs traits sémiologiques majeurs de l'être du protagoniste, par le biais d'une ou plusieurs épreuves renvoyant symboliquement à la mort. Il est entendu que plus les symboles initiatiques seront quantitativement et qualitativement importants, plus l'initiation sera évidente. »²¹²

De même que le personnage, le lecteur se trouve au centre de cette initiation puisqu'il évolue parfois au même rythme que le personnage concerné par l'initiation et acquiert tout au long de sa lecture de nouvelles connaissances.

L'œuvre de Ben Mansour est marquée par cette dimension de quête qui s'accompagne d'une mutation de statut ontologique des personnages, lesquels subissent tout au long de leur parcours une série d'épreuves atténuantes qui leur permettent d'évoluer et d'accéder d'emblée à une sorte d'accomplissement personnel et/ou spirituel.

Les romans mansouriens s'inspirent de l'initiation et feraient de ce fait office de romans initiatiques, les protagonistes tentent de se comprendre et de comprendre le monde qui les entoure, souvent suite à une tragédie personnelle (Meryem, victime d'un accident de la route) ou collective (Hayba et Hanan, victimes du terrorisme).

²¹¹ Laurent Déom, op. cit., http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php3?date=2006-06&id_article=145#nb1-34

²¹² Idem.

1-1-3- Pratiques et particularités de l'initiation

Les initiations et rites de passages sont souvent accompagnés de pratiques symboliques, certaines peuvent avoir la forme d'épreuves, et d'autres concernent les conditions dans lesquelles s'effectue l'initiation :

« *Le symbolisme, en effet, est nécessaire pour que s'effectue l'initiation, puisque la mort et la renaissance connues par le novice n'existent jamais que sur le plan symbolique, et non de façon matérielle.* »²¹³, explique Déom.

En 1909, Van Gennep avait déjà relevé l'existence dans *les rites de passage*, de ce qu'il a appelé *le passage matériel* comportant des frontières et des bornes, des tabous relatifs à certaines zones considérées comme limite entre deux espaces ainsi que les zones sacrées, des objets matériels tel que la porte, le seuil et le portique qui peuvent avoir une portée symbolique et être rattachés à ce que Van Gennep appelle *les rites d'entrée et de sortie*, sans omettre les sacrifices de fondation²¹⁴.

Nous pouvons dès lors remarquer que certains objets tels que la porte ou le portique se chargent de références allégoriques et ne renvoient plus dans le contexte initiatique à leur sens commun et profane. En effet, les images et éléments relevant de l'ordre du symbolique interviennent lors de l'initiation, cette dernière se fait souvent par le recours aux quatre éléments ou à certains comportements et restrictions à valeur symbolique. On peut dans ce sens noter les différentes épreuves qui accompagnent le cheminement du novice, et qui peuvent s'exprimer à travers des *épreuves de résistance physique* et/ou des *épreuves de résistance morale*.

Vierne revient sur certaines pratiques et note que « (...) *parmi les pratiques ascétiques, il faut noter le jeûne.* »²¹⁵. Le jeûne comprend les tabous alimentaires, la nourriture rudimentaire et les restrictions alimentaires (interdiction de prendre certains aliments), il est purificateur et symbolique, et renvoie à l'état prénatal.

²¹³ Laurent Déom, *Le roman initiatique, éléments d'analyse sémiologique et symbolique*, Université catholique de Louvain, GRIT, Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte, url : http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php3?date=2006-06&id_article=145#nb1-34

²¹⁴ Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 27.

²¹⁵ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, PU de Grenoble, 1987, p.23.

La deuxième pratique est **la veille**, Vierne explique qu' :

« Il s'agit (...) de forcer le novice à se concentrer, à méditer, en demeurant « éveillé » ; comme d'autre part, il est « mort », il est bien évident qu'il n'a pas besoin du sommeil réparateur des forces du corps. »²¹⁶

Cette privation de sommeil a souvent valeur de dépassement de soi sur le plan physique, moral et spirituel :

« Ne pas dormir, ce n'est pas seulement vaincre la fatigue physique, c'est surtout faire preuve de volonté et de force spirituelle : rester éveillé veut dire qu'on est conscient, présent au monde, responsable. »²¹⁷

La troisième pratique consiste au fait de garder **le silence**. Le novice doit souvent observer le silence, il n'a « (...) la permission que de pousser des cris pour se faire comprendre. », ce silence « (...) est lié aussi à cette condition de mort ou de stade prénatal. »²¹⁸.

D'autres pratiques peuvent consister en épreuves physiques : tortures, immersion, enterrement symbolique, mutilations corporelles.

« Toutes ces tortures, en tout cas, sont ressenties comme un anéantissement et plus précisément comme dépècement de l'être humain qui perd ainsi sa chair, qui est suivant les motifs, bouillie, digérée, coupée en morceaux. »²¹⁹, c'est souvent le cas dans les initiations chamaniques.

L'enterrement symbolique est une image du *regressus ad uterum* renvoyant à « la nostalgie de la perfection des commencements qui explique en grande partie le retour périodique in illo tempore. »²²⁰. La régression peut se matérialiser dans le texte littéraire par le biais d'images métaphoriques de personnage englouti dans le ventre d'un monstre, ou de manière plus symbolique dans une période de sa vie ou une situation particulière qu'il a du mal à quitter. C'est le cas de Hayba, l'héroïne de ***l'Année de l'éclipse***, qui est atteinte du syndrome de *l'Âge d'or*. La jeune revient vers les années de bonheur quand son mari et sa fille étaient encore à ses côtés, pour fuir le présent tragique dans lequel elle se trouve.

²¹⁶ Idem., p. 24.

²¹⁷ Ibid idem., p. 44.

²¹⁸ Idem., p. 24.

²¹⁹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 28.

²²⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 82.

Meryem, la protagoniste du *Chant du lys et du basilic* se trouve aussi dans la même situation, mais pour elle, le monstre est le passé dont elle n'arrive pas à se défaire. Pour pouvoir s'accomplir, la jeune fille doit se réconcilier avec son passé individuel qui renvoie en même temps au passé collectif.

Ce *regressus ad uterum* peut s'accompagner dans certains cas de l'immersion, Eliade explique que :

« L'immersion symbolise la régression dans le préformel, la réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence. L'émergence répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle ; l'immersion équivaut à une dissolution des formes. C'est pour cela que le symbolisme des Eaux implique aussi bien la mort que la renaissance. Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération : et parce que la dissolution est suivie d'une « nouvelle naissance », et parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie. »²²¹

L'immersion permet donc la régénérescence mais aussi la purification :

« Dans quelque ensemble religieux qu'on les rencontre, les Eaux conservent invariablement leur fonction : elles désintègrent, abolissent les formes, « lavent les péchés », à la fois purificatrices et régénératrices. »²²²

Hayba, ne supportant plus son corps violé, procède à un lavage purificateur qui dépasse le simple nettoyage corporel, comme Abla dans *La Prière de la peur*, elle commence par son studio :

« Elle fut saisie d'une frénésie de propreté. Elle lava à l'eau de javel tout ce qui lui tombait sous la main (...) les murs ne furent pas épargnés ; elle les lessiva à grande eau. (...) Sans se lasser de regarder autour d'elle, elle soupira d'aise et de triomphe. Confusément, elle sentait que quelque chose venait de se passer. Elle venait de se débarrasser de ses souillures (...) Combien de temps avait-elle passé à se frotter les dents dans un souci de purification que même le sang n'apaisait pas ? » (AE, p. 41-42).

²²¹ Idem., pp. 112-113.

²²² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 113.

Hanan était pour sa part plongée dans la source de Aïn el Hout par ses proches :

« Ils la sortaient sur sa chaise roulante et la dirigeaient vers les mausolées où étaient enterrés les siens, puis ils la menaient vers un lieu qui la fascinait depuis sa plus jeune enfance, Tahamamin, le lac enchanté. Parfois, ils empoignaient son corps mutilé devenu tronc et le plongeaient délicatement dans l'eau miraculeuse. Hanan éprouvait une sensation de plaisir et de force sans fin. » (PP, p.27).

La prière de la peur commence par le nettoyage de la maison de Abla qui a aussi une valeur dépassant la propreté. La vieille dame veut laisser sa demeure propre si jamais elle ne venait à mourir subitement, elle :

« Aspergea avec vigueur la cour intérieure qui se mit à suinter comme un hammam. Tout y passa : les murs, les couloirs, les portes des chambres, la treille alourdie par les raisins encore verts, les escaliers (...) La vieille femme resta ainsi des secondes, des minutes, des heures à laver, astiquer et purifier sa maison. « Que la propreté est délicieuse, se dit-elle. Si je venais à mourir subitement, on trouverait ma maison bien rangée et nettoyée, brillante comme les appartements du paradis ». » (PP, pp. 9-10).

La narratrice a employé le verbe « purifier » et la comparaison de la part du personnage de sa maison avec les appartements du paradis sera suivie du rituel des ablutions, le personnage passe de la « purification » de l'espace à celle du corps avant d'accomplir la prière, d'autant plus que la poussière et la saleté sont comparées par la narratrice à de *gros péchés impardonnables* : « Elle se lava rituellement et allait finir de se rincer la plante des pieds. » (PP, p. 12). Abla passe ensuite à la purification spirituelle matérialisée par l'accomplissement de la prière qui purifie l'âme.

À côté de certains rituels religieux comme les ablutions, on peut noter le rituel du lavage du nouveau-né, aussi significatif que l'immersion. Eliade explique : « *Le premier bain, le lavage de tête, le rite de froter l'enfant, etc., tout en ayant une portée*

hygiénique, semblent en même temps, rentrer dans la catégorie des rites de séparation d'avec la mère. »²²³.

Ce cérémonial est minutieusement décrit dans *l'Année de l'éclipse*. Hayba, la jeune maman :

« Remit l'enfant à son père, qui le déposa sur les genoux de sa grand-mère paternelle. Au centre de l'assemblée des femmes se trouvait un grand plat en bois d'olivier. Les tantes versèrent de l'eau tiède et les grands-mères, qui avaient fini de déshabiller le nourrisson, la plongèrent dans l'eau. Elles la savonnèrent en récitant des versets de Coran, puis la rincèrent, l'essuyèrent et finirent par la frictionner avec une huile spéciale, sans que la petite fille émette un seul pleur. » (AE, p. 74).

Vient ensuite le « rituel du henné » où sont convoqués, par le biais d'un chant, anges, prophète et Dieu afin de protéger le nourrisson :

« Ô douce, mets le henné
Dans la coupe en argent ciselé
Mets-le, aidée par les anges
Et par le prophète, l'Aimé de Dieu. » (AE, p. 75).

La procession s'achève par l'attribution d'un prénom à la petite fille, le père déclara :

« Bienvenue, princesse ! Bienvenue, belle gazelle ! Bienvenue dans la maison de ton père et de ta mère. Bienvenu, visage de bonheur et d'opulence. Tu te prénommes Dounia. Ton prénom signifie la vie et le monde. » (AE, p. 76).

Un autre symbole est représenté par les éléments renvoyant à la matrice, la *Terra Mater*, ou la *Materia prima*, c'est le cas de la terre, des grottes, des tombes et tombeaux.

²²³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 78.

Souvent dans les représentations anciennes du monde, la terre est incarnée par une déesse-mère, cette image de la mère renvoie à la fécondité²²⁴ au point où :

*« Un enfant n'est considéré comme véritablement né que lorsqu'après être sorti du ventre de sa mère, il a été déposé sur la surface de la Terre-signifiant par là qu'il est un petit d'homme dans sa condition existentielle (né de sa mère de chair, et le fils de la Mère archétypale), qu'il sera ainsi appelé dans sa vie, à travers une initiation rituelle ou tout simplement endopsychique (individuation), à devenir puer aeternus qu'il est déjà par essence. »*²²⁵

Ce rapport entre la terre végétale et la Terre-Mère est assez significatif dans les romans mansouriens. Relevons le cas de Moulay, médecin de formation, qui a préféré se consacrer à l'entretien de la ferme familiale. Le personnage de *La Prière de la peur* confie :

« Aimer jusqu'à la folie la terre qui vous a porté. La terre d'Algérie, déclarait-il avec passion, est comme ses femmes. Aimez-les, elles vous le rendront au centuple, méprisez-les ou tentez de les opprimer, elles sauront se venger en commençant par devenir stériles. » (PP, p. 111).

Cette image invoque une autre, le retour à la terre natale après la mort : *« Le désir si fréquent d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison »*²²⁶. La mort est rattachée ici au retour post-mortem et à la maison, symbolisant dans ce cas la *« demeure éternelle »*, la Terre-Mère : *« La terre devient berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos. »*²²⁷, explique Durand.

Il faut noter par ailleurs le fait que : *« (...) le mot français « cimetière » vient directement du grec koimeterion qui signifie la chambre nuptiale, la mort est le retour à la terre. »*²²⁸. Ce retour est assez perceptible à travers l'enterrement, mais aussi par le

²²⁴ Nous y reviendrons dans le chapitre consacré aux initiations féminines.

²²⁵ Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie de symboles*, éd. La pochothèque, 1996, p. 673.

²²⁶ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949, p. 222.

²²⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, PUF, 1963, p. 270.

²²⁸ Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 673.

fait de déposer la dépouille du mort par terre, notamment dans plusieurs régions d'Algérie.

La Terre-Mère et l'élément aquatique sont complémentaires, complicité que l'on retrouve déjà dans le ventre maternel abritant le fœtus dans le liquide amniotique :

« Les eaux se trouveraient « au commencement et à la fin des évènements cosmiques », alors que la terre serait « à l'origine et à la fin de toute vie » (...) les eaux seraient donc les mères du monde, tandis que la terre serait la mère des vivants et des hommes. »²²⁹

À son tour, la grotte est la matrice. Évoquant le poète, Durand explique qu'il « (...) peut sentir naturellement une corrélation entre la caverne « obscure et humide » et le monde « intra-utérin » (...) la grotte est considérée par le folklore comme matrice universelle et s'apparente aux grands symboles de la maturation et de l'intimité tels que l'œuf, la chrysalide et la tombe.»²³⁰.

La jeune Hanan retourne à la matrice en mourant dans une grotte, « *Idris et Hanan restaient terrés dans la grotte de Tahamamin.* » (PP, p. 373). La mort est l'ultime initiation et le fait que Hanan meurt dans une grotte serait le symbole de son retour à la matrice, de sa maturation, de l'accomplissement de son parcours et de l'achèvement de son initiation.

²²⁹ Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 261.

²³⁰ Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 276.

1-2- Contexte initiatique

1-2-1- L'espace initiatique

Au cours de la première phase de l'initiation le néophyte est séparé de sa famille, mais aussi de son espace ordinaire. Le lieu de l'initiation est considéré comme étant sacré, c'est dans son sein que s'accomplit la transformation de l'initié, il en sort différent de ce qu'il était au moment de son entrée. Nous avons déjà abordé l'importance de certains espaces qui renvoient à la matrice, à la *Terra prima* et au ventre maternel.

Un nombre considérable de rites est ainsi rattaché à l'espace et aux lieux dans lesquels s'effectue l'initiation, délimitant ainsi un espace ordinaire appelé *profane* et un espace lié au rite considéré comme étant *sacré*. Eliade explique « *Il y a donc un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire amorphes.* »²³¹, à titre d'exemple, le temple est défini comme étant « *Un domaine séparé, espace réservé au culte et coupé du monde profane par des murs.* »²³².

Des objets peuvent dans ce sens jouer le rôle d'éléments de séparation entre *espace sacré* et *espace profane* :

« *Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, et où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré.* »²³³

Des interdictions et des restrictions particulières peuvent accompagner le passage de l'un vers l'autre. Van Gennep précise : « *La défense de pénétrer dans un tel territoire (considéré comme étant sacré) a donc le caractère d'une interdiction*

²³¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 25.

²³² Gilbert Durand, *structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 669.

²³³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, idem., p. 28.

*proprement magico-religieuse, interdiction qui s'exprime à l'aide de bornes, murs ...etc. »*²³⁴.

L'espace sacré est purifié pour être séparé symboliquement de l'espace profane²³⁵, et l'accès au lieu sacré est accompagné d'une purification du novice lui-même.

Les transitions entre un espace profane et un espace sacré, un espace public et un espace privé, un espace extérieur et un espace intérieur, sont codées et ritualisées à travers certaines pratiques comme la purification (les ablutions par exemple), les salutations, etc.

Dans les sociétés dites « *archaïques* », lors de l'initiation, les novices sont souvent isolés dans la brousse, dans une cabane initiatique, ou même enterrés dans ce qui pourrait renvoyer symboliquement à une tombe. Ces différents éléments inspirant peur et frayeur consolident l'idée d'épreuves que doit subir le novice et surmonter courageusement.

Qu'il soit réel ou imaginaire, profane ou sacré, public ou privé, intérieur ou extérieur, l'espace joue donc un rôle important dans la vie humaine. D'une communauté à l'autre, sa conception et sa perception diffèrent. Dans un ouvrage consacré à *L'Univers symbolique des arts islamiques*, Patrick Ringgenberg explique que : « *La conception de l'espace propre au monde musulman participe d'une perception symbolique, cosmologique et sacrée, de l'univers et de la place qu'y occupe l'homme.* »²³⁶.

La disposition des êtres et des objets dans l'espace est porteuse de sens « *Structuré par des coordonnées symboliques et conçu comme le reflet terrestre de réalités spirituelles et invisibles.* »²³⁷.

²³⁴ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., pp. 29-30.

²³⁵ Nous pensons notamment au tapis de prière en Islam disposé par terre, l'espace délimité par le tapis est considéré comme étant sacré et une personne qui n'a pas effectué les ablutions rituelles ne peut pas se mettre sur le tapis de prière, le même principe de purification rituelle s'applique à l'accès à des espaces plus symboliques tels que la mosquée ou le cimetière.

²³⁶ Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, ed. L'Harmattan, 2009, p. 261.

²³⁷ Idem, p. 261.

Les romans mansouriens sont riches en espaces symboliques, certains ont de facto une valeur religieuse ou spirituelle, c'est le cas des lieux de culte, les mausolées, et même le cimetière ; d'autres sont initialement profanes et acquièrent une valeur symbolique pour les personnages, c'est le cas de Aïn El Hout pour Hanan, l'hôpital pour Meryem et le studio dans lequel se trouvait Hayba. Il ne faut pas ignorer non plus l'importance des lieux rattachés à l'eau et à la purification tels que les sources, rivières ou hammams, lieux initiatiques par excellence.

Lieu de recueillement, le cimetière est symbole de l'absence, de la mémoire. C'est aussi le lieu symbolique du repos éternel, le terme grec « *koimétérion* » signifie « *le dortoir* ». Le cimetière est le lieu de rencontre des vivants et des morts comme le présente Marc Alain Deschamps²³⁸. C'est aussi le lieu de l'échange symbolique entre vivants et morts.

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, Meryem se rend chaque vendredi, « *Jour où l'âme des morts redescend sur terre.* » (CLB, p. 354), au cimetière pour se recueillir sur la tombe de son père et lui raconter ses malheurs. La visite du vendredi devient un rituel pour la jeune fille qui prend tout son temps pour nettoyer la tombe de son père, celle de son grand-père et de son oncle :

« Elle récitait les versets du Coran qu'elle connaissait le mieux. Ensuite, elle racontait à son père sa peine, ses joies, ses réussites et échecs scolaires. Elle recommençait le même cérémonial devant les tombes de sa grand-mère et de Ami Ambarek. (...) De retour à la maison, Meriem paraissait rassérénée. » (CLB, p. 206).

Dans *L'Année de l'éclipse*, l'auteure fait référence au cimetière à deux reprises, la première concerne le cimetière du Père-Lachaise où se rendit Hayba presque automatiquement : « *Un petit détour par le cimetière la conduisit presque tout droit devant la tombe d'Alfred de Musset.* » (AE, p. 54). La deuxième visite est effectuée à Belcastel dans l'Aveyron, la jeune femme se recueille cette fois-ci sur la tombe de Fernand Pouillon, et c'est la première fois depuis l'assassinat de son mari et de sa fille

²³⁸ Marc Alain Deschamps, *La psychanalyse des cimetières*, <http://www.europsy.org/marc-alain/mort3cimeties.html>, consulté le : 23/05/2014.

que Hayba récite le Coran dans « *Un cimetière chrétien qui avait accueilli pour son dernier sommeil un baptisé converti à l'islam.* » (AE, p. 249).

Le cimetière, symbole de l'absence, devient paradoxalement dans les romans mansouriens symbole de présence. C'est le lieu où se retrouvent les personnages, lieu d'apaisement et de réconciliation avec soi-même. L'entrée et la sortie du cimetière sont codées, il ne fallait pas « (...) *déranger les morts.* » (AE, p.248) ; Hayba : « (...) *s'assit juste à côté de la tombe et entama à voix haute la récitation du Coran (...) Sans prêter attention à Jacques, elle récita plusieurs versets.* » (AE, p. 249), ce geste marque la réconciliation de la jeune femme avec sa religion.

Si le cimetière est symbole d'apaisement, les endroits fermés renvoient quant à eux dans les romans mansouriens à des images de peur, d'insécurité et de frayeur. C'est le cas de la chambre d'hôpital dans laquelle se trouve Meriem tout au long du récit. Une chambre blanche et froide, présentée comme lieu où la jeune femme luttait contre la mort à l'image des cabanes où le néophyte doit faire face à la mort initiatique.

La jeune fille était en effet victime d'un double enfermement, l'un est matérialisé par la chambre d'hôpital et l'autre est représenté par le labyrinthe de la mémoire dans lequel elle est perdue. Pour sortir de l'un comme de l'autre, Meriem devait se battre contre l'oubli et recomposer les bribes de sa mémoire comme les pièces d'un puzzle. Son esprit se détache alors de son corps inerte et enfermé dans la chambre d'hôpital. Elle arrive au terme de son initiation quand, enfin, elle parvient à dépasser son traumatisme et à se souvenir des circonstances de son accident.

La chambre d'hôpital est lieu symbolique dans la mesure où le personnage y livre son corps à la médecine et profite paradoxalement de son absence au monde matérialisée par le coma, le mutisme et l'immobilité, pour soigner son esprit. L'initiation de Meriem est essentiellement spirituelle.

Dans *l'Année de l'éclipse*, le studio parisien où se trouve Hayba est comparé à une tombe : miteux, humide et sombre, il inspire peur et angoisse. En acceptant de le quitter, la jeune femme va sortir petit à petit de sa prison intérieure et reprendre goût à la vie. Ce détachement n'est pas sans douleur, il dure plusieurs mois durant lesquels la

jeune femme doit dépasser son envie de mourir et parvenir à accepter de vivre et à redonner la vie.

L'espace sacré dans *La prière de la peur* est représenté par Aïn El Hout, le village natal de l'héroïne dans lequel elle retourne pour rédiger son manuscrit. Le village situé dans le Hawouz de Tlemcen est décrit par l'aïeule Lalla Kenza à sa petite fille:

« À partir de cette limite tracée par la rocaille, on est dans le territoire sacré de Aïn el Hout. À partir de ces kerkours que l'on soit riche comme Crésus ou pauvre comme Job, général avec ses armées ou mercenaire à la solde d'un gouverneur, ont devient humble fils d'Adam, nu et faible (...) dans ces lieux, dès que la limite est franchie, l'impur doit rebrousser chemin, l'arrogant courber la tête et l'homme haineux et persifleur disparaître. » (PP, p. 31).

Aïn el Hout a été fondé vers l'an 750 de notre ère, Sidi Abdallah Benmansour et Sidi Mohamed Benali sont ses patrons locaux, le sanctuaire des saints du village est un lieu de pèlerinage visité par les fidèles et surtout les femmes. La Source des poissons porte ce nom car, selon la légende locale reprise par Lalla Kenza, un bassin contenant des poissons « sacrés » se trouve à son entrée. L'aïeule poursuit : *« Le poisson est sacré (...) car il est le symbole de l'élément vital, l'eau qui apporte fécondité et fertilité (...) c'est le signe de la naissance et de la renaissance. Là où il n'y a pas de poissons il n'y a pas de vie. »* (PP, p. 43).

Selon une légende populaire locale, un jour le fils d'un roi de Tlemcen surprit en courant derrière une gazelle la fille d'un seigneur local en train de se baigner dans la source. Stupéfaite, la jeune femme se jeta dans l'eau où elle fut transformée en poisson.

Mais ce lieu de sérénité et de sécurité est violé par le nabot et ses hommes à la fin du récit, ils se sont *« (...) introduits armés jusqu'aux dents dans ce territoire sacré. L'armée des colons n'a pas osé transgresser cet interdit. »* (PP, p. 372). Une transgression aux conséquences tragiques pour les protagonistes.

1-2-2- Le temps initiatique

Dans un livre intitulé *La tradition et les voies de la connaissance, hier et aujourd'hui*²³⁹, Fernand Schwarz explique que l'homme peut vivre l'expérience du sacré et se relier à l'univers à travers une *géographie du sacré*. Cette dernière intègre l'espace et le temps et vise à reproduire le monde céleste sur terre en rendant possible une liaison verticale où l'homme est un médiateur.

Si le point précédent a porté sur l'espace, nous nous arrêterons dans ce qui suit sur le temps afin de saisir sa perception et sa configuration dans le contexte initiatique, tout en tentant de voir dans quelle mesure cette conception rejoindrait l'organisation temporelle des romans mansouriens.

Si l'espace est réparti entre sacré et profane avec des seuils servant de points de passage de l'un vers l'autre, qu'en est-il du temps ?

L'espace sacré serait le point de convergence des « *Puissances d'en haut* », Dieu (ou les Dieux), et les « *Puissances d'en bas* », les humains. Cette jonction est célébrée à des moments précis de l'année selon un calendrier prédéterminé. Le rôle du calendrier serait de donner vie et mouvement à l'espace qui se trouve ainsi relié au rythme cosmique : « *De même qu'une église constitue une rupture de niveau dans l'espace profane d'une ville moderne, le service religieux qui se déroule dans son enceinte marque une rupture dans la durée temporelle profane.* »²⁴⁰.

Si l'on admet l'existence d'espaces de rencontre entre le Ciel et la Terre, il faudrait aussi prendre en considération l'existence de moments spécifiques où les plans de l'Univers se trouveraient reliés. Il s'agirait d'instantanés hiérophaniques où la durée s'efface devant un temps sacré qui renverrait vers le temps mythique.

L'initiation marquerait le retour au moment mythique d'avant la création, *in illo tempore*, comme l'explique Eliade :

²³⁹ Fernand Schwarz, *La tradition et les voies de la connaissance, hier et aujourd'hui*, Ed. N.A.D.P., 1987.

²⁴⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 66.

« Pas plus que l'espace, le Temps n'est, pour l'homme religieux, ni homogène ni continu. Il y a les intervalles de Temps sacré, le temps des fêtes (en majorité, des fêtes périodiques) ; il y a, d'autre part, le Temps profane, la durée temporelle ordinaire dans laquelle s'inscrivent les actes dénués de signification religieuse. Entre ces deux espèces de Temps, il existe, bien entendu, une solution de continuité ; mais, par le moyen des rites, l'homme religieux peut « passer » sans danger de la durée temporelle ordinaire au Temps sacré. »²⁴¹

Pour mieux comprendre cette perception il faudrait commencer par clarifier les trois conceptions du Temps, à savoir : *le temps mythique*, *le temps sacré* et *la durée profane*.

Le temps mythique, ou *temps des origines (temps matriciel)*, est un temps où la chronologie et l'écoulement sont absents (raison pour laquelle dans la mythologie Cronos²⁴² dévorait ses enfants à leur naissance, sauf Zeus qui le tua et délivra les enfants avalés). Les rites et les cérémonies rituelles tentent de restaurer le temps mythique, le rite sacralise le temps profane et inscrit l'homme dans un temps sacré anhistorique.

Le temps sacré, généralement instauré lors des fêtes collectives et périodiques, marque le passage d'un cycle temporel vers un autre, régénérant ainsi le temps :

« L'homme religieux vit ainsi dans deux espèces de Temps, dont la plus importante, le Temps sacré, se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites. »²⁴³

Le temps de la fête est ainsi temps du souvenir, c'est le temps du rappel et de la mémoire, celui de la réactualisation dans le présent de l'évènement originel. La nouvelle année reprend, dans ce sens, le temps à son commencement marquant le passage du Chaos vers le Cosmos. Le temps y est suspendu : « À chaque fête périodique

²⁴¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 63.

²⁴² Chronos, symbole personnifié du temps est souvent confondu avec le dieu Cronos (*Saturne* en latin) qui dévorait ses enfants.

²⁴³ Mircea Eliade, idem., p. 64.

on retrouve le même Temps sacré, le même qui s'était manifesté dans la fête de l'année précédente ou dans la fête d'il y a un siècle. »²⁴⁴. L'évènement qui se répète va marquer un retour à l'origine et c'est ainsi qu' :

*« Une naissance, une construction, une création d'ordre spirituel, a toujours le même modèle exemplaire : la cosmogonie (...) le sens profond de tous ces rituels nous semble clair : pour bien faire quelque chose, ou refaire une intégrité vitale par la maladie, il faut d'abord retourner ad originem, puis répéter la cosmogonie. »*²⁴⁵

En prenant la décision de retourner à son village natal avant sa mort afin de transcrire l'histoire familiale. L'héroïne de La **Prière de la peur** retourne aux origines et par le geste scripturaire répète la cosmogonie. Cette répétition sera réitérée encore par la jeune cousine qui porte le même prénom et qui se chargera de lire le manuscrit.

Le cycle peut marquer par ailleurs, le passage de la partie nocturne à la partie diurne, c'est le rythme binaire ; il s'agit de relier le temps à l'espace : le temps s'incarne donc dans l'espace divisant ainsi l'année en quatre saisons, c'est le rythme quaternaire ; alors que le rythme ternaire se trouve relié à trois éléments : le père représentant la semence, la mère renvoyant à la capacité de germination, et le fils incarnant le fruit ou le retour à la semence²⁴⁶.

Le temps sacré est de ce fait « (...) un continuum qui n'est interrompu qu'en apparence par les intervalles profanes. »²⁴⁷, l'initiation comme possibilité de renouvellement et de renaissance est rattachée au temps sacré. Vierendeel note à ce titre que :

« L'initiation de puberté s'accompagne toujours d'un cérémonial collectif, où les initiés revivent une fois encore les évènements qui se sont passés dans le Temps du rêve, belle formule de nombreux rituels qui désignent un Temps sacré, hors du temps profane. Par cette participation qui rend présents des évènements ayant eu lieu à l'origine, le Temps est aboli. Il a

²⁴⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 64.

²⁴⁵ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956, p. 146.

²⁴⁶ L'ancien calendrier égyptien divise l'année en trois saisons : la saison de la crue, celle des semailles et celle de la sécheresse.

²⁴⁷ Idem.

perdu le caractère de temps profane, du temps que nous vivons et qui fait la misère de la condition humaine. Il est devenu réversible, puisqu'on peut revivre un évènement passé. En outre, il a une valeur particulière puisqu'il est un « temps du commencement » et qu'il a ainsi une jeunesse éternelle, un pouvoir de renouvellement sans cesse renaissant. »²⁴⁸

Le temps profane est celui du quotidien, il mène au devenir, à l'histoire, à la durée. Le temps sacré se détache du temps réel, de l'immédiat, du présent historique.

Pour fuir le quotidien chaotique, les personnages mansouriens se réfugient dans la sacralité du passé, représenté par un temps mythique, collectif : celui de l'épopée familiale dans *La Prière de la peur*, ou individuelle comme c'est le cas de *L'Année de l'Éclipse* où l'héroïne revient sur sa vie heureuse avant l'assassinat de son mari et de sa fille. Le passé de Hayba comme celui de la lignée de Hanan est structuré, mythifié, sacralisé par opposition au présent déstructuré, désarticulé, chaotique pour les personnages.

Le détachement du temps profane s'exprime aussi par le recours à un temps indéterminé, lointain, celui des contes et des légendes. Un temps magnifié parce qu'il n'est plus par opposition à un présent tragique, chaotique.

Les trois temps abordés précédemment sont présents dans l'œuvre mansourienne :

- *Le temps mythique* apparaît à travers les nombreuses légendes relatives à la création, comme la légende expliquant l'origine du village natal de la protagoniste Hanan, Ain El Hout,
- *Le temps de la célébration* est véhiculé dans les romans mansouriens par différents évènements comme la naissance, l'aïd, le nouvel an, les fêtes religieuses où il y a actualisation de mythes et de croyances anciennes. C'est le temps du souvenir pour les personnages
- *Le temps sacré* : représenté par le temps religieux, comme celui de la prière (Abla et Lalla Kenza), du recueillement au cimetière (Meriem, Hayba), à l'église (Hayba),

²⁴⁸ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 87.

Sans omettre *la durée profane* relative au temps du déroulement de l'intrigue de chacun des récits.

1-3- Les étapes de l'initiation

Après avoir clarifié les notions de *rite*, *rituel* et *initiation*, et précisé dans quel contexte se déroule l'initiation, nous pouvons nous pencher à présent sur les étapes qui constituent et structurent ce cheminement, marquant pour la personne le passage d'un statut à un autre, d'un rôle à un autre, d'une phase de sa vie à une autre considérée comme plus accomplie et en revient « autre ». Ce voyage initiatique, visant à accompagner l'individu dans sa transformation, consisterait à :

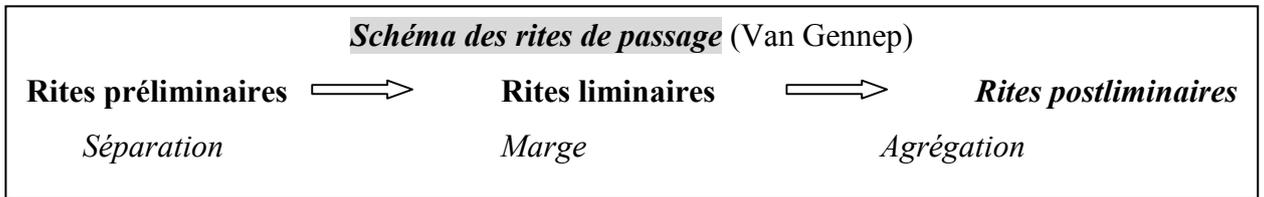
« *Quitter le monde profane, découvrir l'univers de l'informel et du chaos, subir des épreuves imposées, rencontrer la mort et y échapper, s'instruire en chemin à la lumière de ces expériences, et puis revenir, transformé (...) au cours de ce périple, le voyageur aura appris à déchiffrer la carte du temps et à s'oublier en tant que profane pour mieux renaître comme initié.* »²⁴⁹

Arnold Van Gennep (1909) fut le premier à avoir tenté de classer et de comprendre l'ordre d'exécution des rites de passage de l'enfance à l'âge adulte, cette réflexion lui a permis de dégager le *Schéma des Rites de Passage*. En effet, Van Gennep est arrivé à concevoir une structure des rites en trois étapes, qui ne se limitent pas aux rites de passage d'une catégorie d'âge à une autre, mais reviennent dans d'autres formes rituelles.

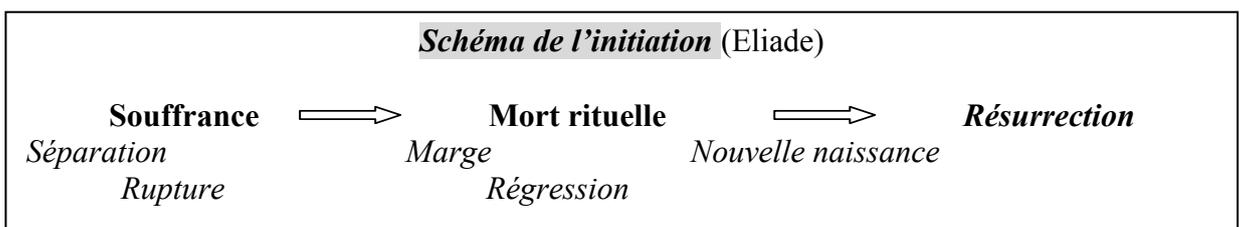
La première étape constitue une séparation de l'individu de son statut de départ, de son milieu familial, c'est la phase de *séparation*, elle a pour but de purifier le néophyte. La seconde phase de transition s'accompagne d'une mise en marge, l'individu est isolé et ses contacts sociaux sont suspendus, il doit faire face à un événement ou être exposé à des épreuves morales et physiques contraignantes, c'est la phase de *liminalité* ou de *marginalité*. La troisième, quant à elle, renvoie à l'admission du néophyte dans la société, mais il y revient avec un nouveau statut, métamorphosé suite à l'expérience qu'il a vécu, c'est la phase d'*agrégation*.

²⁴⁹ BNF, « Voyage initiatique », url : <http://expositions.bnf.fr/lamer/pedago/voyage/index.htm> , consulté le 13/10/2012.

Van Gennep explique que : « *Le schéma complet des rites de passage comporte en théorie des rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et postliminaires (agrégation).* »²⁵⁰.



Pour Eliade, le même schéma initiatique répondant à trois étapes : *souffrance, mort et résurrection*, se retrouve aussi bien dans les rites de puberté que dans ceux relatifs à l'accès à une société secrète. Il explique que : « *La majorité des épreuves initiatiques impliquent d'une façon plus ou moins transparente une mort rituelle, suivie d'une résurrection ou d'une nouvelle naissance.* »²⁵¹. La mort initiatique marque pour Eliade le passage de *l'enfance, de l'ignorance et de la condition profane*, elle est précédée par « *Une régression symbolique au « chaos »* », puisque « *(...) le vieux monde doit être préalablement anéanti.* »²⁵² pour qu'il puisse être recréé de nouveau, c'est pourquoi : « *L'initiation de puberté débute par un acte de rupture : l'enfant ou l'adolescent est séparé de la mère, et cette séparation se fait parfois d'une manière brutale.* »²⁵³. Pour devenir adulte, l'enfant doit mourir à sa condition en quittant le monde maternel et féminin.



Pour illustrer ce schéma, Eliade se réfère aux initiations australiennes qui commencent par la préparation du lieu sacré et la séparation d'avec la mère. Le néophyte est souvent isolé dans la brousse ou mis dans une cabane, seul dans la forêt. Il passe ensuite par une série d'épreuves renvoyant à l'expérience de la mort, subit des

²⁵⁰ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 21.

²⁵¹ Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 14.

²⁵² Idem, p. 15.

²⁵³ Ibid, idem, p. 25.

mutilations, extraction de dents par exemple, ou doit jeuner et observer des restrictions alimentaires, ne pas dormir, ne pas parler. Les difficultés rendent compte du courage et de la résistance tant morale que physique de l'initié.

Chez la tribu australienne des Wiradjuri, les néophytes se font « (...) *sauter une dent* (...) ils reviennent à la vie en tant qu'êtres nouveaux, mais chacun avec une dent en moins »²⁵⁴. Dans les rites de puberté africains, océaniens et américains, la mort est : « *Symbolisée par la perte de la connaissance, par la circoncision et par l'enterrement, l'oubli du passé, l'assimilation d'une langue nouvelle.* »²⁵⁵.

Dans l'ouvrage *Rite, roman, initiation*, Simone Vierende revient sur l'initiation en traitant deux aspects qui nous intéressent au premier degré. Le premier concerne l'initiation religieuse, tandis que le second est consacré à l'initiation et à la création littéraires.

Chez les Grecs, comme le souligne Vierende, existe une association entre être initié et mourir. Elle explique : « *Le mot grec qui désigne le candidat à l'initiation, néophyte, est lui aussi évocateur : c'est la « nouvelle plante », celle qui vient de germer du grain enfoui en terre.* »²⁵⁶. L'initiation serait donc : « *Lecommencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître.* »²⁵⁷.

Comme Van Gennep et Eliade, Vierende répartit en trois étapes la cérémonie initiatique : *la préparation, la mort initiatique (voyage dans l'au-delà) et la nouvelle naissance.*

Rejoignant les conceptions précédentes, Tsimbidy propose également un scénario initiatique constitué de trois étapes :

- La première correspond à la phase de préparation : « *Le héros suit un enseignement : il est préparé à s'éloigner de sa famille et du lieu où il a grandi.* »²⁵⁸,

²⁵⁴ Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 42.

²⁵⁵ Idem, p. 74.

²⁵⁶ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, P.U. de Grenoble, 1973, p. 7.

²⁵⁷ Idem, p.7.

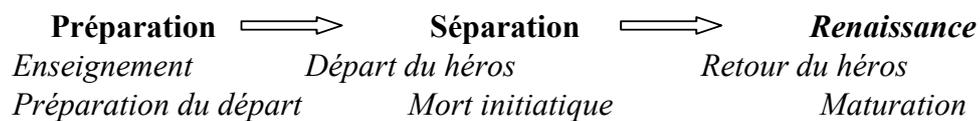
²⁵⁸ Myriam Tsimbidy, *Enseigner la littérature de jeunesse*, P.U du Mirail, 2008, p. 165.

- Vient ensuite la phase de séparation, le héros quitte les siens, ce départ renvoie à la mort initiatique ; il perd tous ses repères, comme l'explique Tsimbidy et « (...) *doit vaincre ses adversaires et (ou) parcourir des contrées dangereuses peuplées de monstres.* »²⁵⁹.

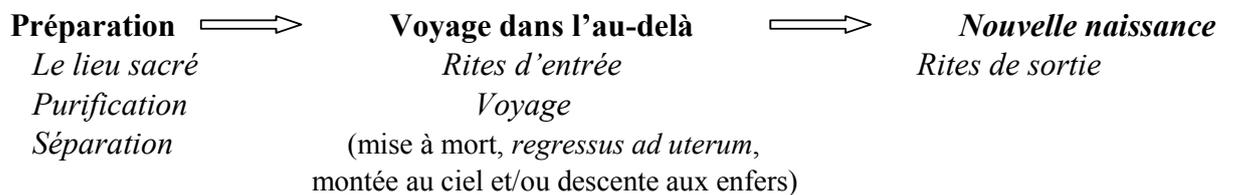
Au cours de ce périple, le protagoniste affronte la mort qui peut prendre plusieurs formes : le personnage s'endort, s'évanouit, se métamorphose, il est englouti par un monstre, il traverse un labyrinthe ou un fleuve, se perd dans une grotte. Ces épreuves transforment son périple soit en une descente aux Enfers, soit en un *regressus ad uterum*.

- La troisième et dernière étape du parcours initiatique est *la renaissance*. Le protagoniste trouve sa *véritable identité*, et est capable désormais d'assurer le rôle qui lui est assigné dans sa société : « *Grandi moralement et physiquement, lorsqu'il retourne parmi les siens, il est devenu adulte.* »²⁶⁰.

Scénario du récit d'initiation (Myriam Tsimbidy)



Scénario initiatique (Simone Vierende)



²⁵⁹ Myriam Tsimbidy, *Enseigner la littérature de jeunesse*, P.U du Mirail, 2008, p. 165.

²⁶⁰ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op.cit., p. 7.

1-3-1- La phase de préparation: *les rites préliminaires*

La phase préparatoire, appelée aussi *Rites préliminaires*, est celle qui prépare le myste à entrer dans un autre monde, différent de son milieu naturel. C'est une phase d'attente qui : «*Doit mettre le novice dans une disposition d'angoisse religieuse, propre à préparer son cœur aux révélations sacrées.* »²⁶¹. Elle se compose de deux étapes : la *séparation* et la *purification*.

Vierne explique que durant cette phase, les non-initiés et les femmes sont mis à l'écart. Les rites commencent par un acte de rupture ou de séparation brutale. Le myste est séparé de sa mère et de son milieu familial, il est ensuite abandonné dans la brousse afin d'être purifié. Le néophyte peut aussi se retirer du monde des vivants en restant seul dans la montagne ou dans la forêt. La séparation marque de ce fait le passage de l'univers profane au monde sacré. Le lieu de l'initiation est un espace éloigné du lieu de la vie courante : un sanctuaire ou une maison cultuelle peuvent abriter l'initiation, tout comme la brousse, considérée comme hors du lieu profane de la vie quotidienne. Ces lieux ont une valeur d'espace sacré, c'est un espace vierge, pur, et pour y accéder le myste doit être purifié, il ignore également la date exacte à laquelle il commencera à subir les épreuves.

La purification est très importante à ce stade de l'initiation, le novice doit être «*Pur de toute souillure (...) et l'âme consciente d'aucun mal.* »²⁶², Vierne ajoute :

«*Le lieu sacré, hors de l'espace courant, et la purification ont ceci de commun qu'elles impliquent, pour le futur initié, une rupture avec le monde profane – qu'il s'agisse de l'univers paternel ou du passé personnel du myste- et cette séparation est bien plutôt un arrachement.* »²⁶³

Cette purification peut se faire de différentes manières, Vierne explique qu'avec la Franc-maçonnerie, le néophyte «*Boit une boisson d'oubli, car il est des seuils qui, une fois franchis, ne permettent plus de revenir en arrière.* »²⁶⁴. L'esprit du myste doit

²⁶¹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 13.

²⁶² Idem., p. 17.

²⁶³ Ibid. idem.

²⁶⁴ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 18.

être débarrassé de tout ce qui est illusoire et retourner à l'état de pureté d'un nouveau-né.

La purification se fait par le recours aux quatre éléments, c'est le cas du lavage rituel (avec l'eau, le sable, la boue ou même le sang) ou de l'épreuve du feu entre autres. Elle peut se réaliser de manière symbolique à travers le jeûne, un sacrifice, une confession, le port de vêtements spécifiques ou le dépouillement de bijoux et de métaux. La purification symbolise alors la libération spirituelle du myste.

Considéré comme isolé, purifié et préparé, le néophyte quitte sa vie ancienne et doit se : « (...) *dépouiller de sa condition première, de mourir pour naître autre (...) après les préparatifs, le néophyte est invité à vivre le voyage dans le monde de la mort, de l'ailleurs, enfer ou ciel...-enfer et ciel parfois-* »²⁶⁵, il est prêt à entrer dans la deuxième étape du parcours initiatique.

1-3-2- Le Voyage dans l'au-delà : *la mort initiatique*

Étape souvent dramatique, elle est marquée comme l'explique Vierende par : « *La perte de connaissance, réelle ou simulée, et l'entrée impossible (...)* », c'est « (...) *la traversée du domaine de la mort.* »²⁶⁶. Cette traversée s'effectue par des rites d'entrée renvoyant à une mort symbolique, représentée souvent par l'évanouissement, la perte de la mémoire, le coma...etc. Une mort qui peut prendre aussi la forme d'un enlèvement, de l'absorption de boissons, ou se faire par le biais de la transe. Ces rites permettent à l'initié d'entrer dans l'au-delà.

Le passage par ces épreuves a pour but de dispenser au néophyte des enseignements nécessaires à son admission dans la nouvelle communauté ou à sa métamorphose et sa mutation en *être accompli*. Pour ce faire, il doit quitter sa condition première - celle de l'enfant dans les rites de puberté ou de profane dans les rites religieux- et renaître à nouveau :

²⁶⁵ Simone Vierende, Rite, roman, initiation, op. cit., p. 19.

²⁶⁶ Ibid. Idem.

« L'enseignement initiatique a, en outre, pour but de donner au novice quelque chose qu'il continuera de posséder au-delà de sa nouvelle naissance, alors que le voyage dans la mort en lui-même est principalement un anéantissement de l'état antérieur. »²⁶⁷

Le néophyte est confronté à des épreuves physiques et morales, comme le jeûne, la veille et le silence, qu'il doit surmonter courageusement. Il en sort plus fort et plus à même de maîtriser son corps et son esprit.

Ces épreuves ont également pour but de purifier le myste. Le jeûne renvoie par exemple à l'état prénatal. Dans la pratique de la veille : « Il s'agit (...) de forcer le novice à se concentrer, à méditer, en demeurant « éveillé » ; comme d'autre part, il est « mort », il est bien évident qu'il n'a pas besoin du sommeil réparateur des forces du corps. ». Le novice doit souvent observer le silence, il n'a « La permission que de pousser des cris pour se faire comprendre. » ; ce silence « (...) est lié aussi à cette condition de mort ou de stade prénatal. »²⁶⁸.

L'initié entre ensuite dans un autre moment du parcours que Vierende appelle *la route pleine de danger*. Cette route symbolise le voyage dans l'au-delà et est constituée à son tour de trois étapes représentant les trois formes de la mort initiatique. Elle commence par :

- **Les rituels initiatiques de mise à mort**, au cours desquels la condition première du néophyte doit être complètement anéantie. Il subit des mutilations comme la circoncision (ou la subcision) qui vont modifier radicalement son état antérieur et le ramener à un état asexué.
- **Le retour à l'état embryonnaire** (*regressus ad uterum*) : il peut être représenté par l'entrée du néophyte dans une grotte, une tombe, symbolisant le ventre maternel, la matrice - terme qui a justement la même étymologie que le mot latin désignant la mère (*mater, matris*) - ou être dévoré par un monstre animal²⁶⁹ (souvent un poisson ou un monstre marin), « (...) il faut donc rentrer dans la matrice afin d'en renaître et d'accéder à la vie

²⁶⁷ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 22-23.

²⁶⁸ Idem., p. 24.

²⁶⁹ « *anima* » veut dire « *âme* » en latin.

spirituelle où l'on est ratus in novam infantiam (re-né à une nouvelle enfance).»²⁷⁰ .

Eliade explique que certains mythes américains révèlent que :

*« Les premiers hommes ont vécu un certain temps dans le sein de leur Mère, c'est-à-dire au fond de la Terre, dans ses entrailles. Là, dans les tréfonds telluriques, ils menaient une vie à moitié humaine : c'étaient en quelque sorte des embryons encore imparfaitement formés. »*²⁷¹, ils rentrent ainsi cachés dans le ventre de la Terre-Mère pour mieux se développer et mûrir, poursuit Eliade.

- ***La descente aux enfers et (ou) la montée au ciel*** montrent que le voyage se fait selon le principe de l'horizontalité. Le néophyte descend vers le bas, *descensus ad inferos*, vers le monde souterrain des enfers et de l'obscurité, lieu d'expiation et de punitions. De la même manière le myste peut monter vers le haut, vers le ciel, symbole de l'au-delà et du domaine spirituel, demeure de Dieu (ou des dieux), sécurisante et menaçante à la fois. Le ciel n'est pas uniquement à l'origine de la pluie et le soleil bienfaiteurs, puisqu'ils rendent la terre féconde, mais aussi source de dangers à travers la sécheresse, la foudre ou les inondations.

Ce voyage comporte des dangers et des risques qui rendent la sortie périlleuse. Le néophyte doit affronter la mort (réelle ou symbolique) et avoir la capacité (mentale et physique) de lui faire face. C'est à cette seule condition qu'il peut accéder à l'étape suivante : *la nouvelle naissance*.

1-3-3- La nouvelle naissance

Après avoir traversé le monde de la mort, le néophyte va renaître à nouveau, Vierende explique :

« Mourir, et puis renaître. Et tout ce qui précède était destiné à préparer cette nouvelle naissance. Ces épreuves étaient la quête de cette

²⁷⁰ Gilbert Durand, *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 402.

²⁷¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 121.

*transformation radicale qui s'exprime tout naturellement, dans le prolongement des rites précédents, par des images de naissance. »*²⁷²

La renaissance peut se faire de différentes manières définies selon le parcours suivi dans l'étape de *la mort initiatique*. La sortie est souvent aussi tragique et brutale que l'entrée. La nouvelle naissance est accompagnée d'une élévation : « *Ainsi sont promus à un rang supérieur ceux qui ont découvert la liberté de l'esprit, la possibilité de se délivrer, par la pensée des lois de la matière. »*²⁷³.

Le néophyte accède alors à un rang élevé, il a pu à travers l'initiation atteindre la connaissance des mystères. Ce changement de statut peut s'accompagner aussi de l'attribution au myste d'un nouveau nom.

De ce qui précède nous pouvons conclure que l'initiation est un cheminement qui mène l'être vers les voies de la connaissance (de soi-même, des mystères, de la spiritualité), processus où il doit dépasser ses limites et ses peurs pour accéder à un état supérieur, caractérisé par le commencement d'une vie nouvelle.

Même si l'homme moderne s'est éloigné aujourd'hui de ces pratiques rituelles, considérées souvent comme archaïques et appartenant à un autre temps, Eliade explique que certains domaines de la connaissance comme la psychanalyse, reprennent encore le modèle initiatique. C'est ce qui se produit lorsque le patient doit descendre au fond de lui-même pour faire face à son passé et affronter ses traumatismes, les monstres sont remplacés par l'inconscient, et la renaissance est marquée par le retour de la santé et de l'intégrité psychique qui permettent la réintégration dans le monde des valeurs culturelles. En somme, comme le remarque Eliade: « *Dans la mesure où elle s'accomplit, l'existence humaine est elle-même une initiation. »*²⁷⁴.

²⁷² Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 44.

²⁷³ Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p.136.

²⁷⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 177.

Chapitre 02 : Les initiations féminines : de la mort à l'écriture

2-4- Retour sur les initiations féminines

2-1-1- Particularités des initiations féminines

2-1-2- Les initiations féminines dans l'œuvre mansourienne

2-2- Initiations féminines et oralité

2-2-1- L'initiation par le corps

2-2-2- L'initiation par le conte

2-2-3- L'initiation par le rêve

2-3- Mort, deuil et initiation

2-3-1- Mort et initiation

2-3-2- La mort et le deuil

2-4- Femmes, silence et écriture

2-4-1- Un silence à l'écoute

2-4-2- Du cri à l'écrit

2-4-3- La voi(e)x de l'écriture

2-1- Retour sur les initiations féminines

2-1-1- Particularités des initiations féminines

Dans les sociétés traditionnelles, le monde féminin est souvent fermé ce qui rend difficile l'accès à certaines réalités parmi lesquelles figurent les initiations des jeunes filles. Mircea Eliade explique que ces initiations « (...) ont été moins étudiées que les initiations des garçons, et sont par conséquent, assez mal connues. Il est vrai que les rites féminins de puberté, et surtout leurs aspects secrets, étaient plus difficilement accessibles aux ethnologues. »²⁷⁵.

Les initiations féminines ont néanmoins pu être étudiées, elles se caractérisent par :

- Leur fréquence irrégulière : elles sont souvent rattachées aux premières règles dont on ne peut prévoir la date ; au mariage, pouvant survenir dès la puberté ; à la grossesse et l'accouchement qu'on ne situe qu'approximativement,

- Leur inaccessibilité : ces initiations sont moins répandues et plus secrètes que les initiations masculines,

- Leur caractère individuel : contrairement aux initiations masculines collectives, les initiations féminines sont réservées aux femmes et entièrement interdites et ignorées des hommes.

- Les rites initiatiques sont moins élaborés que ceux des initiations masculines.

Les initiations féminines sont associées aux mystères du sang (menstruations, nuit de noces, accouchement et même ménopause). Elles se rapportent à tout ce qui concerne la procréation :

« L'initiation féminine débute avec la première menstruation. Ce symptôme physiologique, signe de la maturité sexuelle, commande une rupture : l'arrachement de la jeune fille à son monde familial. Elle est immédiatement isolée, séparée de la communauté. »²⁷⁶

²⁷⁵ Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p.92.

²⁷⁶ Idem., p.93.

Les initiations féminines ont lieu lors des premières menstruations, signe d'un changement de statut ; la jeune fille passe de l'état d'enfant à celui de femme, elle est séparée essentiellement des hommes et recluse selon les communautés dans la maison ou dans une hutte à l'extérieur.

Au cours de son apprentissage, l'initiée reçoit une éducation morale et sexuelle censée la préparer à sa future vie de famille. Cette initiation est souvent accompagnée de chants et de danses. La jeune femme renaît à nouveau au terme de son parcours. La destruction de son ancienne personnalité asexuée lui permet de renaître à nouveau. Au cours de son initiation, elle a appris à se comporter conformément à son nouveau statut et doit respecter les lois et tabous de sa communauté : « *Les jeunes filles meurent à l'indistinct et à l'amorphe de l'enfance pour renaître à la personnalité et à la fécondité.* »²⁷⁷.

Les initiations féminines passent donc par les mêmes étapes de l'initiation masculine : « *Chez l'un comme l'autre sexe, l'initiation s'ouvre par une rupture.* »²⁷⁸. La jeune fille (considérée comme asexuée avant les premières menstruations) est, dans un premier temps, séparée de la communauté des hommes (séparation qui se fait dans certaines sociétés actuelles, entre autre par le port de vêtements spécifiques, l'accès des femmes à l'espace public étant plus important que dans les sociétés traditionnelles).

Si les initiations masculines marquent une rupture avec le monde maternel, féminin, clos, les initiations féminines dénotent paradoxalement une rupture avec le monde masculin, ouvert, celui de l'extérieur maintenant ainsi la conception selon laquelle « *Les hommes naissent pour la vie civique, alors que les filles ne naissent que pour la vie familiale.* »²⁷⁹. Une conception que l'on retrouve dans *Le Chant du lys et du basilic* et à laquelle s'oppose Meriem, l'héroïne, quand elle comprend que « *Le monde des garçons lui était strictement interdit.* » (CLB, p. 128).

Moins physiques que les initiations masculines, les initiations féminines portent surtout sur la préparation et l'éducation de la jeune fille à sa vie de femme par sa mère ou de vieilles parentes. Apprentissage moral, mais aussi sexuel à travers la connaissance

²⁷⁷ Louis-Vincent Thomas et René Luneau, *La terre africaine et ses religions, traditions et changements*, ed. L'Harmattan, 2011, p. 267.

²⁷⁸ Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit. 93.

²⁷⁹ Emmanuel Vangu Vangu, *Sexualité, initiation et étapes du mariage en Afrique. Au cœur des rites et des symboles*, ed. Publibook, 2012, p. 123.

du corps féminin et de ses fonctions (ou plutôt Sa fonction : la procréation). On lui inculque aussi les tabous et interdits qu'elle se doit de respecter, ce passage tiré du *Chant du lys et du basilic* est une illustration :

« Les chemins, les rues de Tlemcen lui avaient été interdits parce qu'elle était arabe pendant la colonisation et fille dans sa société. « Une fille de bonne famille ne doit pas déambuler dans les rues. Allons donc ! Si elle sort, c'est pour aller à l'école ou au lycée ! Au hammam ? De préférence avec sa mère, sa tante ou sa grande sœur ! Chez une amie ? Accompagnée de sa petite sœur ou de son petit frère. Visiter les tombeaux des saints ou rendre hommage aux morts ? Chaperonnée par sa mère ou ses tantes. Autrement, flâner dans les rues de la ville, quelle honte ! Quelle infamie ! Violer le domaine réservé aux hommes qui, seuls, ont le droit de « mesurer les routes », quelle impudeur ! Dieu nous en préserve ! » (CLB, p. 89).

Il s'agit aussi de la reconnaissance de l'initiée qui passe de l'état d'enfant à celui d'adulte apte à procréer et à assumer sa vie de famille. La jeune femme peut ainsi :

« Accéder à un autre mode d'être –celui de l'Esprit- équivaut à naître une deuxième fois, à devenir un « homme nouveau ». L'expression la plus frappante de la « nouveauté » est la naissance. La découverte de l'Esprit est homologuée à l'apparition de la Vie, et celle-ci à l'apparition du Monde, à la cosmogonie. »²⁸⁰

Dans l'imaginaire collectif, le statut traditionnel de la femme est confondu avec celui de mère et donc lié à sa capacité d'enfanter, un mâle de préférence, pour assurer la continuité de la lignée. Une femme inféconde est socialement inexistante dans les sociétés traditionnelles. *« Il est certain que ce pouvoir (la fécondité) renforce le prestige féminin et permet aussi aux femmes de jouir d'une certaine liberté. »²⁸¹*, explique Vierende, étant donné que *« L'expérience religieuse féminine par excellence est celle de la sainteté de la Vie et du mystère de l'enfantement et de la fécondité universelle. »²⁸²*

Les filles sont initiées par de vieilles parentes ou de vieilles femmes :

²⁸⁰ Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit. p. 125.

²⁸¹ Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 59.

²⁸² Eliade, idem, pp. 171-172.

« Ces monitrices les instruisent dans les secrets de la sexualité et de la fécondité, et leur enseignent les coutumes de la tribu et au moins une partie des traditions religieuses : celles accessibles aux femmes. »²⁸³

Certaines pratiques liées au principe de Vie accompagnent ces initiations :

« (...) pendant les périodes de réclusion, les novices (filles) apprennent des chansons et danses rituelles, et aussi certains métiers spécifiquement féminins, en premier lieu le filage et le tissage. Le symbolisme de ces métiers est hautement significatif : on le retrouve aux phases ultérieures de culture élevé au rang d'un principe explicateur du Monde. La Lune « file » le Temps, et c'est elle qui tisse les existences humaines. Les déesses de la destinée sont des Fileuses. »²⁸⁴

Dans *La prière de la peur*, l'aïeule Lalla Kenza regrette justement le détournement des jeunes filles des pratiques ancestrales : « Les jeunes filles ne savent plus ni broder, ni coudre, ni tisser, ni même chanter le hawfi. » (PP, p. 14), se désolent-elle.

Même si ces initiations n'existent plus dans leur forme intégrale, certaines pratiques rituelles rattachées à des phases importantes de la vie de la jeune fille subsistent encore sous des formes moins accomplies. C'est le cas des rituels encore respectés de nos jours lors des cérémonies de mariage (rituels des fiançailles, du henné la veille du mariage par exemple, ou ceux pratiqués au lendemain du mariage, au cours du septième jour...etc.), de l'accouchement, ou des veillées funèbres au cours desquelles les femmes sont séparées des hommes.

Ces rituels sont exécutés de manière systématique et c'est généralement les femmes qui veillent à leur application scrupuleuse. Il est généralement question de respect des interdits sans même se poser de question.

Un autre fait intéressant est véhiculé par les rites magiques auxquels s'adonnent les femmes quel que soit leur niveau d'instruction, un exemple est donné par Ben

²⁸³ Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 94.

²⁸⁴ Idem, p. 100.

Mansour dans *l'Année de l'éclipse* où des femmes préconisent à Hayba (gynécologue) de porter une amulette pour éviter que d'autres femmes ne tournent autour de son mari.

2-1-2- Les initiations féminines dans l'œuvre mansourienne

L'initiation apparaît dans les romans mansouriens à travers le parcours personnel des protagonistes. L'héroïne du premier roman de l'auteure, *Le chant du lys et du basilic*, parcourt toutes les étapes de l'initiation.

Meriem, est d'abord préparée à quitter sa condition première, celle de l'innocence de l'enfance, elle se trouve au début de son initiation dans un lieu purifié : une chambre d'hôpital. La jeune fille ne pouvait ni parler, ni bouger. Cette condition représente la première étape du scénario initiatique : *la préparation. Séparée* du monde qui l'entoure, la jeune fille vit une situation de *mise à mort*, représentée par l'état comateux dans lequel elle est plongée et l'amnésie qui en découlera. C'est ainsi que va débiter pour la néophyte *le voyage dans l'au-delà*.

Ce qui paraît être une épreuve initiatique, l'accident dont est victime Meriem, n'est en fait que son prétexte. Les épreuves initiatiques que doit affronter la jeune fille sont essentiellement d'ordre moral et spirituel et non physique : « *L'accident de Meriem était l'occasion de revenir au drame qui avait secoué toute la famille comme un tremblement de terre.* » (CLB, p. 57).

Meriem se battait contre les monstres de son passé, c'est *la descente aux enfers*, aucune guérison ne lui est « (...) possible si elle refuse de lutter. » (CLB, p. 36). Elle plonge alors dans le passé et « *Se réchauffait dans le souvenir de ce père éphémère.* » (CLB, p. 42) mort alors qu'elle n'avait que quatre ans :

« *Dans cet hôpital où elle gisait tête et jambe fracassées, tenaillée par une douleur lancinante, son cerveau (...) profitait de son immobilité pour faire remonter à la surface tout ce qu'elle avait tenté désespérément d'oublier.* » (CLB, p. 57).

Cette réalité est énoncée explicitement dans le récit où est citée ouvertement la deuxième étape de l'initiation : « *Tu la feras ta descente aux enfers, tu y plongeras dans le monde des souvenirs.* » (CLB, p. 58), lui chuchota *une voix*. Elle se laissa alors«

(...) *couler dans le profond labyrinthe de la mémoire.* » (CLB, p. 58). Le verbe *couler* renvoie au principe d'immersion si fréquent dans l'initiation. La jeune fille revient à son enfance dans ses souvenirs, mais aussi dans l'immédiat, puisqu'elle n'arrive plus à accomplir le moindre geste et ne peut se nourrir que grâce à des appareils. Cette situation de dépendance presque fœtale renverrait au *regressus ad uterum*.

Pour sortir de cet état, la néophyte est accompagnée par des figures du passé qui jouent le rôle de guides. C'est le cas de son grand-père qui, du fond de sa mémoire lui préconise : « *Commence à apprendre la patience (...) [car]²⁸⁵ d'un malheur peut sortir quelque chose de bien.* » (CLB, p. 71). Ce rôle est joué aussi par une vieille dame, Anti Mania, qui « (...) *avait réconcilié la petite fille avec le monde des adultes.* » (CLB, p. 80).

Dans cette chambre d'hôpital, « *Un voile blanc recouvrait sa mémoire, il fallait qu'il se déchire. Il fallait qu'elle se souvienne.* » (CLB, p. 87). Meriem décida alors de se laisser guider par ses souvenirs, elle « (...) *savait que viendraient le jour et l'heure où tout se remettrait en ordre, comme un puzzle dont les éléments seraient reconstitués morceau par morceau.* » (CLB, pp.90-91), l'initiation étant justement un processus de reconstitution qui permettrait de sortir du chaos. Une reconstruction que devait assumer Meriem toute seule :

« Elle voulait faire un signe, un geste pour les avertir qu'elle était éveillée. Elle voulut crier au secours, s'agripper au bras de sa mère et à celui du médecin. Elle voulut les supplier de l'aider à émerger de ses souvenirs, à sortir de la nuit, sa voix demeura muette. » (CLB, p. 134).

Une fois de plus, la narratrice renvoie directement au principe d'immersion et d'émergence. Meriem replonge encore plus loin dans ses souvenirs, retissant les fils d'une mémoire toute en mort et en sang. Elle revit la mort de son père, celle de son grand-père et de Ami Ambarak, les années de guerre, les nuits de terreur pendant la colonisation, et l'euphorie de l'indépendance. Et c'est à ce moment-là, vers le dénouement que le doute s'émissionne « *La pièce dans laquelle elle se trouvait était une scène sur laquelle flottaient des fantasmagories. Même son accident n'était peut-être qu'un rêve.* » (CLB, p. 202). C'est à ce moment que « *La jeune fille quitta la chambre*

²⁸⁵ C'est nous qui ajoutons.

de l'hôpital et gambada vers **les lieux purs et sains** de son enfance pour y retrouver la pièce maîtresse du puzzle. » (CLB, p. 203).

Le voyage commence à prendre fin quand elle arrive au moment de l'indépendance de l'Algérie qu'elle rattache à la naissance d'un enfant, sans quitter le monde des souvenirs, Meriem signale à sa mère « *N'as-tu pas remarqué que pour les deux évènements, on parle de « **khlas : délivrance** » ? On souffre beaucoup avant la délivrance, mais une fois passés ces instants plus longs que l'éternité, on est heureux et las.* » (CLB, p. 332). Une indépendance détournée de son objectif que la jeune fille associe à deux images : celle d'une combattante (Moudjahida), qui a tout fait pour libérer son pays, et se retrouve « *emprisonnée* » après l'indépendance par ses parents :

« Vous osez m'interdire de travailler et me demander de porter le voile ? Mais vous ne m'avez pas défendue lorsque les paras me l'ont arraché ce voile ! », rétorqua-t-elle, « Il a fallu que je me défende bec et ongles, SEULE ! (...) J'ai lutté pour imposer par le sang, la sueur et la souffrance, votre droit à l'EXISTENCE. » (CLB, p.351).

- La deuxième figure est celle de « *L'intellectuel* » qui « (...) *avait tout perdu pendant la guerre et avait beaucoup attendu de l'indépendance de sa patrie.* » (CLB, p. 354). Meriem le croisa sur son chemin, elle se rapprocha de lui et se mit à l'accompagner lorsqu'il psalmodia des versets coraniques, la jeune fille se rappela alors : « *Je méditais les paroles du poème de Rabia et les versets que j'avais scandés avec l'intellectuel, lorsque je fus heurtée de plein fouet par la camionnette qui dévalait la rue...Je me souviens à présent.* » (CLB, p. 356). Ainsi s'achève l'initiation de la jeune fille qui émerge de ses souvenirs, se transforme et renaît : elle passe de l'ignorance de l'enfance à l'âge adulte représenté par la capacité à déchiffrer et à comprendre le monde qui l'entoure, celui des adultes.

L'initiation implique une transformation, d'ordre physique ou spirituel. La jeune fille arrive à transgresser le schéma traditionnel par l'accès à l'instruction. Meriem refuse d'être cantonnée dans un rôle de procréatrice et choisit plutôt d'accéder au statut d'esprit qui raisonne. Si son corps de fille l'empêche de vivre, elle s'en détache pour

pouvoir flâner à sa guise, pour pouvoir envahir cet espace qui lui est interdit : l'espace des hommes, la société. Pour conquérir cet espace, Meriem recourt à l'imaginaire et se réfugie dans la lecture où elle trouver une liberté de mouvement et de penser.

Si l'espace extérieur lui est interdit à cause de son corps, parce qu'elle est une fille et qu'elle deviendra femme, l'héroïne *Chant du lys et du basilic* trouve l'issue en recréant l'extérieur à l'intérieur d'elle-même, son corps qui devait être enveloppé pour pouvoir sortir, devient enveloppant. Le monde extérieur se projette dans l'espace intérieur de la jeune fille.

Fisher et Cleveland précisent : « *L'image du corps est un terme qui désigne le corps en tant qu'expérience psychologique, et insiste sur les sentiments et attitudes de l'individu vis-à-vis de son propre corps.* »²⁸⁶.

Dans *La prière de la peur*, l'initiation est plus complexe, puisqu'elle ne concerne pas une seule protagoniste, mais un personnage dédoublé.

La première protagoniste suit le parcours initiatique présenté précédemment, elle est isolée dans « *une cellule* » (PP, p.25), elle traversera comme Meriem, *le labyrinthe des souvenirs*, mais le parcours de Hanan s'achève par la mort, ultime initiation. L'héroïne de *La Prière de la peur* laisse néanmoins un manuscrit, qui lui permettra de renaître symboliquement, au moment de sa lecture. Ce manuscrit la guidera et accompagnera l'initiation de celle qui sera chargée de le lire, la jeune Hanan. Nous tenons à insister sur le fait que ce personnage soit obligé de lire le manuscrit, par devoir envers la défunte.

Nous avons choisi de nous arrêter sur l'initiation de cette dernière, puisque son parcours permettra d'accomplir l'initiation de la première Hanan.

La jeune Hanan retourne donc dans son village natal après plusieurs années d'exil, accompagnée de son mari et de ses deux enfants. Dès son arrivée, elle doit respecter le rituel des funérailles de sa cousine, qui commence pour la jeune femme par l'acceptation du port d'une robe de deuil, car « (...) *les jours qui se préparent seront noirs.* » (PP, p. 120), lui confie sa mère.

²⁸⁶ S. Fisher et S.E. Cleveland, *Body image and personality*, Dover publications, New York, 1968, p.10.

Placée au centre de la terre *pure* des ancêtres, la jeune femme commence donc à lire le manuscrit « (...) *dans un silence terrifiant* » (PP, p.151). Au fur-et-à-mesure qu'elle avançait dans sa lecture, le manuscrit s'emparait d'elle, elle vit sa descente aux enfers à travers le récit de sa cousine. Les souvenirs de cette dernière éveillent les siens au point où les deux personnages se confondent.

Si l'initiation permet l'accomplissement du néophyte qui arrive à évoluer et à se métamorphoser en un être autre, plus accompli. Cette finalité n'est pas atteinte par la jeune Hanan en raison de la confusion qu'elle opère entre son parcours et celui de Hanan, son aînée, qui était censée la guider dans son initiation. En raison de cette confusion, le parcours de la jeune Hanan s'achèvera par sa mort.

L'Année de l'éclipse reprend explicitement les étapes de l'initiation. Il est constitué de VI Livres portant chacun un titre révélateur.

Le premier livre intitulé *Illusions*, annoncé par cette citation de Jorge Semprun : « *C'était le fait d'être vivant, même en rêve, qui était angoissant.* » (AE, p. 7), pourrait correspondre à la phase de *préparation*. Hayba, la protagoniste se trouve « *Dans l'obscurité des couloirs du métro, de ces barrières que l'on franchit comme des somnambules, c'est dans ces postes frontière qui font passer en un clin d'œil du monde des vivants à celui des morts, dans ces souterrains de la lumière et des ténèbres.* » (AE, p. 9).

Haybaest au début du récit une jeune femme qui refusait de continuer à vivre et se contentait de survivre, après avoir été violée par des terroristes, qui ont tué le jour-même son mari et sa fille. Le paradoxe se situait dans le fait qu'elle était enceinte et dans son refus d'assumer et de vouloir mener à terme sa grossesse.

Hayba se trouve dans ce premier livre seule, incapable de mettre des mots sur sa tragédie et tentant, comme Meriem, de se réfugier dans les souvenirs pour fuir son quotidien, elle est isolée de sa vie passée, de son pays et de sa famille dans un studio parisien.

Le second livre, intitulé *Crépuscule*, marque *la descente aux enfers* et *le voyage dans l'au-delà* de la jeune femme. Une fois de plus, cette descente est marquée par un

retour au passé, énoncé une fois encore par une citation de Maurice Blanchot au début du Livre : « *Le souvenir est la liberté du passé.* » (AE, p. 107).

Hayba plonge dans ses souvenirs et se rappelle les mots que lui avait adressés une jeune femme « *Tu as un chemin à faire. Il sera terrifiant et au bout, il y aura la lumière.* » (AE, p. 152). Une prémonition qui se confirme dans le Livre III, intitulé *Ténèbres*. La mémoire de la jeune femme la ramène sur les lieux de ses blessures, elle revit l'assassinat de ses proches et se rend responsable de leur mort. Hayba « *(...) tombe dans un trou noir.* » (AE, p. 197), duquel elle ne sortira que le jour de son accouchement. Un cheminement qui reprend la deuxième étape du parcours initiatique : *la descente aux enfers*.

La délivrance survient dans le dernier livre, qui représente la dernière étape de l'initiation et s'intitule justement *Renaissance*. L'auteure a choisi comme incipit à ce Livre un poème de Omar Khayyam :

*« Tant d'hommes ont parcouru
Le chemin de longue absence !
Un seul est-il revenu
Nous en faire confiance ?
À ce carrefour, hélas,
De misère et de mirage
N'oublie rien de ton bagage :
Tu n'y repasseras pas. »* (AE, p. 199).

La jeune femme arrive à mener sa grossesse à terme, elle survit et donne vie à des jumeaux. Son initiation s'achève par le fait de donner la vie, mais surtout par sa renaissance personnelle en retrouvant la foi en la vie et en s'autorisant à un nouveau départ.

2-2- Initiations féminines et oralité

2-2-1- L'initiation par le corps

Oralité et monde féminin sont assez liés, cette relation est perceptible aussi à travers les pratiques initiatiques féminines qui recourent souvent à certaines formes orales, car comme l'explique Eliade :

« Pendant les périodes de réclusion, les novices (filles) apprennent des chansons et danses rituelles, et aussi certains métiers spécifiquement féminins, en premier lieu le filage et le tissage », ces pratiques sont rattachées au principe de vie puisque « la lune file le temps, et c'est elle qui tisse les existences »²⁸⁷, poursuit l'historien des religions.

Cet apprentissage se fait par voie orale. Les jeunes filles sont initiées par de vieilles parentes qui jouent le rôle de monitrices et « Les instruisent dans le secret de la sexualité et de la fécondité, et leur enseignent les coutumes de la tribu et au moins une partie des traditions religieuses : celles accessibles aux femmes. »²⁸⁸.

Mohamed Elhabib Hachlaf explique dans ouvrage consacré aux chants féminins dans la société traditionnelle, que la femme dans cette société est :

« Assignée à de rudes et pénibles tâches, entre autres faire la cuisine, aller à la fontaine, aller au bois, faire le pain (...) elle s'attelle à sa tâche quotidienne avec abnégation et tout en mettant le cœur à l'ouvrage, elle chante le hawfi. »²⁸⁹.

Les tâches quotidiennes sont ponctuées de chants inculquant en même temps aux femmes certaines règles sociales et comportementales à respecter, comme le démontrent ces vers de hawfi : *Essouf tes'ter ou ten'hi 'ala el mounker*²⁹⁰, le travail de la laine préserve et éloigne du pêcher.

Ce vers renvoie au lavage, cardage et filage de la laine, ces activités sont censées préserver l'intimité de la femme et l'éloigner de vilains comportements.

Le chant en tant que forme orale accompagne l'initiation féminine, il s'agit de chants « (...) qui posent le problème de l'éducation des filles. »²⁹¹. L'œuvre mansourienne regorge de chants et de poèmes, certains de ces chants sont initiatiques et

²⁸⁷ Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 100.

²⁸⁸ Idem, p. 94.

²⁸⁹ Mohamed Elhabib Hachlaf, *El haoufi, Chants de femmes d'Algérie*, Ed. Alpha, 2006, p. 12.

²⁹⁰ Idem, p. 17.

²⁹¹ Anne-Marie Dauphin-Tinturier, « Écoutez et regardez. Demain il sera trop tard », article in *Oralité africaine et création*, Ed. Karthala, 2009, p. 25.

expliquent le rapport homme/femme, le corps féminin, la sexualité et les symboles qui s'y rapportent : couleurs, postures, etc.

Le travail féminin respecte un rituel codé, ponctué de paroles spécifiques ; il commence par des poèmes invoquant Dieu, le prophète ou un saint et s'accompagne souvent de pratiques spécifiques, les femmes mettent par exemple une graine dans la bouche et prononce une formule, elles retirent ensuite la graine de la bouche et vérifient sa forme : « *Si elle est en spirale, c'est de mauvais augure.* »²⁹².

L'initiation concerne aussi le rapport au corps, dont le rôle premier dans les sociétés traditionnelles pour une femme est d'assurer la perpétuité de l'espèce :

*« Le corps est relégué traditionnellement au rang des matières soumises. Il n'est que simple appareil et relève du sentiment pudique. La communauté, ses coutumes, son savoir-vivre et la religion qui l'accompagne, est maîtresse de sa destinée. »*²⁹³

L'initiation féminine s'effectue comme nous l'avons déjà précisé dans des espaces fermés comme la maison, mais surtout dans des espaces exclusivement féminins comme le hammam où sont emmenées les jeunes mariées avant et après leur nuit de noces. Des rituels repris par Ben Mansour :

« Parée comme une reine, une nouvelle mariée venait de faire son apparition dans le couloir du hammam. Les femmes qui l'accompagnaient la dirigeaient avec beaucoup de précautions vers une banquette et lui retiraient son voile. Elle restait assise de longs moments exposée aux regards des matrones, des jeunes filles et des enfants. Elle n'avait pas le droit de parler (...) Elle n'avait pas le droit de rire. » (CLB, p. 215).

Suit alors un rituel où la jeune femme est déshabillée puis enveloppée dans un pagne avant d'être lavée par sa mère, sa tante ou sa sœur, le tout accompagné de chants et de youyous. Elle est ensuite peignée et maquillée et doit s'armer de : « *Patience, pudeur, mutisme et soumission. Voilà les quatre règles qui feront de vous une jeune fille conforme aux normes de la ville.* » (CLB, p. 216-217).

²⁹² Idem.

²⁹³ Soeuf El Badawi, « De la vanité du corps », in *Africultures*, l'Harmattan, juin 1999.

Les héroïnes des romans mansouriens contestent cette conception et la transcendent par une réappropriation de leurs corps. Dans l'œuvre mansourienne, l'initiation féminine passe par l'acceptation du corps violenté et mutilé et par le dépassement de cet état.

Hanan arrive par une force transcendante à faire vivre son corps mutilé en pratiquant une danse rituelle où son « (...) *corps obtient une valeur physique relative qui permet à l'assistance de reconnaître la présence des esprits et leur force (...)* », elle « (...) *entre en transe, bouscule tout sur son passage, fait preuve d'une violence inhabituelle que le maître de séance (...) cherche à maîtriser.* »²⁹⁴.

Le même épisode est vécu par Nana Mansouria dans *Le Chant du Lys et du basilic*, après avoir consulté médecins et spécialistes pour guérir de son cancer, la vieille dame a dû se résigner à faire appel à une *Arifa* (l'initiée, la Maîtresse d'une confrérie). Le rituel est essentiellement oral et physique, la malade est placée au centre d'une assistance exclusivement féminine, et la procession commence par des incantations et des prières suivies de chants et de danses exécutés par les membres de la confrérie qui se fouettent le corps en même temps, tournant autour du corps immobile de la vieille dame.

Le rythme s'accélère au fur et à mesure que le rituel avance, l'assistance se met à danser jusqu'à entrer en transe. Au signal de la Maîtresse de séance, toutes les femmes rejoignent leurs places et Al Arifa ordonne à la vieille femme malade et incapable de marcher jusque-là, de se relever :

« Al Arifa la lâcha soudain. Et...Nana Mansouria ne tomba pas ! (...) Al Arif se saisit d'un coq qu'il égorgea au-dessus de la tête dodelinante de la « morte-vivante ». Il aspergea de sang ses bras, sa tête, son visage. Nana Mansouria eut un sursaut. Alors la paralysée, la condamnée à une mort certaine par la médecine, bondit comme une tigresse de sa chaise. Arrachant le fouet des mains d'Al Arif, elle se mit à danser. Elle dansa en se fouettant le corps jusqu'au sang. » (CLB, p. 165).

²⁹⁴ Soeuf El Badawi, « De la vanité du corps », in *Africultures*, l'Harmattan, juin 1999.

2-2-2- L'initiation par le conte

Les contes et chants accompagnent donc les rituels féminins. Nous tenterons dans ce qui suit d'explicitier cette relation par d'autres exemples tirés de notre corpus.

L'exemple suivant concerne le conte initiatique, récit qui rend compte d'une initiation, d'une quête initiatique. Nous avons choisi de nous appuyer sur un conte introduit dans *La Prière de la peur*, il s'agit du conte de « *Loundja et le prince Ismaël* ». Ce conte s'étale sur huit pages du roman et est raconté par l'aïeule à la petite-fille mourante, Lalla Kenza tentait d'apaiser les douleurs de son arrière-petite-fille et de l'accompagner dans son dernier « *voyage* ».

Le conte *Loundja et le prince Ismaël* répond au schéma classique, une situation initiale d'équilibre où le prince vivait tranquillement dans son palais, jusqu'au jour où intervient l'élément qui perturba cet équilibre. Le prince prit connaissance de l'existence d'une belle femme envers qui « *Il ne résisterait pas à la tentation de la prendre pour femme.* » (PP, p. 58). Il se lança alors dans une aventure pour conquérir la belle Loundja, qui se trouvait être la fille de l'ogre. Il fallait donc passer des épreuves pour atteindre son but. Le prince put atteindre la demeure de Loundja et s'en échapper avec elle au moment où sa famille dormait.

Mais à partir de là le conte délaisse le prince qui disparaît et se focalise sur le personnage féminin. En effet, dans ce conte, le prince Ismaël n'est que l'auxiliaire permettant à Loundja de devenir femme, cet objectif est énoncé dès le début du conte : « *Si le prince Ismaël connaissait l'existence de Loundja ! Il ne résisterait pas à la tentation de la prendre pour femme.* » (PP, p. 58).

Le conte en question respecte les étapes de l'initiation pour le personnage féminin: séparation, marginalisation, épreuves initiatiques et nouvelle naissance. Le prince Ismaël rentre dans la demeure des ogres et s'en échappe au matin avec Loundja, arrachée ainsi (même si elle est consentante) à son milieu naturel. À partir de ce moment, la jeune fille commence son initiation, elle sera seule puisqu'« (...) *un aigle immense fondit sur lui (Ismaël), l'étreignit et prit son envol.* » (PP, p. 63). Loundja arrive jusqu'au palais royal et se fait passer pour une servante, des semaines et des mois

durant, jusqu'au jour où un conseiller du roi entendit sa plainte et comprit qu'elle n'était autre que la bien-aimée du prince disparu.

Le dénouement est spectaculaire, un sage recommande tout simplement au roi et à la reine « (...) *d'égorger un bœuf au pied du piton.* » (PP, p. 64), l'aigle se précipitera alors sur la chair fraîche et Loundja en profitera pour libérer le prince Ismaël. Les rôles sont ainsi inversés : parti libérer Loundja au début du conte, le prince se trouve lui-même délivré par sa bien-aimée. La princesse ne subit pas les événements, elle en est actrice.

Loundja revient autre, elle se métamorphose à l'issue de ce parcours, passant du statut de « *fille de l'ogre* » à celui d'humaine, elle peut ainsi épouser le prince et devenir une femme mariée. La fin du conte accrédite cette transformation en mettant l'accent sur le personnage féminin : « *Le mariage de Loundja à la chevelure faite d'une mèche d'or et l'autre d'argent, avec Ismaël, fut célébré.* » (PP, p. 64).

Pour pouvoir se marier Loundja devait suivre les étapes de l'initiation qui devaient la qualifier pour accéder à l'âge adulte, ce passage est matérialisé par l'aptitude à s'accomplir en tant qu'humaine et en tant que femme, objectif de l'initiation dans ce conte.

Nous remarquons que dans les deux exemples précédents (celui relatif à Nana Mansouria et celui de Loundja), l'initiation s'achève par le sacrifice d'un animal qui a valeur de purification.

2-2-3- L'initiation par le rêve

La troisième forme qui a retenu notre attention est véhiculée par les rêves, on en retrouve au moins un dans chaque roman. Benrand Mirande²⁹⁵ relève l'existence de *rêves non-ordinaires*, parmi lesquels se trouve *le rêve initiatique*. Celui-ci est lié à la spiritualité, et est associé selon Mirande à certains types d'initiation que nous reprenons dans ce tableau :

²⁹⁵ Bernard Mirande, *Le rêve, cours pratiques d'interprétation*, Danicel productions, 2004, p. 68.

Type d'initiation	Exemple donné par Mirande
Initiation de la terre	<ul style="list-style-type: none"> - Communication avec les maîtres - Communication avec les morts - Rêves de vies antérieures
Initiation de l'eau	<ul style="list-style-type: none"> - Rêves concernant les énergies des minéraux, des objets, des végétaux, des animaux, des humains - Rêves divinatoires
Initiation de l'air	<ul style="list-style-type: none"> - Voyages astraux - Sorties du corps - Rêves éveillés dirigés
Initiation du feu	<ul style="list-style-type: none"> - Rêves prémonitoires - Visions de l'avenir - Rêves prophétiques
Initiation de l'éther	<ul style="list-style-type: none"> - Rêves d'Illumination et de Conscience cosmique

Le premier rêve de notre corpus est raconté dans le manuscrit de Hanan, dès les premières pages, il est rapporté du Mathnawi de Djâlal Ud-dine Rûmi et concerne Ali de Bagdad. Ce personnage vit en rêve qu'un trésor était caché dans un endroit précis au Caire en Égypte, il fit le voyage jusqu'à ce lieu et à son arrivée il ne trouva rien, il tomba sur un homme qui lui révéla que lui aussi faisait un rêve, le même chaque nuit, lui stipulant que chez un certain Ali de Bagdad se cachait un fabuleux trésor. Ali retourna chez lui et « (...) *découvrit dans sa propre demeure les richesses qui mirent fin à sa misère. Mais il lui fallut s'expatrier pour les retrouver.* » (PP, p. 154). Il s'agit donc d'un rêve prémonitoire qui permit au personnage de se réaliser. Il s'agit d'une *initiation de feu*, pour reprendre la terminologie de Mirande.

Dans *La Prière de la peur*, la portée de cette « *sagesse* » est destinée à l'auditoire, mais surtout à Hanan, celle qui est en train de lire le manuscrit. La jeune femme ne décèle le sens de son retour au pays et du choix porté par la défunte sur sa personne qu'après avoir traversé des épreuves et déchiffré le sens du manuscrit.

Dans *l'Année de l'éclipse*, le lecteur est plongé dans une expérience que vit Hayba. Du fond de son coma et de sa descente aux enfers, la jeune femme voit défiler devant elle la lignée des ancêtres : « *Elle fit un bond pour les rejoindre, mais elle resta clouée sur place, ligotée par une corde plus forte que celle des ancêtres.* » (AE, p. 265).

Après avoir été rejetée par ses aïeux, qui lui expliquèrent qu'elle avait l'obligation de vivre, Hayba livre dans sa vision un combat acharné contre la mort : « *Elle se sentit seule et, comme une **noyée** qui donne l'ultime coup de pied pour **émerger** la tête hors de l'eau, elle fut secouée d'un long frisson, puis prise de hoquet. Son pouls se stabilisa, son cœur se remit à battre.* » (AE, p. 266-267), elle est sauvée. Notons également la reprise dans ce passage des concepts de l'initiation (noyée : descente aux enfers, émerger : renaissance).

Dans ces deux exemples, le rêve initiatique a permis aux protagonistes de comprendre le sens de leur existence, et pour Hayba d'achever son parcours initiatique.

2-3- Mort, deuil et initiation

Comme nous avons pu le constater, mort et initiation sont intimement liées et entre les deux se positionne le deuil. Dans l'initiation le passage d'un statut à l'autre implique la perte de ce qu'était l'initié auparavant et donc la nécessité d'en faire le deuil.

L'initiation passe ainsi par un moment de deuil. Le néophyte doit mourir à sa condition première et surmonter la perte de ce qu'il était pour renaître à nouveau, il quitte sa vie habituelle pour une nouvelle existence où il est autre.

Soulignons par ailleurs l'importance des rituels liés au deuil. Denis Jeffrey explique dans ce sens l'importance du rituel funéraire dans la canalisation des émotions liées à la perte. Le rituel funéraire fut inventé pour « (...) *permettre aux endeuillés d'exprimer leur souffrance sans perdre la tête, sans non plus perturber la*

communauté. »²⁹⁶. Le rite est effectué collectivement pour permettre à l'endeuillé de survivre à la mort d'autrui.

2-3-1- Mort et initiation

Mort et initiation entretiennent une relation étroite. Si l'initiation est un recommencement, la mort permet, comme l'explique Eliade, au néophyte d'accéder à son nouveau statut :

*« Dans les scénarios initiatiques, le symbolisme de la naissance côtoie presque toujours celui de la Mort (...) Le mystère de l'initiation découvre peu à peu au néophyte les vraies dimensions de l'existence : en l'introduisant au sacré, l'initiation l'oblige d'assumer la responsabilité d'homme. »*²⁹⁷

Les romans mansouriens partagent des thèmes communs tournant essentiellement autour de la mort et du travail de deuil qui passe essentiellement par un parcours initiatique débouchant sur une nouvelle naissance, respectant ainsi le parcours initiatique type. Les personnages mansouriens sont en effet marqués par la mort qui bouleverse leur quotidien et les plonge dans un deuil qu'ils surmontent de différentes manières : la solitude, la prise de parole, l'écriture et surtout le fait de survivre ou de donner à nouveau la vie.

*« L'épreuve de l'initiation représente un défi pour la vie dont l'enjeu est toujours une question de vie et de mort. L'épreuve d'initiation est une mise à mort symbolique qui met littéralement en deuil. Le deuil est l'état dans lequel on évolue et on éprouve le prix de la vie. Dans ce genre d'épreuve, on enfante de la valeur. L'individu s'affronte à lui-même, s'expérimente, se débat, s'angoisse parfois et gère sa conflictualité intérieure. Il éprouve et découvre son autonomie. »*²⁹⁸

Dans l'œuvre mansourienne, la peur qui habite les protagonistes n'est pas celle de la mort, mais celle de mourir sans laisser de trace : *« Mourir, ce n'est pas uniquement*

²⁹⁶ Denis Jeffrey, « Rites de passage », Congrès de l'AISSQ, Rituels et mythes, octobre 2009, Url : aiissq.org/pdf/denis_jeffrey_rites_de_passage_format_web.pdf

²⁹⁷ Eliade, *Le sacré et le profane*, éd. Gallimard, 1965, p. 162.

²⁹⁸ Denis Villepelet, *L'avenir de la catéchèse*, éd. De l'Atelier, Paris, 2003, p. 64.

disparaître sous terre pendant que l'âme s'envole vers le Ciel, on peut mourir de mille et une façon, tout en étant en vie. », confie la jeune héroïne du ***Chant du lys et du basilic*** (p. 49), la mort dont il est question est plus spirituelle que physique. Les protagonistes tentent de trouver un sens à leur existence, de dépasser leurs angoisses existentielles et de renaître ; le deuil constitue un maillon du parcours initiatique qui leur permet de réaliser ce cheminement.

Le rituel funéraire est d'emblée symbolique puisqu'il permet d'outrepasser l'incapacité et l'impossibilité de faire le deuil des corps disséqués des victimes du terrorisme comme l'illustre l'***Année de l'éclipse***. Le personnage survivant doit passer par une sorte de deuil spirituel puisqu'il n'arrive pas à comprendre comment ses proches ont été tués d'une manière si atroce au nom de leur religion-même.

Ce rituel funéraire est subverti dans la ***Prière de la peur*** où Hanan, la défunte victime de l'attentat de l'aéroport d'Alger (23 août 1992), somme ses proches de rire, chanter et danser lors de ses funérailles pour ne pas donner raison aux fous d'Allah.

Le besoin de dire pour faire face à la mort pousse l'auteure à user de situations extrêmes pour faire jaillir la parole. Affronter la blessure corporelle et la mort acquiert alors une fonction cathartique et devient prétexte de l'écriture, dans la mesure où la mort et la blessure (physique et morale) stimulent la parole et contribuent ainsi à la stylisation de l'écriture, comme le précise Amina Bekkat : « *C'est comme si la parole artistique ne pouvait naître que dans une enveloppe charnelle à la limite de la mort et de la vie.* »²⁹⁹. Cette limite est ce qui constitue justement l'essence du parcours initiatique.

Mort, deuil et initiation constituent le thème central des trois romans de notre corpus. Dès l'âge de quatre ans, l'héroïne du ***Chant du lys et du basilic*** vit dans l'attente du retour de son père d'un *long voyage*, jusqu'au jour où elle comprend qu'il ne reviendra jamais. C'est à ce moment-là que la petite fille commence à se replier sur elle-même et à vivre l'expérience du deuil.

Dans ***La Prière de la peur***, Hanan n'arrive pas non plus à faire le deuil de son père, à accepter sa mort subite, alors qu'elle n'avait elle aussi que quatre ans au moment

²⁹⁹ Amina Azza-Bekkat, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006, p. 273.

de cette tragédie qui la marqua à vie. Hanan est sereine face à sa propre mort à laquelle elle se prépare mais n'arrive toujours pas à accepter celle de ses proches, elle transmet son angoisse à sa cousine qui lira son manuscrit en étant obligée de porter l'habit noir, signe de deuil, lors de sa veillée funèbre.

Dans *l'Année de l'éclipse*, Hayba a du mal à faire le deuil de son mari et sa fille, elle vit en permanence avec cette présence-absence, présence dans les souvenirs et la mémoire, et absence réelle due à la mort de ses deux proches. C'est également le seul roman où figure une photo sur la couverture représentant une femme vêtue d'une « mlaya », voile noir porté par les femmes de Constantine, signe de deuil suite à l'assassinat d'Ahmed Bey. Cette photo est symbolique, elle introduit d'abord le contenu du roman, le voile noir couvre la beauté féminine endeuillée comme le soleil qui disparaît lors de l'éclipse, plongeant le monde dans l'obscurité pour une durée limitée avant de réapparaître, d'où le titre du roman : *L'Année de l'éclipse*.

Si la femme représentée sur la couverture garde son habit de deuil, elle est néanmoins en train de gravir les marches d'un escalier, pour dire que la vie continue malgré la perte. Cette ascension est laborieuse, elle se fait au prix d'efforts tant physiques que moraux, qui se réalisent par l'accomplissement du parcours initiatique pour chacune des protagonistes. L'éclipse est momentanée, le deuil ne peut être éternel.

Les personnages surmontent la mort et le deuil de différentes manières, en suivant chacune son cheminement. Meriem trouve refuge dans le monde imaginaire qui lui permet de comprendre le monde qui l'entoure et d'accéder ainsi à l'âge adulte, Hanan opte pour une initiation collective où elle ressuscite la mémoire collective, tout en se réfugiant dans une écriture qu'elle choisit de rendre publique ; Hayba quant à elle, se défait avec beaucoup de douleur et de blessures de sa tristesse et parvient à faire le deuil de son passé en l'extériorisant et en redonnant la vie.

La mort est surmontée à travers un parcours initiatique qui permet à chacune des protagonistes d'accéder à un nouveau statut et à renaître (ou à faire renaître d'autres personnages) tel le Phénix, de leurs cendres.

2-3-2- La mort et le deuil

Après avoir donné un aperçu global du rapport entre mort, deuil et initiation, nous revenons dans ce qui suit sur le processus de deuil et son rôle dans le dépassement de la mort.

Un viol, une agression physique ou l'assassinat d'un être cher sont des traumatismes qui perturbent l'être humain et le mettent dans un état de perte et de manque, voire de vide. La personne traumatisée entre dans un processus identique à celui du deuil, qui passe par quatre étapes correspondant aux quatre tâches à accomplir par le processus de deuil :

- « - *Accepter la réalité de la perte (évitement du déni)*
- *Vivre l'expérience douloureuse de la perte (avec tout son cortège émotionnel)*
- *S'adapter à la vie sans l'élément perdu*
- *Savoir investir de nouvelles relations, après désinvestissement de l'élément perdu. »³⁰⁰.*

Nous tenterons de voir comment se traduit ce processus dans chacun des ouvrages de notre corpus afin de mieux approcher la manière dont les protagonistes sortent de l'espace clos, contrôlé et réduit, et prennent leur destin en mains.

Au-delà de la problématique du deuil, la portée de ce cheminement est à notre sens plus profonde, puisqu'elle concernerait la libération de ces protagonistes de certaines contraintes essentiellement sociales qui les condamnent surtout à l'effacement, au silence. Arrivent-elles à émerger des abîmes de la douleur et devenir actrices de leur vie au lieu de la subir ?

L'écriture constituerait cette échappatoire permettant aux femmes de dire leur douleur, leur vécu, leurs expériences, leur présence tout simplement. Est-il nécessaire de mettre des mots sur les maux ? De quelle manière se traduit cette parole prisonnière dans l'espace textuel ? Le corps textuel est-il en mesure de libérer le corps réel ?

³⁰⁰Worden cité par Antoine Bioy et Damien Fouques, *Manuel de psychologie du soin*, Ed. Bréal, 2009, p. 295.

Écrire c'est « (...) *donner forme à l'informe* », explique la narratrice de ***Puisque mon cœur est mort*** de Maïssa Bey, (p. 18).

Après un traumatisme où le corps est touché en premier lieu (viol, agression physique, handicap suite à un accident, brûlures graves..., etc.), le corps devient un *non-lieu*. La victime ne reconnaît plus son corps, elle ne l'accepte plus, ne le supporte plus et le renie. Pour les femmes victimes de violence, cet état de fait est plus poignant puisqu'elles sont « *Violées dans leur intimité, attaquées dans leur féminité.*»³⁰¹.

Ce reniement de soi-même suite à un traumatisme est expliqué par Marcelo Vignar dans un article consacré à la torture :

*« L'expérience de la torture n'est pas réductible au catalogue des violences et agressions physiques et psychologiques. Celles-ci ne sont que les moyens et les instruments d'un système lucide et bien articulé qui tend à détruire les croyances de la victime, à la dépouiller en tant que sujet, de la relation à soi-même, à ses idéaux, à sa mémoire. »*³⁰²

Dans son refus de parler de l'agression, la mémoire de Hayba se réveille. Le corps de la protagoniste de ***L'Année de l'éclipse*** personnifie explicitement le traumatisme. La jeune femme porte en elle les marques de la perte de son mari et de sa fille, mais aussi celles du viol dont elle fut victime.

Dans ce roman, le corps de Hayba est marqué, stigmatisé, il porte la mémoire de l'agression. Le viol qu'elle a subi s'inscrit à même sa chair, enlaidie par les cicatrices. Le corps de la jeune femme devient non seulement support d'une tragédie, mais surtout porteur du drame : « *L'intérieur de ses cuisses et une partie de son bas-ventre lacérés au couteau. De longues et violentes cicatrices bleues marquaient sa peau d'albâtre* » (AE, p. 244), Hayba « *Portait le drame en elle, comme elle portait l'enfant à naître. L'abominable et le pur, ensemble, nourris de sa chair.* » (AE, p. 17). La jeune femme ne supporte plus ce corps souillé, impure :

³⁰¹ Audrey Brunetaux, *Charlotte Delbo, une écriture du silence*, Proquest Dissertations And Theses Section 0128, Part 0313, 271 pages; [Ph.D. dissertation]. United States -- Michigan: Michigan State University; 2008. Publication Number: AAT 3312667, p. 235.

³⁰² Marcelo Vignar, « *Pedro ou la démolition, un regard psychanalytique sur la torture* », in *L'évolution psychiatrique*, XLIII, 3, 1978, 479-496, cité par René Kaës, « *Rupture catastrophiques et travail de la mémoire* », in *Violence, trauma et mémoire*, Ouvrage collectif, Ed. Casbah, 2001, p. 58

*« Dans le cas particulier des viols, des fausses couches, des sentiments divers peuvent apparaître : culpabilité, honte, affects dépressifs, etc. Ils peuvent s'accompagner d'un dégoût pour son corps avec une violente altération de l'image corporelle de la part des patients, pouvant mener à une phobie du toucher. »*³⁰³. Porteur et marque du drame, le corps le rappelle et s'en rappelle.

La jeune femme a survécu à cette tragédie, mais ses tortionnaires, après avoir tué son mari et sa fille, lui ont laissé la vie sauve afin qu'elle se souvienne de cette horreur au quotidien. Ils voulaient qu'elle soit le fantôme d'elle-même et avaient marqué sa mémoire : *« Comment oublier cette vision de la chambre d'enfant : le bureau souillé de sang, les jouets déchiquetés, les livres en arabe et en français déchirés, le lit où sa fille avait été suppliciée et violée sous ses yeux »* (AE, p. 13), confie la narratrice. Hayba ne pouvait même pas parler car : *« Aucun son ne pouvait sortir de sa bouche blessée par les sexes de ses tortionnaires. »* (AE, p. 14).

Hayba rassemble ses dernières forces pour mener à terme sa grossesse. Elle se trouvait seule à Paris, loin des siens, avec des souvenirs douloureux et un corps qu'elle n'accepte plus. La jeune femme devait se battre pour sortir de cet état, elle avait l'obligation de lutter et de vivre. Hayba devait résister pour la mémoire de son mari et celle de sa fille, pour *redevenir humaine*, comme l'explique la narratrice, mais aussi pour l'enfant qu'elle portait dans son ventre : *« Si les intégristes avaient réussi à saigner Abd el-Wahab, s'ils avaient cru l'avoir souillée, elle de leur sperme, ils n'empoisonneraient pas son enfant. Elle ne leur ferait pas ce cadeau. »* (AE, p. 11), confirme la narratrice, avant de poursuivre : *« Elle ne se laisserait pas détruire. Elle ne serait pas cette morte vivante (...). Son enfant l'aiderait à ne pas flancher. Pour lui, elle saurait se battre et surmonter l'épouvante de ce qu'elle avait subi. Elle rendrait coup par coup, à sa manière : en vivant. »* (AE, p. 12).

Hayba voulait à tout prix se débarrasser des souillures qui emprisonnaient son corps :

« Comme elle aujourd'hui, les femmes et les jeunes filles qui arrivaient à son cabinet après un viol étaient saisies d'une frénésie de propreté

³⁰³Marcelo Vignar, « *Pedro ou la démolition, un regard psychanalytique sur la torture* », op. cit., p. 143.

compulsive. Elles voulaient tout le temps rester dans l'eau, se savonnaient, se rinçaient et recommençaient inlassablement les mêmes gestes. » (AE, p.51).

Hayba culpabilisait d'être restée en vie, « *Non contents de semer la mort, les fanatiques inoculent le doute. Ils transforment les victimes en coupables, et parfois en bourreaux. »* (AE, p.18). Elle était obligée de se défaire de « *Ce passé qui l'empêchait de se projeter dans l'avenir [et qui] lui revenait en pleine figure. »* (AE, p. 44).

La jeune femme devait dans un premier temps comprendre que « *Le viol n'est pas une maladie qu'un traitement suffirait à guérir ou éradiquer. »*³⁰⁴. Elle se devait de reprendre son statut de survivante, car, comme le précise Vanessa Fagnoli dans ***Viol(s) comme arme de guerre*** : « *Les femmes violées ne sont pas des patientes mais des victimes considérées même comme des survivantes. »*³⁰⁵.

Petit à petit, Hayba finit par prendre conscience de son état, elle dépasse sa peur et « *Lentement les mots s'étaient libérés du carcan de sa gorge souillée. »* (AE, p. 15). Cette libération est accompagnée d'une frénésie de propreté. La jeune femme se met à nettoyer tout ce qui l'entoure et par ce geste symbolique :

« Elle sentait que quelque chose venait de se produire. Elle se sentait débarrassée de son obsession de se laver jusqu'à l'épuisement. Combien de temps avait-elle passé à se frotter les dents dans un souci de purification que même le sang n'apaisait pas ? Elle se dirigea vers la salle de bains et s'inspecta pour la première fois après l'horreur. Elle réussit à rester de longues minutes devant le miroir ébréché, sans être happée par l'angoisse ou l'épouvante. » (AE, p. 42).

Hayba reprend lentement goût à la vie, elle émerge lentement et douloureusement de sa prison intérieure, elle en parle et ose ouvrir son cœur à nouveau : « *Parler, lorsque l'on a été violée, « (...) c'est se séparer des tortures que l'on a subies, pour vivre « avec » le viol et non plus « dans le viol », c'est une « parole*

³⁰⁴Vanessa Fagnoli, *Viol(s) comme arme de guerre*, L'Harmattan, 2012, p. 125.

³⁰⁵ Idem.

agissante ». »³⁰⁶. Aussi douloureuse que soit cette initiative, le fait d'en parler « *Va permettre au moi de se reconstruire.* »³⁰⁷.

L'héroïne de *L'Année de l'éclipse* prend conscience de l'obligation de faire le deuil de ses proches, mais aussi de son propre corps en admettant qu'« *en aucun cas « faire le deuil » de quelque chose ou de quelqu'un signifie « oublier.* »³⁰⁸.

La vie triomphe de la mort et l'amour efface la haine. Hayba reprend confiance en elle-même et finit par réaliser que la bonté humaine existe encore et ce grâce à un homme, Jacques Nadjac, qui l'accompagnera dans sa sortie de l'enfer: « *Une autre ère venait de commencer. Peu à peu, il l'aiderait à comprendre qu'aimer un autre homme, ce n'était pas trahir l'absent, mais vivre, oui. Tout simplement. Vivre.* » (AE, p. 215).

L'Année de l'éclipse s'achève sur un événement heureux, Hayba donne la vie« (...) à deux résistants, (elle a) donné naissance à deux vies. » (AE, p. 270).

Chacune des agressions dont sont victimes les héroïnes de notre corpus est une atteinte d'abord à leur féminité. Hayba dépasse sa douleur quand elle arrive à accepter son corps violé, à vivre et à donner la vie de surcroît.

Si le corps est encore là c'est qu'il a encore quelque chose à dire. La venue à l'écriture passe par la libération de la mémoire et du corps des violences et des chaînes qui les emprisonnent :

« *Le souvenir d'une expérience radicale de l'horreur (...) hante la mémoire de celui qui a survécu et pose douloureusement la question de la transmission du témoignage (...) l'une des raisons de l'écriture est de l'expliquer (...). L'écriture permet la reconstruction de l'identité, inséparable de la construction du sens et transforme l'expérience douloureuse en œuvre d'art* »³⁰⁹, « *Ma douleur doit servir à quelque chose.* » (p. 108), affirme Rayhanna dans *Le prix de la liberté*.

³⁰⁶Vanessa Fagnoli, *Viol(s) comme arme de guerre*, L'Harmattan, 2012, p. 36.

³⁰⁷ Christiane Kègle, Richard Godin, *Les récits de survivance, modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, PUF, 2007, p.137.

³⁰⁸ Worden, cité par Antoine Bioy et Damien Fouques, *Manuel de psychologie du soin*, op. cit., p. 294.

³⁰⁹ Christiane Kègle, Richard Godin, *Les récits de survivance, modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, op. cit., p. 132-133.

L'écriture ne vise pas la transmission de la douleur, mais tend à rendre compte d'une expérience qui ne peut être passée sous silence, qui ne peut se résigner à l'indifférence. La victime doit « *Se souvenir pour que d'autres n'oublient pas, se souvenir pour ne pas oublier.* »³¹⁰.

Meriem, Hanan et Hayba, sont victimes de l'Histoire de leur pays, une situation matérialisée par des blessures marquées et marquant leurs corps : « *La construction d'un récit sur cette expérience, la reconstruction de leur histoire (...), constituent pour [ces] survivant[e]s, un processus thérapeutique.* »³¹¹.

La parole explose donnant lieu à une écriture où ces femmes se disent, marquent leur présence dans le texte et les esprits. À travers leur témoignage, chacune d'elles « (...) reconquiert sa position de témoin (et d'être humain) et reprend possession de sa vie. »³¹².

Le dévoilement textuel est processus libérateur ou tout simplement témoignage chez elles. En s'ouvrant à leur intimité, ces jeunes survivantes se réconcilient avec leur corps, avec leur mémoire et leur histoire : « *Écrire s'avère cathartique et sert d'outil pour intégrer le passé au présent, pour retrouver un sens d'intégrité personnelle et pour articuler par le langage et surtout par l'écriture des expériences douloureuses.* »³¹³. Il s'agit de « (...) s'opposer à l'oubli et à la vengeance par l'inscription de la mémoire et sanctionner le crime par la construction d'une histoire. »³¹⁴.

Dévoiler la douleur que les femmes portent à même leur corps est pénible et libérateur en même temps. Le corps violenté qui devient autre, étrange et étranger - suite à un viol ou une à violence le touchant directement - trouve dans l'espace textuel une possibilité de délivrance, de cicatrisation des blessures. Il s'agit pour ces femmes de dépasser leur traumatisme et d'aller de l'avant en se libérant de cette peau écorchée qui recouvre leur être.

³¹⁰ Marcelo Vignar, « *Pedro ou la démolition, un regard psychanalytique sur la torture* », in *L'évolution psychiatrique*, XLIII, 3, 1978, 479-496, cité par René Kaës, « Rupture catastrophiques et travail de la mémoire », in *Violence, trauma et mémoire*, Ouvrage collectif, Ed. Casbah, 2001, p. 149.

³¹¹ Audrey Brunetaux, *Charlotte Delbo, une écriture du silence*, op. cit., p. 42.

³¹² Idem, p. 43.

³¹³ Audrey Brunetaux, *Charlotte Delbo, une écriture du silence*, op. cit., p. 45.

³¹⁴ Marcelo Vignar, « *Pedro ou la démolition, un regard psychanalytique sur la torture* », op. cit., p. 58.

Ces femmes reproduisent à leur manière les tatouages de leurs aïeules dans leurs textes (le tatouage n'est-il pas aussi une expérience douloureuse !), elles font appel à leur mémoire, à leurs blessures, à leur histoire et contribuent en les surmontant à écrire l'Histoire. Faire face à la douleur libère le Verbe et l'Être.

2-4- Femmes, silence et écriture

2-4-1- Un silence à l'écoute

Si la parole est d'argent, le silence est d'or proclame l'adage, mais l'on oublie souvent le fait que le premier fratricide de l'humanité était dû à l'absence de parole.

La thématique du silence occupe une place importante dans la littérature féminine algérienne, reconstituant l'image d'une société traditionnelle où la femme se devait de garder le silence.

Devant cette défense séculaire de prendre la parole, certaines écrivaines ont bravé l'interdit en osant briser la chaîne du silence et aller au-delà du mutisme imposé, en criant les douleurs et cassures ensevelies au creux de leurs corps depuis des générations.

Nous tenterons de suivre le cheminement qui libère de l'emprise du silence à travers le cri transformé par les femmes en écrit. Cette partie de notre recherche s'articule de ce fait, autour de la parole féminine confisquée et suit le processus qui engendre sa libération dans le corps textuel, en prenant comme point d'appui les romans mansouriens. Comme nous l'avons déjà relevé, les héroïnes mansouriennes font chacune à sa manière face au silence, d'où l'importance que nous accordons à cet aspect.

Pour Annette de la Motte, le silence est « (...) *espace d'écoute, terrain de résonance, ce silence anéantit la parole et la fait renaître.* »³¹⁵.

³¹⁵ De La Motte Annette, « Au-delà du mot, une « écriture du silence » dans la littérature française du XXème siècle », LIT : ARS Rhétotica, 2004, p. 6.

Comment Ben Mansour franchit alors ce « (...) *silence qui casse le langage afin de mieux le reconstruire.* »³¹⁶ ?

L'auteure retrace dans ses romans une *mort muette* guettant les femmes algériennes, car mourir n'est pas uniquement quitter la vie et rendre l'âme. On peut mourir de mille et une façons et la pire c'est de continuer à exister tout en étant privé des simples choses de la vie, et surtout du droit à la parole.

Pour lutter contre cette mort, les femmes ont usé de certaines formes d'expression collectives : elles rompent le silence avec leurs youyous, leurs pleurs, leurs contes, leurs chants et danses dont personne ne peut les déposséder. Il fallait détourner ce silence par n'importe quel moyen : « *Le silence nous invite au-delà de lui-même à dépasser le langage, il nous engage à rendre visible ce qui est invisible, à rendre dicible ce qui est indicible.* »³¹⁷.

En utilisant des stratégies bien à elles, les femmes ont tenté de faire voir ce que la société voilait, de dire ce qu'elles n'avaient pas le droit de proférer. Elles sont arrivées à substituer au langage parlé leur étant interdit, un langage gestuel, celui du corps expressif en mouvement incessant sur lequel elles ont tatoué des signes pour se dire.

Empruntant leurs voix et leurs traces, ne pouvant exprimer une parole individuelle en utilisant le « je », les écrivaines algériennes ont tenté de « détourner » ce silence ancestral en se dévoilant dans un premier temps par le biais de :

« « *L'autobiographie collective* » ou « *plurielle* », où le « je » de la narratrice tantôt s'intègre, tantôt se cache derrière la communauté de femmes qu'elle représente. »³¹⁸, comme le note Anna Rocca à propos de Assia Djébar, qui n'avait pas d'autre choix dans : « *Une société qui érige en principes l'invisibilité du corps féminin, le silence et l'hostilité entre les sexes.* »³¹⁹

³¹⁶Idem., p.7.

³¹⁷De La Motte Annette, « Au-delà du mot, une « écriture du silence » dans la littérature française du XXème siècle », LIT: ARS Rhétotica, 2004, p. 17.

³¹⁸ Rocca Anna, *Assia Djébar, Le Corps invisible*, l'Harmattan, 2004, p. 31.

³¹⁹ Idem, p. 16.

À l'instar de Djébar, Ben Mansour a choisi de recréer cet espace féminin à travers des textes littéraires dominés par les voix narratives féminines. Parler par la voix de ces femmes c'est leur permettre de se dire, de briser la chaîne du silence, de vivre tout simplement. L'auteure veut faire entendre ce silence, le rendre parlant afin de combler le vide et l'absence, en tatouant à jamais les paroles interdites et occultées sur du papier.

Le Chant du lys et du basilic est un premier pas vers cette libération de la parole, qui devait se faire successivement, d'où le choix d'un personnage féminin qui se retrouve condamné au silence suite à un coma. En se réveillant, Meriem s'aperçoit de son incapacité à faire sortir les mots de la « cloison » de ses lèvres. Une panique et un grand désarroi la saisissent alors. Que faire dans ce cas-là ? S'accrocher à une vie qui n'a plus de sens si elle est captive du silence ? Ou rassembler ses dernières forces pour recouvrer cette liberté qu'elle n'a jamais savourée ?

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, Meriem évoque du fond de son silence sa souffrance. Fillette, elle se pose des questions sur l'oppression dont sont victimes les femmes de son entourage, qui prennent la relève des hommes parfois, en se condamnant elles-mêmes au silence : « *La loi du silence que les hommes font peser sur les femmes, est maintenue au sein du groupe par les femmes les plus âgées du clan, les seules qui possèdent la parole.* » (CLB, p. 47).

De sa chambre d'hôpital, la petite Meriem lutte contre la « vraie mort », celle due à l'oubli et au mutisme. À son réveil, elle fait d'énormes efforts pour parler mais « *Aucun son ne sort de sa bouche.* » (CLB, p. 33). Tout au long du récit, la lutte contre le silence accompagnera la fillette dans sa plongée au cœur de l'océan des souvenirs dans lequel elle se bat et se débat. Il fallait sortir de ce labyrinthe au risque d'y laisser la vie:

« Personne ne fit attention au désespoir de Meriem. Personne ne remarqua son visage crispé. Acculée, elle l'était. Prise au piège comme un rat. Se débattre n'aurait servi qu'à resserrer les mailles du filet et à l'étouffer. Alors, elle décida de ne plus lutter et de se laisser couler dans le profond labyrinthe de la mémoire. » (CLB, p. 58).

Renier son passé et tourner le dos à ses souvenirs n'aurait donc servi qu'à la démolir. À travers ce personnage aphone qui se met à l'écoute de son passé, l'auteure s'adresse à toutes ses compatriotes privées de parole depuis longtemps, pour remonter à la surface et devenir actrices de leur histoire et de leur vie, plutôt que spectatrices, tout en soulignant qu'un ultime effort, une ultime souffrance est nécessaire comme le chuchote une « voix » à Meriem :

« Tu dois payer le prix de cet arrêt forcé ma petite. Plus d'occupations pour te saouler l'esprit. Tu la feras ta descente aux enfers, tu y plongeras dans le monde des souvenirs, chaque évocation te fera suffoquer, mais c'est le tribut à payer. » (CLB, p. 58).

La chambre d'hôpital devient alors un *purgatoire*. Les trois-cent cinquante-six pages du roman retracent un dévoilement qui devait se faire dans la douleur et les larmes, il fallait ôter ce : *« Voile blanc (qui) recouvrait sa mémoire, il fallait qu'il se déchire. Il fallait qu'elle se souvienne. »* (CLB, p. 87).

Meriem devait retrouver le fil d'Ariane qui la ferait sortir de ce labyrinthe, noircir ce blanc en brisant les chaînes du silence et de la soumission. N'est-ce pas ces mots qu'on lui a appris dès sa tendre enfance qui sont à l'origine de son désastre : *« Patience, pudeur, mutisme, soumission. Voilà les quatre règles qui feront de vous une jeune fille conforme aux normes de la ville » ?* » (CLB, p. 217), lui répétaient les femmes de la famille.

Révoltée contre le fait de considérer les femmes comme de simples objets, Meriem se bat contre ces « normes » qu'elle a toujours remises en question. Elle revendique par la même occasion le droit des femmes à la parole et à la vie.

Faire sortir les mots qui l'enferment et l'étouffent est le défi que devait relever Meriem au nom de toutes ses semblables. Pour reconstituer le fil de son histoire personnelle et à travers elle celle de toutes les Algériennes, elle devait recoller le puzzle « morceau par morceau » puisqu'elle a fini par comprendre que : *« Si l'on repousse des souvenirs, ils vous pourchassent toute votre vie. On ne remplace pas un vide, on le comble, mais le moindre souffle vient démolir le frêle édifice. »* (CLB, p. 57).

Il fallait qu'elle revienne à la vie et sorte de ce silence, de ce « (...) *mutisme qui allait durer des années.* » (CLB, p. 73). Elle devait redonner une langue à cette langue coupée et emprunter, pour se délivrer, les pas de celles qui ont contourné leur sort tragique comme Philomèle tissant pour remplacer sa langue coupée et recouvrer sa liberté ou Shéhérazade qui sauve sa vie et celle de milliers de femmes en recourant à la ruse avant la parole.

S'agissant d'une mutilation originelle, il fallait reconstruire la voix et la résistance féminines indirectement en recourant à des stratégies telles que le tissage et la ruse, avant de recourir au langage verbal.

Le personnage mansourien doit contourner le sort et tisser les fils du passé refoulé pour dessiner un avenir ayant un sens, celui de la liberté de dire, de se dire tout simplement. À travers Meriem, personnage en lutte et en souffrance, l'auteure lance un message à toutes les Algériennes : « (...) *la liberté pour la femme, comme la liberté pour son pays, ne serait jamais donnée ni offerte sur un plateau. La liberté devait être arrachée à force de souffrance, de sueur et de sacrifices.* » (CLB, p. 217).

Mais comment parvenir à sortir de cette crise pour libérer la parole féminine dans l'œuvre romanesque? Comment se trace le cheminement de cette libération ? Une situation de crise donne-t-elle forcément lieu à une écriture qui la reflète ?

2-4-2- Du cri à l'écrit

Durant les années 90 l'Algérie baignait dans le sang et la terreur, contexte qui a donné naissance à une écriture violente et émouvante à la fois. Cette situation a néanmoins permis à plusieurs œuvres de voir le jour, des écrits qu'on désigne souvent par « *littérature de l'urgence* », fruit d'une situation où tout est à l'envers mais qui a, paradoxalement, provoqué des changements culturels dont le plus significatif est la prise de parole par les femmes. Des femmes qui ont osé défier la société patriarcale en sortant de leur silence ancestral.

On a assisté ainsi à un passage d'un état de mutisme et d'aphonie à celui du *dire* où le droit à la parole est arraché au prix de la vie. Reflet du contexte qui l'a

engendrée, cette parole est forte et violente et se manifeste souvent à travers des cris assourdissants. Une réalité de crise qui met la parole elle-même en crise.

On ne peut se contenter de dire, le sang trace les lignes d'une réalité qui dépasse toute fiction. Seul le roman pouvait supporter une telle douleur, celle d'un accouchement des plus terrifiants où le nouveau-né est déformé à l'image du contexte qui l'a porté. Pour illustrer ce cas de figure, nous avons choisi de nous arrêter sur le dernier roman de Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*. Cette œuvre nous montre l'une des images de cette Algérie souffrante à travers les enfants de Hayba, dont le prénom signifie *peur* en arabe, qui en sont une métaphore significative choisie par l'auteure pour rendre compte de la terreur que vivait l'Algérie durant les années 90.

Après des souffrances insupportables subies par la jeune femme suite au viol que lui font endurer des terroristes, ce médecin à la vie heureuse jadis se trouve dans un trou noir qui s'achève par la naissance de jumeaux déformés, à l'image du contexte qui les a engendrés. Aucun mot n'est à même de représenter cette douleur à part le cri.

La prise de parole dans une situation pareille devient un acte symbolique dirigé contre la peur et l'interdiction de dire surtout pour une femme que la société exclue, marginalise et condamne au silence. Son crime : avoir été violée. La parole exprimée par la voie de l'écriture est alors action. L'écriture devient agissante et donne la possibilité de dépasser la soumission et de faire face à la mort.

Libérer la parole et la mémoire emprisonnées par la force de l'Histoire et des traditions, produit ce que Cécile Kováčsházy nomme « *l'Éloquence du silence* »³²⁰. Le silence devient plus expressif et plus significatif dans l'écriture. Moyen d'exister sans parler directement, l'écrit porte les voix muettes qui déchirent le silence à travers les cris de l'écrit.

³²⁰ Cécile Kováčsházy, « L'éloquence du silence : l'histoire hongroise dans sa littérature. L'écriture interdite de la Révolution hongroise de 1956 », in *L'Écriture emprisonnée – XX^e siècle*, Colloque international Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Paris, les 9-10 juin 2006, l'Harmattan, 2007.

À ce propos Julie Delorme affirme en évoquant la prise de parole par l'écriture chez Marie Gagnon et Sergio Kokis que : « *La parole littéraire constitue pour eux une voix grâce à laquelle ils accèdent à une forme de libération.* »³²¹.

C'est aussi le cas des femmes algériennes qui ont osé écrire au moment où tout leur était interdit. Latifa Ben Mansour en fait partie et ses écrits sont un hymne au dire et une lettre ouverte exprimant une révolte contre l'oubli et la soumission.

Dès son premier roman, l'auteure donne la parole à une jeune fille qui contourne le silence imposé par sa rage de vivre dans *Le Chant du lys et du basilic*, pour passer ensuite à une autre femme, cette fois expatriée et qui meurt à peine retournée dans sa terre natale. Mais avant de se consumer, Hanan libère sa parole en recourant non pas aux cris mais aux mots qui survivront à toute mort puisqu'ils ne sont plus dits, mais écrit comme *prière qui conjure la peur* et transmis à travers le manuscrit qui lui survivra.

Et c'est au tour de Hayba dans le troisième roman de Ben Mansour d'exprimer encore une fois cette lutte, en essayant de dépasser la douleur de la mort et la honte du viol dans un roman au titre révélateur de *l'Année de l'éclipse*.

Comment transformer l'interdiction de dire en un cri déchirant le silence, en écrit, et braver ainsi l'interdit qui devient inter-dit littéraire ?

La libération des voix des femmes ne peut se faire donc qu'à travers un changement dont elles doivent être les actrices. C'est pour cette raison que Ben Mansour choisit de construire ses œuvres romanesques autour de la parole féminine en crise, tout en tentant de trouver les moyens permettant sa délivrance.

Écrire pour une femme c'est faire entendre sa voix haut et fort, devant tous et pour tous. Cet acte est considéré comme une transgression de taille dans les sociétés conservatrices, où la parole, essentiellement dans l'espace public, est un privilège masculin. Sans parler du cri, la simple parole est interdite au-delà d'un certain contexte et d'un certain espace.

³²¹ Julie Delorme, « De la prison à la représentation : transgression et parole littéraire », in *L'Écriture emprisonnée – XX^e siècle*, Colloque international Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Paris, les 9-10 juin 2006, l'Harmattan, 2007, p.63.

C'est pour cette raison que la terreur terroriste a visé en premier lieu ceux et celles qui ont défié le silence et ont osé dire ou écrire ce qu'ils pensaient. Et c'est pour cette raison aussi que ces femmes différentes des autres, qui se sont adonnées à l'écriture à cette époque, réclamant le changement en osant dire et par là exister en dehors des cloisons de leurs demeures, furent combattues.

Crier c'est oser, c'est surtout défier l'interdit. On n'a pas le droit de parler n'importe où, n'importe quand, n'importe comment et surtout pas devant n'importe qui.

« Si l'interdiction de prendre la parole en tant qu'individu constitue la première transgression possible pour une femme arabe, la deuxième transgression possible est en jeu dans l'interdiction d'écrire en tant que femme. »³²²

Le cri d'une femme transperce le silence et l'espace, celui de l'enfermement à l'intérieur de la maison familiale et surtout dans la prison des traditions. *« Il n'y a de cri que lorsque la parole se coupe du langage articulé pour se faire violence, se faire violente. »³²³*, confie Julie Delorme en parlant des cris des détenus en prison. Mais dans l'œuvre mansourienne, les femmes représentées sont prisonnières d'une société, d'un système, durant toute une vie pour certaines.

Le cri comble dans ce contexte le silence et l'écrit rend compte de la présence effective des femmes dans la société. Leur liberté de parole est confisquée, elles violent alors le silence imposé en lui faisant violence, en criant.

Malgré l'horreur de la décennie noire, l'un de ses apports fut incontestablement cette voix de femmes qui ont hurlé haut et fort leur douleur pour se faire entendre. La douleur de la perte d'un fils, d'un père, d'un mari ou d'un frère qu'aucune norme sociale ne peut faire taire.

Ce hurlement a noirci le blanc du silence et s'est inscrit à jamais sur les pages de la littérature. Le cri est celui de la perte que l'écrit, récupère, remanie et reconstitue. La perte dans ce cas-là crie avant de s'écrire.

³²²Anna Rocca, *Assia Djébar, Le Corps invisible, voir sans être vue*, Paris, l'Harmattan, 2004, p.48.

³²³Delorme Julie, « De la prison à la représentation : transgression et parole littéraire chez Marie Gagnon et Sergio Kokis », dans Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *L'écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan (Cahiers de la Nouvelle Europe), n°7, 2007, p.64.

Dans *l'Année de l'éclipse*, le personnage central a tout perdu : son mari, sa fille, sa famille, son pays étant contrainte à l'exil, la foi, et même ce qui était censé lui appartenir d'abord à elle : son corps.

Le viol que Hayba a subi était surtout une perte d'elle-même, une mutilation. Tout ce qu'elle fut n'est plus et les cicatrices qui recouvrent son corps sont à jamais là pour le lui rappeler si elle s'avise à feindre oublier.

Après avoir été la fierté de sa famille et l'exemple de la réussite, par la force de l'horreur cette jeune médecin devenue une tare, une honte. Ses tortionnaires d'une nuit ne se sont pas contentés d'ôter la vie aux êtres les plus chers qu'elle avait, ils savaient bien ce qu'ils visaient en la laissant en vie après l'avoir violée.

Ils voulaient faire d'elle un fantôme, pire, un spectre du passé dans un présent sans avenir, une mort-vivante reniée par tous et partout. Survivre dans cet état pour Hayba n'est qu'une punition, la plus horrible.

Comment ne pas entrer dans une crise de l'être quand on n'est plus qu'un fantôme errant ? Comment ne pas vouloir se couper de tout, tout simplement parce qu'on n'est plus ?

Le premier refuge pour la jeune femme est l'enfermement dans le silence que des cris viennent interrompre de temps à autre. Ces derniers expriment l'impuissance et la douleur de dire. Les cris transcendent les mots qui deviennent dans pareilles situations dépourvus de sens.

Les personnages mansouriens sont souffrants et impuissants devant la violence du présent. Ils reviennent en arrière pour filtrer leurs souvenirs, récupérer les débris et fragments de leur passé, cela leur permet d'oublier le présent et parfois de croire en l'avenir et sortir de cette crise en osant croire en la possibilité d'un nouveau départ. Il s'agit malgré la fatalité du présent, d'oser espérer en un avenir probable, supportable, vivable. Et c'est là qu'intervient l'écriture. Pour Kristeva : « *Un des enjeux majeurs de*

la littérature et de l'art est désormais situé dans cette invisibilité de la crise qui frappe l'identité de la personne, de la morale, de la religion, ou de la politique. »³²⁴.

Il est donc question de dépasser la crise par le cri, pour arriver à mettre des mots sur la souffrance et le malheur. Julie Delorme avoue : « *L'écriture permet au sujet de se purger -dans le sens aristotélicien du terme- d'une hantise, d'une obsession, bref de tout ce qui peut faire obstacle au divers. »³²⁵.*

Si la crise se définit comme une situation insolite caractérisée par l'instabilité, qui oblige à adopter un mode de gouvernance spécifique pour revenir en mode usuel de vie, le cri révèle cette instabilité et l'écriture constitue ce mode de gouvernance qui permet de remettre les pendules à l'heure. Chez Ben Mansour néanmoins, le cri est lui-même une crise dans l'écrit.

Ce cri est dans le texte sans y être vraiment, on le lit sans pouvoir l'entendre, sans pouvoir le saisir dans sa totalité. Il nous échappe tout en faisant résonner son écho dans les lignes de l'écrit, qui devient à son tour cri. Un cri qu'on profère sans être à même de le transcrire, ni de le lire. Ce cri révèle aussi les limites de l'écriture, qui ne peut être linéaire, elle est brouillée et interrompue par les silences et les cris.

La mémoire devient aussi refuge et leitmotiv de l'écriture mansourienne, « *Si l'humanité n'a plus de mémoire, et donc plus d'Histoire comment peut-on survivre ? »³²⁶, se demande Jeanine Ricouart au sujet de l'écriture durasienne. Meriem, Hanan et Hayba trouvent refuge dans la mémoire pour affronter les injustices du présent.*

L'écriture est violente et violence à la fois. Elle est en lambeaux et se tisse comme une étoffe rapiécée, qui collecte les souvenirs et les mots en les plaçant dans un même espace textuel où la mort est annihilée par le désir de survie. Ce désir apparaît dans le texte romanesque à travers une écriture fragmentaire et transgressive, œuvre de *femme(s) en colère*³²⁷ : « *La folie humaine se traduit directement par le langage des*

³²⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression ou mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p.230.

³²⁵ Julie Delorme, *De la prison à la représentation : transgression et parole littéraire*, op. cit., p.63.

³²⁶ Jeanine Ricouart, *Écriture féminine et violence*, Summa Publications, 1991, p. 30.

³²⁷ Wassyla Tamzali, *Une Femme en colère, Lettre d'Alger aux Européens désabusés*, Gallimard, 2009.

femmes. Elles ne contrôlent plus la grammaire, leur langage a perdu sa structure normale. »³²⁸, précise Ricouart.

Ce cheminement est facilement repérable dans l'œuvre de Ben Mansour. Son premier roman retrace la vie d'une jeune adolescente qui perd l'usage de la parole suite à un accident, lequel la place dans un long coma. Après son réveil, Meriem recouvre tous ses sens sauf celui de la parole. Entendre sans pouvoir dire est une réalité qu'elle a toujours vécue, mais dont elle ne prend conscience qu'après cette expérience douloureuse.

La jeune fille tente de crier sans se faire entendre, de se débattre et d'implorer l'aide de sa mère en vain. Elle ne rencontre que pleurs et désolation. Dans *Le Chant du lys et du basilic*, Meriem se met du fond de ce silence à s'écouter, à écouter les murmures de son passé et l'écho des voix de toutes les femmes violentées et muettes qui l'entourent. Les mots commencent alors à se frayer un chemin et à remplir le vide, ils « (...) s'inscrivent sur un écran de silence qu'ils déchirent, fissurent, trouent. » (CLB, p. 193), petit à petit.

Toute seule, l'adolescente décide de revenir en arrière, de relire son passé pour pouvoir comprendre ce qui l'a mise dans cet état d'impuissance. La voix du personnage enfermée dans un corps malade, immobile et à bout de forces cherche le moyen de sortir de cette enveloppe qui l'emprisonne.

L'écriture permettra à Meriem de recouvrer la liberté de bouger, de sortir, d'aimer et de disposer de son corps, mais avant d'utiliser sa main elle devait tout d'abord libérer la douleur emprisonnée dans son corps en libérant sa voix, en matérialisant ce silence. Elle trace alors un chemin et fait éclater cette « cloison » à travers un cri.

Si le silence est le prétexte de cette écriture, le cri en devient le leitmotiv qui l'extériorise et la parcourt. C'est la dernière arme à la portée de ce personnage :

« Avant même de perdre toutes ses dents de lait, elle avait perdu ses illusions sur les adultes. On avait anéanti son enfance. On avait fait d'elle

³²⁸ Jeanine Ricouart, Idem., p. 30.

une enfant vieillie et ratatinée sur elle-même. Elle ne parlait plus et lorsqu'elle ouvrait la bouche, c'était pour crier, hurler sa douleur et sa peine aussi immenses que le désert qui prolongeait Tlemcen. », confie la narratrice (CLB, p. 191).

Meriem n'a pas d'autre choix pour briser le silence et s'en échapper que de faire appel à un verbe puissant et sonore exhalé sous forme de hurlement. Aucun mot ne peut rendre compte de la douleur féminine en dehors du cri. À ce titre Van Den Heuvel précise : « *Transgressant le fonctionnement normal du langage contre lequel il se révolte, le sujet retrouve dans le cri la parole originelle la plus expressive.* »³²⁹.

C'est Hanan, héroïne de *La Prière de la peur*, qui poursuit le cheminement de cette libération de la parole. Hanan n'est plus l'adolescente du *Chant du lys et du basilic*, c'est une femme d'une quarantaine d'années qui a tant vu dans sa vie. Exilée en France, elle décide un beau jour au grand bonheur de sa mère de rentrer définitivement en Algérie, mais le malheur la rattrape.

Au moment où ses pieds frôlent le sol du pays, elle fut victime d'un attentat terroriste lui emportant les deux jambes et la condamnant à une mort certaine. Réalisant que sa fin est désormais proche, la jeune femme décide elle aussi de s'enfermer dans le silence et les souvenirs, non pas pour se contenter de crier la douleur de leur perte, mais pour les marquer à jamais dans l'Histoire à travers l'écriture.

Évoquant l'importance de l'écriture dans ce contexte, Kahina Bouanane explique : « *Du cri arraché associé à la douleur physique, de la difficulté à dire à la possibilité de rêver [...] : corps et écriture se conjuguent, corps et cris se mêlent pour s'exprimer dans un corps et dans un écrit.* »³³⁰.

Cet écrit tente de substituer au langage parlé, interdit aux femmes dans l'espace public, un langage pluriel et fragmentaire, celui du cri mais aussi du corps souffrant, mourant, violé, et même dansant parfois.

³²⁹ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p.61.

³³⁰ Kahina Bouanane, « Le corps en cris et écrits dans L'Enfant de Sable de Tahar Benjelloun », *Synergies Algérie*, n° 4 - 2009, p. 303.

Dans la douleur, Ben Mansour écrit tout ce que les extrémistes sont incapables de tuer. Les cris des femmes qui remplissaient l'espace Algérien à cette époque sont repris par l'auteure. Pour Hanan il ne faut pas pleurer pour ne pas leur faire plaisir, il faut crier sa rage de survivre même face à la mort en écrivant pour parvenir à imposer son existence, à se faire entendre.

Et c'est au tour de Hayba de résumer ce processus dans le dernier roman de Ben Mansour. Après son viol elle joint le cri au doute pour tenter d'écrire un avenir pluriel ouvert sur l'Autre. On dépasse ainsi le culturel dans *l'Année de l'éclipse*, pour s'inscrire dans l'interculturel.

C'est grâce à ce Français prénommé Jacques Najac, dont le nom veut dire en arabe : « il est venu vers toi pour te sauver », qu'elle arrive à s'en sortir. Cet Autre est ce dont elle avait toujours besoin, il se contentait de l'écouter sans la juger, de l'aider à remonter à la surface juste en lui prêtant une oreille attentive.

Hayba a peur de tout et se demande pourquoi tant de haine au nom de l'Islam. Des doutes l'envahissent la poussant à perdre la foi en Dieu. Elle n'est plus en Algérie, Hayba est en France dans ce Paris qui la dévore. Enchaînée par un corps violé portant une vie dans son ventre qui ne signifie plus rien pour elle. La jeune femme tente de s'oublier puisque la mort même l'a reniée.

La vie et l'amour sont éclipsés par une soif ardente de sang et de mort dans cette Algérie des années 90 au nom de Dieu, alors qu'il n'est qu'Amour, confie l'héroïne.

Pouvoir croire en la bonté divine et humaine après avoir été violentée dans son propre corps, tel est le défi que devait relever Hayba. Il s'agissait pour elle : « (D') *Accepter les événements du passé, malgré les sentiments d'horreur qu'ils inspirent. [...] de ne pas rejeter la violence individuelle, ni la violence globale, mais de la regarder en face afin de ne pas la perpétuer.* »³³¹

Le changement se fait à la lumière d'un autre pas audacieux, celui du doute, douter de soi-même et des autres permet à Hayba d'aller vers l'Autre et de s'ouvrir aux interactions culturelles, d'admettre la différence, d'accepter tout simplement cet Autre

³³¹ Jeanine Ricouart, *Écriture féminine et violence*, op. cit., p.36.

pour s'accepter soi-même, faisant retentir une voix plurielle après *l'Année de l'éclipse*. Une voix porteuse d'un nouvel espoir, ouvert sur d'autres rivages.

Affronter la crise du silence constitue donc un changement ou plutôt une transgression, rendue possible par le biais de l'écriture qui devient un acquis culturel féminin. Cette écriture est différente, elle porte la voix de femmes qui parlent pour elles-mêmes, d'elles-mêmes et ne laissent plus les hommes parler à leur place.

Crier, écrire et sortir de la crise du silence offre la possibilité d'exprimer une parole dont l'écho résonne non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. L'écriture permet de franchir toutes les barrières réparant ainsi les cicatrices du passé en changeant le présent pour un avenir pluriel plus lumineux qui ramène « (...) *dans la vie et dans l'Histoire les voix étouffées, les mémoires asphyxiées.* »³³².

Le cri devient signe de renaissance. Les personnages mansouriens crient et écrivent pour que la voix de la vie reste toujours plus forte que celle de la mort.

2-4-3- La voi(e)x de l'écriture

Les personnages mansouriens tendent à noircir le blanc et à mettre des mots sur le silence qui devient parlant et significatif en même temps. À ce sujet Éric Benoit précise : « *Dans le silence résonne le sens de chaque phrase, dans le silence s'approfondit la recherche questionnante de sens. Le sens, ou la quête de sens se joue dans le silence.* »³³³

Mais le droit à la parole n'est pas encore acquis. Il y a un prix à payer. Meriem reste muette et sa parole prisonnière de ses illusions, car même l'écriture lui est interdite, comme le précise Anna Rocca:

« Si l'interdiction de prendre la parole en tant qu'individu constitue la première transgression possible pour une femme arabe, la deuxième

³³² Fatima Medjad, « Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djebar », *Synergies Algérie*, n°01, 2007, p. 131.

³³³ Eric Benoit, *Écrire le cri, Le Livre des questions d'Edmond Jabès*, P.U de Bordeaux, 2000, p. 21.

*transgression possible est en jeu dans l'interdiction d'écrire en tant que femme. »*³³⁴

Elle n'avait pas le droit d'écrire et surtout pas d'écrire l'amour, « *La femme qui écrit décide donc de se révolter et, par-là, de s'opposer à sa société. Elle décide de faire émerger, plus ou moins consciemment, son individualité, ses désirs, et avec eux son corps. »*³³⁵

Meriem devait dépasser ce mutisme progressivement avant d'aboutir sur l'écriture, et produire une littérature conçue à partir et par rapport au silence et au vide, car comme l'affirme Blanchot : « *Le silence, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature. »*³³⁶.

Dans un premier temps, l'auteure fait « *entendre* » ce silence dans le texte avant que le personnage ne l'affronte. L'écrivaine se positionne contre l'indicible, tente de le vaincre, de remplir le vide et le néant par le cri qui transcende le langage et le mutisme. Le silence permet alors à « *(...) l'essentiel d'émerger du fond de l'absence, du cœur du vide. »*³³⁷.

La voix du personnage enfermé dans un corps malade, immobile et à bout de forces cherche le moyen de sortir de cette enveloppe qui l'emprisonne. L'écriture lui permettra de recouvrer la liberté de bouger, de sortir, d'aimer et de disposer de son corps, mais avant d'utiliser sa main elle devait tout d'abord libérer la douleur emprisonnée dans son corps en libérant sa voix :

*« L'écho de cette image de la femme sans voix et immobile, ou ensevelie, souligne la continuité de la souffrance féminine algérienne (...) la femme algérienne hérite de ces aïeules l'ensevelissement et le mutisme qui se transforme sporadiquement en un cri de souffrance. »*³³⁸

Meriem n'a d'autre choix pour briser le silence et s'en échapper que de faire appel à un verbe puissant et sonore exhalé sous forme de hurlement, étant donné

³³⁴ Anna Rocca, *Assia Djebar, Le Corps invisible*, op. cit., p. 48.

³³⁵ Idem.

³³⁶ Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, in *La Part de feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.300.

³³⁷ Annette De La Motte, *Au-delà du mot, une « écriture du silence » dans la littérature française du XXème siècle*, LIT : ARS Rhétotica, 2004, p. 31.

³³⁸ Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006, p.85.

qu'aucun mot ne peut rendre compte de la douleur féminine en dehors du cri. À ce titre Van Den Heuvel précise que : « *Transgressant le fonctionnement normal du langage contre lequel il se révolte, le sujet retrouve dans le cri la parole originelle la plus expressive.* »³³⁹.

Le cri qui annonce la sortie de Meriem du coma et son retour à la vie rappelle au lecteur le « *Hurllement qui n'avait rien d'humain !* » (CLB, p.60), lui annonçant quelques années auparavant la mort de son père, un cri qui rappelle étrangement celui de la naissance.

Entre le cri de la vie et celui de la mort, celui qui rend heureux et celui qui effraie, c'est le cri « *signe de renaissance* » (CLB, p. 35) qui s'entend dans les écrits de Ben Mansour, « *C'est comme si la parole transcendait tant de souffrances, les corps déchirés, la mort et ces pauvres êtres détruits par la vie qui se retrouvent grandi par la vertu des mots.* »³⁴⁰.

Meriem rassemble les bribes de son histoire pour sortir de la prison du silence et dire la tragédie quotidienne des Algériennes. Pour se délivrer il faut d'abord comprendre. Meriem tente de restituer les voix du passé pour les dire dans le texte afin de ramener à la vie son corps présent et absent à la fois.

Le texte devient cri, produit du manque et de la privation de s'exprimer qui explose à travers la reconstitution du corps-écrit, conjurant ainsi la peur de perdre la parole définitivement.

Ben Mansour ouvre ainsi son deuxième roman, *La Prière de la peur* en citant Étiemble :

« *Se levant comme une récitatrice, devant le Créateur, la femme fonde un répertoire, une bibliothèque, des archives. Le premier cahier de chansons, ce fut la mémoire d'une femme et ainsi du premier recueil de contes...La femme se donna le souci et le plaisir de faire vivre ce que les hommes condamnaient à l'oubli.* » (PP, p. 8).

³³⁹ Paul Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 61.

³⁴⁰ Amina Azza-Bekkat, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006, p.272.

Faire sortir de l'oubli la parole fondatrice condamnée au silence est l'une des préoccupations des personnages mansouriens. Les cris des femmes, inaudibles jusqu'alors, raisonneront au-delà de ces corps qui les tiennent prisonnières, donnant ainsi naissance à un nouveau corps, mouvant et libre. La voix du cri ouvre ainsi la voie à l'écrit, l'écriture étant le seul moyen qui offre la possibilité de cette extériorisation, de cette libération, et devient comme l'explique Jean-Luc Nancy : « *Le canal par lequel peut et doit s'exprimer non point la résolution mais la tension, lieu de médiation et d'interrogation bien plus que de médiation et de réponses.* »³⁴¹

Ben Mansour tente alors de ramener à la vie et de donner une âme à ce corps écrit en y incluant toutes les paroles occultées et les interrogations muettes des femmes sans écriture. Dans la dédicace de son premier roman, *Le Chant du Lys et du Basilic*, l'auteure offre son livre :

*« À celle qui continue de dire :
Ah ! Si je savais bien écrire !
Si je savais bien écrire !
Voici ton Livre, ma mère ! »*

Ce Livre est en fait celui de toutes les Algériennes puisque c'est avec leurs paroles que sont tracées les lignes du roman. C'est avec leurs mots et leurs voix voilées, leurs peines et leurs joies volées, leurs pleurs et leur jeunesse violée que s'écrit ce *Chant du Lys et du Basilic*, que personne ne peut taire ni effacer.

Elles n'avaient d'autre choix que celui de sortir du silence pour manifester leur présence dans une société qui feint de les voir et par là-même s'affirmer en tant que présences parlantes et non plus comme fantômes muets, comme le précise Ben Jelloun :

*« Il fallait dire la parole à une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre (...) La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme. »*³⁴²

³⁴¹ Jean Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgeois, 1986, p. 26.

³⁴² Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1974, p.184.

Le cri de révolte et de libération donne sens à l'écriture qui lutte contre le mutisme, la soumission et l'oubli, une « (...) *écriture qui jongle avec le vide, qui dit en taisant et qui signifie en empêchant le sens unique.* »³⁴³.

Un cri au présent exprimant les silences du passé et ouvrant la voie à la parole écrite de l'avenir. Signe de renaissance, le cri donne sens à la vie et triomphe de la mort en donnant naissance à la parole. C'est à travers cette parole vivante et mouvante que l'auteure affronte la censure, comble le vide et fait face au néant en marquant sa présence par la singularité de sa plume. La parole devient alors un exutoire, une thérapie, elle panse les blessures du passé et permet à l'auteure de se reconstruire à travers l'écriture : le cri déchire le silence et émerge dans l'écrit qui prend la forme d'un scriptothérapie.

Conclusion partielle

Cette deuxième partie consacrée au rapport entre oralité et écriture vu sous l'angle des initiations féminines, visait à retracer les parcours des personnages mansouriens qui s'avèrent être en relation étroite avec l'initiation, et à déterminer leur portée.

Nous nous sommes arrêtée sur la clarification de la notion d'« *initiation* » tout en relevant les composantes du parcours qui la détermine. Le schéma initiatique, composé d'une *phase de préparation*, au cours de laquelle sont exécutés des rites préliminaires, suivie d'un *voyage dans l'au-delà*, souvent symbolisé par la mort initiatique, qui mène au bout du cheminement en donnant lieu à une *nouvelle naissance* ; ce schéma correspond parfaitement, comme nous l'avons démontré, à la trajectoire des personnages mansouriens.

Meriem, les deux Hanan et Hayba, se détachent, chacune selon les spécificités de son expérience personnelle, de leur environnement initial, suite à un traumatisme (accident, attentat, assassinat). Elles sombrent ensuite dans une mort symbolique (aphonie et perte de mémoire pour Meriem, coma pour Hanan, détachement du réel et absence au monde pour la jeune Hanan dans *La Prière de la Peur* et Hayba dans *L'Année de l'éclipse*).

³⁴³ Annette De La Motte, *Au-delà du mot, une « écriture du silence » dans la littérature française du XXème siècle*, LIT : ARS Rhétorica, 2004, p. 4.

Les protagonistes arrivent à renaître à nouveau quand, au bout d'une périlleuse lutte contre leur passé et contre la mort, elles renaissent et se réalisent différemment en fonction de leur parcours :

- Meriem passe de l'enfance à l'âge adulte et se réconcilie avec son passé,
- Hanan, l'aînée, se réalise à travers l'écriture d'un manuscrit qui lui survivra,
- La jeune Hanan s'accomplit en retournant sur la terre de ses ancêtres et en se réconciliant avec sa famille qui finit par accepter son époux,
- Hayba dépasse ses peurs et angoisses en s'ouvrant à un nouvel amour et en donnant la vie.

L'accomplissement de ces personnages féminins est étroitement lié au rapport qu'ils entretiennent avec l'oralité, qui permet leur ancrage historique et culturel, et leur venue à l'écriture, considérée comme aboutissement suprême du parcours des femmes longuement isolées de l'espace d'expression public que représente l'écriture.

Nous consacrons, comme suite logique à ce cheminement, la troisième partie de notre recherche à l'examen de cette écriture tissée aux fils de l'oralité.

Troisième partie

Écriture et oralité dans l'œuvre mansourienne

Chapitre 1 : L'écriture à la croisée du passé et du présent

1-1- Figures féminines entre oralité et écriture

1-1-1- Femmes légendaires

1-1-2- Les femmes-récits

1-1-3- Relation mère-fille

1-2- Espace et temps: Il était une fois Tilimsan...

1-2-1- Tlemcen au temps du souvenir dans *Le Chant du lys et du basilic*

1-2-2- Tilimsan au temps des légendes dans *La Prière de la peur*

1-2-3- Espace et temps de la reconstruction dans *L'Année de l'éclipse*

Chapitre 1 : L'écriture à la croisée du passé et du présent

À la croisée du passé et du présent, l'écriture mansourienne conjugue le destin de personnages appartenant à différentes générations et ayant différents niveaux d'instruction. À chaque profil est assigné un rôle et une fonction bien déterminés. Cette diversité générationnelle mettrait en avant et favoriserait le processus de restitution, de transmission et d'actualisation du patrimoine culturel oral.

L'espace est également fractionné entre passé et présent, entre un ici-maintenant dans lequel les protagonistes ne se reconnaissent plus, et un ailleurs inscrit dans le passé, marqué par la nostalgie, voire la désillusion.

C'est à ces aspects que nous consacrons le présent chapitre.

1-1- Figures féminines entre oralité et écriture

Les femmes occupent une place prépondérante dans l'œuvre mansourienne. C'est au rythme de leurs parcours et de leurs récits que se construisent les intrigues.

Si l'auteure leur assigne des profils différents selon la génération à laquelle elles appartiennent, leur rôle de conservatrices et de transmettrices d'un savoir et d'une tradition séculaires est indéniable. Une dimension culturelle et identitaire exprimée par le recours à l'oralité dans un contexte où le rapport des femmes à la culture et à la littérature orales n'est plus à démontrer. Cette relation est d'autant plus fréquemment illustrée dans les écrits littéraires des femmes maghrébines et algériennes en particulier :

« La présence de l'oralité dans la littérature algérienne est une particularité féminine, c'est une pratique qui confère à l'écrit une dimension contique, et l'écrit devient parlé, ou même chanté. Latifa Ben Mansour a su allier entre l'écrit et l'oral. »³⁴⁴, comme l'explique Zoubida Belaghoueg.

Qu'elles soient anonymes ou illustres, les femmes jouent un rôle assez important dans les récits qui avancent au rythme de leurs paroles et de leurs parcours. Nous essayerons de revenir dans un premier temps sur les différents profils de femmes peuplant l'œuvre mansourienne.

Ainsi, des femmes légendaires qui ont marqué leur époque ou leur domaine par leur éloquence, leur savoir, leur combat et leur sagesse, ont eu le mérite d'inspirer Latifa Ben Mansour qui retrace tantôt leur cheminement dans ses écrits, ou le superpose à celui de ses personnages.

D'autres peuvent être considérées comme *femmes-récits* puisqu'elles se partagent la parole dans les textes mansouriens et tentent surtout de restituer et de préserver le patrimoine culturel qu'elles détiennent dans leur mémoire. Souvent comparées dans les récits à Shéhérazade, leur voix est d'autant plus superposée à celle des personnages qu'elles incarnent, reprenant ainsi une vieille technique des conteurs traditionnels, qui, le temps de la récitation de leur conte, se détachent de la réalité

³⁴⁴ Belaghoueg Zoubida, *Le roman algérien actuel : Rupture ou continuité ? Écritures et diversité littéraire*, Thèse de Doctorat, Université Mentouri de Constantine, Charles Bonn, 2003, p. 280.

immédiate pour entrer dans la peau de leurs personnages. Rahmouna Mehadji explique dans ce sens :

« *Ainsi, confinées dans des espaces clos et limités, cependant intimes, les femmes maghrébines, en véritables artistes, vont exploiter toutes les ressources de l'imaginaire et de l'oralité afin de séduire leur auditoire.* »³⁴⁵.

Si les rapports entre les petites-filles -à qui est destiné le patrimoine culturel oral- et leurs grands-mères -qui incarnent souvent le personnage-conteur- sont fusionnels et teints de complicité, l'ambiguïté de la relation qu'entretiennent ces mêmes personnages avec leurs mères a fortement retenu notre attention. Nous essayerons de ce fait de nous arrêter sur ce qu'on pourrait qualifier de *conflit de générations* opposant les mères et les filles représentées dans les romans de Ben Mansour.

1-1-1- Femmes légendaires

Les textes mansouriens regorgent de références orales, mais l'auteure a choisi de démontrer le combat entrepris par les femmes pour porter leur voix au-delà de l'espace intime en introduisant dans ses romans des personnalités féminines appartenant à différentes époques et divers contextes. Citons entre autre Azza el Mayla, Djamila, Rabia al Adaouia, Cheikha Tetma, Rimiti et Zehouania.

Si certaines sont citées à quelques reprises, Rabia Al Adaouia et Cheikha Rimiti, deux personnalités opposées par leurs orientations, sont évoquées plus longuement. L'auteure reprend leurs parcours respectifs et les rapproche de ceux de ses personnages.

Rabia Al Adaouia est évoquée dès les premières lignes du manuscrit de Hanan dans *La Prière de la peur*, le rapprochement entre la protagoniste et la sainte est assez important. Dès les premières lignes de son manuscrit, Hanan confie :

« *Ma vie s'est consumée comme cire de chandelle, car j'étais partie à la recherche de l'absolu. Je suis la quatrième « Arrabia », telle Al Addawiya* » (PP, p. 149), « (...) *mon père n'était pas aussi pauvre que celui de Rabia Al Addawiya.* » (PP, p. 150)

³⁴⁵ Mehadji Rahmouna, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », in *L'année du Maghreb* [En ligne], II, 2005-2006, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 05 octobre 2010, URL : <http://anneemaghreb.revues.org/151>

L'histoire de la naissance de cette sainte est racontée dans le roman dans ses moindres détails (pp. 150-151-152-153). Née au II^{ème} siècle de l'hégire (719 A.J.C.) à Bassorah (Irak), Rabia est une figure importante du soufisme considérée comme la première femme mystique de l'Islam. Orpheline de ses deux parents à l'âge de dix ans, Rabia se retrouva toute seule avec ses trois sœurs, puis fut capturée par des brigands et vendue comme esclave : « (...) *le jour elle jeûnait et servait son maître. Le soir, elle se tenait debout, priant jusqu'à l'aube.* » (PP, p. 152). Un jour son maître la vit en train de prier avec, au-dessus de sa tête, une lampe suspendue entre le sol et le plafond. Bouleversé par le miracle, il décida de l'affranchir. Rabia « *Alla dans le désert et se rendit dans un ribat.* » (PP, p. 153), pour se consacrer à la prière et à la méditation.

Au seuil de la mort, Hanan, le personnage mansourien, regrette justement de ne pas avoir emprunté la voie de la sainte jusqu'au bout : « *J'ai gaspillé mes forces à courir et galoper, refusant de m'attacher aux personnes, et encore moins aux biens de ce monde. J'étais terrorisée à l'idée de perdre les premières et affolée à m'attacher aux choses et de laisser s'évanouir l'essentiel.* », affirme Hanan dans son testament (PP, p. 149), tout en poursuivant un peu plus loin : « *Je n'ai pas eu le courage de Rabia Al Addawiya et, malgré toutes mes souffrances, je n'ai pas été touchée par la Grâce du Miséricordieux. Je ne l'ai peut-être pas assez loué.* » (PP, p. 153).

Meriem, l'héroïne du ***Chant du lys et du basilic***, se considère également comme étant la *quatrième*, pour renvoyer une fois de plus indirectement à Rabia, même si ce personnage mansourien est plus rapproché dans ce roman de la vierge Marie³⁴⁶.

Le récit du parcours de Cheikha Rimiti al-Ralizania est quant à lui raconté dans ***L'Année de l'éclipse*** (pp. 45-46-47). Le narrateur évoque le scandale que provoquèrent à son époque la trajectoire et les chants de « *la diva* » :

« *Ses paroles chantaient l'injustice, l'oppression, les vastes plaines de l'Oranie, le vin, le sexe, le désir, le plaisir, l'amour, la trahison, la perte, mais surtout la vie* », explique le narrateur, (AE, p. 45). Rimiti « *avait scandalisé les siens pour avoir été un pilier des bars oranais* » (AE, p.45).

³⁴⁶ Nous avons déjà détaillé cette analogie dans la Première partie de notre thèse.

L'auteure insiste sur le caractère rebelle et indomptable de la chanteuse et surtout sur sa résistance qui permirent à Hayba de garder espoir :

« Aux moments les plus durs que connut l'Algérie, c'est cette diva à l'art consommé et à la voix de velours qui redressa l'auréole ternie par les barbes et les djilbabs, qui la pourchassèrent au même titre que les intellectuels. » (AE, p. 46).

Emportée par les mélodies de la diva *« Hayba, qui s'était entourée les hanches d'un foulard, entama une danse frénétique ; tout son corps bougeait et tournoyait, accompagnée par les instruments de musique et la voix envoûtante de la diva Cheikha Rimiti. »*³⁴⁷ (AE, pp. 47-48).

Les récits de Rabia al Adaouia et de Cheikha Rimiti marquèrent les personnages mansouriens par leur courage, leur résistance et leur prise de parole, bravant les interdits par une orientation mystique ou artistique.

1-1-2- Les femmes-récits

Qu'ils soient quotidiens, qu'ils se rapportent à la vie familiale, aux expériences personnelles, ou qu'ils restituent des contes et des légendes ; des récits multiples et différents, racontés souvent par des personnages féminins, tissent les textes mansouriens.

Latifa Ben Mansour met l'accent dès l'épilogue du *Chant du lys et du basilic* sur la parole envoûtante des femmes. L'auteure invite le lecteur à leur prêter l'oreille :

« Écoute leurs chants, car ces femmes chantent ! Écoute leurs chants et passe ton chemin. Ne t'attarde surtout pas, sinon il t'arrivera ce qui arriva à Ulysse et ses compagnons. Tu ne pourras plus repartir. » (CLB, p. 12)

³⁴⁷Cheikha Rimiti, de son vrai nom Saadia El Ghizania, est née le 8 mai 1928 à Tessala, près de Sidi Bel Abbès, elle est décédée le 15 mai 2006. Orpheline dès son jeune âge, elle mena une vie difficile. À l'âge de 20 ans, Rimiti intègre une troupe et chante dans les cabarets. La peste qui frappa Oran dans les années 30 inspira Rimiti qui composa alors ses premiers vers. Chanteuse de rai traditionnel, le répertoire de Rimiti comprend plus de 200 chansons.

Cet appel donne au lecteur l'impression d'être « (...) *en plein conte des Mille et une nuits* » (CLB, p.11) où « (...) *les murs de Tlemcen parlent, les maisons, les hammams, les fours et les mosquées s'adressent à toi, si tu sais les écouter.* » (CLB, p. 11).

Les femmes sont les modératrices de la parole. Eloquentes et charmeuses « (...) *leur voix seule t'enchantera et te fera partir vers d'autres rives. Qu'est la voix de Shéhérazade à côté de celles des femmes de Tlemcen ? (...) Elles sont les héritières de « Bilad al Andalous ».* », explique la narratrice, (CLB, p. 12).

Dans les romans mansouriens, les personnages féminins racontent tout en accompagnant leurs récits de la vielle (R'bab), du luth ('oud) ou du violon (kamandja). Soucieuses de préserver leur savoir et leurs traditions, elles se chargent aussi de faire respecter à la lettre et de transmettre « (...) *les gestes ancestraux de leurs aïeules.* » (CLB, p. 13).

C'est de la richesse de cette culture traditionnelle que puise Ben Mansour la matière de ses fictions afin de contribuer à sa manière à sa transmission, à une époque où : « *Les conteurs ne sont plus et les artisans sont morts ou passés à « l'industrie industrialisante », mot vide qui a rendu exsangue l'Algérie* », comme l'explique l'héroïne de ***La Prière de la peur*** (p. 321).

À la manière d'une conteuse, l'auteure introduit dès le prologue de son premier roman deux légendes, la première se rapporte à Éphraïm Ain Kaoua (Tolède 1359-1442), rabbin juif qui a fui l'Espagne pour s'installer à Tlemcen en 1391, ville où son mausolée se trouve aujourd'hui : « *Il passa par le Maroc et arriva à Tlemcen « la bien gardée de Dieu » par le port de Honayn.* » (CLB, p.19).

Selon la légende, le rabbin, fin connaisseur en art médical, a soigné la fille du sultan Abderrahmane Abou Tachfine d'une maladie incurable, et a eu en contrepartie la permission du sultan pour construire les synagogues d'el Khassaline. C'est ainsi que les juifs d'Agadir, du Maroc et d'Espagne, qui jusque-là, n'avaient pas le droit d'y résider. Ils s'installèrent alors dans le vieux quartier de Tlemcen, qui deviendra le centre commercial et artisanal de la ville :

« C'est pourquoi ces descendants d'Andalous rendront hommage à leurs ancêtres respectifs, Sidi Boumédiène, le mystique musulman qui protège la ville, et Ephraïm Aïn Kaoua le savant juif. » (CLB, p. 20).

La deuxième légende concerne un hammam hanté (CLB, p. 24). C'est l'histoire d'une femme qui a dérobé un collier trouvé dans le bassin du hammam, ce qui provoqua le refroidissement soudain de la source qui alimente le bassin. Le soir de l'incident, la femme reçut la visite d'un homme lui demandant de rendre sa trouvaille métamorphosée en serpent. Aussitôt le reptile remis dans la source, celle-ci retrouva sa chaleur. La légende raconte que le serpent n'était autre que *« (...) l'homme pur qui protège Tlemcen, Sidi Belahcène³⁴⁸. »* (CLB, p. 25).

Ces deux légendes sont introduites dans le récit sans transition aucune par la voix de la narratrice qui s'adresse directement au lecteur en l'interpelant et l'impliquant : *« (...) toi, si tu n'as pas trop peur du passé de cette ville, assieds-toi et demande à n'importe quel enfant de la cité de te raconter l'histoire du hammam hanté. »* (CLB, p. 24).

Preennent ensuite le relais des personnages féminins pour raconter à leur tour des contes, des légendes ou des expériences personnelles :

« Ces personnages qui nous renvoient au monde folklorique des conteurs oraux, réunissent d'un seul trait l'archaïsme³⁴⁹ et l'oralité (...). Dans cette galerie de vieilles femmes et d'ancêtres bavards, il est peu d'exceptions. »³⁵⁰

Ces femmes-récits sont majestueusement présentées dans les romans. Véritables gardiennes de la mémoire collective, leur apparition dans le récit est assez marquante. C'est le cas de la tante Zeineb, comparée à un ouragan : *« Amti Zeineb était un vrai trésor. Le conte et la légende à elle seule ! Elle pouvait vous ensorceler en vous racontant les plus belles histoires. »* (CLB, p. 52).

³⁴⁸ Sidi Belahcène el Ghomri de Tlemcen (mort en 1466), arriva d'Orient. La mosquée portant son nom fut transformée en musée.

³⁴⁹ Pour Christophe Carlier, le terme « archaïsme » renvoie à *la langue du conte*, et au fait que ce genre littéraire tienne aux origines anciennes.

³⁵⁰ Christophe Carlier, *La Clef des contes*, ed. Ellipses, 1998, p. 49.

Ces personnages féminins, d'un certain âge, sont imposants et distingués de par leur savoir, leur éloquence, et leur sens de la répartie :

« Si Amti Zeineb avait pu choisir une carrière, celle d'actrice dramatique lui aurait convenu comme un gant. Elle avait un talent exceptionnel (...). Prenant à témoin l'assistance, il fallait qu'elle décrive avec de grands gestes et des trémolos dans la voix les péripéties par lesquelles elle était passée. » (CLB, p. 56).

Amti Mania est décrite de la même manière :

« (...) avait réconcilié la petite fille (Meriem) avec le monde des adultes. Mania connaissait le Coran par cœur, le lisait dans le texte et le commentait en se fondant sur des hadiths. Elle composait des poèmes qu'elle lisait à Meriem et à ses sœurs pendant les interminables veillées de Ramadan. » (CLB, p. 80).

Ces femmes ont également une manière d'être, vestige d'une tradition séculaire : *« Tante Zeineb avait l'allure fière et le maintien assuré dus à son haut lignage ! »*, explique la narratrice, (CLB, p. 52).

Si elles assurent la continuité de la tradition, elles savent s'affirmer et se montrer insoumises. Elles font souvent appel aux formes orales pour exprimer leur point de vue. La parole indirecte et à peine masquée du conte leur donne par exemple la possibilité de s'exprimer tout en étant protégées par sa dimension fictionnelle :

« L'absence de mobilité à laquelle elles sont astreintes va trouver une compensation dans la théâtralisation du récit qui va les amener à libérer, le temps de la narration, toutes les frustrations contenues. Cette parole théâtralisée permet au conteuses de s'octroyer des instants de liberté à travers les aventures des protagonistes dont elles ne vont pas hésiter à s'approprier tous les sentiments et les émotions.»³⁵¹

³⁵¹ Mehadji Rahmouna, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », in *L'année du Maghreb* [En ligne], II, 2005-2006, mis en ligne le 08 juillet 2010n, consulté le 05 octobre 2010, URL : <http://anneemaghreb.revues.org/151>

À une époque où la télévision n'avait pas encore envahi les foyers, Meriem et ses sœurs étaient avides de contes et de légendes racontés par les vieilles dames de la famille : « *Elles trépignaient de joie à la vue de la moindre « Nana » ou « Ama » dans leur maison. Ces vieilles dames étaient de vrais trésors, de vraies mines de savoir.* » (CLB, p. 152).

Ayant peu ou prou de loisirs, les jeunes filles « *Se rabattaient sur les contes. Chacune des Nanas ou Amas qui leur rendait visite, était une télévision, une radio et une bibliothèque ambulante. Chacune d'elles avait une spécialité dans laquelle elle excellait.* » (CLB, p. 157).

Chaque Nana avait son domaine et son répertoire : « *Ami Zeineb charmait son entourage des heures entières en leur racontant l'histoire de la famille.* » (CLB, p. 157), tout en leur apprenant des poèmes. Ami Mania savait lire et écrire, elle « (...) *avait un répertoire plus érudit. Elle leur racontait l'histoire des Arabes en leur faisant apprendre par cœur les noms des savants, écrivains et philosophes qui avaient fait la gloire de l'Empire musulman.* » (CLB, p. 158). Nana Khédoudja est quant à elle *douce et romantique*, c'est « *la Nana aux tourterelles* » qui « (...) *permettait à Meriem et ses sœurs de rêver et de se délecter de contes, de légendes.* » (CLB, p. 159). « *Meriem avait onze ans passés, pourtant, elle ne se lassait jamais des contes des vieilles tantes. C'étaient comme des notes de musique qui la berçaient et la soulageait.* », explique la narratrice, (CLB, p. 292).

Les répertoires et spécialités des Nanas diffèrent des récits :

« (...) *des conteurs de « bab Sidi Boumédienne ». Chez elles, les djinns, les ogres, les ogresses, les belles aux yeux pers en forme d'amande et aux longues chevelures, les princes charmants qui soupiraient sans cesse et n'hésitaient pas à affronter tous les dangers pour l'amour de leur princesse, étaient les personnages principaux.* » (CLB, p. 160),

C'est ainsi que « *le doux murmure du « lys et du basilic »* » (CLB, p. 161), berçait les nuits des jeunes filles et les détachait de leur quotidien de colonisées.

L'auteure ne manque pas de souligner, par ailleurs, le rôle joué par les conteurs publics à l'époque coloniale et de mettre l'accent sur l'oppression dont ils firent l'objet :

« Les journées passées en compagnie des conteurs de « Bab Sidi Boumédienne » s'écoulèrent très vite. Un jour, Meriem s'envola comme à l'accoutumée vers le lieu magique et trouva la place déserte (...). Les troubadours qui l'enchantaient avaient disparu. Avec des proverbes, des phrases aux sens cachés, des exemples tirés du patrimoine de ceux qui venaient les écouter, ils avaient fait réfléchir à « la morale de l'histoire ». Les militaires les avaient interdits car ils avaient deviné le danger qu'ils représentaient. » (CLB, p. 127).

À travers les yeux de cet enfant, c'est le regard de l'adulte qui est projeté, car comme l'explique la narratrice : *« Dans l'univers sans merci de la guerre, les contes et les jeux étaient le refuge des enfants écorchés par les grands. » (CLB, p. 128).* Des enfants épuisés par la guerre et la mort qui essayaient innocemment de trouver un monde meilleur dans l'imaginaire, car *« Rien ne valait les contes, les charmeurs de « bab Sidi Boumédienne ». » (CLB, p. 131).*

La petite fille voulait *« (...) échapper à l'univers des adultes (...) trouva refuge dans les rêves. Elle se racontait des histoires dans lesquelles personne ne mourait, pas même les méchants. » (CLB, pp. 124-125), elle :*

« (...) descendait Aswi'a en courant pour aller écouter les conteurs de la célèbre place. Ils venaient apprendre leur histoire aux Algériens privés de leur passé (...). Surgis de partout et de nulle part, ces descendants des troubadours possédaient le don merveilleux d'hypnotiser ceux qui ne faisaient que passer et qui restaient. Leur couffin à la main, ils écoutaient des heures entières, sous le soleil, sans sentir la faim, ni la fatigue, ni le temps. » (CLB, p. 125).

Ces récits transportaient Meriem *« (...) loin, très loin... » (CLB, p.125).* Elle rentrait chez elle *« (...) la tête pleine de couleurs, de sons, de musique et de rêves. » (CLB, p. 126).*

Le récit regorge de contes et de légendes au point où la frontière entre réel et imaginaire est brouillée, c'est les cas de cet épisode qui reprend une légende urbaine relative à *Tergou :*

« Une créature mythique qui avait le pouvoir de s'allonger et de rapetisser, d'apparaître et de disparaître en un clin d'œil, dans des coins isolés ou dans les cimetières, de tuer ses victimes à force de les chatouiller avant de les dévorer ; cette créature digne des contes des nanas était selon la rumeur apparue plusieurs fois aux habitants de Breya. Elle avait même attaqué de nombreuses personnes et avait failli tuer un homme. » (CLB, p. 259).

Ce genre d'histoires fascinantes provoque peur et désarroi au point où Zohra, la mère de Meriem, *« (...) ferme bien les portes et les fenêtres. » (CLB, p. 259)*, pour que le monstre qui *« avait de longs cheveux, de longs crocs, de longs ongles et ... de grosses mamelles. » (CLB, p. 259)*, ne puisse dévorer ses enfants.

La question de la véracité de l'existence d'une telle créature est néanmoins posée par la jeune protagoniste. Meriem explique à sa mère que ceux qui prétendent l'avoir vue *« ont dû être influencés par les sornettes qui ont été dites à propos de cette ogresse. C'est ainsi que naissent les fausses rumeurs. » (CLB, p. 259)*, avant de poursuivre : *« (...) C'est une être irréel qui vit uniquement dans l'esprit des gens. C'est ainsi que naissent et grandissent les rumeurs. » (CLB, p. 260).*

Nous relevons une inversion des rôles dans ce passage : c'est l'adulte (la mère) qui croit en cette légende, et c'est l'enfant (Meriem) qui la remet en question provoquant la colère de la mère, cette dernière pense que la réflexion de sa fille allait apporter *le malheur* (CLB, p. 260), sur leur demeure.

Le récit se poursuit avec la confrontation de Meriem avec le monstre qui ne vient pas *« (...) et Zohra vit un pan de ses croyances s'écrouler. » (CLB, p. 260)*. En effet, dans les sociétés traditionnelles, le système des croyances est tellement puissant qu'il n'est nullement remis en question.

Les rassemblements familiaux sont par ailleurs l'occasion pour les femmes et les jeunes filles d'accompagner leurs activités de nettoyage, de tissage et de cuisine, de jeux et de devinettes que *« (...) les vieilles tantes lançaient » (CLB, p. 288)*, pour montrer l'étendue de leur savoir et inciter les enfants à *« (...) faire travailler [leurs] cervelles ramollies. » (CLB, p.289)*, et à résoudre ces énigmes : *« Les enfants se mirent à*

ressembler à de petits vieillards au front pareil à un parchemin. Devant leur air studieux et concentré, les adultes éclatèrent de rire. » (CLB, p. 290).

Des moments de convivialité, d'apprentissage et de transmission sont partagés à travers ces activités ludiques qui tendent à disparaître de nos jours.

Le « *lys et le basilic* » représente cet univers de rêves, de contes, d'espoir et d'espérance. C'est un espace d'évasion et de liberté. C'est dans ce sens que le titre du roman est cité à deux reprises dans le récit, associé au « *murmure* » (CLB, p. 161), et à la poésie (CLB, p. 354), pour reprendre l'idée de « chant ». C'est également avec cette formule « (...) *il était et il n'était pas, et le lys et le basilic* (...) » que les vieilles dames ouvrent leurs contes :

« Kan ya ma kan, fi qadim azzaman, wa al ahba' wa 'assoussan fi ohdjar Sidna Mohammad Salla Allah a'lih wa Sallam : Il était et il n'était pas, dans les temps très anciens et le lys et le basilic dans le giron de Monseigneur Mohammad, que la Paix et le Salut de Dieu soient sur Lui. » (CLB, p. 160).

Dans *La Prière de la peur*, cette parole est confiée à Lalla Kenza, personnage clé du roman, qui accompagne les deux protagonistes du récit. Lalla Kenza, dont le prénom signifie « trésor : kenz », est « *Le pilier indestructible (...) le roc auquel on se cramponne dans la tourmente et le désespoir, le socle et l'assise de la famille et du pays.* » (PP, p. 23). L'aïeule est le puits de savoir qui veille sur Hanan, sa petite-fille, durant ses derniers mois de vie, « (...) *elle me transmettra ce que je ne trouverai pas dans les livres et les manuscrits* », avoue-t-elle (PP, p. 27). Lalla Kenza aide Hanan à achever son manuscrit, dans leur « *cellule* » (PP, p. 25), où elles sont isolées près du mausolée de Sidi Mohammed Ben Ali à Ain el Hout, la terre de ses ancêtres.

La presque centenaire grand-mère prend souvent la parole dans le roman, c'est elle qui a la lourde tâche de transmettre à la jeune femme l'histoire de la famille, ponctuée du chant « *des descendants des sept coupoles* » (PP, p. 28). Elle lui transmet son savoir et les histoires qu'elle a apprises tout au long de sa vie que « *Hanan écrivait sans s'arrêter.* » (PP, p. 28). La jeune fille « *se laissait prendre à sa manière de transmettre.* » (PP, p. 31) qui donne un timbre particulier au récit.

Lalla raconte à Hanan les légendes des ancêtres, elle est le trésor où se trouve préservée la mémoire collective. La vieille dame vivait dans le passé : « *Un temps qu'elle ne se résoudrait jamais à quitter* », explique la narratrice, (PP, p. 367). Avec une démarche presque didactique, l'aïeule explique à sa petite-fille le pourquoi de certains rites, traditions ou croyances, c'est le cas de cette explication qu'elle lui donne concernant les poissons et les lions, blasons de ses ancêtres, les descendants des Sept coupoles :

« Le poisson, dit la vénérable dame, est sacré dans notre famille, car il est le symbole de l'élément vital, l'eau qui apporte fécondité et fertilité. C'est dans l'eau du ventre de ta mère que tu as résidé pendant neuf mois, ma fille. C'est le signe de la naissance et de la renaissance. Là où il n'y a pas de poissons, il n'y a pas de vie, pas de rivières, de fleuves, de mers et d'océans, de ruisseaux, d'étangs et de lacs (...) Quant aux lions, ma petite-fille, il m'est arrivé plusieurs fois de les croiser sur cette terre ! Ne ris surtout pas ! C'est la vérité ! Allah a défendu aux lions de s'attaquer aux descendants du prophète, dit-elle d'une voix nostalgique. » (PP, p. 43)

Les lions sont attribués par la légende à l'ancêtre Sidi Abdallah qui a pu les dompter. Lalla Kenza dévoile le sens véhiculé par ces histoires :

« Les lions sont une image, une métaphore. Ils représentent la sagesse, le pouvoir exercé avec justice, la force mesurée et tranquille. Ils sont indomptables, comme les habitants de cette terre. Ils représentent le jour et la lumière et sont les ennemis des ténèbres. » (PP, p. 44)

C'est également à travers les gestes de l'aïeule, que la jeune femme, victime d'un attentat terroriste, « *Observait en silence et décrivait d'une main fébrile la prière de la vieille femme. C'est cela l'Islam et pas autre chose, pensait-elle. C'est cela la foi du musulman qu'aucune violence ne pourra ébranler.* », conclue-t-elle (PP, p. 29).

Si dans le 1^{er} roman, chaque conteuse avait son domaine de prédilection, en Lalla Kenza elles se résumaient toutes, car :

« En elle logeaient plusieurs livres. Ceux qu'elle avait appris par cœur, pour les soustraire aux autodafés, et ceux qu'elle avait inventés (...). Elle

avait retenu des milliers de pages comme les magiciens, elle attendait la nuit, une oreille respectueuse et bienveillante pour sortir de sa bouche, comme un illusionniste ferait sortir des lames de rasoir, les mots tréfilés en une longue chaîne sonore. Des sons mélodieux devenant un magnifique et féérique fil de soie. » (PP, p.30)

Les récits de l'aïeule transportent Hanan loin de sa tragédie et lui font oublier sa mort imminente. *« Lorsque Lalla Kenza se mettait à raconter, une chaleur invisible parcourait les auditeurs. Cette chaleur était source de vie. » (PP, p. 31)*, et donnait à Hanan l'inspiration et le courage nécessaires pour rédiger son manuscrit, et conserver ainsi pour toujours ce que lui transmettait Lalla Kenza :

« Aucun livre n'aurait la saveur ni les couleurs des personnages racontés par Lalla Kenza. Dire qu'elle était à elle seule une bibliothèque, serait une image inodore, incolore. Il y avait la richesse des termes qu'elle utilisait, le ton qu'elle prenait, les chants qu'elle pouvait entonner sur n'importe quel mode, les rires qui fusaient ou les larmes et sanglots qui pouvaient inonder son visage comme si elle était elle-même le héros ou l'héroïne. » (PP, p. 31)

Lalla Kenza ne se contentait pas seulement de raconter à Hanan des contes, des légendes, ou l'histoire familiale, elle se chargeait également de lui expliquer leur signification, préconisant *« (...) à celui qui l'entendait de savoir retrouver le chemin de la lumière. » (PP, p. 30)*. C'est à l'aïeule que revient la tâche d'expliquer le titre du roman à sa petite fille :

« La prière de la peur ne se récite pas, ma fille. C'est un rituel instauré par le prophète Mohammad pour conjurer la peur. Un prophète aussi peut éprouver de la frayeur, être traversé de doutes. Mohammad sur Lui la Paix et le Salut, n'avait pas honte d'avouer son anxiété et son épouvante face à la mort, ma fille, il n'avait cessé de répéter : « Je ne suis qu'un homme ». C'est cela le sens de cette prière. » (PP, p. 56)

De cette explication se dégage une volonté de la part de l'aïeule de préparer sa petite-fille à affronter la peur de sa propre mort, à préparer son départ imminent.

Les échanges entre Hanan et Lalla Kenza sont construits à la manière d'un cours où la jeune femme, avide de savoir, pose continuellement des questions à l'aïeule qui les lui explique : « *Pourquoi [raconter des histoires] la nuit ? Demandait Hanan avec curiosité.* » (PP, p. 30) ; « *Peux-tu m'expliquer, Lalla, pourquoi les poissons et le lion sont le blason des descendants des sept coupoles ?* » (PP, p. 42). « *La vénérable dame enchaîna par une autre histoire.* », (PP, p. 46) ; « *Connais-tu l'histoire des trois mères et des trois soupirs ?* » (PP, p. 51). Le soir de sa mort, Hanan « (...) demanda à Lalla Kenza de lui raconter l'histoire du SULTAN BIEN-AIMÉ (...) Elle attendait avec l'impatience du dernier souffle que l'aïeule se mit à parler. » (PP, p. 81).

Si les contes et légendes des Nanas pouvaient être considérés comme récits d'apprentissage, puisqu'ils aidaient Meriem à comprendre le monde des adultes, à sortir de l'enfance, et à se préparer à surmonter les épreuves de la vie ; ceux de Lalla Kenza avaient une valeur essentiellement collective, de par leur contenu, puisqu'ils se rapportent majoritairement à l'histoire des ancêtres, mais aussi parce qu'ils ont été transcrits par la petite-fille dans un manuscrit censé les préserver définitivement de l'oubli et de la déperdition : « *Hanan buvait lentement son café noir, puis elle dirigeait sa chaise roulante vers la table de travail, et transcrivait l'histoire racontée la veille par l'aïeule.* » (PP, p. 41). Ces textes ont été par la suite lus par une autre cousine appartenant à la nouvelle génération, en présence de toute la famille.

La préservation et la transmission de ce patrimoine collectif est assurée, et le respect de la chaîne de transmission, allant de la personne la plus âgée à la plus jeune, est observé. La triade *transmission-préservation-retransmission* est assurée dans ce roman, malgré la mort qui guette les trois personnages qui assurent cette mission. Une mort voulue symbolique par l'auteure : Hanan décède dès qu'elle achève la rédaction du manuscrit, Lalla Kenza est assassinée après avoir accompagné la rédaction (par la première protagoniste) du manuscrit et sa lecture (par la seconde qui la remplaça) devant toute la famille :

« *La noble tête de Lalla Kenza, l'aïeule, le socle et le pivot de la famille et de l'Algérie, couverte d'un voile de mousseline blanche, vola d'un coup de sabre. Elle alla se fracasser au pied du mausolée de Sidi Slimane.* » (PP, p. 373)

Les terroristes ont décapité la tête de « *Lalla qui avait appris des livres entiers pour les sauvegarder de la barbarie.* » (PP, p. 374).

Dans une plainte douloureuse et plaintive, la narratrice accompagne « (...) *le cœur fragile de Hanan [qui] se brisa. Il ne put résister à l'horreur.* » (PP, p. 374), et se demande :

« *Qui racontera les rondes et les devinettes ? Les comptines et les jeux ? Qui remplacera la bouche pleine de miel (...) Qui veillera sur les soirées studieuses et magiques ? (...) Qui transmettra les chants des filles d'Ève, de Sarah et de Hadjar, étendant sur les terrasses le linge de leurs foyers ? Qui relatera les perles tréfilées en une chaîne magique et envoûtante ?* » (PP, p. 374)

De ce scénario chaotique surgissent les rescapés d'une tragédie nationale, les deux enfants de Hanan privés de leur mère, et le manuscrit dans lequel est transcrit à jamais un patrimoine dont « *les fous d'Allah* » (AE, p. 372), voulaient effacer jusqu'à la trace.

Le roman s'achève sur une note d'espoir et de renaissance, entonnée par les femmes qui continuent à faire entendre leur voix malgré l'horreur, et jurent de faire triompher la vie :

« *Par le serment de nos femmes, se battant mieux que les hommes,
Tu revivras, Algérie
Par le serment de nos femmes,
C'est sur cette terre que grandiront nos enfants
WA AHRAM ANSA ! Par le serment des femmes
Et lorsqu'elles jurent, elles tiennent
De tes cendres, tu renaîtras, Algérie.* » (PP, p. 380)

Même si l'aïeule est assassinée, sa parole survit, elle est devenue écriture. Latifa Ben Mansour se transforme à son tour en femme-récit, elle restitue et diffuse la parole ancestrale par le biais de ses productions. L'auteure s'accroche à ses origines qu'elle revendique et affirme inlassablement, elle exprime et assume son appartenance

identitaire et culturelle par un devoir de mémoire, une mémoire volontairement transmise par les femmes.

Dans *L'Année de l'éclipse*, le quotidien de Hayba est si tragique qu'il ne laisse même pas place aux rêves et à l'imaginaire. Le seul personnage qui se rapproche d'un conteur est le psychologue de la jeune femme violée par des terroristes. Ce dernier est comparé à la conteuse des *Mille et une nuits* :

« Dites-moi...

Cette invite ressemblait à l'énoncé de Schéhérazade qui introduisait à la parole vivifiante : « Cette histoire est si extraordinaire que si elle avait été écrite avec du fil et une aiguille au plus profond de l'œil, elle aurait servi de leçon à celui qui aurait voulu s'instruire. » (AE, p. 15).

Ce patrimoine est porté, préservé, transcrit et transmis par des femmes qui font face à la mort en continuant à parler, à produire des récits, à raconter des histoires qui constituent une parenthèse, une échappatoire, et les détachent de l'horreur du quotidien. Une manière pour ces femmes-récits de continuer à exister au-delà de la mort physique.

1-1-3- Relation mère-fille

Une distinction est opérée dans les romans mansouriens entre les femmes selon la génération à laquelle elles appartiennent.

Si les aïeules et les grands-mères sont considérées comme les détentrices d'un savoir et d'une tradition séculaires, un véritable conflit générationnel oppose les mères aux filles.

D'emblée, dans *Le Chant du lys et du basilic*, Zohra, la mère de Meriem, est présentée comme étant une femme sévère envers ses filles qu'elle élève toute seule depuis la disparition de son mari, décédé alors qu'elle n'avait que 28 ans (CLB, p.71) :

« Du jour au lendemain, elle qui avait été si calme, douce et enjouée, aimant le rire et les plaisanteries, devint dure et nerveuse. Sans crier gare, la vie lui confia six enfants en bas âge et lui assigna un rôle auquel rien ne l'avait préparée, celui de chef de famille. » (CLB, p.44).

Une lourde tâche reposait sur le dos de cette femme qui, à peine son mari enterré, se trouve confrontée à la cruauté de sa belle-famille, puisqu'elle :

« (...) n'avait conçu que des filles (...) Zohra et ses filles n'avaient plus droit à rien ! Une femme qui perd son mari et se retrouve avec cinq filles n'a droit qu'à une chose, pleurer toutes les larmes de son corps, le seul bien qu'elle possède encore. » (CLB, pp. 76-77).

La jeune femme n'avait plus qu'à espérer que l'enfant qu'elle portait soit un garçon.

Le discours de l'auteure à ce sujet est assez direct et contestataire, puisqu'elle déclare par la voix de Meriem, qui, rappelons-le, n'est qu'une enfant : *« (...) qu'un garçon valait six femmes. Ainsi l'avait décrété le Livre Sacré, ainsi l'avait dit la loi des musulmans, ainsi en avaient profité les vers de terre et les salauds. » (CLB, p. 77).*

Pour conjurer le sort, il fallait que Meriem soit « sage (...) et prie » (CLB, p. 109), comme le lui recommandait son grand-père *« Prie avec [son] cœur d'enfant. Prie et demande à Dieu de [lui] donner un petit frère. » (CLB, p. 109).* Des prières qui furent exaucées puisque Zohra finit par donner naissance à un garçon considéré comme *« La clé qui ferme et protège [sa] demeure, la clé qui défend [ses] biens. » (CLB, p. 119).*

Ce garçon tant attendu recevra tout l'amour de la jeune veuve au point d'être *sacralisé*, creusant ainsi de plus en plus l'écart entre Zohra et ses filles, surtout Meriem, la rebelle, qui constituait *« une énigme » (CLB, p. 51)* pour sa mère. La petite fille fréquentait à cette époque l'école française et se mettait à lire :

« Zembra, Tarzan, Blec le roc, jusqu'au jour où Zohra la surprit plongée dans la lecture de ces illustrés. Elle mit fin à une amitié innocente et à un troc fructueux de façon tragique.

- C'est ainsi que je t'ai élevée ? Que Dieu fasse tomber sur ta tête un tremblement de terre ! Qu'il te fasse nourrir les flammes de l'enfer ! Qu'il te donne le typhus et le choléra ! » (CLB, pp. 127-128).

Meriem est de plus en plus marquée par des livres tels *Le Grand Meaulnes* et *Les malheurs de Sophie* (CLB, p. 207), au point d'entreprendre l'écriture de poèmes qui ne manquèrent de provoquer une fois de plus la colère de Zohra :

« Non seulement je te laisse lire les livres de ces roumis, mais en plus tu te mets à appliquer à la lettre ce qu'ils écrivent. Et si Sophie t'avait conseillé de tuer ta mère, tes sœurs et ton pauvre petit frère, tu te serais exécutée ? Si elle t'avait demandé de « vendre ta religion », tu l'aurais écoutée ? » (CLB, p. 209)

Pour mettre fin à cette situation, la jeune maman décide d'envoyer sa fille à l'école coranique, afin qu'elle apprenne « (...) *patience, pudeur, mutisme et soumission*. Voilà les quatre règles qui feront de vous une jeune fille conforme aux normes de la ville. » (CLB, pp. 216-217).

Cette confrontation est réitérée dans *La Prière de la peur* où Abla, la mère de Hanan constate avec désolation: « *Les jeunes filles ne savent plus ni broder, ni coudre, ni tisser, ni même chanter le Hawfi !* » (PP, p. 15).

La mère de la deuxième Hanan est également très attachée aux traditions au point de ne tolérer aucun écart de la part de sa fille qui a osé défier la famille et épouser un étranger, se livrant ainsi à « *La haine et les malédictions qu'elle avait exprimées après son mariage avec Idris.* » (PP, p. 108).

Haine et malédiction, les deux termes renvoient à la dureté de la mère qui a refusé de voir sa fille pendant de longues années. Les circonstances du retour de la fille maudite sur la terre de ses ancêtres lors de la veillée funèbre de son aînée, vont attendrir le cœur de la mère qui accepte enfin de rencontrer son gendre et ses petits-enfants, mais rappelle néanmoins à sa fille quelques règles : « *As-tu une robe de deuil ? Dit-elle d'une voix ferme. Tu ne peux pas rester habillée ainsi. Les femmes te le reprocheront.* » (PP, p. 119). Hanan :

« (...) *Jeta un regard sur sa famille et ne put réprimer le frisson d'horreur qui électrocuta son corps. Quelle férocité ! Quelle dureté inconsciente ! Un tel amour maternel ou paternel, tribal, aboutissent à l'immolation pure et simple des femmes. Lorsqu'elles osaient choisir un homme qui n'était pas*

de leur rang, de leur sang ou de leur religion, elles mouraient réellement ou symboliquement. » (PP, p. 262)

Les mères sont présentées par la narratrice comme étant celles *qui chantent l'amour et l'interdisent...!* Qualifiées de mégères ou de matrones dans *Le chant du lys et du basilic*, elles préfèrent souvent les garçons aux filles, comme l'explique la mère de Hayba :

« Par les temps qui courent une fille est une malédiction ! Le premier enfant doit être un mâle pour assurer la descendance, veiller plus tard sur ses sœurs éventuelles et sur sa mère. » (AE, p. 44-45), allant jusqu'à lui dire *« Quand j'étais enceinte de toi, j'avais perdu ma beauté. J'étais laide, laide, laide ! »* (AE, p. 45).

L'aïeule quant à elle, veille sur le respect des traditions, elle ponctue souvent ses dire par cette expression *« (...) ainsi sont nos traditions »* (PP, p. 354), mais c'est paradoxalement la vieille dame qui accompagne les deux protagonistes et défend leurs choix personnels. Lalla Kenza procure à Hanan des cigarettes et impose à la famille d'accepter de recevoir à la veillée funèbre le mari de sa petite-fille.

Lalla Kenza condamne en effet la société tlemcenienne qui accorde plus d'importance aux *« qu'en dira-t-on ? »* qu'au bonheur de ses enfants. Elle dénonce la responsabilité des mères dans le malheur de leur progéniture :

« Regarde autour de toi toutes ces femmes qui sont devenues simplement des poules pondeuses. En elles, il n'y a souvent ni amour, ni clémence, ni tendresse. Combien de mères ont poussé leurs enfants à l'exil ? Ils préfèrent s'enfuir plutôt que dire un mot déplacé sur elles. Car ils ont été élevés dans la peur des parents. Dès qu'ils veulent voler de leurs propres ailes, elles les ensevelissent sous le poids des malédictions (...). Elles mettront en jeu la batterie léguée par la tradition et la religion interprétée selon elles, les mères, les veuves, les sacrifiées pour le bien-être de leurs enfants. » (PP, p. 51-52).

Lalla Kenza poursuit son explication allant jusqu'à rendre ces mères responsables de l'extrémisme de leurs enfants :

« Après on s'étonne qu'une fois grands, ces mêmes enfants deviennent des monstres au point d'accaparer un titre qui ne leur appartient pas. Ils deviennent Abou : Père, et Oum : Mère, sans avoir fait le passage obligé pour mériter ce nom. Ils sont embrigadés dans les partis les plus sanguinaires et tuent dans la réalité leurs pères, mères, frères et sœurs. Ils tuent, saignent toute personne représentant une image paternelle ou maternelle. Sans état d'âme ! » (PP, p. 53).

L'image paternelle dans les romans mansouriens est associée, quant à elle, à une absence, celle d'un père décédé alors que chacune des protagonistes n'était âgée que d'à peine quatre ans, reprenant ainsi un élément de la vie de Latifa Ben Mansour, fille de l'éminent professeur Mohammed Ben Mansour, décédé alors que l'auteure était encore très jeune.

Le père dans les textes mansouriens est aimé et aimant envers ses enfants, il ne fait surtout pas de distinction entre filles et garçons, et veut que ses filles soient scolarisées et instruites au même titre que leurs frères. Une image consolidée par celle du grand-père, qui joue dans les deux premiers romans auprès des protagonistes le rôle du père.

Le conflit générationnel entre mères et filles est repris quant à lui dans *L'Année de l'éclipse*, où le couple formé par Hayba et Abd-el-Wahab doit faire face constamment aux commentaires de leurs deux mères concernant leur comportement, leur style de vie, et surtout l'éducation de leur fille :

« Les deux belles-mères s'installaient presque quotidiennement chez Abd-el-Wahab et Hayba. Elles étaient là pour régenter et donner des ordres (...) Tout ce qu'elle [Hayba] faisait était critiqué en premier lieu par sa mère. »
(AE, p. 19)

Les mères sont encore une fois dans ce roman responsables du malheur du jeune couple. Hayba confie dans un monologue:

« C'est pour vous fuir que nous sommes allés dans cette ville de malheur. Pour mettre le désert entre vous et nous ! C'est parce que nous n'avons pas

eu le courage de vous fermer la porte au visage que notre vie a été fracassée. » (AE, p. 23)

Ce conflit générationnel n'altère nullement l'amour que portent les protagonistes à leurs mères et contribue à la constitution de leur personnalité. Hayba affirme que « *Malgré l'éducation sévère qu'elle avait reçue, elle voulait être une femme de son temps, et non pas écartelée entre le XV^{ème} siècle de l'islam et le XX^{ème} siècle. » (AE, p. 43).*

Quel que soit le profil et le rôle qui lui sont assignés, la femme reste dans les romans mansouriens cette éternelle combattante, fière, souvent comparée à la patrie comme l'explique Moulay, un des personnages de *La Prière de la peur* :

« La terre Algérie, déclarait-il avec passion, est comme ses femmes. Aimez-les, elles vous le rendront au centuple, méprisez-les ou tentez de les opprimer, elles sauront se venger en commençant par devenir stériles. » (PP, p. 111)

Ben Mansour illustre dans ses productions des exemples de femmes vidées (Abla, Hayba), qui conjurent le sort par le recours à la parole. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'auteure ouvre *La Prière de la peur* en citant Étienne :

« Se levant comme une récitatrice, devant le Créateur, la femme fonde un répertoire, une bibliothèque, des archives. Le premier cahier de chansons, ce fut la mémoire d'une femme ; et ainsi du premier recueil de contes...La femme se donna le souci et le plaisir de faire vivre ce que les hommes condamnaient à l'oubli. » (PP, p.7)

Les femmes mises en scène dans les romans mansouriens appartiennent à différentes générations et sont de niveaux d'instructions différents. Elles sont bavardes, elles racontent le passé et le présent, dévoilant dans leurs récits leur savoir, leur culture, mais également leurs joies et leurs peines, tout en assurant leur rôle dans la restitution, la transmission et la sauvegarde de la mémoire collective, en recourant à la parole et à la mémoire individuelle pour les anciennes générations, ou à l'écrit pour les jeunes. Une

continuité qui permet de transmettre, de sauvegarder et de préserver un patrimoine en voie d'extinction.

1-2- Espace et temps: Il était une fois Tilimsan...

L'espace et le temps sont des éléments très importants dans le tissu textuel. Ils peuvent être construits de différentes manières et avoir des fonctions et des visées variées. Qu'il soit référentiel ou symbolique, le cadre spatio-temporel reste un point indispensable dans le processus de compréhension et d'interprétation des œuvres littéraires.

La représentation de l'espace et du temps est plurielle dans l'œuvre mansourienne. On relève une dualité entre passé et présent sur le plan temporel, mais également sur le plan spatial. Un même espace peut être représenté à deux époques éloignées, voire opposées, d'autant plus que dans *La Prière de la peur* et dans *L'Année de l'Éclipse* les personnages évoluent entre l'ici et l'ailleurs, entre l'Algérie et la France.

Tlemcen, ville natale de l'auteure reste néanmoins le point d'ancrage de son œuvre romanesque, mais une ville à laquelle l'auteure octroie un double visage, celui du passé glorieux des ancêtres, confronté à une ville réduite en ruines au présent. C'est à cette dimension que nous consacrons le volet suivant de notre travail.

1-2-1-Tlemcen au temps du souvenir dans *Le Chant du lys et du basilic*

Le Chant du lys et du basilic est construit autour d'une énigme qui ne se résout qu'à la fin du récit : que faisait Meriem à A'Swi'a près de Bab Sidi Boumédienne au moment de l'accident, si loin de sa maison un vendredi après-midi ?

Pour trouver la réponse à cette énigme, oubliée par la protagoniste elle-même devenue amnésique et aphone, l'auteure choisit comme point de départ la chambre d'hôpital où se trouvait la jeune fille de quinze ans (CLB, p. 27), plongée dans un coma profond depuis cinq (05) jours (CLB, p.30, p. 34). C'était au mois de mars (CLB, p. 29, p. 30), à cette époque « (...) *la neige enveloppait Tlemcen* » (CLB, p.27). De cet espace clos va se construire un récit de 356 pages où la protagoniste se balade constamment

entre la chambre d'hôpital où elle est enfermée, qui représente le présent, et l'extérieur, qui relève exclusivement du domaine du passé.

À partir des souvenirs de sa mère, Zohra, qui veille sur elle durant son hospitalisation, Meriem remonte le fil de la mémoire pour se rappeler « *La terrasse de leur maison de Derb Messoufa* » (CLB, p.28), leur quartier qu'ils avaient quitté depuis plusieurs années et auquel toute la famille reste attachée : « *La jeune femme revoyait la scène comme si elle s'était passée la veille. Pourtant de nombreuses années s'étaient écoulées.* » (CLB, p. 28). Le temps dans sa durée s'efface pour laisser place au temps du souvenir par lequel la jeune fille tente de reconstituer son passé personnel.

En effet, dès son réveil Meriem se détache du présent et plonge en contemplant le visage de sa mère dans un passé lointain, celui où elle n'avait que quatre ans, l'âge où la mort de son père changea le cours de sa vie et traumatisa toute la famille :

« Meriem ferma les yeux pour ne pas voir les larmes de sa mère. Chaque mot, chaque syllabe prononcée par Zohra lui transperçait le cœur. La guerre...Et ses dégâts...Son père, « sa chance » comme disait Zohra. Son père mort à la fleur de l'âge. Son père...Elle revoyait les yeux de braise, le crâne prématurément chauve et le sourire de cet homme fauché en pleine jeunesse. Son père... » (CLB, p. 42).

Pour faire face à son immobilité, à son mutisme et au froid de ce mois de mars :

« Sur son lit d'hôpital, Meriem se réchauffait dans le souvenir de ce père éphémère [...] Elle revoyait comme dans un rêve les soirées où défilaient les parents, les courtisans, les pauvres, les élèves de toute confession venus prendre un dernier cours chez Mohammed, le professeur agrégé de mathématiques. » (CLB, p. 43).

Une maison qui se vida à sa mort, survenue hélas à Casablanca, loin de Tlemcen, quelques semaines seulement après un déménagement forcé, car : « *Pour Meriem et ses sœurs (...) Tlemcen était le monde entier et Derb Messoufa, leur quartier, son joyau.* » (CLB, p. 44).

Éphémère et rêve, les mots associés au père décédé sont repris pour qualifier la ville de Tlemcen, une ville adulée, fantasmée, au point où le lecteur ne sait plus si la description qu'en fait l'auteure est bien réelle, puisqu'à Tlemcen, passé, présent et futur deviennent intemporels :

*« Ici, le temps n'a pas la même valeur. Ici le passé même s'il est mort -
« Alli fat mat : Ce qui est passé est mort » - continue de hanter le présent.
Quant à l'avenir, les musulmans et les juifs, lorsqu'ils en parlent,
s'empressent de rajouter la formule « In ch'a Allah ; Si Dieu veut ». Ils sont
sûrs de leur passé et de leur présent, mais l'expérience leur a appris que le
futur appartient au destin. » (CLB, p. 20)*

Dès le prologue, Ben Mansour invite le lecteur à prendre son temps pour visiter la ville des sources :

*« Ne cours pas après le temps, passant, si tu ne le rattrapes pas, c'est lui qui
te rattrapera, disaient les Anciens. Ne sois pas pressé, passant, fais
quelques pas et tu te croiras en plein conte des Mille et une nuits... » (CLB,
p. 11)*

Tilimsan devient personnage : *« Les murs de Tlemcen parlent, les maisons, les
hammams, les fours et les mosquées s'adressent à toi, si tu sais les écouter. » (CLB, p.
11).*

La ville enivrante et ensorceleuse est magnifiée, personnifiée :

*« L'odeur des essences de géranium, de rose et de jasmin t'a enivré ? Ces
ruelles parlent, racontent, témoignent. Ces maisons subjuguent. Elles t'ont
narré mieux que n'importe quel livre l'Histoire de la ville, de l'exode, de
l'exil de « Bilad Al Andalous ». » (CLB, p. 14).*

Tlemcen est dotée d'une voix, elle raconte au passant son histoire, ses légendes :
« Connais-tu la légende d'Ephraïm Aïn Kaoua ? Non ? Alors, assieds-toi et écoute »
(CLB, p. 19), car dans cette ville *« Chaque ruelle a son passé et sa spécialité. Prends
ton temps »*, recommande encore une fois de plus l'auteure (CLB, p. 23), qui continue
sa visite guidée des vieux quartiers de Tlemcen : *« Le passage des teinturiers débouche*

sur une petite place paisible où se trouve un bain bâti, parait-il, du temps des romains. » (CLB, p. 24). Cette description minutieuse retrace un parcours dont les nominations ou l'architecture ont changé de nos jours :

« Une fois sorti de *Derb Essabaghine*, la rue des teinturiers et ses mystères, on trouve *Al Qoran al 'Akhbir* et *Al Qoran Asghir*. De toutes ces ruelles, surgit la vie. Une nuée d'enfants. Il y a le clan de *Derb Sidi Belahcène*, celui de *Bab Ali*, celui de *Derb Sidi Al Khaldoun*, de *Bab al 'Aiyad* et de *Derb Messoufa*. Ils dévalent *Aswi'a* pour se retrouver tous sur la place des conteurs. » (CLB, p. 26)

« Reste dans la ville arabe près des échoppes des artisans », préconise l'auteure (CLB, p. 17), pour contempler ces mains qui continuent à produire des « objets témoins d'une gloire passée à jamais perdue. » (CLB, p. 22). Un passé qui fait désormais peur (CLB, p. 24).

Comme nous l'avons noté, le mystère de l'intrigue tourne autour de l'espace puisqu'il concerne la présence de Meriem à *Derb Messoufa* au moment de l'accident. Tout le récit se tisse autour de cette question réitérée souvent par l'entourage de la protagoniste, qui, en attendant son réveil du coma, formule continuellement « (...) des suppositions sur la présence de la jeune fille à *A'Swi'a*, un vendredi après-midi. » (CLB, p. 51).

Le personnage est hanté par le passé et par l'espace qui le représente : son quartier natal. Meriem se reconnaît et se retrouve dans ce lieu idyllique et lointain qui la rattrape même dans son mutisme :

« Clouée sur son lit d'hôpital, attendant la mort qui peut être la délivrerait de sa peine, Meriem ne se demandait plus pourquoi à chaque fois qu'elle remontait dans ses souvenirs, *Derb Messoufa* surgissait au premier plan. » (CLB, p. 49)

L'espace marque surtout l'ancrage identitaire, l'origine et la fierté d'appartenir à un lieu chargé d'Histoire, au point où la seule évocation de son quartier natal suffisait pour ramener Meriem à la vie, comme le réalise si bien son grand-père :

« *Al Ghaoutsi (...) savait qu'en évoquant Derb Messoufa, il parviendrait à la réveiller. Il connaissait l'attachement presque viscéral de sa petite-fille à ce quartier où elle avait vécu des années heureuses, d'autres tristes...Mais, au moins, elle savait d'où elle venait.* » (CLB, p. 97)

La protagoniste qui confirme cet enracinement un peu plus loin : « *L'Algérie c'est mon pays, Tlemcen, ma ville, Ain el Hout, la terre de mes ancêtres, Derb Messoufa, mon quartier (...).* » (CLB, p. 122).

La jeune fille à la quête de son passé personnel, voyage dans le temps pour tenter de le retrouver quelque part dans le quartier de son enfance. Étant immobile dans sa chambre d'hôpital. Elle remonte le temps et revisite tous les lieux de son enfance dans le monde des souvenirs, elle se rappelle alors les années de guerre, la disparition de ses grands-parents, la lutte quotidienne des habitants de Derb Messoufa. Meriem tente de reconstruire tel un puzzle son parcours, elle « *Quitta la chambre d'hôpital et gambada vers les lieux purs et sains de son enfance pour y retrouver la pièce maîtresse du puzzle.* » (CLB, p. 203).

À cette représentation d'une ville millénaire, une ville qui évoque et invoque la mémoire, l'auteure oppose la ville d'en haut, la nouvelle ville, qui, précise-t-elle « *ne nous intéresse pas...* » (CLB, p. 26), car « *Les arbres, les marronniers, les platanes, les pins, les chênes qui ombragent les allées ourlées des maisons cossues, ces arbres ne sont même pas millénaires. Les maisons n'ont pas de passé, pas de légende...* » (CLB, p. 26).

Les habitants sont par ailleurs directement rattachés à l'espace d'où ils sont originaires, des attributs les désignent en fonction de leur appartenance à tel ou tel quartier de la ville, ou en fonction de leur généalogie. On retrouve alors des termes tels que *kourougli* (CLB, p. 52), pour désigner « (...) *les métis nés de mariages de Turcs et de femmes algériennes.* » (CLB, p. 52) ; le « *mezwar* » qui désigne l'« *aîné* » et par extension le « *chef* » ; ou des appellations spécifiques telle « *Achargiya* » : celle qui vient de l'Est, pour désigner la mère de Amti Zeineb et « (...) *lui signifier qu'elle n'était pas Tlemcenienne de souche.* » (CLB, p. 54).

À cette époque, Tlemcen « (...) *était coupée en deux* » (CLB, p. 98), la narratrice explique « (...) *qu'on montait vers la France et on descendait vers l'Algérie* » (CLB, p. 98). La ville française avec ses commerces, ses placettes et ses rues larges était le domaine de « (...) *ceux qui voulant à tout prix se faire assimiler avaient renié leurs origines, oublié leur langue et leur culture, jusqu'à leur religion.* » (CLB, p. 98). Meriem vivait quant à elle de l'autre côté, là où se trouvait la *ville arabe*, pour y accéder il fallait passer par Al Qaysariya et parcourir les ruelles labyrinthiques de la place de Medress, des passages où « (...) *s'inscrit l'histoire de Tlemcen* » (CLB, p. 99).

L'Histoire de Tlemcen est à ce titre convoquée par la voix d'Ibn Khaldoun (CLB, pp. 236-237). Dans un souci d'authentification, l'auteure, par la voix de la narratrice, cite le père de la sociologie expliquant dans *Histoire des berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale* : « *Les deux sièges de Tlemcen par les sultans Mérinides de Fez, Abou Yacoub Youssouf et Abou Al Hassan, de 1299 à 1307 et de 1335 à 1337* » (CLB, p. 236).

Ben Mansour décrit minutieusement l'ancienne ville, dont ne demeurent aujourd'hui que quelques vieilles maisons et de vagues souvenirs. Un paradis perdu duquel la protagoniste n'arrive pas à se détacher, elle « (...) *fut saisie de terreur à la pensée de quitter Derb Messoufa. Elle en mourrait ! Elle en était certaine.* » (CLB, p. 123). Meriem continue à s'y rendre après leur déménagement.

Le récit qui se déroule comme une cassette rembobinée, revient en arrière tout en étant ponctué par des marqueurs spatiaux, représentés par les différents lieux auxquels revient Meriem, et temporels, véhiculés essentiellement par des dates historiques ou l'âge qu'avait la protagoniste à chaque station.

L'accident de Meriem a eu lieu au mois de mars, une autre date évoquée à la fin du récit nous a permis de déterminer l'année à laquelle se réfère l'intrigue, qui correspond à 1965, année où a lieu la première manifestation des femmes à Alger ayant pour slogan le combat pour l'égalité. Une lutte représentée dans le roman par un échange entre la protagoniste et une femme rencontrée en pleine rue.

Le cinquième chapitre commence, quant à lui, « (...) *dans le silence feutré de la guerre qui lui apparut la première fois une nuit de novembre.* » (CLB, p. 113). Les

derniers chapitres sont consacrés à la période qui a précédé l'indépendance du pays « *Deux mois plus tard, le cessez-le-feu fut décrété à travers toute l'Algérie. C'était le 19 mars 1962.* » (CLB, p. 307).

À cette époque, Meriem fut confrontée à une autre peur : « *La guerre que Meriem croyait finie avait repris de plus belle. Violence et mort. Cauchemars et destruction. Vengeances et règlements de comptes, folie et haine.* » (CLB, p. 309).

L'auteure évoque alors les assassinats perpétrés par les membres de l'O.A.S., les provocations subies, et puis le jour du vote pour l'indépendance quand « *Les oreilles collées à la T.S.F., Meriem comme les autres membres de la famille suivait avec fébrilité le dépouillement du vote.* » (CLB, p. 312).

Si Meriem avait quinze ans au moment de l'accident, elle est « *en cinquième* » (CLB, p. 273) au début du chapitre 10 et est âgée de onze ans (CLB, p. 292) à la fin du même chapitre. La confusion entre le récit du présent (celui de l'hôpital) et celui du passé (correspondant aux souvenirs de la protagoniste) est accentuée par l'âge de la jeune fille qui se trouve avoir « (...) *onze ans et demi (...) c'était quelques mois avant l'indépendance* » (CLB, p. 303), alors qu'au présent de la narration elle en avait quinze. Ce va et vient entre passé et présent implique le lecteur qui « (...) *telle une machine à remonter le temps, l'entraînait dans un dédale de souvenirs (...)* » (CLB, p. 301).

La durée du récit est limitée quant à elle à cinq jours, correspondant à la période d'hospitalisation de la jeune fille depuis son accident jusqu'au moment où elle s'apprête à subir une opération chirurgicale, scène qui marque la fin du récit.

C'est au cours du dernier chapitre que l'auteure revient sur la scène qui ouvre le récit où Zohra observait de la chambre d'hôpital les flocons de neige et les hirondelles qui « *dansaient comme des derviches tourneurs.* » (CLB, p. 27). Ce paysage laisse place à la fin du récit à un autre qui lui est opposé, puisque la neige cesse de tomber sur Tlemcen et « *Les cadavres de plusieurs hirondelles jonchaient le sol du parc de l'hôpital.* » (CLB, p. 327), Zohra, qui avait au début du récit « *le front appuyé contre la vitre de la fenêtre* » (CLB, p. 27) « (...) *tressaillit et s'éloigna de la fenêtre.* » (CLB, p. 327). C'est comme si le récit qui s'étale sur plus de trois cents pages n'avait pris que le temps de quelques minutes, voire quelques secondes.

Cette scène d'hirondelles jonchant le sol est à rattacher à une autre, correspondant cette fois-ci au point de vue de la protagoniste elle-même. Meriem se situe, contrairement à sa mère, dans le récit du passé, elle tente encore de se rappeler pourquoi elle se trouvait à A'swi'a au moment de l'accident. La jeune fille essaya encore « (...) *de concentrer son attention sur la reconstitution du puzzle. Patiemment, elle avait recollé une tranche de sa vie, morceau par morceau.* » (CLB, p. 328).

L'explication sera donnée aux dernières pages et sera directement reliée à l'Histoire du pays. Meriem s'aperçoit en effet qu'elle avait grandi « *Elle allait avoir quatorze ans dans quelques mois. Et huit années de guerre l'avaient murie et rendue adulte depuis des lustres.* » (CLB, p. 329). Elle commence alors à se poser des questions sur le sens de l'indépendance, celui de la liberté, et ne trouve que des désillusions comme réponse : « *La jeune fille avait tant attendu de l'indépendance ! Elle croyait qu'elle aurait le droit de s'exprimer, il n'en fut rien.* » (CLB, p. 350), elle se mit alors « *à fréquenter le cimetière.* » (CLB, p. 351).

Le jour de son accident, en se rendant à son quartier d'enfance « *La jeune fille [fut]arrêtée dans sa course par une voix de femme.* » (CLB, p. 351), Soukayna, la moudjahida qui a tout donné pour la liberté de son pays, interdite par ses parents dans l'Algérie indépendante de travailler et contrainte de porter le voile pour sortir (CLB, p. 351). À cette voix vient se joindre celle de Rabia, du haut de la terrasse, entonnant une plainte qui « (...) *n'était ni du Hawfi, ni de l'Andalous.* » à la gloire de Tlemcen (CLB, p. 353).

La tête pleine de « LYS et de BASILIC » (CLB, p. 354), la jeune fille poursuit son chemin pour croiser cette fois-ci un personnage que les Tlemcéniens appellent « *l'intellectuel* » (CLB, p. 354), qui, « *Accroupi à même le sol, basculait son buste d'avant en arrière (...) Il ne lui était resté que ses yeux pour pleurer et sa mémoire pour le sauver de la folie et du désespoir.* » (CLB, pp. 354- 355). Le présent incarne parfaitement les espoirs brisés des personnages, représentés par une femme et un intellectuel désenchantés.

L'espace dans *Le Chant du lys et du basilic* est également marqué par cette dichotomie entre *espace privé* et *espace public*. Meriem a compris depuis son plus jeune âge qu'elle était obligée de se cloîtrer dans l'espace privé, parce qu'elle vivait dans un

pays colonisé, d'une part, et que la place que lui assignait la société en tant que fille, d'autre part, était l'espace du dedans, considéré comme « (...) *le domaine des femmes* » (CLB, p. 11), comme le précise la narratrice. Très tôt :

« *Les chemins, les rues de Tlemcen lui avaient été interdits parce qu'elle était arabe pendant la colonisation et fille dans sa société.* », d'autant plus qu' « (...) *une fille de bonne famille ne doit pas déambuler dans les rues (...) Si elle sort, c'est pour aller à l'école ou au lycée ! Au hammam ? De préférence avec sa mère, sa tante ou sa grande sœur.* » (CLB, p. 88)

Parmi les espaces strictement féminins apparaît justement le hammam, lieu souvent repris dans l'œuvre mansourienne. Compté parmi les rares endroits où les femmes étaient pleinement libres, le hammam est le théâtre de scènes et de pratiques exclusivement féminines.

« *Ah, le hammam, lieu privilégié des femmes ! Si les hommes avaient leurs cafés, les femmes avaient le hammam qui leur servait de salon de beauté, de salon de thé, de cinéma bla 'aswalda, cinéma gratuit. On y trouvait la même foule, la même chaleur, le même brouhaha.* » (CLB, p. 217)

L'espace et le temps, avec leur multiplicité et les paradoxes qui les caractérisent, ont une portée essentiellement symbolique puisqu'ils sont associés d'une part aux parcours des personnages, et d'autre part à l'histoire du pays et à celle de la ville, créant une sorte d'unité entre le sort des personnages et celui du pays.

L'espace du présent invoque le souvenir, Meriem arrive en revisitant les lieux de son enfance à recouvrer la mémoire. Si pour le personnage le présent est anéanti et n'existe qu'à travers les discussions de sa mère avec les visiteurs dans cette chambre d'hôpital, le passé est quant à lui temps du souvenir, de la mémoire qui se balade dans un espace sans limites, un espace vaste, un espace de liberté.

Le présent dans *Le chant du lys et du basilic* est chaotique, le personnage y est dépourvu de voix et de capacité de mouvement, c'est ce qui explique le fait qu'il soit réduit dans le récit. Le passé est paradoxalement apaisant, c'est l'espace de la parole et de l'action, raison pour laquelle il se trouve dilaté, détaillé. Meriem fait face au présent en se réfugiant dans un passé réconfortant, un temps révolu qu'elle arrive à quitter en

inventant un espace-temps intermédiaire qui lui permettra de retrouver la mémoire et de se reconstruire.

1-2-2- Tilimsan au temps des légendes dans *La Prière de la peur*

Victime d'un attentat terroriste et sachant que sa fin est proche, Hanan se réfugie dans son village natal, présenté comme un lieu serein et sûr, coupé de la réalité tragique du pays. Cet endroit féérique peuplé de contes et de légendes sera l'ancrage qui permettra à l'aïeule, Lalla Kenza, de se remémorer le passé ancestral et de le transmettre à sa petite fille. Ain el Hout est espace où vont être invoqués les sains et évoqués contes et légendes. L'Histoire est restituée par Lalla Kenza et transmise à Hanan pour être inscrite à jamais dans son manuscrit.

Chaque pierre, chaque rivière, ou arbre est l'occasion de rappeler des contes, des légendes, ou des origines mythiques. Notons par ailleurs que les personnages préfèrent utiliser l'ancienne appellation de Tilimsan: Cité des sources.

Lalla, humble gardienne de la mémoire collective, se charge donc de raconter l'histoire de la famille, en partant à chaque fois des lieux emblématiques de la région :

« Les Ribats de nos ancêtres sont situés dans une terre magnifique, délimitée par des kerkours, des tas de rochers, sans aucune valeur pour l'ignorant. Mais que de légendes et de contes se rattachent à ces cailloux. À partir de cette limite tracée par la rocaille, on est dans le territoire sacré de Ain El Hout. À partir de ces kerkours (...) À partir de cet amas de pierres... » (PP, p.31)

Après avoir ancré son récit dans un espace plus féérique que référentiel, la presque centenaire dame raconte alors tout au long de 9 pages l'histoire de la famille :

« Après avoir été rois et princes d'orient, après avoir été pourchassés par les descendants de Mou'awiya et les sbires de Haroun Rachid, après avoir erré sur des terres bienveillantes ou hostiles, nos ancêtres arrivèrent en Algérie.

Ils commencèrent par s'installer au Maghreb extrême, l'actuel Maroc et fondèrent Fès, la magnifique. À la mort d'Idriss II en 213 de l'hégire, 837

de l'ère des roumis, Kenza, la fière et noble berbère, femme de Moulay Idris Ier, conseilla à Mohammed, l'aîné de ses petits-enfants, de partager l'empire fondé par leur grand-père. » (PP, pp. 32-33)

C'est également la vénérable dame qui relate la légende de l'ancêtre Abdallah à sa petite-fille, lui expliquant pourquoi les poissons et les lions sont les blasons des descendants des Sept coupoles (PP, pp. 42-43-44). Lalla Kenza continue à vivre dans ce passé qu'elle restitue comme une conteuse, inscrivant le lecteur « (...) *dans une chronologie nostalgique, écho d'un temps durable et révolu où sans doute était possible ce qui n'a plus cours aujourd'hui.* »³⁵².

Le septième chapitre du roman s'ouvre sur l'histoire de Ruh Al Aghrib, une légende racontée par l'aïeule que l'auteure reprend à plusieurs reprises dans le roman. Ce personnage est un voyageur qui a violé l'intimité des femmes de la cité des sources, ses jambes l'ont mené à Al Awrit, le lac où se baignaient les femmes du Sultan Bien Aimé. Lalla Kenza profite en racontant cette légende pour expliquer à sa petite-fille le sens de l'appellation du lac : « *Le nom donné à ce lieu est la variation de l'expression arabe « Law Rit : Si tu avais vu ! » (PP, p. 82), avant de se lancer dans une description poétique, digne des légendes, de « Ce lieu magique [qui] fut chanté par tous les poètes descendants de Moussa, de Aïssa ou de Mohammed.* » (PP, pp. 83-84).

L'infraction de l'étranger devait être punie par la pondaison, mais grâce à son verbe, le voyageur fût gracié par le sultan qui, en contrepartie, l'obligea à apprendre aux femmes de la ville à chanter, ce qui explique la naissance du genre Hawfi à Tlemcen.

Cette histoire est l'occasion de faire ressortir les bonnes manières d'antan, telle que l'hospitalité envers l'étranger et de rappeler les temps prospères où le savoir et la justice avaient leur place et leur valeur dans les sociétés musulmanes. Le Sultan donnait ainsi l'exemple, il : « (...) *aimait par-dessus tout, bien après le Coran, évidemment, les savants modestes et humbles, les musiciens, les architectes et les poètes de talent.* » (PP, p. 95), et se procurait des livres de tous les pays, toutes langues confondues, pour marquer une ouverture sur le monde. Lalla Kenza explique à propos du Sultan :

³⁵² Christophe Carlier, *La Clef des contes*, éd. Ellipses, 1998, p. 41.

« Lorsqu'il entendait parler d'un savant juif, chrétien ou musulman, il lui offrait le voyage et le séjour. Il faisait profiter de sa science tout le royaume et pas seulement sa cour. (...). C'est pour ça que les habitants de la Cité des Sources chérissaient la Poésie, la Science, l'Art et la Raison. » (PP, p. 96)

Cette histoire permet également d'ancrer le récit dans la réalité historique puisque l'aïeule explique que *« Le sultan de la Cité des Sources était descendant de Abou Abdil, dernier roi de Grenade. » (PP, p. 98).*

La ville de Tlemcen est évoquée, comme nous l'avons vu précédemment, par ses anciennes appellations, comme si les personnages voulaient fuir le présent et continuer à vivre dans un passé révolu. La ville des Sept coupoles est abordée à travers ce qu'elle était dans un passé aujourd'hui lointain, et à travers des symboles. C'est dans cette perspective que le personnage qui prend la relève, Hanan, explique la symbolique du chiffre sept, présent dans l'ancienne appellation de la ville, par les sept portes qui y mènent : *« bab al qarmadine, Bab Zir, Bab Ali, Bab Al Ajjade, Bab Wahrane, Bab Sidi Boumedienne, Bab Al Ahdid. » (PP, p. 320),* tout en clarifiant la symbolique du chiffre sept à son mari, Idris, qui lui n'est pas originaire de la ville :

« Le nombre sept a une valeur que tu connais sûrement. Dans le Coran, on parle des sept cieux, des sept terres, des sept mers, des sept divisions de l'enfer, des sept portes. C'est pour ça que les remparts des anciennes villes musulmanes avaient sept portes. Il y a aussi les sept verstes de la Fatiha, les sept lettres introduisant les sourates du Coran « TA-HA-YA-SIN-SAD-QAF-NUN » ; il y a aussi les sept circumambulations autour de la Kaaba, les sept parcours entre Sa et Marwa et les sept manières de lire le Coran et aussi les sept manières de l'interpréter. Il y a les sept dormants de la caverne : Ahl Al Kahf, le septième jour après ta naissance où tes parents ont immolé un mouton en souvenir du sacrifice d'Abraham et où ils t'ont donné le prénom que tu portes « Idris ».

On parle aussi des sept voiles ou enveloppes charnelles des mystiques musulmans. Chaque voile a une couleur et représente un prophète (...) Quant aux sept villes, la légende raconte qu'après la fin du monde, sept villes du Maghreb subsisteront : Tunis, Tnes, Tiaret, Taza, Tétouan et Taroudan. Le nom de ces cités commence par la lettre T. » (PP, p. 327-328)

Hanan mentionne les sept couleurs que portent les Aïssawa ou les Gnawa à chaque période musicale, chaque couleur correspondant à un prophète.

Dans le 21^{ème} chapitre, par la voix de Hanan, l'auteure propose au lecteur une promenade dans la ville de Tlemcen, où elle revisite en même temps l'Histoire du pays tout en notant les sévices dont la ville fut l'objet.

La jeune femme montre à Idris les monuments et édifices de la ville, la médersa Tachfiniya construite au XII^{ème} siècle « (...) *lieu où professèrent les plus grands savants de l'Istam, chrétiens, juifs et musulmans.* » (PP, p333), transformée en marché ; l'esplanade de Mansourah devenue terrain de football ; les sources et les bassins de la Cité des Sources enterrés et bétonnés ; même les morts n'ont pas échappé à cette vague de destruction, puisque le cimetière français a été profané.

Tlemcen est également célébrée à travers l'introduction dans le récit à trois reprises (PP, pp. 334, 336, 340) par la voix de Hanan d'un poème écrit par Ibn Msayab, chanté par Radwane Ben Sari et repris par les vieux de la ville, qui résume dans deux de ses vers l'opposition entre la ville contemporaine et ce qu'elle fut dans le passé. Opposition entre passé riche et glorieux et présent matérialiste où les valeurs se dissipent, rupture aussi pour les personnages, qui de retour après plusieurs années d'exil, ne se reconnaissent plus dans leur terre natale :

*« Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs (...)
Actuellement, on a honte de s'en dire originaire. »*, (PP, p. 336)

Comme s'ils étaient dans un conte, les personnages de ce roman se dissocient du présent, ils lui préfèrent un passé habité par des lieux qui n'existent plus que dans leur mémoire et qui marquent leur enracinement, leur attachement aux sources et aux origines, reprenant une caractéristique des contes qui :

*« Se déroulent dans le passé, mais ce passé ne ressemble pas à celui de l'Histoire : il est sans date et sans réalité. Les premiers mots du conte renvoient au temps des origines, au monde perdu auquel nous n'avons plus accès. »*³⁵³

³⁵³ Christophe Carlier, *La Clef des contes*, op. cit., p. 41.

En effet, les deux protagonistes du récit retournent au pays après de longues années d'exil, mais vont être confrontées, d'une part, à la terreur des années 90 et au changement qu'avait subi leur ville natale en leur absence, et d'autre part, au rejet des leurs. Elles préfèrent alors se réfugier dans un passé collectif glorieux, paisible, légendaire, presque imaginaire.

1-2-3- Espace et temps de la reconstruction dans *L'Année de l'éclipse*

Si les parcours des deux premiers personnages s'inscrivent dans l'espace natal, celui de Hayba est rattaché à l'exil. C'est à partir de son studio parisien que la protagoniste se remémore, sans le vouloir, un passé qu'elle tente de refouler et qui la rattrape.

Les premières pages de *L'Année de l'éclipse* s'inscrivent, comme les deux précédents romans, dans le présent de la narration, qui correspond également au présent de l'héroïne du récit.

L'Année de l'éclipse s'ouvre sur une scène placée dans un entre-deux spatio-temporel, à l'entrée de la bouche d'un métro parisien :

« *C'est dans l'obscurité des couloirs de métro, de ces barrières que l'on franchit comme des somnambules, c'est dans ces postes frontières qui font passer en un clin d'œil du monde des vivants à celui des morts, dans ces souterrains de la lumière et des ténèbres.* » (AE, p. 9), que commence le récit.

Cette obscurité est à l'image du studio dans lequel se trouvera Hayba dans la majeure partie du récit. La jeune femme, elle-même qualifiée de *somnambule*, de *morte-vivante*, trouve chaleur et lumière dans le passé pour essayer d'oublier sa condition présente. Hayba est au *poste frontière* de sa vie, soit elle se réveille de son « *cauchemar* » (AE, p. 9), ou elle sombre dans les abîmes de la folie.

Violée, veuve, traumatisée après avoir assisté impuissante à l'assassinat de son mari et de sa fille, exilée et enceinte, Hayba est souvent comparée à un *fantôme*. La jeune femme n'a plus conscience du temps, ni de l'espace. Elle est à quatre mois de son accouchement, temps qui correspond à la durée du récit. Son espace se limite au présent

de la narration à une chambre sombre et miteuse, son présent est hanté par le souvenir d'un passé désormais lointain. La jeune femme ne tend plus qu'à « Dormir définitivement ! Ce sommeil-là, au moins, lui aurait apporté la délivrance tant espérée. » (AE, p. 10).

Encore une fois, Ben Mansour a choisi de placer son intrigue d'emblée en plein hiver (AE, p. 16), pour renvoyer à l'état d'esprit de son personnage, et revenir par la suite en arrière, loin dans les souvenirs de la protagoniste.

Hayba se rappelle alors sa terre natale, sa maison oranais baptisée « *dar el hna* » : *la maison de la joie* (AE, p. 34), puis sa nouvelle demeure à Ouargla où elle vivait auprès de ses proches jusqu'au jour où tout a basculé, la « (...) *maison était ravagée par la mort !* » (AE, p.13). Ce lieu n'est désormais plus que « *vide* » (AE, p. 13), devenu lieu du malheur qui hante constamment Hayba : « *Comment oublier cette vision de la chambre de l'enfant : le bureau souillé de sang (...) le lit où sa fille avait été suppliciée et violée sous ses yeux.* » (AE, p. 13).

Pour échapper à cette vision, la jeune femme s'exile en France, elle longe les rues de Paris sans « *s'en rendre compte* » (AE, p.14), son esprit ne peut se détacher de l'Algérie. Dans son studio parisien, Hayba « *ferma les yeux et rêva* » (AE, p. 19), de ses années de bonheur auprès de son mari, tout en se demandant « *Où est passé ce temps merveilleux ?* » (AE, p.22).

Comme nous l'avons déjà précisé auparavant, les personnages mansouriens fuient le présent marqué par la mort et le malheur, et tentent de se réfugier dans un passé idyllique et magnifié. Au studio - espace du présent de la narration, qualifié de « *miteux* » (AE, p. 23), et abritant la solitude de la jeune femme - est opposée la « *chambre d'amour* » (AE, p. 23), du passé de l'héroïne : « *Le regard prisonnier des quatre murs de son studio, elle songeait au cadre merveilleux où ils avaient vécu avant le carnage.* » (AE, p. 34).

Hayba se rappelle sa première grossesse, la joie qui a accompagné la naissance de Dounia, les années 70 où le jeune couple, comme la plupart des Algériens de cette époque, rêvait de construire un pays fort et glorieux, et puis viennent « *les années de plomb et de sang !* » (AE, p. 28).

Les rêveries de la jeune femme sont souvent interrompues par la sonnerie du téléphone qui marque le retour du passé vers le présent du personnage, qui correspond au présent de la narration. Chaque rappel au présent fait sursauter Hayba (le conducteur du train (AE, p.10), la sonnerie du téléphone (AE, pp.22, 48, 50, 85), le prêtre de l'église Saint-Sulpice (AE, p. 39).). Chaque lieu du présent interpelle un espace du passé, le métro Gambetta parisien invoque chez la jeune femme « *Gambetta : le faubourg d'Oran.* » (AE, p. 51) et empêche ainsi l'héroïne de dépasser sa douleur : « *Ce passé qui l'empêchait de se projeter dans l'avenir lui revenait en pleine figure (...) tout refluit à nouveau.* » (AE, p. 44).

Ce n'est qu'à partir de la page 107 que Hayba commence à se battre pour sortir de ce gouffre et à s'inscrire dans le présent, même si elle « (...)se sentait impuissante à canaliser le flot des souvenirs accumulés. » (AE, p. 117). Elle se met alors à retracer la chronologie des années noires :

« *Les mois passèrent, la tension et la pression psychologique montèrent de plusieurs crans. Conséquence logique des prêches incendiaire, des incidents éclatèrent : les premières jeunes filles molestées publiquement, les premières femmes ébouillantées, les premières maisons incendiées, les premiers jeunes agressés, et puis les premières bombes.* » (AE, p. 120)

La jeune femme « (...)présente et absente au monde » (AE, p. 147), était dans une « *léthargie* » (AE, p. 123), une « *syncope* » (AE, p. 136), sa vie tout comme le récit tournaient au ralenti, son temps est suspendu, elle était « *seule dans cette bataille entre la vie et la mort.* » (AE, p. 123). Les événements du passé défilent alors, « (...) tous ces moments de chaos, Hayba les voyait refluer en elle. » (AE, p. 133), son parcours retrace et reflète celui du pays, « *Les notes montaient dans la pièce, chacune porteuse d'un souvenir sur lequel Hayba n'avait aucun contrôle.* » (AE, p. 136).

Dans *L'Année de l'éclipse*, contrairement aux deux romans précédents, il n'est à aucun moment question de l'histoire ancestrale et lointaine du pays. L'auteure s'est attachée à retracer la *descente aux enfers de l'Algérie*, à partir de la fin des années 70 jusqu'à 1999.

Le récit entremêle l'histoire du personnage à celle du pays et brouille les frontières entre passé et présent, entre l'ici et l'ailleurs, entre le réel et l'onirique : « Peu à peu, la jeune femme émergea de son cauchemar. Que s'est-il passé ? Où était la frontière entre hier et aujourd'hui ? Entre la réalité et les rêves ? Entre la vie et la mort ? » (AE, p. 195).

Ben Mansour multiplie les références spatiales, mais aussi temporelles. Des indications précises sont données sur le jour de l'assassinat de Abdelwahab et Dounia qui correspond au vendredi 13 novembre 1998 à 13h. Lorsqu'elle remonte dans ses souvenirs à cette date « *Hayba (...) tombe dans un trou noir* » (AE, p. 198) pendant 48h, c'était le 16 avril 1999, jour de l'élection présidentielle.

À son réveil Hayba demande « *Quel jour sommes-nous ?* » (AE, p. 201) et son amie Badra lui répond : « *Nous sommes dimanche 18 avril 1999. (...) Notre pays vient de se doter d'un nouveau président. Il paraît qu'il va faire renaître par le pouvoir de sa parole une Algérie digne et fière.* » (AE, p. 202), reprenant le slogan de campagne du président élu, pour le tourner en dérision « *Bien sûr, murmura Hayba. Et les poules auront des dents et les loups deviendront agneaux.* » (AE, p. 202).

D'autres dates sont clairement mentionnées tel le jour du 15 juillet où la protagoniste arrive à la « *gare d'Austerlitz* » (AE, p. 229), moment à partir duquel elle se rend compte en parlant de son passé « (...) *qu'elle évoquait un temps qui ne reviendrait jamais plus.* » (AE, p. 233) ; la soirée du 24 juillet 1999, qui correspond à l'annonce de la mort du roi Hassan II (AE, p. 241), ainsi que le jour de ses funérailles (AE, p. 251).

Nous avons pu noter par ailleurs, que la même contradiction relevée dans *Le Chant du lys et du basilic* marque le début et la fin de *L'Année de l'éclipse* sur le plan spatio-temporel. Si la jeune femme se précipitait vers l'entrée ténébreuse de la bouche de métro au début du récit, à sa fin « *Neuf heures du soir sonnaient quand Hayba arriva à la gare. Elle marcha sans hâte et se dirigea vers la sortie.* » (AE, p. 253). Sereine, confiante, Hayba Cherif Al Andaloussi (AE, p. 255), sourit (AE, p. 254).

Myriam Tsimbidy explique que « *L'énumération des noms de lieu forme un circuit, une limite clôturant un espace stable et révèle ainsi le parcours des*

personnages. »³⁵⁴. Dans *L'Année de l'éclipse*, l'auteure énumère les différents endroits parcourus par Hayba, certains renvoient au passé comme Oran, Ouargla, ou le pèlerinage au désert, d'autres sont relatifs au présent tels que la bouche de métro, l'église, et surtout l'Aveyron, lieu où la protagoniste arrive à se reconstruire et à dépasser ses peurs.

Le jour de l'éclipse approche, le récit s'accélère, « *tout se précipita* » (AE, p. 263) ; Hayba est emmenée en urgence à l'hôpital pour accoucher. 12:08 mn (AE, p. 263) : naissance de deux résistants, un premier enfant garçon qui cachait une fille, comme la lune qui cachait le soleil ce 11 août 1999.

Le calvaire de la jeune maman n'est quant à lui pas fini. Elle est plongée dans le coma. Le narrateur omniscient se positionne alors comme un rapporteur, qui seul a accès à ce que vit la protagoniste et en fait part :

« Hayba voulait crier, mais le son restait bloqué dans sa gorge. Des ombres, des personnages transparents se dessinèrent. Elle ouvrit grands les yeux.

Mais que faisait-elle à l'entrée de ce couloir étrangement éclairé ? De l'autre côté apparaissait la lignée des ancêtres depuis Mohammad, l'aimé de Dieu, jusqu'à Moulay Idris, et Sidi Mohammad Ben Ali (...) Soudain, Hayba vit son arrière-grand-père. Elle fit un bond pour les rejoindre, mais elle resta clouée sur place, ligotée par une corde plus forte que celle des ancêtres. » (AE, pp. 264-265)

Au même moment, le narrateur décrit ce qui se passait dans la salle de réanimation « *Les médecins s'acharnaient à la faire venir dans le monde des vivants.* » (AE, p. 265). Un va et vient est opéré entre ce que vit la protagoniste et ce qui se passe autour d'elle, quand « *Hayba vit son arrière-grand-père, ses grands-pères et son père. Elle fit un bond pour les rejoindre, mais elle resta clouée sur place, ligotée par une corde plus forte que celle des ancêtres.* » (AE, p. 265), elle finit par céder à l'appel de la vie : « *Comme une noyée qui donne l'ultime coup de pied pour émerger la tête hors de l'eau (...), son cœur se remit à battre.* », (AE, p. 266). C'était « (...) le mercredi 13 août [1999] et il [était] treize heures. » (AE, p. 269).

³⁵⁴Myriam Tsimbidy Myriam Tsimbidy, *Enseigner la littérature de jeunesse*, P.U. du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, p.240.

Au prix d'un grand effort, l'espace et le temps de l'exil ont permis à Hayba de cicatriser les blessures du pays natal. La multiplication des indications spatio-temporelles dans *L'Année de l'éclipse* permet de retracer le parcours du personnage et de poser la question du témoignage dans le récit, puisque « (...) *les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire.* »³⁵⁵.

Le roman est dédié à la mémoire de toutes les victimes de « *la bête immonde* » (AE, p. 273), et spécialement à « *Said El Kici, orphelin à trois ans, assassiné à la sortie de Tlemcen, à trente ans.* » (AE, p. 273), représenté dans le roman par Yaghmorassen, le jeune neveu de Hayba, assassiné en accomplissant son service militaire; et surtout « *à la mémoire d'Anissa Asselah* » (AE, p. 273), décédée le 13 mars 2000 suite à un tragique accident, ce qui expliquerait le renvoi constant dans *L'Année de l'éclipse* au chiffre 13.

Anissa Asselah³⁵⁶ a perdu son mari Ahmed³⁵⁷ et son fils unique Rabah Salim, tous deux assassinés par des terroristes au cœur de L'École Supérieure des Beaux-Arts d'Alger, elle a survécu à cette horreur et a décidé de « (...) *prolonger leur message de création artistique et culturelle à travers d'infatigables et fructueuses initiatives.* »³⁵⁸. Le lien avec la protagoniste du roman est saisissant.

À travers ce texte référentiel, à la fois hommage et témoignage, Latifa Ben Mansour a repris dans *L'Année de l'éclipse* un exemple de courage et de reconstruction. Hayba qui refusait de devenir « (...) *cette morte vivante que les chiens sanguinaires avaient voulu faire d'elle* » (AE, p. 12), a pu se reconstruire après l'assassinat de son mari et sa fille unique tout comme Anissa Asselah qui a surmonté la douleur du deuil, de la solitude et du chagrin en menant un combat contre l'oubli pour construire « (...) *une paix qui interroge la mémoire et les mémoires pour que le pardon ne soit pas fait d'oubli et que demain ne soit pas fait des séquelles d'aujourd'hui.* »³⁵⁹.

³⁵⁵ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 36 [2005].

³⁵⁶ Anissa Asselah, présidente de la Fondation Ahmed et Rabah Asselah.

³⁵⁷ Ahmed Asselah est ancien directeur de l'École supérieure des beaux-arts d'Alger, assassiné avec son fils Rabah Salim Asselah à l'intérieur de l'École le 5 mars 1994.

³⁵⁸ Sadek Hadjerès, « Contre assassinat et obscurantismes, Anissa Asselah, son message de culture et de dignité », in Socialgérie, 5 mars 2010, Url : <http://www.socialgerie.net/spip.php?aricle199>

³⁵⁹ Anissa Asselah, « La tête et le bras qui tuent », in El Watan, le 14 juin 1999.

Chapitre 2 : Narration polyphonique et dialogique

2-1- Autour de la polyphonie et du dialogisme

2-1-1- Dialogisme textuel et contextuel

2-1-2- Le dédoublement

2-1-3- Polyphonie, ironie et humour

2-1-3-1- Ironie et humour de situation

2-1-3-2- Ironie et contestation religieuse

2-1-3-3- La contestation politique par l'ironie

2-2- Pluralité des niveaux narratifs

2-2-1- Les récits enchâssés

2-2-2- Métalepse et mise en abîme

2-2-3- Anachronies

2-2-3-1- Le récit mémoriel

2-2-3-2- Le récit labyrinthique

2-3- Pluralité discursive

2-3-1- Pluralité des instances narratives

2-3-2- Dialogue, monologue et pensées intérieures

2-3-3- Plurilinguisme

2-3-3-1- Langage populaire

2-3-3-2- Polylinguisme

2-3-3-3- Genres intercalaires

Chapitre 2 : Narration polyphonique et dialogique

Les notions de *polyphonie* et *dialogisme* ont été introduites dans le champ de l'analyse littéraire par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. Le concept de *polyphonie* renvoie à la pluralité de voix et de consciences autonomes à l'intérieur de l'œuvre littéraire. Pour Bakhtine « *Le roman pris comme un tout, (c')est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyse y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes.* »³⁶⁰.

Bakhtine voit la vie intellectuelle comme un échange vivant et continu entre consciences individuelles autonomes. Échange basé sur le dialogue, où chacun a sa propre vision du monde, ses propres idées : *le dialogisme* de ce fait concerne le discours en général, il désigne les formes de présence de l'autre dans le discours³⁶¹.

Le dialogisme n'est pas à confondre avec la pluralité des discours dans le roman, ce concept « (...) *définit les relations entre ces discours* », tandis que la *bivocalité* et *l'hybridation* « (...) *sont les effets de ces relations.* »³⁶².

Les notions de *polyphonie* et *dialogisme* issues des travaux de Bakhtine sur la création littéraire, sont fortement utilisées par différentes théories des Sciences du langage, elles propulsent l'énonciation vers son hétérogénéité en faisant entendre d'autres voix en rapport avec celle de l'énonciateur. Nous héritons la langue marquée par ses usages et usagers antérieurs, c'est la voix de l'autre qui nous la transmet.

Pour Julia Kristeva :

« *Le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot, adressé au mot : et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie – à cet espace « intertextuel » - que le mot est un mot plein. Le dialogue des mots/discours est infini.* »³⁶³

³⁶⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 87.

³⁶¹ Laurent Jenny, "Méthodes et problèmes : dialogisme et polyphonie", <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/index.html>

³⁶² André Belleau, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », in *Études françaises*, n 23, 3, 1988, p. 12.

³⁶³ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », in *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 13.

Le lien entre oralité et polyphonie est la *voix* et par extension, les instances narratives. Des éléments hétérogènes peuvent être répartis dans l'œuvre littéraire et confiés aux voix des personnages et à celle du/des narrateur(s) pour rendre compte de la pluralité des points de vue dans un contexte ou « *Les procédés narratologiques et marques de polyphonie énonciatives rendent compte de manière évidente d'une conquête de l'écrit par l'oral.* »³⁶⁴.

Polyphonie et *dialogisme* exigent des structures particulières dans la composition romanesque. L'espace textuel d'une œuvre polyphonique est imprégné de voix multiples, celle de l'auteur, du narrateur, des personnages, et même celle du narrataire, qui déterminent par leur diversité la structure textuelle. Le dialogisme est véhiculé quant à lui à travers la liberté qu'accorde l'auteur à ces voix, exprimant chacune un point de vue particulier. L'écrivain, dans le contexte polyphonique, se réapproprie la langue, la style pour lui donner son aspect artistique.

Les points de vue exprimés dans l'œuvre polyphonique sont à l'image du monde : pluriels, et sont véhiculés par le biais d'actions, d'échanges et d'interactions verbales ; parfois même par des silences. L'auteur ne fait que « (...) *recréer artistiquement la nature polyphonique de la vie.* »³⁶⁵. Il propulse le personnage dans un monde en perpétuel changement, le confronte à des situations extrêmes pour qu'il cherche sa raison d'être et ce que représente la réalité environnante pour lui, ainsi que la place qu'il y occupe par rapport aux autres personnages.

La pluralité d'une œuvre polyphonique et dialogique peut s'exprimer à travers la construction même du récit qui peut être structuré de différentes manières, dévoilant ainsi une œuvre complexe, constituée de plusieurs niveaux narratifs et discursifs.

Le problème que soulèvent la polyphonie et le dialogique dans le roman est donc celui de l'énonciation, ou plutôt des voix. Comment est distribuée la parole dans le récit ? Qui parle ? de quoi ? et comment ?

Nous tenterons de répondre à ces questions dans le présent chapitre.

³⁶⁴ <https://www.usherbrooke.ca/grelq/accueil/babillard/nouvelles-details/article/30652/>, consulté le 06/10/2016.

³⁶⁵ Mikhaël Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 109.

2-1- Autour de la polyphonie et du dialogisme

2-1-1- Dialogisme textuel et contextuel

« *La description d'aujourd'hui, pour précise qu'elle est, ne vise pas la reproduction, la représentation du réel, mais bien plutôt la construction, la création du textuel.* »³⁶⁶, explique Goldenstein.

Reconstituer en la stylisant la complexité de l'existence, complexité sociale, historique, idéologique et langagière, telle serait donc la tâche de l'écrivain qui choisit d'inscrire le contextuel dans le textuel.

Le texte littéraire rassemble des éléments hétérogènes et parfois contradictoires que l'auteur organise pour produire *une unité organique renouvelable*, selon Bakhtine. À travers le travail de stylisation, le texte littéraire donne une image médiante de la réalité, d'où l'intérêt d'une lecture référentielle pour mieux l'entreprendre. Bourdieu précise qu' :

« *Il serait vain d'essayer de rendre raison tant de l'efficacité d'une forme quelconque d'expression, discours politique ou œuvre littéraire, que de ses propriétés formelles, sans prendre en compte les conditions sociales de sa production.* »³⁶⁷

L'œuvre littéraire est de ce fait le produit d'une transposition créative du réel, l'auteur peut faire appel au contexte historique pour construire le texte. Pierre Macherey note que :

« *Cette histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression.* »³⁶⁸

³⁶⁶ Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985, p. 20.

³⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure de champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 328.

³⁶⁸ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, p. 144.

Pour Bakhtine, tout énoncé trouve racine dans un contexte social, le dialogisme est de ce fait l'occasion de l'ouverture du texte sur son contexte :

« La plurivocalité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système littéraire harmonieux (...) le dialogue intérieur, social du discours romanesque exige la révélation de son contenu social concret, qui infléchit toute une structure stylistique, à sa forme et son contenu. »³⁶⁹

L'aspect social du discours est ce qui différencie les théories bakhtiniennes des thèses des formalistes russes. Pour ce critique, le contenu, le matériau et la forme sont indispensables pour la stylisation littéraire. Mais cette structure interne est constituée en contact avec la réalité, c'est le lieu de coexistence de langages et de savoirs divers, *« La forme et le contenu ne font qu'un dans le discours compris comme phénomène social. »³⁷⁰*, précise Bakhtine qui met par ailleurs l'accent sur le roman comme genre inachevé, puisqu'il est lié à une Histoire encore en marche :

« (...) le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire. »³⁷¹

Dans chacun de ses trois romans, Latifa Ben Mansour part d'un contexte historique particulier autour duquel elle tisse ses fictions.

Le Chant du lys et du basilic retrace l'itinéraire d'une jeune fille qui a vécu la guerre d'Algérie, elle l'évoque en se rappelant des événements et des dates historiques. Meriem a connu ensuite les négociations, le référendum, l'euphorie de l'indépendance, mais également les assassinats perpétrés par la *main rouge*, le départ des *roumis* et la désillusion qui a suivi l'indépendance de l'Algérie.

Chacun de ces événements est raconté selon le point de vue de la protagoniste, mais aussi en donnant à chaque fois la parole à un personnage particulier qui les a vécus, pour qu'il en rende compte selon son expérience personnelle. Cette

³⁶⁹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 120.

³⁷⁰ Idem., p. 85.

³⁷¹ Ibid., Idem., p. 441.

multiplication des perspectives concernant le même événement permet l'introduction dans le récit de plusieurs points de vue exprimés par des voix différentes, appartenant à des générations différentes, créant ainsi une pluralité vocale, et donc une *polyphonie*, et une pluralité de points de vue, ou *dialogisme*.

Pour expliquer la pluralité des perspectives et des points de vue dans ce roman, nous avons choisi de prendre l'exemple de la perception de la guerre par différents personnages.

Le premier point de vue est celui de Zohra, la mère de Meriem, qui, déjà veuve à 28 ans, a vécu la guerre comme un deuil. La jeune femme voyait dans la guerre un malheur supplémentaire, elle l'associait à la mort de son mari, un sentiment qui s'accroît après l'indépendance. Au moment où « *Tlemcen comptait ses morts* » (CLB, p.342), la jeune femme :

« (...) remit ses vêtements de deuil et recommença à hanter les cimetières. (...) Zohra perdait goût à la vie. Revenant un jour de ses messes macabres, elle eut une crise de larmes si forte que son corps devint rigide, ses membres froids comme ceux d'un mort, sa respiration haletante. » (CLB, p.343).

Avec leur innocence, les petits enfants de Derb Messoufa vivaient pour leur part la guerre comme : « (...) un jour de l'Aïd. Les explosions violentes des bombes étaient pareilles à celles de pétards. Les enfants se réjouissaient et battaient des mains. Ils ne se doutaient pas de ce qui les attendait. » (CLB, p. 114).

Le grand-père Al Ghaoutsi a quant à lui vécu la guerre de l'intérieur puisqu'il a été emprisonné par l'armée coloniale. L'indépendance est pour lui une renaissance, et c'est lui qui se charge de répondre aux questions de Meriem, en adaptant son discours à l'âge de la petite fille comme le démontre cet extrait :

*« - Dis-moi, grand-père, que signifie « ISTIQLAL » ? demanda-t-elle à Al-Ghaoutsi.
- l'ISTIQLAL, mon enfant, c'est le fait de ne dépendre de personne. C'est avoir la possibilité de diriger ta vie et ton destin comme tu le veux, à condition de ne pas nuire aux autres ! L'ISTIQLAL, c'est traverser l'Algérie*

d'est en ouest, du nord au sud et de pouvoir te dire que tu es chez toi, dans ton pays.

- *Mais, Bwa, je suis ici chez moi! L'Algérie c'est mon pays, Tlemcen, ma ville, Ain el Hout, la terre de mes ancêtres, Derb Messoufa, mon quartier et l'école de la place des Victoires, c'est mon école! Je n'ai pas besoin d'ISTIQLAL pour le savoir!*

- *Ce que tu dis est juste, mais tu comprendras mieux lorsque tu seras un peu plus âgée! » (CLB, p.122).*

Meriem grandira, comprendra les propos de son grand-père et vivra la colonisation comme une prison. La jeune fille qui n'est plus la petite à qui son grand-père expliquait le sens de l'ISTIQLAL ne se sentait plus libre dans son propre pays, dans sa propre ville « *Les chemins, les rues de Tlemcen lui avaient été interdits parce qu'elle était arabe.* » (CLB, p. 88).

La guerre l'attristait de jour en jour, elle lui prenait les personnes qu'elle aime, mais elle lui donnait paradoxalement l'espoir de vivre un jour dans un pays libre:

« Tous les espoirs, toutes les folies étaient permises lorsque la guerre éclata. (...) La jeune vie de Meriem se déroula dans le silence feutré de la guerre. (...) Oui, la guerre surgit un mois ou le jour tombe si vite qu'il transforme les gens en ombres. Un vent violent, « (...) le Vent de la colère », soufflait sur Tlemcen et glaçait le sang de Meriem. » (CLB, p. 113)

On remarque ici l'évolution du point de vue de Meriem sur la guerre et sa prise de conscience en passant de l'enfance à l'adolescence.

Le deuxième exemple concerne les positions et réactions des personnages de *La prière de la peur* et de *L'Année de l'éclipse* par rapport à la décennie noire. Rappelons le fait que les deux protagonistes des deux romans soient des victimes directes d'actes terroristes.

Hanan prend le recul nécessaire par rapport à sa mort imminente, mais veut rendre son sacrifice utile en transcrivant l'histoire de la famille et celle du pays dans un manuscrit. À aucun moment elle ne prend position en tant que victime individuelle du

terrorisme, elle essaie au contraire de comprendre comment autant de haine a pu exister entre Algériens au point de s'entretuer.

Abla, la mère de la protagoniste, se révolte pour sa part contre l'extrémisme religieux dès le début du roman en adressant sa plainte directement à Dieu lors de ses prières :

« *C'est une honte pour l'Islam ! Ces voix nasillardes et ces prêches qui exhortent à la violence et à la haine des femmes ! Eclaire-moi, continua Abla à l'adresse de Dieu, je ne suis pas une bonne musulmane ?* » (PP, pp.13-14)

Le personnage finira par perdre la raison en apprenant que sa fille est victime de l'attentat de l'aéroport d'Alger.

Lalla Kenza interprète cette situation avec sa sagesse légendaire, en donnant un exemple d'Islam authentique, pur et savant à travers son comportement, sa manière de faire la prière, les sourates et les hadiths qu'elle connaît et récite par cœur, et leurs différentes interprétations. C'est d'ailleurs elle qui explique dans le récit le sens du titre donné au roman : ***La Prière de la peur***.

Les textes mansouriens s'inscrivent pleinement dans leur contexte de production, l'auteure rend compte de manière stylistique et stylisée de la réalité socio-historique de son pays, à travers l'intrigue de chacun des romans et le parcours de ses personnages confrontés à l'actualité immédiate de l'époque, mais surtout en multipliant les perspectives et points de vue des personnages sur les événements historiques.

L'importance de la relation entre le texte et le contexte de sa production apparaît à travers cette manière polyphonique et dialogique avec laquelle Latifa Ben Mansour intègre les moments les plus difficiles de l'Histoire de l'Algérie dans ses fictions, car comme le souligne Lukacs: « *La problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué.* »³⁷².

La pluralité ne peut se réaliser pleinement dans un contexte unique. Dans le domaine littéraire, l'hétérogénéité stylistique émerge d'un contexte pluriel, voire dans

³⁷² Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, p.12.

des situations de crise. L'éclatement textuel révèle un éclatement socio-historique dont il est souvent le produit. Les textes mansouriens sont le produit des bouleversements historiques majeurs qu'a connus l'Algérie, dans le passé et le présent, à savoir : la colonisation et le terrorisme, car comme l'explique si bien Bakhtine :

« Le roman, étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même : seul celui qui évolue peut comprendre une évolution. »³⁷³.

L'Histoire et la société sont en marche dans les romans mansouriens et ne peuvent être exclues de son étude. Le discours littéraire mansourien est marqué par le contexte et l'ensemble des acteurs qui ont contribué de près ou de loin à sa réalisation.

2-1-2-Le dédoublement

Le texte littéraire peut avoir un rapport étroit avec le contexte auquel il réfère, mais il demeure l'espace privilégié de concrétisation de l'imaginaire. C'est le lieu des jeux de construction/déconstruction qui offrent à l'auteur la possibilité de créer des rapports divers entre réalité et fiction, à travers l'ancrage référentiel et la manière de s'en éloigner par la portée symbolique des mécanismes d'écriture qu'il adopte.

Dans l'œuvre de Ben Mansour, les récits sont fondés sur l'entrecroisement du passé et du présent, révélant des rapports doubles allant de la forme des textes, aux noms des personnages, sans oublier les relations parfois dialectiques qui les caractérisent.

Les trois romans de Ben Mansour partent d'un événement bouleversant dans la vie du personnage, donnant lieu à une rétrospection. Le premier dédoublement est de ce fait temporel, puisque les quatre héroïnes des romans que nous étudions vivent à la fois dans le présent et dans le passé.

Meriem remonte à son passé suite à un accident, pour essayer de retrouver la cause de son mutisme et de son amnésie au présent de la narration. Hanan écrit sa vie et l'histoire de la famille après un attentat qui lui emporte la vie quelques mois plus tard, et inscrit la mémoire collective dans un manuscrit. Hayba revient quant à elle sur sa vie

³⁷³ Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op., cit., p. 444.

antérieure en tentant de la reconstituer à travers ses souvenirs, pour essayer de mener à terme sa grossesse et aller outre son deuil et son traumatisme.

Le présent est donc le prétexte d'un retour vers le passé, plaçant les textes mansouriens dans un va-et-vient incessant entre les deux temps auxquels sont rattachés des lieux divers. Les récits jonglent entre deux espace-temps différents créant ainsi un dédoublement spatio-temporel.

Le double dans les romans mansouriens ne se limite pas à la relation entre passé et présent des personnages et leur mémoire reconstituée. Le même personnage peut en effet être double de par sa relation à d'autres personnages, son itinéraire, ou sa perception de lui-même.

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, le nom du personnage est lié à la référence religieuse assez présente dans le récit. Meriem renvoie à la pureté et à l'innocence de l'enfance du fait de son âge dans le récit d'enfance, mais elle incarne en parallèle dans le récit du présent un personnage presque adulte qui jette un regard critique sur ce qui l'entoure et dont la vision du monde dépasserait de loin celle d'un enfant.

Meriem porte aussi le nom de la vierge Marie que l'auteure mentionne en se référant au Coran, allant jusqu'à citer l'histoire de la nativité de Jésus en introduisant la sourate qui l'évoque et porte justement le nom de *Meriem* (versets 16 à 34, CLB, pp. 148-149).

Cette invocation place d'emblée le texte au centre d'un rapport double entre sacré et profane. *Le Chant du lys et du basilic* est ponctué de versets coraniques souvent commentés et interprétés par le narrateur et les personnages, puisqu'ils sont rattachés à des situations intratextuelles déterminées.

Le double c'est le même, mais c'est aussi ce qui permet de prendre conscience de sa différence. Meriem se dédouble lorsqu'elle s'aperçoit de sa double appartenance culturelle, elle se fait autre et se met à « (...) *penser et à écrire des choses auxquelles elle ne croyait pas* » (CLB, p. 148). La jeune fille crée aussi un espace d'évasion dans son imaginaire qui lui permet de prendre possession de son corps et de se libérer, même virtuellement, de l'emprise de la société sur la femme qu'elle incarne. Elle se met à

ressembler dans son imaginaire aux héroïnes de ses lectures, pour trouver « (...) *refuge dans les rêves.* » (CLB, p.124).

Le deuxième roman est l'espace d'épanouissement des rapports doubles. Au-delà de ses références à différents domaines et à divers savoirs, *La prière de la peur* est basé sur une structure plurielle, fondée sur des rapports doubles entre les différents éléments constitutifs du récit.

Le roman comporte deux récits enchâssés où la narration est partagée entre deux personnages portant le même prénom, Hanan. Le premier personnage s'écrit en superposant son image dans le passé à son état au seuil de la mort. Elle reconsidère sa vie en prenant du recul et tente de reconstruire son vécu par l'écriture avant de mourir. Ce parcours personnel est d'emblée rattaché à l'Histoire du pays.

Celle qui prend la relève raconte la vie de sa cousine, et se déconstruit en même temps en lisant le manuscrit. Hanan devient elle-même et l'autre Hanan, la morte. Le personnage se dédouble au point où il n'arrive même pas à distinguer les événements de sa vie personnelle de ceux évoqués dans le manuscrit qu'il est censé lire. Hanan se détache de la réalité en se dédoublant, brouillant ainsi les frontières entre présent de la narration et passé qui revient par l'acte de la lecture du manuscrit.

Le manuscrit devient le lieu de confusion des instances narratives. Un rapport double s'instaure entre l'acte d'écriture qui permet à l'infirmes de reconstruire sa vie, et l'acte de lecture qui a paradoxalement un rôle inverse pour la lectrice du manuscrit. Et c'est justement cette confusion de la part de la lectrice entre sa personne et celle de la défunte qui la mènera à sa perte.

Ceci révèle aussi le travail de déconstruction/ reconstruction entrepris par l'auteure elle-même, se dévoiler par l'écriture en voilant le réel par le recours à la fiction romanesque.

D'autre part, l'idée de relève est primordiale dans *La prière de la peur*, d'où l'introduction de personnages doubles qui prennent en charge la continuité de la mémoire des ancêtres, à travers la transmission de leur savoir, mais aussi en portant les mêmes prénoms. Pas moins de quatre personnages du présent de la narration renvoient à

des personnalités ou personnages du passé, nous avons déjà évoqué le cas des deux héroïnes, les deux Hanan, mais il en est de même pour :

- Lalla Kenza qui porte aussi le même prénom que Kenza la berbère, femme du roi de Tlemcen, Moulay Idris 1^{er}. L'aïeule incarne l'attachement aux valeurs ancestrales et détient l'histoire de la famille et la mémoire collective qu'elle transmet à sa petite-fille,

- Idris, le mari de Hanan à son tour porte le nom de ce roi, renforçant cette relation de continuité. L'ancêtre Idris II a pris le commandement de la Cité de Sources après la mort de son père. Le personnage Idris prend la responsabilité de transmettre l'histoire de la famille à ses enfants après le décès de Lalla Kenza et de sa femme.

- Idris se dédouble encore une fois en se faisant appeler Elie en France, provoquant la stupeur de celle qui deviendra sa femme : *« Je levai les yeux et restai stupéfaite. L'Elie que me présentait Clara ressemblait comme deux gouttes d'eau à Idris, un ancien camarade de l'université d'Alger, ma seule et unique raison de vivre. (...) Elie ! Elie ! Qu'est-ce qu'il ne faut pas faire lorsqu'on est assoiffé de vengeance et de puissance ! »* (PP, p.207).

L'Année de l'éclipse est structuré selon le même procédé d'écriture, un récit au présent entrecoupé de souvenirs du personnage. Hayba tente de sortir de son passé en le reconstituant dans sa mémoire, sans avoir la force ni le courage de l'extérioriser. Le personnage revient sur sa vie familiale à Oran et à Ouargla pour surmonter sa solitude et avoir la force de survivre dans son studio parisien. Ce n'est qu'en se détachant de ses souvenirs que Hayba dépasse ses peurs et revient au présent.

Le titre du roman lui-même renvoie à un phénomène naturel, l'éclipse, superposition de la lune et du soleil donnant lieu à une obscurité momentanée et passagère, qui a longtemps inspiré peur, crainte et superstitions. L'auteure reprend cette image dans la structure du récit en superposant deux images d'un personnage qui surpasse la mort en redonnant la vie, et cette vie va être double. Pour mieux contrer la mort, Hayba donne naissance à deux jumeaux.

Certains personnages reviennent également d'un roman à l'autre, c'est le cas d'Al Ghaoutsi, le sauveur, grand-père de Meriem dans *Le Chant du lys et du basilic* qui devient le frère de Hayba dans *L'Année de l'éclipse*.

Notons par ailleurs que les romans renvoient les uns aux autres, traduisant une forme d'intratextualité. On trouve par exemple l'expression « *le lys et le basilic* » assez fréquente dans *L'Année de l'éclipse* et dans *La Prière de la peur*, elle renvoie au premier roman de Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*. C'est également le cas du prénom *Hayba* donné à l'héroïne du dernier roman, signifiant « *peur* » en arabe et renvoyant au titre du second roman de l'auteure, *La Prière de la peur*.

Le dédoublement est véhiculé, par ailleurs, par la présence de l'oralité au sein de l'écriture, de la poésie dans la prose, du dit dans l'écrit. Les femmes mises en scène par Ben Mansour disent par exemple leur joie, leur bonheur, leur malheur ou leur deuil avec des phrases, mais également en chantant des poèmes. C'est souvent l'une des formes qui convoque l'autre produisant un effet d'écho dans les récits mansouriens qui se trouve renforcé par le recours au rire.

2-1-3- Polyphonie, ironie et humour

La question du rapport entre le roman et les autres genres (qu'ils soient littéraires ou non) a été abordée par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Le théoricien russe explique cette relation par l'apport de la « *romanisation* » des genres littéraires :

« *Comment s'exprime la « romanisation » des autres genres ? Ils deviennent plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire et des strates « romanesques » de la langue littéraire. Ils se dialogisent. De plus, ils s'imprègnent de rire, d'ironie, d'humour, d'éléments d'auto-parodisation.* »³⁷⁴

Polyphonie, humour, rire et ironie sont donc étroitement liés dans un roman où s'entrecroisent plusieurs genres. C'est également dans le rapport au contexte social, à la réalité historique qu'il faudra trouver le sens de cette *dialogisation*:

³⁷⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op., cit., p. 444.

« L'actualité instable, le présent vil, ce qui est transitoire, la vie « sans commencement ni fin ». (...) c'est là, dans ce comique populaire, qu'il faut chercher l'actualité contemporaine comme telle, « moi-même », « mes contemporains », « mon époque », furent, dès l'origine, l'objet d'un rire ambivalent, joyeux et destructeur. »³⁷⁵

Le réel peut être appréhendé de différentes manières. Il peut être reproduit à travers une démarche sérieuse ou plus détachée par l'usage de l'humour ou exprimé par un sourire plus ou moins prononcé devant ses bizarreries. Le mot « *humour* » est associé à l'idée d'un excentrique susceptible de faire rire.

L'humour est libérateur selon Freud, il manifeste la résistance de l'individu aux atteintes du monde extérieur. Pour Stora-Sandor et Pille « *L'humour (...) soulage aussi ceux et celles qui le pratiquent. La parole subversive est donc aussi une parole libératrice.* »³⁷⁶.

L'humour a une fonction subversive et libératrice, il contribue également de manière détournée à l'éveil des consciences. Si l'ironie est souvent qualifiée de négative et d'agressive³⁷⁷, l'humour est quant à lui bienveillant, doux et chaleureux.

L'humour se distingue de l'ironie, qui dans un but critique, dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre. L'ironie est une figure de pensée, elle n'est décelable que dans un décalage entre ce qui est dit et la situation visée, à laquelle les paroles ne s'adaptent pas. Ayant souvent un effet comique, l'ironie a une valeur critique et introduit un effet polyphonique dans le récit. Elle est considérée comme arme dans l'argumentation, en particulier polémique, où elle se rattache souvent à l'argumentation par l'absurde : « *La raillerie ironique se présente généralement sous forme d'expressions élogieuses qui impliquent au contraire un jugement négatif.* »³⁷⁸.

L'ironie utilise essentiellement l'antiphrase (joignant exagération et opposition, ou illustration inadéquate), elle fait appel à des compétences interprétatives et constitue également une pause dans le récit qui permet dans notre corpus de rompre avec le

³⁷⁵ Idem., p.456.

³⁷⁶ Judith Stora Sandor et Elisabeth Pille, dir., « Armées d'humour: rires au féminin », in *Humoresques*, n11, 2000, p.23.

³⁷⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 172.

³⁷⁸ Linda Hutcheon, « Ironie, satire et parodie », in *Poétique*, vol. 12, n 46, 1981, p. 142.

caractère tragique du quotidien. L'ironie véhicule également une parole polyphonique, puisque :

« (...) dans l'ironie on fait entendre un point de vue distinct de celui du locuteur : dans cette perspective, une énonciation ironique met en scène un personnage qui énoncerait quelque chose de déplacé et dont le locuteur se distancierait par son ton et sa mimique. »³⁷⁹

Le rire qu'engendrent l'humour et l'ironie crée des émotions positives entre le texte et le lecteur :

« Le rire a le pouvoir remarquable de rapprocher l'objet, il l'introduit dans une zone de contact direct, ou l'on peut le tâter, le retourner, le mettre à l'envers, l'examiner en haut et en bas, détruire son enveloppe externe, inspecter son intérieur, s'interroger sur lui, le disséquer, démembrer, dénuder, démasquer, analyser et expérimenter en toute liberté. »³⁸⁰

Le comique est quant à lui, ce qui susciterait le rire. Gardes-Tamine précise que les deux termes (*comique* et *rire*) sont indissociables et liés par une relation de cause à effet. Le comique est tributaire du point de vue dans lequel se positionne le rieur, celui qui fait rire, celui dont on rit. Est comique « (...) l'échec subi par un personnage ou une institution. »³⁸¹.

Le comique est également ce qui rapproche, rend presque intime, car « Une figure vue de loin ne peut être comique, il faut absolument la rapprocher pour la rendre comique. Tout ce qui est comique est proche »³⁸², comme l'explique Bakhtine.

Freud, distingue trois types de comique : *le spirituel*, moyen de détourner par exemple un interdit ; *le comique proprement dit*, lequel permet « (...) de faire l'économie d'une adaptation désagréable à une situation »³⁸³; et enfin, *l'humour noir*, qui permet de faire l'économie d'une émotion, il s'exerce à l'encontre de tous les tabous, y compris la mort.

³⁷⁹ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, 2007, p. 98.

³⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 458.

³⁸¹ Joëlle Gardes Tamine et Marie Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Cérès, 1998, p. 59.

³⁸² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 458.

³⁸³ Joëlle Gardes Tamine et Marie Claude Hubert, idem., p. 60.

L'humour dans les romans mansouriens revêt plusieurs aspects rattachés essentiellement à la religion, à la politique, ou se rapportant tout simplement à des scènes quotidiennes, dans un contexte de sang où «*Le rire anéantit la peur.* »³⁸⁴.

L'ironie serait ainsi un subterfuge, voire un travestissement. C'est la portée de ce paradoxe apparent de l'opposition entre rire et pouvoir de résistance que nous essayerons de clarifier en commençant par la forme la plus commune de l'humour, appelée *humour de situation* et rattachée à des scènes de vie, avant d'évoquer des aspects plus subversifs relatifs à la contestation religieuse et politique.

2-1-3-1- Ironie et humour de situation

L'ironie et l'humour de situation sont introduits dans *La prière de la peur* par la bouche de personnages drôles, n'ayant pas un niveau d'instruction poussé. C'est le cas d'Al Hamra « (...) *qui avait toujours quelque chose de drôle à raconter. Lorsqu'elle venait à Ain-el-Hout, le ciel riait aux larmes et les arbres frémissaient de bonheur.* » (PP, p. 65). Lalla Kenza, sur un ton ironique « (...) *lui demanda de lui raconter les derniers scandales de la ville.* » (PP, p. 65), ajoutant que « (...) *quelques commérages font du bien de temps en temps.* » (PP, p. 66).

À ce personnage féminin est confié un humour en relation avec la vie quotidienne, étant donné que « *La familiarisation du monde par le rire et le parler populaire, représente une étape majeure et nécessaire sur la voie de la création des œuvres libres.* »³⁸⁵.

Le lecteur se détache complètement du contexte tragique dans lequel s'inscrit le récit grâce à ces passages ironiques et humoristiques, « ... *on raille pour oublier* »³⁸⁶. Il se met à suivre Al Hamra qui, saisie d'un fou-rire, se lance dans un long récit satirique sur Hammou le benêt, un personnage connu pour ses innombrables idioties, renvoyé de l'école coranique lorsqu'il était petit, et devenu désormais « (...) *Soi-disant spécialiste du Livre sacré !* » (PP, p. 70).

³⁸⁴ Mikhaïl Bakhtine, Idem., p. 458.

³⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 458. Idem.

³⁸⁶ Idem.

Chez Al Hamra, le ton ironique est souvent étayé par des proverbes qui consolident sa signification. C'est le cas de cette expression que sort la jeune femme pour dénoncer le revirement soudain de jeunes vers l'extrémisme religieux : « *Il a passé une nuit dans les marais et il s'est réveillé cousin germain des grenouilles.* » (PP, p. 71).

Saadia est un autre personnage qui n'est pas drôle en lui-même, mais qui suscite le rire de la part des autres protagonistes en raison de son hypocrisie et de sa langue fourchue. Hanan relate par exemple cette scène où la cousine Saadia la surprend en train de prendre une douche après avoir fait l'amour avec son mari le soir de la veillée funèbre, ce qui constitue une transgression, mais le couple en rit et Hanan commente :

« *Saadia n'a pas changé d'un iota (...) Hanan et moi disions d'elle, qu'elle est comme l'enfer, pavée de bonnes intentions. Nous lui avons trouvé un surnom qui lui allait comme un gant. Nous l'appelions « al'al'a wa allas'a : la sangsue et le pot de colle.* » » (PP, p. 131)

Les sobriquets sont également une manière d'introduire le rire dans le roman. Plusieurs personnages se trouvent ainsi ornés, souvent à leur insu, de petits noms drôles, parfois à la limite de la méchanceté, renvoyant souvent à des traits caractéristiques. C'est le cas dans la citation précédente de Saadia, surnommée par les deux protagonistes « *al'al'a wa allas'a : la sangsue et le pot de colle.* » (PP, p.131) ; ou de *Hammou el bahloul*, Hammou le benêt.

Les injures, malédictions et bénédictions exagérées vont dans le même sens et jouent le même rôle que les sobriquets, elles sont courantes dans l'œuvre mansourienne, comme le démontre cet autre exemple tiré de *L'Année de l'éclipse* :

« - *Ya Hayba, wah! ya hawdji, wah ! Je t'appellerai tous les matins pour te faire rire comme avant ! C'est un grand jour. Ya bardi, wah, ris encore plus fort (...).*
- *Qui va t'en vouloir ? Din babahoum, on les aura.* » (AE, p. 41)

L'ironie du quotidien, généralement produite par des femmes, leur permet de tourner en dérision des situations et des comportements jugés négatifs. Cet humour féminin tourne généralement autour d'anecdotes qui se rapportent à la vie quotidienne,

ou même à la vie intime, et qui revêtent dans d'autres cas une visée plus sérieuse permettant de dénoncer l'oppression des femmes, en exprimant de manière détournée leur colère dans un entre-femmes.

Stratégies rhétoriques, l'humour et l'ironie sont mis au service de la solidarité féminine, les femmes étant doublement opprimées : par une société patriarcale, des mères renfermées dans un passé révolu, et par les instigateurs de prêches radicaux qui faisaient d'elles leur cible de prédilection.

Une situation ordinaire peut constituer un prétexte de la contestation politique et/ou religieuse dans les romans mansouriens.

2-1-3-2- Ironie et contestation religieuse

La Prière de la peur s'ouvre sur une scène assez significative, qui donne d'ailleurs le ton de tout le récit. Présentée comme personnage pour qui « *Chaque jour était la répétition du précédent : nettoyage, purification et prières.* » (PP, p. 11), Abla, sera interpellée par l'appel à la prière qui constituera le prétexte d'une contestation de la part de la dame. Elle « (...) *sursauta au son de la voix nasillarde qui appelait les fidèles à la prière !* » (PP, p.12), laquelle est relayée par quatre haut-parleurs.

Consternée, Abla la pieuse, se met alors à maudire la voix invisible sur un ton révolté: « *Vous voulez nous islamiser comme si nous avions été autre chose que des musulmans ! Soyez maudits ! Jevais me plaindre à Dieu et lui en faire part dans ma prière ! Il vous châtiara !* » (PP, p. 12).

Petit à petit, ce ton contestataire laisse place à la plainte, Abla s'adresse désormais directement à Allah, pour lui confier le fond de sa pensée :

« Elle s'assit et se mit à Lui parler, Lui confiant ce qu'elle ne pourrait jamais livrer à personne, ni à ses amis, ni à ses enfants. Elle se plaignit de l'agression des vois métalliques.

Elles me réveillent dans mon sommeil ! Seigneur des mondes ! Ce n'est pas grave pour moi, mais les petits nourrissons qui viennent de naître, aie pitié d'eux ! Ils ont droit au repos, eux ! » (PP, p.13)

Sans intermédiaire, la dame livre à Dieu ce qui lui pèse sur le cœur avant de passer de la plainte à l'ironie en Lui racontant une anecdote :

« Les jeunes m'ont raconté qu'à Oran, ils en avaient tellement assez d'entendre ces voix, qu'un soir, l'un d'eux s'est glissé dans la mosquée et a grimpé en haut du minaret, il voulait casser le magnétophone branché sur des haut-parleurs, puis il a décidé de faire un tour aux fonctionnaires de l'islam étatique. Il a substitué la cassette et à l'aube, les fidèles ont été réveillés par : *Wahran el bahya ! Wahran el bahya ! Lil wanharak zahya : Oran la magnifique ! Oran la magnifique ! Nuit et jour, tu vis dans le plaisir* » (PP, p. 15), conséquence de cet incident : « *Le fonctionnaire de l'islam étatique a été démis de son poste et la police continue de chercher le galopin. Crois-moi, Miséricordieux, nous avons ri à cette histoire et nous prions toutes et tous pour que la police ne rattrape jamais ce jeune homme.* » (PP, p. 13)

Cette anecdote condamne implicitement les représentants des institutions officielles : la police et *l'islam étatique*, pour reprendre l'expression utilisée par le personnage. L'humour et l'ironie permettent à Abla de se libérer de l'emprise de ceux qui « (...) *jouent l'époque des califes orthodoxes !* » (PP, p. 14).

Abla poursuit ses confessions sur le même ton ironique et plaintif pour s'attaquer aux femmes qui, désormais :

« (...) *aux mariages ne critiquent pas le trousseau de la mariée, ce qui est une bonne chose ! Mais elles ne rient plus et ne racontent plus les histoires qu'elles ont eues avec leurs époux ou leurs belles-mères. Elles ont perdu leur humour et discourent toutes d'un air hautain (...) Elles deviennent toutes des Madame ablutions, génuflexions et prosternations !* » (PP, p. 14)

La dame remet en question les nouvelles pratiques religieuses rigoristes et extrémistes étrangères à la société algérienne. L'emploi de la majuscule marque une insistance, une exaspération, voire une colère accentuant le ton ironique de la dernière réflexion, qui sera consolidée par une demande qu'adresse le personnage à Dieu :

« *Si ces femmes-là vont au paradis, ne me place pas près d'elles, Seigneur des mondes, je le trouverai fade, terne et sinistre comme leurs visages, ton paradis ! J'estimerai que ce lieu se gagne à peu de frais.* » (PP, pp. 14-15)

Considérées comme marque textuelle de l'ironie, les pensées intérieures du personnage et la confession créent un décalage entre ce qui est narré ou partagé avec les autres personnages et ce que Abla garde pour elle et ne confie qu'à Dieu. Ce procédé crée une communion entre le personnage et le lecteur qui a accès à ses pensées intérieures.

Ce personnage contestataire (Abla) sera rattrapé par un malheur provoqué par des extrémistes religieux. Sa fille exilée en France décide enfin de rentrer définitivement en Algérie. Arrivée à l'aéroport d'Alger, un vendredi 23 août 1992, elle sera victime d'un attentat terroriste qui lui emportera les deux jambes dans un premier temps, puis la vie quelques mois plus tard. Abla quant à elle sombre dans la folie, elle « (...) *avait définitivement perdu la raison et ne cessait d'insulter Dieu.* » (PP, p. 27).

Hanan, la fille mourante, décide alors de consacrer ses derniers jours à la rédaction d'un manuscrit qui rassemblera son histoire personnelle, celle de sa famille et celle du pays ; elle veut témoigner de sa volonté d'affronter la mort par le sourire, la joie et la musique, désirant que son corps soit accompagné vers sa dernière demeure par une chanson du Cheb Khaled au lieu du verset du mort. La dernière volonté de Hanan fut respectée, sa mort ne fut pas pleurée et la veillée funèbre s'est transformée en soirée de fête.

La contestation religieuse est assez fréquente dans le texte, elle est véhiculée par un discours explicite et direct, mais aussi par des réflexions ironiques de la part des personnages. C'est le cas de ce passage exprimé par l'aïeule, Lalla Kenza, qui, raille indirectement le zélotisme de certains fidèles : « *Par les temps qui courent (...) Dieu a bon dos ! Le malheureux ! Il doit ployer sous les tonnes de doléances de Ses créatures* » (PP, p. 27), qualifier Dieu de *malheureux* et de *dépassé* est chose inconcevable à l'époque de parution du roman. De telles réflexions font oublier à Hanan la mort qui la guette « *La jeune femme riait aux éclats sous le regard émerveillé de l'aïeule.* » (PP, p. 55).

2-1-3-3- La contestation politique par l'ironie

L'ironie est un moyen d'introduction de la parole de l'autre dans le récit, elle peut avoir une fonction de contestation dans le roman, « (...) *le passé absolu (...)*

s'actualise dans les parodies et surtout dans le travestissement. Il est rabaissé, représenté au niveau de l'actualité (...) par le rire populaire. »³⁸⁷.

Examinons cet exemple tiré de *La prière de la peur*, où Ben Mansour introduit l'ironie dans le récit par la voix de Hanan, qui se rappelle les slogans inventés pour « (...) *tourner en dérision les apparatchiks du parti unique* » (PP, p. 220).

Hanan reprend un dialogue entre un homme et une femme qui se faisaient une déclaration d'amour en ces termes :

*« Je t'aime comme la révolution agraire
La révolution culturelle, la révolution industrielle
La gestion socialiste des entreprises, les nationalisations
Et la médecine gratuite »
Et la femme répondait :
« Je t'aime comme le 1^{er} novembre 1954
Le 19 mars et le 5 juillet 1962
Le 19 juin et le 8 mars réunis. »* (PP, p. 220)

Latifa Ben Mansour fait part au lecteur de cette déclaration par le biais du personnage central, Hanan. L'auteure précise que ce dialogue est tiré de la réalité, son premier aspect est sérieux pour les deux interlocuteurs, mais l'auteure s'en sert de façon ironique pour tourner en dérision et dénoncer l'excès de nationalisme et l'utopie socialiste de l'après indépendance ; tout en se moquant des différentes révolutions et dates historiques qui font office de slogans passe-partout, même dans les déclarations d'amour.

L'usage fait de cet énoncé le rend *bivocal*, étant donné qu'il rend compte d'un aspect sérieux (concernant les deux amoureux), et d'une utilisation ironique de la part de l'auteure : on est en présence de deux voix opposées autour d'un même énoncé qui a une valeur de dénonciation, donc d'une situation dialogique au sens bakhtinien.

L'ironie a plusieurs fonctions dans le roman, dans « *L'histoire d'Abou* » elle caricature des représentants directs de l'État : les ministres. Latifa Ben Mansour recourt

³⁸⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op., cit., p.456.

à l'ironie pour tourner en dérision le discours officiel et ses représentants. L'histoire de *Abou* « ridiculise » des responsables algériens invités en Arabie Saoudite. Lors de leur séjour, ils étaient frappés par le luxe des lieux et traumatisés par les tektonymes utilisés par les Saoudiens qui s'appelaient tous *Abou*.

De retour au pays, les responsables algériens décidèrent de « *prendre leur revanche* », c'est l'occasion pour l'auteure d'introduire l'ironie politique en recourant à l'homophonie :

« *Un ministre prit la parole :*

- *Alors, avez-vous trouvé le moyen de réparer cette humiliation ?*
- *Oui, répliqua un porte-parole.*
- *Veillez nous le communiquer.*
- *Bien, votre honneur, nous avons décidé qu'à partir d'aujourd'hui, le ministre de l'énergie deviendra : à bout de ressources, le ministre de la recherche scientifique sera baptisé : à bout d'idée, le ministre de la jeunesse et des sports : à bout de souffle. Le ministre des finances: prendra le glorieux nom d'aboule le fric... » (PP, pp. 54-55)*

À travers ce jeu de mots, l'auteure opère une transformation formelle et un glissement sémantique sur le mot « *abou* » qui veut dire « *père* », passant de l'arabe au français, pour lui donner le sens d' « à bout ». Cette agrammaticalité volontaire permet à Ben Mansour de détourner le mot de son sens premier et de tourner en dérision la futilité de la réflexion et l'absurdité du comportement de ces hauts responsables, qui, au lieu de traiter les vrais problèmes du pays, évoquent des discussions autour de faux-problèmes, même au plus haut niveau : le Conseil des ministres. La situation peut être qualifiée de comique, si l'on reprend la définition de Gardes-Tamine.

Nous avons pu relever, à travers différents exemples rendant compte de différentes situations, les formes de l'introduction de l'humour dans le récit, essentiellement par l'ironie et son adaptation à différents contextes. Ben Mansour arrive à extraire son récit à un contexte tragique tout en l'y inscrivant. Cette échappatoire permet aux personnages de se détacher de leur réalité marquée par la mort, et au lecteur

de pouvoir marquer des pauses, qui le poussent en même temps à réfléchir tout en souriant.

Nous avons pu souligner également la subtilité de Ben Mansour qui adapte chaque type d'ironie au profil du personnage qui la prend en charge : l'ironie politique est confiée à Hanan, personnage écrivain, l'ironie religieuse est attribuée à Abla et à Lalla Kenza, des femmes appartenant à l'ancienne génération, pieuses, sages et ayant une grande expérience dans la vie. L'ironie de situation est prise en charge par Al Hamra, un personnage commun, drôle et franc. Dans les trois cas l'ironie est contestataire et elle est confiée à des femmes pour faire face à l'exclusion dont elles font l'objet.

L'ironie constitue un moyen d'expression détourné qui permet de contrer la censure. Cette forme offre la possibilité d'introduire indirectement et implicitement la contestation politico-religieuse, les exemples abordés le démontrent parfaitement. Cette écriture constitue une forme de dénonciation, mais aussi un gage de résistance et de survie face à la folie meurtrière.

La résistance se fait par l'humour, par le fait de faire rire à une époque où le rire était prohibé. L'humour est à la fois marque de subversion, de contestation et de résistance.

Le lecteur, plongé dans un univers tragique, a lui aussi besoin de pauses. Ces dernières sont véhiculées, comme nous l'avons vu, par le rire. C'est ce qui se produit par exemple lors de la veillée funèbre de la protagoniste de *La prière de la peur*, qui se transforme en un hymne à la vie, puisque la défunte, victime d'un attentat terroriste, demanda à sa famille de rire, de chanter et de danser pour ne pas donner raison aux intégristes sanguinaires.

Ben Mansour insiste par la voix de ses personnages sur la valeur salvatrice du rire : « *C'est quand tout va mal qu'il faut avoir le courage de rire. C'est la seule preuve que tu es encore vivante. (...) quand on a atteint le fond, on ne peut que remonter. Et le rire est l'unique corde qui te tient et te ramène à la vie.* » (PP, p. 131).

L'écriture mansourienne peut être qualifiée de « *scriptothérapie* ». L'auteure tend à travers le recours à l'ironie de contester une réalité politico-religieuse

oppressante et de recourir à l'humour cathartique pour purger une douleur collective et faire face courageusement à la mort.

L'humour crée une complicité entre les personnages, mais aussi entre le texte et le lecteur, il permet d'égayer le cadre tragique du récit qui ne fait que rendre compte d'un référent apocalyptique. Le rire mansourien est salutaire, l'humour s'avère être plus qu'une parole double, c'est une parole salvatrice.

Le rapport entre texte et contexte, le dédoublement des personnages et recours à la parole bivocale de l'ironie, sont des motifs récurrents dans l'œuvre mansourienne qui rendent compte de son caractère polyphonique et dialogique, au point de s'étendre à la narration même. Nous consacrons de ce fait la suite de notre travail à la pluralité des niveaux narratifs dans les romans de Ben Mansour.

2-2-Pluralité des niveaux narratifs

2-2-1- Les récits enchâssés

Un récit peut être structuré de différentes manières et comporter un ou plusieurs niveaux. Tzvetan Todorov a relevé le caractère complexe de certains récits, qu'ils soient emboîtés ou construits selon la technique de l'enchâssement, comme c'est le cas pour *Les Mille et une nuits*, *le Décaméron* de Boccasse ou *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

Yves Reuter explique les fonctions que peut avoir le recours à un tel mécanisme :

« (...) simple matrice pour générer de multiples histoires, digression ou révélation fondamentale, brouillage des frontières entre réel et imaginaire par la multiplication des changements de niveaux. »³⁸⁸

La structure de *La Prière de la peur* se démarque par sa complexité, la parole y est répartie entre plusieurs narrateurs-personnages qui contribuent à la multiplication des niveaux narratifs. Latifa Ben Mansour recourt en effet à la technique de l'enchâssement, pour rendre compte, d'une part, de la réalité disloquée, voire chaotique des années 90

³⁸⁸ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 56.

auxquelles réfère le récit, et faire preuve, d'autre part, de son génie dans la composition de cette œuvre singulière.

Nous sommes en effet en présence d'au moins deux récits, le *récit-cadre* de la première narratrice et le *récit second* de la jeune Hanan. La narration est de ce fait plurielle puisqu'elle est organisée en plusieurs niveaux narratifs :

« *Le personnage qui prend la parole au niveau diégétique (récit premier), du fait qu'il devient un narrateur, ouvre un nouvel univers, une nouvelle diégèse, et nous fait donc accéder à un niveau métadiégétique (récit second).* »³⁸⁹, comme l'explique Laurent Jenny.

Le récit-cadre (ou *récit premier* selon Jenny) de *La Prière de la peur* recouvre des événements majeurs : (1) le retour de Hanan au pays, (2) l'attentat de l'aéroport d'Alger dont elle fut victime qui sera un prétexte à (3) sa réclusion à Ain el Hout, son village natal, pour rédiger son manuscrit, (4) le retour de la jeune Hanan qui se chargera de lire le manuscrit, et enfin (5) le déroulement de la veillée funèbre.

Le premier récit enchâssé (*récit second* selon la terminologie de Jenny) se rapporte à la rédaction du manuscrit et donne déjà quelques informations sur son contenu, qui ne sera révélé que lors de sa lecture après la mort de Hanan.

Dans le manuscrit, enchâssé dans le récit-cadre, sont également enchâssés l'histoire de la famille, les contes et les légendes racontés par Lalla Kenza, et la vie de Hanan.

Le récit premier est relatif à l'attentat, Hanan en est la victime et la narratrice, le manuscrit qu'elle se met à rédiger est un récit second, c'est un récit métadiégétique censé expliquer sa vie. Hanan est narratrice homodiégétique, elle est personnage de l'histoire qu'elle transcrit.

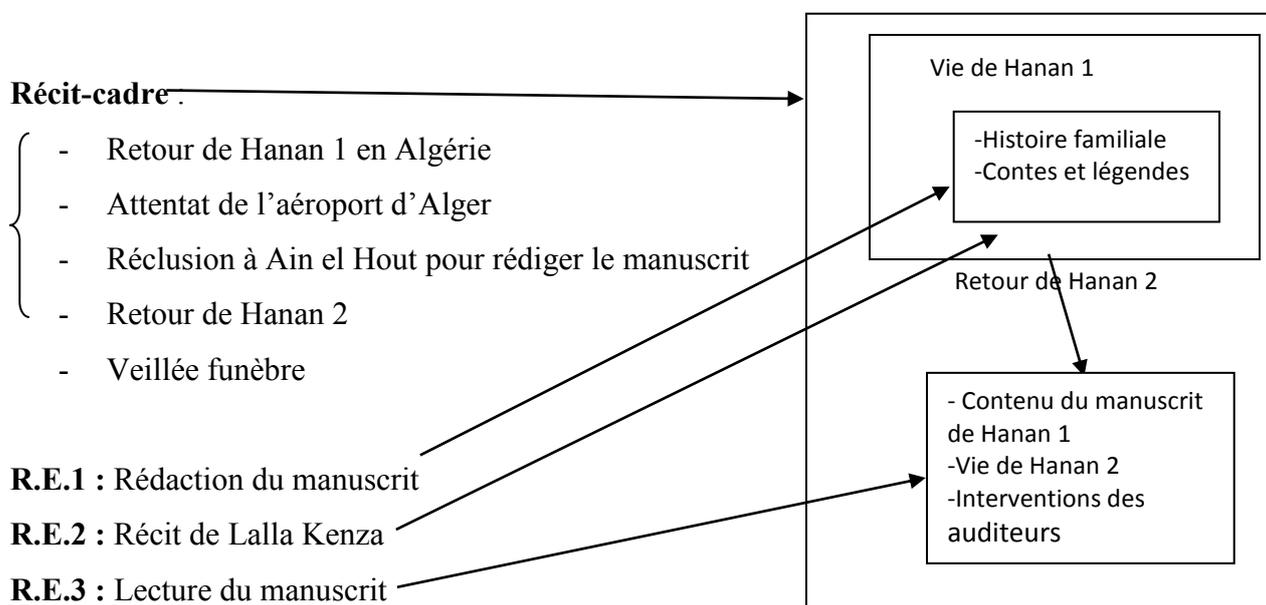
La lecture du manuscrit par la jeune cousine qui porte le même prénom que la défunte est l'occasion d'enchâsser un troisième récit, celui de la vie de la lectrice, combiné aux commentaires des auditeurs, puisque la lecture se fait en présence de tous

³⁸⁹ Laurent Jenny, Laurent Jenny, « Les genres littéraires, Méthodes et problèmes », Genève: Dpt de français moderne, 2003, PDF, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/>.

les membres de la famille, à la manière d'un conte, comme l'a préconisé sa rédactrice. Le récit-cadre joue également une fonction phatique, Hanan y annonce les conditions de la réception de son manuscrit.

Pour Laurent Jenny : « *Il peut arriver que le personnage d'un récit se mette lui-même à faire un récit. Il devient dès lors le narrateur d'un récit second qui est enchâssé dans le récit premier.* »³⁹⁰. Ce fait est notable dans *La Prière de la peur*, où Hanan, la lectrice du manuscrit et personnage du récit enchâssé, se met à son tour à raconter son propre récit, elle intercale à la lecture du manuscrit de la défunte son histoire personnelle. Hanan se transforme à son tour en narratrice, elle introduit un troisième récit, celui de sa vie.

Le personnage passe alors de narrateur hétérodiégétique –elle n'est pas un personnage du manuscrit qu'elle lit-, à narrateur autodiégétique, étant l'héroïne de son propre récit qu'elle se met à raconter inconsciemment devant toute la famille.



R.E. : récit enchâssé

³⁹⁰ Laurent Jenny, « Les genres littéraires, Méthodes et problèmes », Genève: Dpt de français moderne, 2003, PDF, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/>

La narration est centrée dans un premier temps dans *La Prière de la peur* sur l'histoire de Hanan après l'attentat de l'aéroport d'Alger. La jeune femme se replie à Ain el Hout, la terre de ses ancêtres, un espace hors du temps à l'image des contes que lui raconte Lalla Kenza.

Le récit-cadre met en scène, dans un espace-temps détaché de la réalité sanglante des années 90, un personnage-conteur représenté par Lalla Kenza, et un personnage-récepteur, Hanan, qui passe dans un second lieu au statut de narrateur-scripteur, puisqu'elle va reprendre dans un manuscrit les contes et l'histoire familiale racontés par Lalla, combinés à son histoire personnelle. L'introduction d'un personnage récepteur rend compte de la fonction communicative du récit.

Le manuscrit sera confié par la suite à un troisième personnage, la jeune Hanan, réceptrice de l'écrit de sa cousine, qui deviendra à son tour narrateur-conteur. Elle lira le manuscrit lors de la veillée funèbre de celle qui l'a rédigé dans l'esplanade de la maison familiale, en présence de toute la famille de la défunte. Cette lecture sera entrecoupée d'interventions de l'assistance, à chaque fois, un auditeur prend la parole pour raconter à son tour une histoire ou une anecdote générée par le contenu du manuscrit.

Pour Tzvetan Todorov :

*« L'apparition d'un nouveau personnage entraîne inmanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le « je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle enchâssement. »*³⁹¹

En effet, dans *La Prière de la peur*, tout événement crucial est le prétexte de l'apparition d'un nouveau personnage qui prend les devants dans le récit pour y jouer un rôle déterminé.

L'attentat de l'aéroport d'Alger dont est victime Hanan est le prétexte de sa réclusion dans son village natal à Ain El Hout pour la rédaction du manuscrit qui nécessite la présence de Lalla Kenza. L'apparition de ce personnage centenaire à ce

³⁹¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, éd. Seuil, coll. Points, Essais, Paris, 1978, p. 36.

moment précis du récit est motivée, d'une part, par son rôle dans l'accompagnement de sa petite-fille tout au long de ses derniers mois de vie, mais essentiellement par la fonction qu'elle joue en transmettant à sa petite-fille l'histoire de la famille combinée à son savoir. Lalla Kenza est d'ailleurs le seul personnage véritablement présent du début jusqu'à la fin du roman, sa disparition coïncide justement avec la fin du récit.

La jeune Hanan n'intervient quant à elle dans le récit qu'après le décès de son aînée, la narration de l'histoire familiale est interrompue à ce moment-là pour laisser place au récit du retour du nouveau personnage, chargé de lire le manuscrit sur la terre de ses ancêtres.

Le contenu du manuscrit dévoilé lors de sa rédaction n'est pas repris lors de sa lecture, il laisse au contraire place au dévoilement d'autres informations, jusque-là méconnues, relatives à la vie du personnage rédacteur, pour expliquer ses choix, ses positions, son parcours. Mais cette lecture va au fur et à mesure de son avancement effacer Hanan, l'aînée, pour lui substituer la jeune Hanan qui se met à raconter son propre parcours. La lecture du manuscrit n'était en fait qu'un prétexte pour générer un autre récit, celui de la vie de sa lectrice :

« Le récit enchâssant c'est le récit d'un récit. En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même ; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infinies, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement. Être le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement. »³⁹²

La complexité du « (...) procédé d'enchâssement arrive à son apogée avec l'auto-enchâssement »³⁹³, lorsqu'une confusion est opérée par le personnage lecteur entre sa propre histoire et celle du personnage qui a rédigé le manuscrit. Le récit enchâssant et le récit enchâssé s'entremêlent. En lisant l'histoire de Hanan, la défunte, la jeune Hanan s'aperçoit qu'elle raconte sa propre histoire désormais « « (...) infinie et

³⁹² Todorov, *Poétique de la prose, choix*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, op. cit. p. 40.

³⁹³ Idem., p. 39.

circulaire... ». Rien n'échappe plus au monde narratif, recouvrant l'ensemble de l'expérience. »³⁹⁴, comme l'explique Todorov.

Cette impression de redondance, produite par la réflexion du récit enchâssant dans le récit enchâssé, permet en vérité de dévoiler le sens des deux récits et c'est également ce qui permettra de faire avancer le récit-cadre. « *Cette répétition a une fonction précise* », comme l'explique Todorov, « (...) elle sert non seulement à réitérer la même aventure mais aussi à introduire le récit qu'un personnage en fait ; or, la plupart du temps c'est ce récit qui compte pour le développement de l'intrigue. »³⁹⁵.

Une relation de cause à effet lie tous les récits qui constituent La **Prière de la peur**, quel que soit leur degré d'enchâssement, puisque chaque récit enchâssant permet à celui qu'il génère d'exister et les récits enchâssés servent en contre partie à expliquer ceux qui les engendrent.

Hanan comprend en lisant le manuscrit la raison de sa désignation par sa cousine pour le lire :

« La jeune femme les laissa chanter et parcourut le manuscrit de l'autre Hanan, son aînée, dont le corps mort reposait dans le mausolée du Sage parmi les Sages, Sidi Mohammed Ben Ali. Elle comprit à cet instant qu'une partie de ce que recherchait la défunte venait de s'accomplir. Elle souhaitait qu'Idris fût définitivement accepté par la famille. Elle voulait que sa cadette eût le courage de l'imposer et qu'elle cessât de fuir. Elle avait réussi. Cette victoire laissa à Hanan un goût de cendre et d'amertume. »
(PP, p. 262)

Si cette confidence permet à Hanan de comprendre la raison de sa présence « *ici-maintenant* », la lecture du manuscrit lui donne son sens et permet le dénouement de l'intrigue du récit-cadre, en respectant le déroulement de la veillée funèbre selon les recommandations du personnage décédé, et surtout en faisant prévaloir l'acte de

³⁹⁴ Ibid. idem., p. 39.

³⁹⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, op. cit, p. 40.

raconter ; car « (...) *si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égale vivre.* »³⁹⁶.

Le texte écrit (le manuscrit) engendre un texte oral, il sera, d'une part, lu lors de la veillée funèbre et va conduire d'autre part sa lectrice à raconter sa vie personnelle. Le texte oral engendre d'autres récits étant donné que l'assistance va prendre la parole. Les auditeurs se transforment à leur tour en conteurs. Le texte ne cesse de communiquer avec ses auditeurs-récepteurs, qui deviennent à leur tour énonciateurs-émetteurs.

Les personnages mansouriens assument parfaitement cette fonction de continuité et de transmission de la parole, ils noircissent *la page blanche empoisonnée* et continuent à raconter pour triompher de la mort, à se raconter même après leur mort physique :

« *Comme si Hanan avait senti quelque part qu'elle risquerait de flancher, elle avait tracé en arabe et à l'encre verte, la phrase des Mille et une nuits :*
« *Law kutiba bil abri 'ala 'amaq al basri fa kana 'ibratan liman a 'tabar. Si elle pouvait être écrite avec du fil et une aiguille sur le coin interne de l'œil, elle donnerait à réfléchir à celui qui sait réfléchir.* ».

« *Certes, pensa la jeune femme, cette formule est le sésame, ouvre-toi de l'appel à la vie : C'est grâce à cette phrase que Shahrazade a sauvé sa tête, celle de sa sœur et de milliers d'autres femmes. Elle était comme Hanan. Elle n'était pas suicidaire, Shahrazade, même si elle était téméraire.* ».
(PP, p. 305)

La multiplication des micro-récits dans *La Prière de la peur* par le recours à l'enchâssement permet la continuité et la régénération de la parole. Le manuscrit joue un rôle primordial dans le récit, il permet à la parole du passé de subsister dans le présent et de continuer à être force agissante en générant d'autres récits.

³⁹⁶Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, op. cit., p. 41.

2-2-2- Métalepse et mise en abîme

La confusion entre la vie de la rédactrice du manuscrit et celle de sa lectrice produit un autre type de changement de niveau : *la métalepse*, « (...)un glissement flagrant (se produit) entre narration et fiction. »³⁹⁷.

La jeune Hanan, simple lectrice du manuscrit de sa cousine, se substitue petit-à-petit à ce personnage. Les frontières entre sa réalité et celle de son aînée sont de plus en plus brouillées :

« *La phrase que Hanan venait de lire lui glaça le sang. Tout semblait tourbillonner devant ses yeux. C'était la même qu'elle avait dite à Idris, lors de leur première rencontre après de si longues années d'absence. Elle se mit sans le savoir à raconter à l'assemblée sa propre histoire.* » (PP, p. 206)

Un autre glissement est opéré avec le passage, graduellement, du récit hétérodiégétique au récit autodiégétique. Plus Hanan avançait dans sa lecture, plus le manuscrit s'emparait d'elle, accentuant la confusion entre les deux protagonistes:

« *La jeune femme parcourut fébrilement le livre de Hanan. C'était son histoire qu'elle racontait. Comment pouvait-elle être au courant du moindre, du plus infime détail ? Que lui arrivait-il ? Il lui suffisait de jeter un coup d'œil sur les premières lignes pour deviner la suite. Ou le manuscrit était en train de s'emparer d'elle à tel point qu'elle se dédoublait jusqu'à vivre la tragédie de Hanan, la défunte, ou alors, elles avaient vécu, à quelques années d'intervalle, la même aventure.* » (PP, p. 263)

Le récit-cadre raconte l'Algérie des années 90, il comporte un manuscrit qui raconte la vie de sa rédactrice, et reprend indirectement celle de sa lectrice, Hanan. Cette dernière se rend compte qu'elle lit sa propre histoire rédigée par l'autre Hanan. L'histoire que le manuscrit relate est contenue dans une histoire plus grande, celle de la famille et du pays, et contient par un effet de mise en abîme l'événement qui déclenche la narration d'une histoire semblable, celle de la lectrice du manuscrit.

³⁹⁷ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 57.

À travers ce recours à la mise en abîme, le manuscrit devient le miroir qui reflète le parcours de sa lectrice, d'autant plus que cette confusion est consolidée par le fait que les deux personnages portent le même prénom : « *Elle se remit à lire la vie de celle qui portait le même prénom, Hanan et qui allait peu à peu s'emparer d'elle.* » (PP, p. 265).

Néanmoins, deux personnages interviennent à chaque fois pour rappeler la jeune Hanan à la réalité, à sa réalité.

Le premier personnage est représenté par Lalla Kenza, l'aïeule qui a contribué à l'écriture du manuscrit et qui accompagne sa lecture. Lalla incite Hanan à poursuivre sa lecture jusqu'au bout, tout en la mettant en garde contre le danger de la confusion qu'elle fait entre sa vie et celle de la morte :

« Continue ta lecture, ma fille, dit Lalla Kenza, lis-nous la vie de la morte, répéta l'aïeule qui se rapprocha de Hanan et lui murmura. Fais attention ma fille, c'est le manuscrit de ta cousine que tu es en train de lire. » (PP, p. 264-265)

Le deuxième personnage est incarné par Idris, le mari de la jeune Hanan qu'elle n'arrive plus à reconnaître, elle le confond en avançant dans sa lecture avec Radwane, le compagnon de l'autre Hanan :

« La jeune femme regarda son mari d'un air étrange, c'était comme si elle le voyait pour la première fois. Elle s'étonna qu'il eût des yeux noirs alors que l'homme dont parlait l'autre Hanan avait des yeux verts. Elle observa son mari avec méfiance et lorsqu'il s'approcha d'elle, elle recula parcourue d'un frisson de frayeur. » (PP, p. 275)

Idris est le seul personnage à prendre conscience du danger de cette confusion, c'est aussi le seul personnage étranger à la famille. Il tente inlassablement de ramener sa femme à la réalité en la persuadant, contrairement à Lalla Kenza, de mettre un terme à la lecture du manuscrit :

« Hanan ! S'écria Idris, Hanan ! Tu dois cesser immédiatement la lecture de ce manuscrit. Il est en train de te détruire. Ce n'est pas notre histoire que tu lis, ma chérie ! Nous, nous sommes bien vivants. » (PP, p. 275)

Désormais, Hanan ne lit plus le contenu du manuscrit, elle se met à « *le conter* » (PP, p. 275), comme si elle connaissait par cœur tout ce qui y était écrit. Toute l'assistance se met alors à vivre par procuration à travers l'histoire de la morte et celle de la vivante, Hanan :

« (...) s'arrêta de lire le manuscrit de la morte qui se remettait à vivre par et à travers elle (...) Les femmes présentes souriaient à travers leurs larmes. Elles vivaient enfin à travers l'histoire de la morte qui les faisait vibrer et voyager à peu de frais (...) Ils étaient tous là à pleurer en entendant l'autre Hanan conter la vie de celle qui portait le même prénom que le sien et qui s'emparait peu à peu d'elle. » (PP, p. 283)

La réincarnation deviendra au fur et à mesure physique, Hanan ressent en lisant le manuscrit la douleur des membres amputés de sa cousine morte :

« Pendant qu'elle racontait l'accident de l'autre Hanan, la jeune femme sentit une souffrance terrible aux pieds. C'était comme si on venait de les lui tirailler. Elle poussa un cri et souleva légèrement les jambes. Deux fils rouges coulaient. Ses pieds saignaient. » (PP, p.313)

Mais aucune douleur ne peut empêcher Hanan d'accomplir sa mission, la jeune femme était hypnotisée, elle :

« (...) reprit la lecture du manuscrit de Hanan qui s'était emparé d'elle. Elle ne se possédait plus ! Elle ressentait physiquement ses plaisirs et ses douleurs. Elle devenait peu à peu la morte. Une morte qui lui avait confié une tâche au-dessus de ses forces et Hanan ne pouvait faillir à sa promesse. Lire jusqu'au bout des pages, une existence qui commençait à s'enrouler autour de son corps et de son âme. Une douleur intolérable irradiait de ses pieds bandés jusqu'à sa taille. » (PP, p. 314)

Le manuscrit, qui a ramené la jeune femme chez elle après de longues années d'exil, devient son linceul et « (...) *livre maudit.* » pour son mari (PP, p. 318). L'assistance quant à elle était impatiente de connaître la suite de l'histoire de la morte.

Le procédé de la métalepse est également utilisé à travers la sollicitation du lecteur via le narrataire. Yves Reuter précise que ce mécanisme sert à « (...) rendre plus vivante la narration et faire croire à la fiction (...) faire réfléchir le lecteur (...) sur les procédés utilisés pour fabriquer et faire adhérer à la fiction. »³⁹⁸. Dorrit Cohn explique, par ailleurs, que : « *La métalepse intérieure et la pure mise en abyme, créent chez le lecteur une espèce de désarroi, une espèce d'angoisse et de vertige.* »³⁹⁹.

Le lecteur de *La Prière de la peur* se trouve pris au piège de ce désarroi, il assiste impuissant à la descente aux enfers de la jeune Hanan, cherchant à démêler les fils d'une histoire fractionnée en d'infinies et d'infimes morceaux similaires, jusqu'à ce que le sort du dernier personnage qui prend la parole rejoint celui de la protagoniste qui l'a chargé de raconter sa vie.

Le récit prend fin lorsque tous les personnages porteurs de la parole sont assassinés (Lalla Kenza), ou meurent de chagrin (la jeune Hanan). Seuls les personnages restés extérieurs aux histoires racontées, et qui ont su garder leurs distances vis-à-vis du manuscrit, survivent (Idris et les enfants de Hanan).

Dans *La Prière de la peur*, le sens du manuscrit ne réside pas dans son contenu, puisqu'il est « (...) expurgé des choses les plus importantes. » (PP, p. 351) ; Hanan ayant préconisé à sa cadette qui devait le lire de ne relater que les passages marqués d'une étoile. L'aïeule lui explique dans ce sens « (...) que la meilleure lecture, c'est celle qui se fait entre les lignes. » (PP, p. 351).

Le déroulement de la lecture lors de la veillée funèbre donnera sens au manuscrit, ce dernier arrive en ces temps de peur à rassembler toute la famille autour de l'histoire de sa fille sacrifiée pour l'Algérie, mais surtout autour de l'Histoire collective.

Cette veillée ne devait pas célébrer la mort, mais être un hymne à la vie. Les femmes et les hommes rassemblés dans un espace magique, celui des ancêtres, pour célébrer la vie lors de la veillée funèbre, se mettent à emplir l'espace de leurs rires, de leurs chants, de leurs paroles et de leurs espoirs dans une Algérie meurtrie : « *Le centre de l'esplanade, comme par magie, deviendrait la place du rêve et de l'illusion, de l'invitation au voyage et à l'errance.* » (PP, p. 355).

³⁹⁸ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, op. cit., p. 57.

³⁹⁹ Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », Url : <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm>

Le rituel du conte introduit dans le récit met en place le pouvoir de l'imaginaire, il permet d'échapper à l'ici-maintenant, à l'espace-temps de la violence, pour retrouver dans un non-lieu, dans un passé lointain, la sécurité originelle, maternelle, utérine, à travers l'imaginaire de l'oralité. Une oralité qui donne sens à la vie et lui permet de continuer.

À travers cette multiplication des plans narratifs, Ben Mansour est loin de figer ou de fixer l'oralité en usant de l'écriture, l'auteure fait de l'œuvre écrite un espace de mouvement, un espace en mouvement où la parole circule et est partagée entre plusieurs personnages.

Brouillant les frontières entre illusion et réalité, réel et imaginaire, passé et présent, le texte mansourien devient le lieu de réalisation d'une parole sporadique, dansante, presque aérienne.

2-2-3- Anachronies

Comme nous venons de le souligner, *La Prière de la peur* se démarque par la multiplication des niveaux narratifs. Un autre fait est assez caractéristique de l'œuvre mansourienne, il se rapporte à l'enchaînement des événements dans le récit : « (...) la complexité d'un récit peut se comparer à celle d'un organigramme, capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant. »⁴⁰⁰. Ces phénomènes renvoient à ce que Gérard Genette désigne par *ordre* du récit.

Le concept d'*ordre* est relatif à la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Pour Genette :

« Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. »⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », In: *Communications*, 8, 1966, p. 25.

⁴⁰¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, pp.78-79.

Les faits peuvent être présentés en respectant la chronologie et l'ordre dans lequel ils se sont déroulés. Le narrateur peut au contraire les raconter dans le désordre, créant ainsi ce que Genette nomme *anachronies narratives*, c'est-à-dire « (...) différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit. »⁴⁰². Ces discordances peuvent :

« (...) se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire ou le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée de l'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude. »⁴⁰³

L'*anachronie* permet des retours en arrière appelés *anachronie par rétrospection* ou *analepse* (flash-back), comme elle peut constituer des projections en avançant le cours chronologique des événements, c'est ce qui est désigné par *anachronie par anticipation* ou *prolepse*.

Le terme *analepse* est réservé par Genette à « (...) toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.»⁴⁰⁴. L'*analepse* permet par des retours en arrière d'éclairer le passé d'un personnage, d'introduire ou d'expliquer un événement antérieur dans le récit.

Genette désigne par *prolepse* « (...) toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur. »⁴⁰⁵. La *prolepse* peut se présenter sous forme de prophéties, de récits ou de rêves prémonitoires, mais surtout par le biais d'un personnage ou d'un narrateur omniscient, qui sait d'emblée ce qui va se produire et se permet de temps à autre d'introduire des indices pour attiser la curiosité du lecteur. Genette note le fait que :

⁴⁰² Idem, p. 79.

⁴⁰³ Ibid. idem., p. 89.

⁴⁰⁴ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 82.

⁴⁰⁵ Idem.

« Le récit à la première personne se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle. »⁴⁰⁶

Ces procédés rendent le récit complexe, ils brouillent les repères temporels et installent le doute dans le récit. Ils permettent aussi de retenir l'attention du lecteur et créent un effet de suspense :

« Le « suspense » n'est évidemment qu'une forme privilégiée, ou, si l'on préfère, exaspérée, de la distorsion : d'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance) il renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique ; et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (...), c'est-à-dire d'un trouble logique, et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir (...). Le « suspense » est donc un jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à la risquer et à la glorifier. »⁴⁰⁷, des phénomènes véhiculés également par l'inachèvement des récits.

Ces stratégies correspondent le plus souvent aux récits à structure mémorielle, tels les récits d'enfance par exemple. Nous avons déjà évoqué l'importance du souvenir dans l'écriture mansourienne, cette dimension est d'autant prise en charge par le recours constant aux anachronies par l'auteure, qu'il s'agisse d'*analepse* ou de *prolepse*.

2-2-3-1- Le récit mémoriel

Le Chant du lys et du basilic peut être considéré comme un *récit mémoriel* qui retrace le passage de l'enfance à l'âge adulte d'un personnage⁴⁰⁸ dont le parcours se rapprocherait de celui de Latifa Ben Mansour, tout en inscrivant ce parcours personnel dans l'Histoire. L'auteure nous a confié dans un message privé via un réseau social :

⁴⁰⁶ Ibid. Idem., p. 106.

⁴⁰⁷ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », op., cit., p. 24.

⁴⁰⁸ Expliqué dans la 2^{ème} partie de la présente thèse consacrée à l'initiation.

«Le seul ouvrage qui était plus ou moins inspiré de faits réels est **Le Chant du lys et du basilic**. Que ce soit mes autres romans ou mes pièces de théâtre, c'est le travail de l'écrivain et non pas du biographe ou du journaliste. »⁴⁰⁹

Le récit mémoriel part de faits réels qui sont retravaillés (pour ne pas dire déformés) par la fiction. Le passé est réaménagé, comme l'explique Régine Robin⁴¹⁰ pour servir le projet de l'auteur. La narration basée sur le souvenir, implique donc le retour en arrière ou le recourt constant à l'*analepse*.

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, la protagoniste tente de se remémorer son passé en le mettant en relation avec sa situation présente au moment de la narration, d'une part, et avec l'Histoire, d'autre part. Meriem cherche à reconstituer son histoire personnelle en la rattachant à l'histoire collective. Ben Mansour recourt de ce fait à ce que Genette appelle *analepses répétitives* ou *rappels*, qui permettent « (...) une comparaison du présent au passé (...) puisque le moment de la réminiscence est toujours euphorique, même s'il ressuscite un passé en lui-même douloureux. »⁴¹¹.

Le récit commence par un prologue qui s'étale sur 15 pages, où le narrateur propose une visite guidée de la ville de Tlemcen au lecteur, en s'adressant à lui directement. Ce procédé a une fonction à la fois *phatique* et *communicative*. Le récit commence ensuite au cinquième jour de l'accident dont fut victime Meriem, la protagoniste, âgée alors de quinze ans.

La jeune fille se trouve dans une chambre d'hôpital à Tlemcen, elle vient de se réveiller d'un coma qui a duré cinq jours et n'arrive ni à parler ni à se rappeler quoi que ce soit. Meriem est aphone et atteinte d'amnésie. Tout le récit se construit autour d'un constant et incessant va et vient entre la chambre d'hôpital, qui représente le présent, et d'autres lieux de l'enfance de Meriem, qui la renvoient constamment vers son passé, pour essayer de le reconstituer. La jeune fille cherche « (...) la pièce maîtresse du puzzle. » (CLB, p. 203), dans « (...) le profond labyrinthe de la mémoire. » (CLB, p.58).

⁴⁰⁹ Discussion sur Messenger, le 28 octobre 2016.

⁴¹⁰Régine Robin, « Structures mémorielles, littérature et biographie », in *Enquête* [En ligne], n 5 | 1989, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 09 novembre 2016, URL : <http://enquete.revues.org/116>.

⁴¹¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 95.

L'ordre du récit respecte scrupuleusement la forme d'un zigzag en jonglant, d'une part, entre présent et passé sur le plan temporel et d'autre part entre la chambre d'hôpital, Casablanca, Tlemcen et ses quartiers, sur le plan spatial. Ce détour est une tentative d'expliquer ce qui a provoqué l'amnésie, et le silence dans lequel se trouve plongée Meriem, les médecins ayant confirmé qu'il s'agissait d'un choc émotionnel. À ce propos Robin explique :

« Le silence qui permet le refoulement, le déni ou l'oubli. La psychanalyse nous a appris que c'était à ces moments-là que quelque chose d'important se passait, qu'une résistance énorme était rencontrée. Le silence et son cortège d'associés, l'oubli par refoulement et qui par conséquent peut être levé, l'oubli libérateur ou aliénant, enfin la négation du passé par dénégation, refus de savoir, négation volontaire. »⁴¹²

Le premier chapitre du *Chant du lys et du basilic* part de la chambre d'hôpital et revient, à travers une *analepse*, dix ans en arrière pour raconter le départ de la famille à Casablanca. Un événement vécu comme grand déchirement par la petite Meriem qui ne voulait pas quitter son quartier natal, Derb Messoufa.

Ce souvenir est interrompu dans le 3^{ème} chapitre par l'arrivée de Amti Zeineb, qui ramène la protagoniste au présent, avant de repartir un peu plus loin dans ses souvenirs, et de remonter à ses quatre ans. Cette *analepse* permet de revenir sur un souvenir douloureux, un traumatisme dans la vie de Meriem : le décès soudain de son père à Casablanca, alors que la petite famille venait à peine de s'y installer.

Le quatrième chapitre relate le retour de Zohra et ses filles à Tlemcen avec la dépouille de son mari, un souvenir pénible entrecoupé de retours constants au présent, représenté par la chambre d'hôpital.

Ces va et vient entre passé et présent continuent sur le même rythme. Meriem se remémore son premier jour à l'école avant que ce souvenir ne soit interrompu à nouveau par l'arrivée du grand-père, Al Ghaoutsi, qui commence au quatrième chapitre à évoquer les conditions difficiles de vie à Tlemcen à l'époque coloniale.

⁴¹²Régine Robin, « Structures mémorielles, littérature et biographie », op. cit., URL : <http://enquete.revues.org/116>

Meriem revient dans ses souvenirs à ce passé et se rappelle l'annonce de la grossesse de sa mère qui correspond avec le début de la guerre, puis la naissance du frère tant attendu, Mohammed (CLB, pp. 118-121), et l'emprisonnement du grand-père.

Dans les chapitres suivants, les événements s'accélèrent, les *analepses* sont plus courantes et les parties consacrées au récit du passé sont plus longues. Meriem se rappelle les premières années à l'école primaire (CLB, p. 134), au collège (CLB, p.136), en CE2 (CLB, p. 148), puis les années de la Guerre de libération, la mort de ses proches. La jeune fille continue inlassablement à chercher dans son passé, et essentiellement dans le passé collectif, la raison qui a poussé son inconscient à tout effacer.

Les événements historiques se succèdent et accélèrent davantage le rythme du récit. Meriem revient sur la période où elle avait douze ans et demi, on se rapproche davantage de l'âge où elle a eu son accident, et donc du récit du présent. Le chapitre 11 aborde la libération du grand-père, le Plan de Constantine, le cessez le feu et enfin l'indépendance du pays.

Mais le mystère de sa présence dans son quartier natal lors de l'accident n'est toujours pas élucidé, le puzzle n'est toujours pas reconstitué. Il faut attendre le dernier chapitre et un ultime effort de la part de Meriem, très affaiblie, pour qu'elle arrive à comprendre la raison de son aphonie et de son amnésie, qui, contre toute attente ne sont pas liées à son passé personnel, mais plutôt aux désillusions de l'indépendance.

Le Chant du lys et du basilic incarne parfaitement le récit mémoriel, les fréquentes analepses permettent au personnage de reconstituer séquence par séquence son parcours, pour pouvoir enfin se libérer du passé et libérer sa parole qu'elle retrouve à la fin du récit.

L'Année de l'éclipse répond également à la même logique puisqu'il est question une fois de plus d'un roman mémoriel. Hayba âgée au début du récit de 33 ans est enceinte, il reste « (...) encore quatre mois. » (AE, p. 11), pour que l'enfant naisse, mais l'on apprend déjà que la jeune femme est angoissée, non pas en raison de sa grossesse, mais parce qu'elle se sent souillée, triste. Hayba a honte parce qu'elle a été violée par des terroristes qui ont assassiné son mari et sa fille. Toutes ces informations introduites

dans le premier livre du récit (constitué de 3 autres) le placent d'emblée dans un va et vient entre passé et présent, qui sera consolidé par les lieux qui leur sont rattachés.

L'événement même qui ouvre le récit, la grossesse de Hayba qu'elle doit assumer toute seule, constitue une anticipation, puisque le récit porte sur les conditions dans lesquelles a eu lieu cette grossesse, considérée par le personnage lui-même comme étant miraculeuse.

Les *analepses* sont alors fréquentes. Hayba, contrairement à Meriem, veut oublier, effacer définitivement les scènes du passé tragique qui la hante. Elle tente également de fuir un présent sans perspectives et trouve refuge dans un passé magnifié, dans un bonheur passé, celui des années qui ont précédé le carnage, les années d'études de médecine, de son mariage avec Abdel Wahab, de sa première grossesse.

Hayba cherche à se rappeler chaque événement, chaque instant heureux vécu auprès de son mari et de sa fille, elle dénie leur mort et tente de les ramener dans le présent en essayant de continuer à vivre dans les souvenirs. Le passé et le présent se confondent dans son esprit : « *Dans le silence recueilli de l'église, Hayba entendait résonner les rires de sa belle Dounia.* » (AE, p36). Des souvenirs qui la transportent loin de Paris, vers les lieux de son passé.

La jeune femme ne sait plus ce qui constitue son présent de ce qui se rapporte à son passé, elle ne comprend pas comment elle s'est retrouvée dans cette situation : « *Que s'est-il passé ? Où est la frontière entre hier et aujourd'hui ? Entre la réalité et les rêves ? Entre la vie et la mort ?* », se demande-t-elle (AE, p.195).

Les *prolepses* dans ce roman ne sont plus d'actualité puisqu'elles se rapportent à un événement déjà annoncé au début du roman : l'assassinat du mari et de la fille de la protagoniste. Elles sont néanmoins indispensables étant donné qu'elles permettent au personnage de reconstituer le fil de sa tragédie pour tenter de comprendre à quel moment tout a basculé.

Hayba s'acharne alors à retrouver des indices dans ce passé qui auraient pu leur faire éviter le pire. Elle se remémore leur pèlerinage au désert et les paroles prémonitoires du Maître de la confrérie : « *Pourquoi l'associait-on à son frère et à*

Badia ? Elle n'avait pas perdu un enfant ! » (AE, p. 194), « *Comment n'y avait-elle pas vu un signe avant-coureur de sa détresse future.* » (AE, p. 191).

Ces *prolepses* éparpillées dans le récit du passé sont consolidées par des rêves prémonitoires et par la séance d'astrologie faite par son amie Moricette, qui, longtemps avant le carnage, lui a prédit ce qui allait leur arriver :

« De tous les augures prononcés ce jour-là par Moricette, Hayba se rappelait les deux principaux, qui lui avaient paru sur le moment prouver de manière éclatante combien cette construction astrale était dénuée de fondement. Tirant sur sa cigarette, Moricette lui avait alors annoncé que non seulement elle aurait encore d'autres enfants mais, qu'en plus, elle referait sa vie avec un autre homme dans un pays qui n'était pas l'Algérie. »
(AE, p. 150)

En parallèle, dans le récit du présent, certaines de ces prémonitions se sont déjà réalisées : la deuxième grossesse de Hayba, alors qu'elle était censée être stérile, la disparition de son mari, son exil en France. D'autres ne le sont pas encore, et c'est l'annonce de celles-ci qui constitue les véritables anticipations dans le récit.

La *prolepse* la plus spectaculaire est celle qui a lieu au moment de l'accouchement de Hayba. Le vrai suspense ne se rapporte pas au récit du passé, dont tous les événements sont clairement annoncés dès le début du roman, mais à celui du présent, relatif au déroulement de la grossesse et à la manière avec laquelle Hayba arrive à accepter ce qui lui est arrivé et à le dépasser. Ce suspense est maintenu jusqu'à la fin du récit, le lecteur suit le combat que livre Hayba contre la mort tout au long des cinq mois de grossesse qui ont suivi le carnage, et ignore si elle va la mener à terme ou non.

La jeune femme sombre justement dans le coma au moment de l'accouchement, pour accentuer le suspense et angoisser d'avantage le lecteur. Un rêve prémonitoire lui annoncera qu'elle sera maman non pas d'un seul enfant, mais de jumeaux, une fille et un garçon, qui s'appelleront Hassen et Hasna. Le doute persiste, le lecteur ignore toujours si cette prémonition va se réaliser? Hayba va-t-elle survivre à l'accouchement ?

Le dénouement n'a lieu qu'après un rude combat contre la mort et le réveil de Hayba d'un coma qui a duré « (...) *presque trois jours.* » (AE, p. 269). La jeune femme

apprend en effet qu'elle venait d'avoir des jumeaux et que son frère, présent à ses côtés lors de l'accouchement, leur a attribué les prénoms annoncés dans son rêve, sans aucune concertation préalable. Les prédictions se réalisent, les augures annoncés deviennent réalité pour le personnage. Fiction, virtuel et réel se rejoignent dans *L'Année de l'éclipse*.

2-2-3-2- Le récit labyrinthique

Dans le deuxième roman de Ben Mansour, *La Prière de la peur*, la narration prend comme point de départ le retour de Hanan, la protagoniste, en Algérie et l'attentat de l'aéroport d'Alger dont elle fut victime. Cet événement est, comme nous l'avons expliqué précédemment, le prétexte de la rédaction d'un manuscrit par la mourante.

Si le manuscrit constitue une *analepse*, puisqu'il s'agit d'un récit rétrospectif qui retrace la vie de Hanan, il est en même temps *prolepse*, car sa rédactrice pose d'emblée les conditions de sa lecture qui se fera après son décès. Cette lecture introduit une deuxième *analepse* étant donné que la lectrice du manuscrit, la jeune Hanan, se met par un effet rétrospectif à raconter son passé personnel. Les histoires s'entremêlent et le lecteur se trouve à chaque fois contraint de revenir en arrière pour pouvoir démêler les parcours des deux protagonistes, qui sont proportionnellement identiques, si ce n'est l'intervalle d'âge entre les deux et les prénoms des personnages liés à chacune d'elles qui changent.

Ces retours en arrière sont fréquents, ils permettent d'expliquer le parcours et les choix des deux protagonistes, d'une part, mais également, de rendre le récit complexe en brouillant constamment l'ordre chronologique des événements.

Les prolepses accélèrent le récit et donnent parfois aux événements la possibilité d'avoir plusieurs interprétations. Prenons cet exemple qui se rapporte au jour du retour de Hanan au pays : «*Le jour du départ arriva très vite. Des amis l'accompagnèrent à Orly. Ils ne savaient pas que c'était un départ sans retour.* » (PP., p.17). La dernière affirmation prête à confusion, ou du moins à une double interprétation :

- Hanan a confié à sa mère lors de leur conversation téléphonique son retour définitif en Algérie, information qu'ignorerait ses amis au moment où ils

l'accompagnèrent à l'aéroport, il s'agit donc d'un secret partagé entre Hanan, Abla et le lecteur,

- La deuxième explication est plus plausible puisqu'il s'agirait plutôt d'une *prolepse* qui annonce un événement tragique, lequel se confirme par une deuxième anticipation une page plus loin, lorsque Hanan arrive à l'aéroport d'Alger et que son frère avant de la rejoindre « (...) *lui signifia qu'il allait chercher la voiture, c'est ce qui le sauva du massacre.* » (PP., p. 18)

Les anticipations permettent donc de créer un effet de suspense, mais surtout d'accentuer le caractère tragique du récit. Le lecteur angoissé est avide de connaître le dénouement et la fin de ce voyage, transformé en *massacre*. La phrase n'annonce pas seulement le massacre qui allait se produire, mais anticipe également sur le sort de Moulay, le frère de Hanan. Quant à celui de la protagoniste, il s'arrête à la fin du premier chapitre avec :

« (...) *une violente déflagration, suivie d'une seconde et d'une troisième. Elle voyait les passagers s'envoler littéralement autour d'elle (...). Elle s'affala et sentit une douleur terrifiante aux jambes. Elle ne pouvait plus bouger et un liquide rouge, du sang, le sien, giclait de son corps comme un geyser. Avant de perdre connaissance Hanan eut la force de rédiger la chahada.* » (PP., p. 19)

Il faut attendre le deuxième chapitre pour apprendre que Hanan « *se réveilla* » mais avec un « (...) *corps définitivement mort.* » (PP, p. 20).

Sur le plan temporel, seuls quelques indices sont parsemés dans le récit pour rendre compte de la durée du coma dans lequel fut plongée Hanan. « *Moulay (...) avait perdu une dizaine de kilos et avait laissé pousser sa barbe en signe de deuil.* » (PP, p. 22). Ses sœurs « (...) *avaient les traits tirés, le teint blafard et le visage creusé par les nuits et les jours sans sommeil.* » (PP, p.24).

Le lecteur ne sait pas exactement combien de temps a duré cet épisode, il apprend néanmoins en même temps que Hanan à son réveil, par un sommaire fait par les personnages présents autour d'elle à l'hôpital, ce qui s'est passé entre le moment de l'attentat et son réveil.

Hanan survit donc à l'attentat, le lecteur est momentanément soulagé jusqu'à ce que la protagoniste elle-même annonce sa mort imminente : « *Mes jours me sont désormais comptés.* » (PP, p. 25) et fait part à sa famille de ce qu'elle veut faire et même de la manière avec laquelle se dérouleront ses funérailles. Elle annonce qu'après sa mort une autre cousine plus jeune et portant le même prénom qu'elle est censée la remplacer : « *Dites à celle qui porte le même prénom que le mien, dites à Hanan de revenir avec son époux et ses enfants.* » (PP, p. 26).

Le récit s'accélère ensuite « (...) *les semaines passèrent.* » (PP, p.27), jusqu'au moment où Hanan est transportée à Ain el Hout et commence la rédaction du manuscrit. Le récit est focalisé sur les histoires racontées par Lalla Kenza durant plusieurs jours et nuits, le rythme est alors ralenti, pour céder la parole à Lalla kenza qui raconte l'histoire familiale (PP, p. 30-46), puis des contes et des légendes (Loundja et le prince Ismaël (PP, pp. 57-64)).

La mort imminente annoncée dans le premier chapitre n'a pas encore lieu dans le 5^{ème} où le narrateur donne une indication temporelle, « *Plusieurs mois passèrent.* » (PP, p. 65), pour créer à nouveau un effet de suspense qui se prolonge dans le 6ème chapitre « *Les semaines et les mois s'écoulèrent.* » (PP, p.76).

Ce dernier chapitre annonce « *la fin* » du personnage, « *Hanan lisait sur le visage de Lalla Kenza qu'il lui restait très peu de jours à vivre.* » (PP, p.76), et la fin de la rédaction du manuscrit : « (...) *la veille de sa mort, Hanan qui avait achevé son manuscrit le remit à Lalla Kenza.* » (PP, p.76).

Toutes ces séquences qui annoncent la mort de la protagoniste permettent en parallèle de mettre l'accent sur le manuscrit, et surtout sur son contenu qui ne sera dévoilé que lors de la nuit funèbre.

La dernière nuit de Hanan se prolonge sur près de 33 pages, accentuant le suspense, et sa mort n'est annoncée qu'à la fin du chapitre 7, en douceur, contrairement à ce qui est attendu, après avoir écouté une dernière histoire racontée par l'aïeule : « *Lalla Kenza continuait de chanter le poème de l'âme de l'étranger et le cœur brisé de Hanan, aux jarrets coupés comme ceux du poète, céda.* » (PP, p. 109).

Désormais, le récit porte sur le déroulement de la veillée funèbre et le retour de la jeune Hanan, annoncé au deuxième chapitre.

À partir de ce moment, tout ce qui était *analepse* dans les premiers chapitres devient *prolepse*, les prédictions qui étaient presque des affirmations se sont réalisées. La lecture du manuscrit opère une rétrospection sur la vie de sa rédactrice désormais décédée, mais qui a néanmoins choisi de le commencer par une anticipation par rapport à elle, qui correspond en même temps au présent du point de vue de la lectrice, le contenu du manuscrit étant dévoilé au fil de sa lecture par la jeune Hanan:

*« Princesse au doux sourire.
Lorsque te parviendra cette lettre, je ne serai plus de ce monde.
Dieu aura enfin entendu mes prières et m'aura permis de fermer
les yeux sur ce monde qui ne m'intéresse plus. Je sais que mon
départ te laissera triste et désemparée. Ne pleure pas ma
princesse. (...). Ne sois pas triste, princesse. J'ai tout organisé
avant mon départ. » (PP,p. 138)*

Le lecteur s'attend alors à un déroulement *programmé* de la veillée funèbre, mais il sera subjugué par le rebondissement de l'intrigue. Le récit est désormais focalisé sur le manuscrit, mais essentiellement sur la confusion entre le personnage qui l'a rédigé et celui chargé de le lire.

Les retours en arrière sont de plus en plus fréquents, le récit est de plus en plus complexe, presque labyrinthique, jusqu'à son dénouement qui, en conséquence à cet amalgame, ne pouvait être que tragique. Les personnages clés du récit : Lalla Kenza et Hanan, meurent.

Dans La *Prière de la peur*, Latifa Ben Mansour a su par des effets de jeux sur l'ordre temporel du récit, maintenir le suspense jusqu'au dernier mot.

2-3- Pluralité discursive

2-3-1- Pluralité des instances narratives

Le dialogisme implique une pluralité au niveau idéologique, l'auteur n'est pas le seul idéologue dans le roman, il rend compte de cette pluralité en multipliant les voix dans le récit. Tout discours est par essence dialogique, il est constitué par rapport à un déjà-dit :

*« Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. »*⁴¹³

Ainsi, narrateurs et personnages expriment aussi leurs idées, qu'elles soient similaires, proches, ou complètement différentes et opposées à celles de l'auteur.

Pour assurer l'autonomie des consciences, ces points de vue doivent être représentés par des instances discursives différentes (narratives dans le cadre du texte littéraire) et non pas par une seule instance représentative et porteuse de la voix de l'auteur. La polyphonie impose un éloignement du cadre monologique, lequel implique l'unicité.

L'hybridation dans le roman polyphonique apparaît dans la distinction narrateur/personnage, le narrateur devient perméable au style des personnages, l'instance narrative projette les personnages - à travers l'échange- dans l'émancipation dialogique.

Le personnage ne porte pas seulement un mot (discours) sur lui-même ou sur les autres, il observe et interprète tout ce qui l'entoure et a son propre point de vue sur le monde.

⁴¹³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 102.

Pour Bakhtine, la polyphonie littéraire dépasse la pluralité de voix, c'est aussi une pluralité de consciences autonomes et d'univers idéologiques. Il note que le personnage « (...) *n'est pas seulement une conscience, il est surtout idéologue.* »⁴¹⁴.

Bakhtine considère, dans ce sens, que le point de vue narratif et la vérité qu'a le personnage sur le monde sont étroitement liés à la vérité personnelle de ce dernier. Il insiste sur la personnification des idées. L'idée est d'autant plus le point nodal entre dialogisme et monologisme. Le théoricien russe affirme qu'une interaction verbale entre consciences autonomes ne peut avoir lieu dans une perception monologique où les idées appartiennent à l'auteur qui les exprime sans les confronter à d'autres points de vue contraires.

Le narrateur, tout comme le personnage, n'existe pas en dehors du texte. C'est un être de discours fictif et intérieur à l'œuvre. L'auteur quant à lui, est l'être social c'est :

*« La personne réelle qui vit ou a vécu, en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons. »*⁴¹⁵

L'auteur écrit, imagine, organise ou invente les événements, il introduit le narrateur qui les rapporte. C'est la voix de la fiction qui raconte, décrit, commente, informe ou interprète :

*« Ce qui importe à l'auteur, ce n'est pas une façon typique et individuelle de penser, de sentir, de parler, mais avant tout une manière de voir et de représenter : c'est le but essentiel du remplacement de l'auteur par le narrateur. »*⁴¹⁶, explique Bakhtine.

Le narrataire est à distinguer du narrateur et de l'auteur : c'est l'instance à laquelle s'adresse le récit. Différent du lecteur réel et extratextuel (toute personne réelle censée lire le roman), c'est le récepteur de papier construit par la fiction : «

⁴¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 188.

⁴¹⁵ Jean Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985, p. 29.

⁴¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 249.

(...) *l'interlocuteur intratextuel.* »⁴¹⁷, le destinataire virtuel à l'intérieur du récit. Le narrataire est le « tu » auquel le « je » du récit s'adresse. Il est intradiégétique lorsqu'il est incarné par un personnage de l'action, extradiégétique ou effacé quand il n'est pas lié à l'histoire relatée.

En interpellant le narrataire, le narrateur entre en dialogue avec ce lecteur virtuel, il le rend complice du déroulement du récit, l'incite à le suivre et implique indirectement le lecteur réel à travers lui. Le narrataire est un médiateur entre le récit et le lecteur réel.

Les différents plans du roman sont souvent perceptibles à travers l'implication et les changements du statut du narrateur, les points de vue qu'il adopte, la présence ou non d'un narrataire, ainsi que la nature du discours (médiat ou immédiat).

Dans les romans mansouriens, la parole est répartie entre plusieurs narrateurs, ce qui pourrait être rattaché au fait que les premières productions de Ben Mansour aient été des pièces de théâtre.

Dès *Le Chant du lys et du basilic*, l'auteure s'est attachée à multiplier les niveaux narratifs, comme nous l'avons expliqué précédemment, tout en faisant passer la parole d'un personnage à un autre.

En effet, le récit commence par une voix extérieure, une voix-off comme dans le théâtre, qui s'institue comme guide chargé de présenter la ville de Tlemcen au lecteur, à qui elle s'adresse d'ailleurs directement. Le temps choisi est le présent pour rendre cette visite vraisemblable. Des recommandations sont données au fur et à mesure à ce visiteur :

« *Ne sois pas pressé (...). Avance encore un peu (...). Approche et jette un coup d'œil...* » (CLB, p. 11). « *Continue ton chemin (...). Assieds-toi (...).* » (CLB, p. 14),

et surtout des explications sur le passé et le présent de la ville :

« *Connais-tu l'origine de ces artisans ?* » (CLB, p. 14),
« *Cela ne t'évoque rien ?* » (CLB, p. 15),

⁴¹⁷ Christiane Achour, Amina Bekket, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Ed. Tell, Blida, 2002, p. 65.

« *Comprends-tu pourquoi, cher visiteur (...)* » (CLB, p.26)

Cette voix s'adresse au lecteur, représenté par ce « *noble visiteur* » (CLB, p.17), en utilisant le *-tu-*, pour rendre compte d'une certaine proximité, voire intimité, puisque le ton est celui de la confiance, afin de le mettre en confiance dès le prologue.

Il faut noter par ailleurs l'aspect didactique de ce prologue, censé donner au lecteur le plus d'informations possibles sur la ville de Tlemcen, son architecture, son passé et ses habitants ; des informations qu'il retrouvera tout au long du récit.

Le prologue du *Chant du Lys et du basilic* établit d'emblée la communication entre le lecteur et le texte, lui promettant indirectement, à travers la somme de connaissances qu'il contient, une lecture fructueuse et passionnante d'un récit se rapportant au Tlemceniennes dont :

« (...) *la voix seule t'enchantera et te fera partir vers d'autres rives. Qu'est la voix de Shéhérazade à côté de celles des femmes de Tlemcen ? Elles t'envoûteront car elles sont façonnées dans une glaise spéciale. Elles sont patinées par plusieurs siècles de culture, (...). Elles sont les héritières de « bilad el andalous » (...)* » (CLB, p.12)

Le récit s'ouvre ensuite sur les pensées intérieures de Zohra, la mère de la protagoniste. Le narrateur utilise la troisième personne *-elle-* pour désigner la protagoniste. Extradiegétique et omniscient, le narrateur reste extérieur à l'histoire mais a accès aux pensées intérieures, sentiments et ressentiments des personnages. Les actions et les événements sont introduits le plus souvent par les dialogues des personnages, les pensées intérieures sont exprimées à travers le style indirect libre et le discours narrativisé.

Toutes ces techniques permettent de donner plus la parole aux personnages, elles opèrent une mise en distance du narrateur, favorisant ainsi, d'une part, l'introduction de plusieurs voix dans le récit, et donc son caractère polyphonique, et d'autre part, la confrontation des points de vue, essentiellement dans les dialogues ; et donnent de ce fait au récit son caractère dialogique.

Dès son réveil du coma, Meriem prend en charge la narration, essentiellement celle relative au récit mémoriel. Le narrateur reste néanmoins présent, il a la charge du récit du présent.

Meriem est donc dans sa chambre d'hôpital, chaque visiteur prend en charge dès son arrivée la narration au présent et l'assure jusqu'à son départ. Une narration entrecoupée de souvenirs de la protagoniste. En effet Meriem continue en parallèle à essayer de recouvrer sa mémoire en partant de ce que racontent les visiteurs.

Le premier personnage-visiteur qui intervient est Amti Zeineb, la grande-tante de Meriem, chargée d'introduire la parole féerique du conte dans le récit. Elle fait une entrée triomphale dans la chambre d'hôpital : « *Amti Zeineb était un vrai trésor. Le conte et la légende à elle seule ! Elle pouvait vous ensorceler en vous racontant les plus belles histoires que Meriem ait eu l'occasion d'entendre.* » (CLB, p. 52).

L'arrivée de cette tante plonge Meriem dans ses souvenirs, interrompus une dizaine de pages plus loin par l'arrivée d'une autre visiteuse, Fatma, la sœur adoptive de Meriem, qui prend à son tour la parole et renvoie Meriem vers le souvenir douloureux du décès de son père.

Les souvenirs de Meriem se succèdent et agissent comme un aimant qui ramène d'autres visiteurs, pour peupler le mutisme dans lequel est plongée la jeune fille. Amti Mania, dont « (...) *la présence seule forçait le respect et la retenue.* » (CLB, p. 80), prend aussitôt la parole pour raconter son combat contre le cancer, donnant ainsi un exemple de courage à Meriem et à sa maman : « *Le récit de la guérison redonnait confiance à la jeune femme.* » (CLB, p.86).

C'est ensuite au grand-père de faire irruption dans la chambre d'hôpital. Al Ghaoutsi prend la parole pour raconter à son tour les conditions de vie à Tlemcen à l'époque coloniale. C'est le seul personnage masculin à qui la parole est donnée directement dans le récit, les autres hommes interviennent à travers des dialogues ou des paroles rapportées dans le récit de souvenirs de Meriem. Ceci est peut-être dû à l'importance jouée par le grand-père de la protagoniste dans la construction de sa personnalité, surtout après la mort de son père.

C'est à son grand-père Al Ghaoutsi, *le sauveur*, et Ami Ambarek, un personnage décédé dans le présent de la narration, que Meriem osait poser des questions d'*adultes*. C'est également ces deux personnages clés qui lui apprirent la nécessité de ne pas juger les gens selon leur apparence (CLB, pp. 94-96), de faire son autocritique, d'apprendre à constituer son propre point de vue. Les échanges entre Meriem et ces personnages constituent de vrais passages dialogiques dans le récit où la jeune fille expose son point de vue en toute liberté.

En parallèle à ces prises de parole par les personnages précédents à leur arrivée dans la chambre d'hôpital, d'autres dialogues sont engagés par toutes celles qui sont présentes au chevet de Meriem, transformant la chambre d'hôpital en un espace de rencontre et d'échange où chacun prend la parole pour raconter un événement particulier.

Le récit d'événements est de ce fait inclus dans le récit de paroles, étant donné que les événements sont énoncés à travers les dialogues des personnages ou à travers ceux contenus dans les souvenirs de la protagoniste.

La parole est partagée entre ces différentes voix, appartenant à différentes générations, inscrivant le récit dans un contexte pluriel, à la fois polyphonique et dialogique.

La prière de la peur est également construit sur ce principe de pluralité vocale, où la parole est donnée, tantôt à tour de rôle, tantôt simultanément, à plusieurs personnages féminins. Il faut signaler d'emblée que 16 des 23 chapitres qui composent le récit sont majoritairement construits de récits de paroles.

Le récit s'ouvre avec Abla, la mère de la protagoniste qui exprime d'entrée de jeu son malaise à l'encontre de certains comportements étrangers à la société algérienne durant les années 90. Cette femme perd, hélas, la raison quand elle apprend que sa fille est victime de l'attentat de l'aéroport d'Alger. Abla devient absente au monde et se mure dans le silence, elle ne reprend la parole que pour faire des reproches à Dieu :

« Elle avait totalement perdu la raison et dès qu'elle se réveillait, elle se mettait à parler à Dieu en déchirant ses vêtements et s'arrachant les cheveux. Elle se griffait le visage comme ces femmes libanaises et

palestiniennes que l'on montrait à la télévision. Abla qui, comme tous les musulmans, avait l'habitude de parler avec Dieu, ne cessait de le houspiller et de le supplier de lui prendre la vie. » (PP., p.23)

Le récit est ensuite rythmé aux sons des femmes qui le tissent. La parole est alors confiée à Lalla Kenza tout au long des chapitres 3-4-6 et 7, pour raconter l'histoire de la famille et celle des ancêtres. Ce récit est néanmoins entrecoupé de questions et de commentaires de la protagoniste, Hanan, qui transcrit en même temps les paroles de l'aïeule dans son manuscrit.

Le septième chapitre a une importance particulière dans le récit, il comporte la plus longue histoire reprise dans le roman, celle de Ruh Al Aghrib⁴¹⁸. Cette légende locale est racontée par Lalla Kenza, elle est d'une diversité particulière. L'auteure y fusionne langue arabe et langue française, versets coraniques et poèmes, mais également des explications de mots en arabe classique. C'est à la fin de ce chapitre que Ben Mansour a choisi de passer de la parole : le conte raconté par l'aïeule, à l'événement : la mort de la protagoniste. La disparition de cette première narratrice dans le récit permet à l'auteure d'introduire la voix de la jeune Hanan.

La narration du chapitre 5 est assumée par ailleurs par un personnage haut en couleurs, Al Hamra, « *Une conteuse et une imitatrice de premier ordre !* » (PP, p.355), qui reprend la parole un peu plus loin vers la fin du récit dans le chapitre 22, lors de la veillée funèbre de la protagoniste. Al Hamra « (...) *était à elle seule toutes les Shéhérazade !* » (PP, p.356), elle est connue pour son interprétation majestueuse de contes et de légendes, mais également pour son franc-parler.

Les chapitres 9 et 10 constituent quant à eux une sorte de pauses dans le récit. Un narrateur extradiégétique, mais omniscient, y relate l'arrivée de la jeune Hanan à Ain el Hout pour assister aux funérailles de sa cousine, c'est à ce moment-là qu'elle prend connaissance de la mission que lui a confié la défunte : lire son manuscrit devant toute la famille.

Les chapitres 10-11-12-17-18 et 19 sont lus à partir du manuscrit par l'autre Hanan, la jeune cousine, narratrice extradiégétique dans un premier temps. Cette lecture

⁴¹⁸ Voir première partie de notre thèse.

n'est nullement linéaire, elle est entrecoupée des commentaires de la lectrice, des recommandations de l'aïeule Lalla Kenza, mais aussi d'interventions des membres de la famille présents lors de la veillée funèbre, qui « *faisaient cercle* » (PP, p. 191) autour de la lectrice transformée en conteuse.

La lecture du manuscrit pousse inconsciemment la jeune Hanan à raconter sa propre histoire tout au long des chapitres 13-14-15 et 16, et à confondre son parcours, sa voix et même sa personne avec sa cousine décédée. On assiste ici à une superposition des voix narratives, Hanan passe de narratrice extradiégétique à narratrice intradiégétique et de narratrice hétérodiégétique à narratrice homodiégétique.

Pour Berthelot, le narrateur homodiégétique (Hanan 1) « *S'exprime à deux niveaux : écrit en tant que narrateur, et oral en tant que personnage.* »⁴¹⁹, le narrateur autodiégétique (Hanan2) « (...) *est constamment amené à retransmettre ses paroles.* »⁴²⁰, produisant un effet polyphonique à travers ce dédoublement des voix, et dialogique, puisque chacune d'entre elles est formulée indépendamment de celle qui l'a engendrée.

Les chapitres 20 et 21 constituent pour leur part une pause dans le récit, Hanan décide d'interrompre la lecture du manuscrit pour faire visiter Tlemcen à son mari en plein nuit.

Les événements se précipitent ensuite tout au long des deux derniers chapitres, Hanan reprend avec grande peine la lecture du manuscrit. Elle ne s'arrête que pour laisser place à un ultime récit fabuleux d'Al Hamra, à la plainte du luth de Moulay, ou aux exclamations des femmes qui l'entourent.

Le fait de confier la narration à autant de femmes participe à la pluralité narrative et vocale du récit, à la multiplication des perspectives et des points de vue narratifs, mais surtout à l'instauration d'une chaîne de parole qui assure la transmission de la parole ancestrale, légendaire et fabuleuse, dans une Algérie meurtrie.

En adoptant ce mécanisme de pluralité vocale, Ben Mansour insiste sur l'importance de la prise de parole et de sa transmission par les femmes, puisque là

⁴¹⁹ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 122.

⁴²⁰ Idem., p. 126.

encore, les personnages qui prennent la parole dans le récit sont essentiellement féminin.

La parole de Lalla Kenza est transcrite dans un manuscrit lu par la jeune Hanan en présence de toute la famille, qui le commente en même temps, et dont le contenu invoque chez chaque personnage féminin présent lors de la veillée funèbre un souvenir qu'il racontera à son tour. La voix de Hanan éteinte par la mort est plus que jamais audible, elle est portée par l'écrit à travers le manuscrit qui lui survit et provoque à contrario la profusion d'autres voix féminines dans le récit.

La transmission orale par les femmes est renforcée par le choix de la lectrice du manuscrit, une jeune femme portant le même prénom que celle qui l'a rédigé, pour marquer la continuité entre les générations. Hanan devait lire le manuscrit devant toute la famille, dans la cour de la maison familiale, entourée des membres de la famille qui forment un cercle autour d'elle. Ces conditions rappellent celles de l'énonciation des contes d'antan sur les places publiques.

L'acte d'écouter, d'écrire, de lire et de raconter sont mis en avant. Le premier personnage, Hanan, passe d'auditeur à scripteur d'un manuscrit qui convoque une lectrice préalablement désignée, pour transformer une fois de plus l'écrit en dit.

La jeune Hanan ne se contente pas du rôle de lectrice, elle devient à son tour narratrice de son propre parcours. *La Prière de la peur* est plus qu'une œuvre écrite, c'est avant tout une œuvre vocale, une œuvre où les voix féminines se relayent.

Le récit s'achève sur le verbe *renaître* au futur. Une autre façon de dire qu'il y aura une suite, une relève, et que la fin de *La Prière de la peur* n'est que le début d'une nouvelle ère qui permettra de sortir de la peur et du silence. La parole devient délivrante et délivrance pour toutes les personnages qui osent la prendre.

2-3-2- Dialogue, monologue et pensées intérieures

La conception polyphonique du roman est axée non pas sur la représentation de la réalité, mais sur la confrontation des voix autour des différentes facettes de cette réalité sous forme d'échanges dialogiques à caractère interprétatif. En opposant la littérature classique monologique à la littérature populaire carnavalesque, Bakhtine

aboutit à la pluralité des consciences individuelles et des points de vue constitutifs du roman polyphonique. Celui-ci est doublement orienté : vers l'objet du discours et vers le discours d'autrui. Le théoricien révèle :

*« Le mot n'est pas une chose, mais le milieu toujours dynamique, toujours changeant, dans lequel s'effectue l'échange dialogique. Il ne se satisfait jamais d'une seule conscience, d'une seule voix. »*⁴²¹

Si le roman monologique affirme cette négation, c'est à dire, rend compte d'une pensée unique, dominante, reproduite par l'auteur -considéré comme dépendant- dans une œuvre qui se conforme préalablement à l'idéologie dominante ; l'échange dialogique est paradoxalement le corollaire du roman dialogique, qui, au contraire, favorise la confrontation des idées, même au sein de la même conscience autonome (à travers le monologue, le soliloque ou les pensées intérieures).

Le monologue, de même que le dialogue, ne révèlent pas forcément une structure dialogique. Le dialogue est un échange entre deux interlocuteurs, si les idées exprimées vont dans le même sens et soutiennent une pensée unique, un même point de vue, reflétant de surcroît celui de l'auteur, on serait en présence d'un dialogue monologique, étant donné qu'il n'y a pas confrontation de points de vue différents.

Dans la communication ordinaire, l'énonciation se fait sous le regard de l'autre, c'est le même principe adopté par l'énonciation littéraire, « (...) *le dialogue social résonne dans le discours lui-même, dans tous ses éléments, tant ceux qui concernent le contenu que la forme* »⁴²².

L'auteur construit son tissu textuel en prenant en considération ses lecteurs potentiels, le discours du personnage est élaboré en fonction de celui des autres personnages. Le texte entre dans une dynamique productive.

Si le dialogue permet de mettre en relation deux voix (voire plus) dans le récit, le monologue et les pensées intérieures des personnages, offrent la possibilité de révéler le rapport entre ce que dit le personnage et ce qu'il pense réellement, et crée ainsi dans le

⁴²¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 263.

⁴²² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 120.

récit une parole bivocale ; puisque « *Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur.* »⁴²³.

Monologue et pensées intérieures servent à confronter la situation présente du personnage à son passé ou à ce qu'il envisage d'être dans le futur, permettant ainsi de faire des retours en arrière ou des anticipations. Le monologue ne reflète pas une pensée unique, il « (...) *est foncièrement hétérogène et dialogique, comme n'importe quel autre énoncé complexe.* »⁴²⁴.

Le recours au monologue et aux pensées intérieures est très courant dans l'œuvre mansourienne. Dans *Le Chant du lys et du basilic*, toute la partie portant sur le récit mémoriel se passe dans la tête de Meriem, qui tente de retisser les fils de son passé et de confronter sa vision du monde actuelle à celle qu'elle avait à l'enfance.

La jeune fille essaie de se rappeler des scènes et des souvenirs, de reconstituer des dialogues entre des personnages, parmi lesquels certains sont décédés, au point de faire oublier au lecteur qu'il s'agit d'un récit virtuel, entièrement reconstruit dans sa tête.

Cette bivocalité est plus apparente dans certains passages, à portée essentiellement ironique, où la jeune fille muette se met à commenter dans sa tête les comportements et dires de ses visiteurs. C'est par exemple l'état dans lequel se trouvait sa mère à son réveil du coma qui lui permet de comprendre la gravité de son état de santé, qu'elle tourne en dérision comme le démontre cet extrait, et suscite le rire du lecteur complice de ces confidences :

« *Les versets psalmodiés par Zohra et Zoleikha demandaient aide et secours.*

Meriem traduit : « *Je dois être dans un sale état.* ». » (CLB, p.34)

Sur le même ton ironique nous pouvons lire un peu plus loin :

⁴²³Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 145.

⁴²⁴Isabelle Simoes Marques, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », in *Les Cahiers du GRELCEF, La Textualisation des langues dans les écritures francophones*, N2, Mai 2011, url: www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

« Zohra continuait de supplier Dieu. Meriem pensa « La chemise du Seigneur doit être en petits morceaux. » (CLB, p.172)

C'est aussi le cas de ce passage drôle où Meriem voit ses sœurs qui viennent lui rendre visite à l'hôpital en portant ses propres vêtements. Incapable de parler, la jeune fille se contente d'exprimer sa rage avec des pensées intérieures :

« Elle vit ses sœurs et eut un frémissement de fureur en apercevant Fouzia vêtue de la robe qu'elle aimait le plus.

« Elle n'a pas attendu que je sois morte pour hériter de mes affaires ! » pensa Meriem qui, jetant un coup d'œil à son autre sœur, découvrit qu'elle portait un de ses gilets.

« Elles ont profité de mon absence pour se partager mes effets ! Elles ne perdent rien pour attendre ! », se dit-elle. Elle aurait crié de rage impuissante car elle détestait qu'on mit ses vêtements ou empruntât ses livres sans l'avertir.

La jeune fille eut soudain une folle envie de guérir. » (CLB, pp. 92-93)

Meriem réagit à tout ce qui se dit ou se fait autour d'elle dans cette chambre d'hôpital avec un rire intérieur. Seuls le narrateur omniscient et le lecteur partagent ses pensées:

« En les entendant, Meriem eut envie de rire. » (CLB, p.38),

« Croyant Meriem assoupie, les trois femmes ne cessait de faire des suppositions (...). La réflexion de Zohra fit sourire sa fille. Elle savait bien que certains de ses comportements déroutaient sa mère. » (CLB, p. 51)

Les monologues et les pensées intérieures de la jeune fille deviennent plus significatifs et constructifs pour le personnage lorsqu'ils se rapportent à l'Histoire collective. Ce sont ces passages qui permettent vraiment de comprendre le cheminement du personnage et la constitution de sa personnalité tout au long du récit. Tel est le cas de cet extrait où un Moudjahid vient donner à Zohra des nouvelles de son père emprisonné par l'armée coloniale. L'homme commence par raconter son emprisonnement et sa

torture encouragé par la jeune femme qui l'incite à poursuivre son récit. Meriem était présente lors de cet échange :

« (...) elle ne bougeait plus. Les paroles qu'elle venait d'entendre lui parvenaient d'un autre monde. Son grand-père avait été torturé, humilié, (...) À l'école, on lui faisait lire des textes merveilleux où il était question de bonté, de gentillesse et d'amour. (...) Quelques jours auparavant, la maîtresse avait fait apprendre aux élèves un poème extrait de la Légende des siècles de Victor Hugo. (...). Meriem courut chez Ami Ambarak, Il l'écouta attentivement (...) Meriem embrassa le vieillard « aux yeux de lumière » et rentra chez elle. Assise dans un coin du salon, la petite fille venait de découvrir que l'humanité était divisée en strates. (...) Elle venait de découvrir que les notions de BIEN et de MAL avaient une valeur relative. » (CLB, p. 178)

Pour mieux saisir un sens qui lui échappe, la jeune fille confronte plusieurs points de vue : celui du Moudjahid, celui de sa mère, de l'institutrice française, de Ami Ambarak ; et essaie de les comprendre. Elle arrive enfin à formuler son propre point de vue.

Dans le contexte dialogique, l'idée personnifiée (exprimée et assumée par une conscience autonome) doit être *inachevée*, c'est-à-dire discutable : elle engendre le dialogue. En arrivant à construire son propre point de vue, Meriem devient conscience autonome, mais la jeune fille n'interrompt pas le processus dialogique, elle confronte son point de vue à celui d'autres personnages, généralement plus âgés. Bakhtine insiste sur la nécessité d'autrui dans l'achèvement du moi, l'homme a besoin :

« De cette activité d'autrui qui consiste à voir, sentir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule, peut créer la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas. »⁴²⁵

Le même principe est adopté par Ben Mansour dans *L'Année de l'éclipse*, puisqu'il est encore une fois question d'un récit mémoriel, comme nous l'avons expliqué précédemment. C'est donc un narrateur omniscient et hétérodiégétique qui ouvre le

⁴²⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 147.

récit, il désigne la protagoniste par la 3^{ème} personne du singulier, mais a en même temps accès à ses pensées intérieures et se charge également de faire part au lecteur de ses soliloques, monologues, et pensées intérieures. C'est également à ce narrateur qu'est confiée la description dans le récit.

Les dialogues sont pour leur part entièrement rapportés à travers les pensées intérieures de Hayba, la protagoniste, elle se trouve seule à Paris tout au long du Livre I du roman. Hayba reconstitue dans ses souvenirs les échanges qu'elle a eus dans un passé désormais lointain avec Abdel Wahab, son mari assassiné, leur bonheur passé par opposition à la solitude, le chagrin et la détresse dans lesquels elle se trouve actuellement. Bien qu'ils se soient déroulés dans un passé lointain, les dialogues et scènes sont rendus vivants par leur reconstitution dans la mémoire de la protagoniste.

Les dialogues relatifs au présent concernent trois moments du récit et n'ont lieu qu'à partir du second Livre :

1/ Quand Hayba rencontre à Paris El Houari, un ancien ami de la famille, et accepte de rendre visite à sa petite famille, également exilée à Paris.

2/Lorsque la jeune femme rencontre son nouvel employeur Jacques Najac,

et 3/ Lors des rendez-vous avec son psychothérapeute.

Le récit est dominé par les pensées intérieures de Hayba qui se rapportent généralement à son passé, et par des reconstitutions de dialogues antérieurs par la protagoniste. Ce n'est que vers la fin du récit que la jeune femme commence à penser réellement au présent et à essayer de se projeter dans l'avenir en décidant au terme de sa grossesse de commencer à acheter des effets pour le futur nouveau-né.

Le récit s'achève sur le coma dans lequel est plongée la protagoniste lors de son accouchement durant deux jours, et au cours duquel elle voit « (...) *la lignée des ancêtres* » (AE, p.264) puis « *Abdel Wahab et Dounia* » (AE, p.265), et entend résonner « (...) *les voix de son père et de son grand-père.* » (AE, p. 266), lui annonçant avant son réveil du coma qu'elle a donné la vie à deux enfants.

Tout au long du récit Hayba tend à dépasser son traumatisme, elle y arrive en s'ouvrant aux autres, en faisant face à la haine qui la rongait par son envie de vivre. La confrontation de son point de vue à ceux d'autres personnages ayant, comme elle, perdu des êtres chers, lui a permis de faire le deuil et d'aller vers les autres, d'essayer de les comprendre pour pouvoir se projeter dans l'avenir.

Dans une démarche d'ouverture, les personnages mansouriens s'abstiennent de formuler des points de vue uniques, arrêtés, privilégiant le fait de se remettre en question à travers leurs monologues et leurs pensées intérieures, ou optent pour le dialogisme en confrontant leurs points de vue à ceux d'autres personnages. Les romans mansouriens sont nourris de dialogisme et de pluralité vocale.

2-3-3- Plurilinguisme

Mikhaïl Bakhtine considère le roman comme lieu d'entrecroisement des voix « (...) sociales et historiques qui peuplent le langage. »⁴²⁶. Le théoricien russe trouve que « *Dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle. (...) L'objet principal du genre romanesque qui le spécifie, qui crée son originalité, c'est l'homme qui parle et sa parole.* »⁴²⁷.

Les formes de discours tels qu'ils peuvent exister dans la réalité avec les différences de langues, de registres de langues, de parlers spécifiques à des régions ou à des professions, pénètrent dans le texte littéraire et lui donnent son caractère plurilingue.

Dans le chapitre consacré au *Plurilinguisme dans le roman*⁴²⁸, Bakhtine explique que la forme la plus évidente de ce plurilinguisme apparaît dans le roman humoristique anglais, chez Dickens essentiellement. Le plurilinguisme s'y traduit par l'évocation de « (...) toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit. »⁴²⁹.

La langue s'enrichit et évolue grâce à l'interaction, elle « (...) ne vit que dans l'échange dialogique entre les usagers. »⁴³⁰. L'énonciation romanesque est perçue

⁴²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p 121.

⁴²⁷ Idem., pp. 152-153.

⁴²⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 122.

⁴²⁹ Idem.

⁴³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 240.

comme interaction de voix multiples, elle est plurielle : le discours y est souvent hétérogène.

Le plurilinguisme concerne la manière avec laquelle s'exprime le personnage, volontairement choisie et étudiée par l'auteur :

« Aussi la stratification du langage en genres, professions, sociétés (au sens étroit), visions du monde, orientations, individualités, et son plurilinguisme social (dialectes) en pénétrant dans le roman s'y ordonne de façon spéciale, y devient un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur. »⁴³¹

Sorti de sa conception traditionnelle comme « l'écriture d'une aventure », le roman est désormais « l'aventure d'une écriture » pour reprendre Jean Ricardou. C'est un tissu organisé qui rend compte d'un discours multidimensionnel, plurilingue selon Bakhtine.

« Introduit dans le roman, le plurilinguisme y est soumis à une élaboration littéraire. Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage (...) s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique traduisant la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque. »⁴³²

Le roman est donc le terrain de coexistence de plusieurs types de discours, l'espace textuel est constitué de divers genres et fait appel à différents savoirs. Rassemblant parlers locaux, dialectes du terroir, jargons professionnels, langue arabe classique et langue française, prières, chants, proverbes, contes, etc. Les romans mansouriens seraient de ce fait l'espace de coexistence d'un plurilinguisme social avant d'être littéraire. :

« Le roman s'est formé et a grandi précisément dans ces conditions d'activité aigue du plurilinguisme interne et externe. C'est son élément naturel. C'est pourquoi il peut se placer, au plan linguistique et stylistique,

⁴³¹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 119.

⁴³² Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 212.

à la tête du processus de développement et de renouvellement de la littérature. »⁴³³

Le plurilinguisme interne se rapporte à la diversité interne d'une même langue (niveaux de langue, dialectes et parler locaux, langue de spécialité). Le plurilinguisme externe concerne quant à lui, la présence d'une ou plusieurs langues dans le récit.

Bakhtine soutient le fait que le plurilinguisme pénètre dans le roman à travers les discours des narrateurs, les paroles des personnages et les genres intercalaires. Différents registres de langue sont utilisés rendant compte de la recréation du langage populaire dans le texte littéraire, de l'intégration de plusieurs langues dans le récit, ou enfin de l'introduction de genres intercalaires.

2-3-3-1- Langage populaire

Introduit dans le roman, le langage populaire y apporte sa familiarité à travers l'utilisation d'une parole qui reproduit dans le texte la spontanéité de l'oral. Le vocabulaire est inspiré alors de la vie quotidienne, le texte est truffé de termes familiers. Sur le plan syntaxique, les ruptures de construction sont fréquentes, ainsi que les ellipses, les répétitions, et même le découpage syllabique qui reprend graphiquement l'accentuation d'une prononciation orale.

Citons encore « *Les phrases brèves, les termes argotiques, les incorrections et l'élision des voyelles (qui) sont autant de signes caractéristiques du langage populaire.* », le parler « (...) *retranscrit phonétiquement avec ses abréviations, ses fautes de syntaxe et ses tournures locales.* »⁴³⁴, les interjections, l'accent, certaines expressions toutes faites ; marques de l'oralité qui révèlent un jeu sur le langage.

Ces traits caractéristiques du langage populaire, voire familier, sont assez prégnants dans l'œuvre mansourienne. Nous avons déjà souligné le fait que les personnages mansouriens appartiennent à des classes d'âge, à des générations ou à des niveaux d'instruction différents. Nous avons tenté également de mettre en évidence le fait que la parole dans nos romans soit répartie entre plusieurs personnages-narrateurs

⁴³³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p.449.

⁴³⁴ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, pp.122-123.

qui, en la prenant s'expriment chacun selon le rôle qu'il joue, et de ce fait à chaque personnage va correspondre une manière de parler et un niveau de langue particuliers.

Meriem parlera un langage d'enfant quand elle est dans son récit mémoriel, et utilisera des termes plus recherchés, une fois devenue jeune fille, comme le remarque d'ailleurs son grand-père :

« - Je m'étais aperçue tout d'un coup que les enfants ne connaissent pas la ségrégation (...).

- Ségrégation ! Quel mot savant, ma fille ! Sourit Al-Ghaoutsi.

- Oh, je connais d'autres mots plus savants encore, grand-père ! Répondit Meriem d'un ton sérieux. » (CLB, p.278)

Zohra est, comme toutes les autres femmes des trois romans, une mère au foyer qui utilise un langage familier et populaire en même temps, ponctué d'interjections, de redondances, et appuyant le plus souvent ses dires par des dictons, des proverbes, des expressions locales figées, et surtout de malédictions ou de bénédictions, selon son humeur. Cet exemple tiré de *L'Année de l'éclipse* en témoigne :

« Eh ! Eh ! Y en a qui ont une chance en or et d'autres qui ont une chance en goudron ! Eh ! Eh ! La petite nigaude met du Y.S.L. ! C'est devenu son étalon mesure ! Eh ! Eh ! Elle ne jure que par son mari et par Y.S.L. ! Mais croyez-moi, lorsque la neige fondra, la merde apparaîtra et elle se dira : Maudit soit le verre en or dans lequel je bois de l'amertume ! » (AE, p. 72)

Le grand-père s'institue comme guide spirituel de Meriem, surtout après la mort de son père. Sa langue est recherchée, presque soutenue, puisqu'il était cadi (juge), sa démarche est plutôt didactique : *« Chaque langue correspond à une personne. En parlant plusieurs langues, tu es plusieurs personnes à la fois. Tu es plus riche que celui qui ne parle qu'une seule langue. »,* explique-t-il à sa petite-fille (CLB, p.169).

Les Nanas des trois romans sont souvent des Chérifiennes, c'est-à-dire des notables de la ville de Tlemcen. Même si la plupart d'entre elles ne savent ni lire, ni écrire, leur langue est riche, inspirée de la tradition populaire, elles ont le talent de trouver pour chaque situation le proverbe ou le dicton approprié.

Hayba, les deux Hanan, Idris et Abdelwahab sont tous intellectuels. Ils jonglent avec une langue soutenue, un langage familier et/ ou populaire selon le contexte et l'interlocuteur à qui ils s'adressent. Leur enracinement dans leur culture et leur attachement à leurs origines apparaissent dans leur langage, car même s'ils utilisent souvent une langue soutenue, ils recourent comme les autres personnages à des proverbes populaires et à des expressions locales.

Nous citerons, à titre illustratif, quelques exemples relatifs aux caractéristiques du langage populaire dans *Le Chant du lys et du Basilic*, que l'on retrouve également dans les deux autres romans :

• **Le découpage syllabique** : cas de Amti Zeineb qui illustre son courage lorsqu'elle a décidé de faire face à sa famille et à celle de son mari en demandant le divorce. La vieille dame affirme fièrement : « *C'est moi qui ai demandé le divorce et je l'ai ob-te-nu.* » (CLB, p.55). Le découpage syllabique du dernier mot marque à la fois le défi et l'insistance.

- « *Oui...Oui...Oui, cria Zohra, je veux mou-rir!* » (CLB, p.71), pour marquer l'insistance, tout en soutenant l'intensité de l'énoncé par le cri.
- « *Meriem, dit-il d'un ton sec, salue mes in-vi-tés, et attends-moi dans la pièce à côté.* » (CLB, p.94) : dans cet extrait le découpage syllabique est consolidé par la mention du *ton sec* du grand-père.

• **Les expressions figées ou toutes faites** :

- « *La chair de ma chair* » (CLB, p. 32),
- « *Petite mère* », diminutif souvent utilisé dans les trois romans pour désigner la mère,
- Les expressions « *filles de ma mère* », « *fils de ma mère* » qui « *remplacent les mots « ma sœur » et « mon frère » à Tlemcen* » (CLB, p.38), ou « *filles de mon frère* » et « *femme de mon frère* » (CLB, p. 56),
- « *Filles des hommes !* » (CLB, p.123),
- « *Maudis le diable !* » (CLB, p.47), traduction intégrale d'une expression en arabe dialectal souvent utilisée : *en'el echitane*,

- « *Tant que je suis au-dessus de sa tête* » (CLB, p.61), qui signifie « *tant que je suis toujours en vie* ».
- « *Ô ma brulure ! Ô mon destin noir ! Ô la chance qui m'a trahie !* » (CLB, p. 62).
- « *Oui, ô ma brulure ! oui, ô ma douleur ! oui, ô nôtre destin noir !* » (CLB, p.175).
- « *Matin de bonheur* » (CLB, pp.102, 139), pour « *Sbah el khir* », et « *Après-midi de bonheur* » (CLB, p.152), pour « *Msa el khir* ».
- « *Que Dieu te donne une tape !* » (CLB, p. 140), pour « *ya'tik darba.* ».
- « *Oqtal wana nadfan : tue et moi, j'ensevelirai.* » (CLB, p.143).
- « *Invité de Dieu* » (CLB, p.152), pour : « *dif rabbi* ».
- « *Tahya Flene et tahya Feltane* », pour « *Vive Untel* » (CLB, p. 187).
- « *Pain de Dieu* », pour désigner la nourriture (CLB, p. 229).

• **Les expressions à connotation religieuse** sont fréquemment utilisées dans le langage familier, leur intégration dans une œuvre qui s'inscrit dans le rapport oralité-écriture est presque une évidence. Nous en citons quelques-unes qui reviennent souvent dans la bouche des personnages mansouriens : « *Maudis le diable !* » (CLB, p.47, p. 152). « *Le fils de Satan* » (CLB, p.114), « *Allah ya'lam : Dieu le sait* » (CLB, p.115), « *Al Hamdou li'Allah : Dieu soit loué !* » (CLB, p. 141), « *filles du diable* », ou encore « *filles du péché* » (CLB, p.155).

• **Les interjections** comme : « *Bouh ! Bouh !* » (CLB, p.57), « *Wili...wili !* » (CLB, pp.66, 234), « *You...You !* », « *Ah! AH !* » (CLB, p.186), « *Hawdji !* » (CLB, p. 90).

• **La répétition** rattachée à la prononciation orale dans : « *Les vents vio-violents souff-souff-soufflent sur le cou-cou-vent.* » (CLB, p.139).

• **Les mots déformés** comme Montpellier, la ville française qui devient « *Mon Béliar* » dans la bouche de Nanna Khédoudja (CLB, p.153).

• **L'énumération** dans « *Mohammed, Hami, Rédouane, Bénaouda, Latifa, Leila, Téma... Rentrez tout de suite. Rentrez vite !* » (CLB, p.199).

• **L'insulte** est une autre forme de langage populaire qui permet le plus souvent d'extérioriser la rage, comme elle peut renvoyer à une manière de parler, indissociable d'une manière d'être et de dire de son énonciateur. Nous pouvons approcher sa portée dans cet extrait du *Chant du lys et du basilic* où il est question d'une dispute entre filles :

« Parfois, les petites filles se disputaient, les ressentiments faisaient surface et les insultes pleuvaient.

- Qui t'a dit de mettre du poivre dans le ragoût de poulet ? Il doit uniquement mijoter dans le beurre et le safran.

- J'ai toujours vu ma mère en mettre.

- Alors, ta mère doit apprendre à faire la cuisine!

- Ah, oui? C'est plutôt la tienne qui doit prendre des leçons! La dernière fois que j'ai mangé le couscous chez toi, je l'ai trouvé aussi fade que ton visage!

- Dis-moi fesse de veuve, comment peux-tu prétendre que ma mère ne sait pas faire la cuisine?

- Moi, " fesse de veuve"? Mais regarde-toi, espèce de négrita felfla bita, négresse, piment blanc.

- Si elle est négrita, alors tu n'es qu'une mouka, chouette.

- Tais-toi, espèce de settout, sorcière, espèce de feu sous la paille (...) »

(CLB, p. 129)

Cette reproduction de discussion sur un ton familier crée d'une part un décalage entre la langue soutenue du narrateur et celle familière des personnages, et provoque d'autre part le rire du lecteur. Les femmes déclenchent sur le même ton une dispute au Hammam à propos d'une mère qui s'est permise de ramener avec elle son fils âgé de six ans, agrémentant leurs dires de malédictions :

« - Espèce de malpolie ! Mais regarde-le, il a encore mon lait entre ses dents.

- Tu radotes, petite mère, s'esclaffa Zakia. Jette donc un petit coup d'oeil sur le petit oiseau de ton chérubin, il est sur le point de s'envoler, tu ne crains pas le ridicule?

Quant à l'enfant, fort de la présence de sa mère, il se mit lui aussi de la partie.

- Tais-toi, espèce de vache. D'ailleurs, ta poitrine n'est pas belle, elle est trop grosse.

- Ah, ah, ah! Petit voyou! Comment sais-tu que ma poitrine n'est pas belle! Hurla Zakia très vexée.

- Petit voyou, lui? Cria la mère, mais c'est toi la dévergondée.

- Moi, une dévergondée? Espèce de vieil artichaut! Si tu n'avais pas l'âge de mon arrière-grand-mère, je te montrerais de quel bois je me chauffe, rétorqua Zakia.

- Vieil artichaut! Elle m'a comparée à un vieil artichaut! Regarde-toi, pauvre concombre plus fané et desséché qu'un citron au mois d'août. Un concombre dont personne ne voudrait même pas pour un rial. » (CLB, p.213)

Dire l'insulte permet dans d'autres cas d'amuser le destinataire, « (...) *de marquer sa proximité à l'autre.* »⁴³⁵, et de consolider son appartenance à un groupe, « (...) *on insulte selon les rituels du groupe, ceci marque et maintient la cohésion.* »⁴³⁶.

L'insulte est véhiculée dans l'œuvre mansourienne par des personnages spontanés, familiers, qui s'avèrent souvent contestataires, voire révoltés, c'est le cas d'El Houari dans *L'Année de l'éclipse*, personnage qui résume dans l'énoncé suivant les caractéristiques et fonctions précitées de l'insulte :

« - Ya Hayba, wah! Ya hawdji, wah! Je t'appellerai tous les matins pour te faire rire comme avant ! C'est un grand jour. Ya bardi, wah, ris encore plus fort (...).

- Qui va t'en vouloir ? Din babahoum, on les aura. » (AE, p. 41)

« (...) Nous étions bons citoyens, patriotes jusqu'à la connerie, travailleurs jusqu'à l'esclavage, et voilà ce que nous sommes devenus: des malheureux

⁴³⁵ Saliha Benabbas, *Etude comparative d'un langage féminin: les proverbes français et kabyles relatifs à la représentation de l'homme*, Thèse de Doctorat, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, 2014, p. 71.

⁴³⁶ Idem, p. 74.

à la merci du premier banquier venu! Ya din babahum...s'écria-t-il. Ya din babahum... » (AE, p.89)

Les personnages mansouriens s'expriment dans le langage et la langue de leur milieu social et culturel, produisant d'une part un effet polyphonique dû à la pluralité des voix et des consciences autonomes, et d'autre part dialogique, puisque ces consciences sont en dialogue constant.

Le recours au langage populaire et familier permet d'intégrer la diversité de la vie sociale dans le texte littéraire. Il traduit également l'appartenance culturelle autant qu'identitaire, ainsi que l'attachement de l'auteure à sa communauté.

2-3-3-2- Polylinguisme

Evoluant dans un contexte plurilingue et pluriculturel, l'écrivain contemporain ne peut faire abstraction de la pluralité des langues et des cultures et de leur interaction au sein de la vie sociale. Bakhtine explique que :

« La nouvelle conscience culturelle et créatrice des textes littéraires s'épanouit dans un monde devenu activement plurilingue une fois pour toutes. L'époque de coexistence des langues nationales en circuit fermé est terminée. Les langues s'éclairent mutuellement, car une langue ne peut être consciente d'elle-même qu'à la lumière d'une autre. »⁴³⁷

Cette dimension est d'autant plus notable lorsqu'il est question d'écrivains issus des anciennes colonies. Le rapport de la langue d'écriture à la langue maternelle est alors assez significatif et sa prise en compte reste un élément incontournable dans l'analyse des œuvres.

En effet, là où Dominique Combe décèle le fait que les écrivains francophones « *Expriment le sentiment d'appartenir, à travers la langue française, à une communauté de pensée.* »⁴³⁸, Abdelkebir Khatibi trouve que « *La langue 'maternelle' est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'un à l'autre se déroulent une traduction*

⁴³⁷ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 448.

⁴³⁸ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 14.

permanente et un entretien en abyme [...] »⁴³⁹.

Le choix de la langue d'écriture est de ce fait très significatif, il traduit aussi bien :

« (...) des enjeux institutionnels – l'autonomie d'une littérature, les conditions de son émergence, la relation qui s'y établit entre l'écrivain et le public –, politiques – le statut d'une langue et de ceux qui la parlent –, que proprement littéraires, à savoir quels sont les modèles dont dispose l'écrivain pour représenter les rapports sociaux entre les langues ou les niveaux de langue. »⁴⁴⁰

Le rapport à la langue française est par essence dialogique dans l'œuvre mansourienne : *« C'est la situation même de l'écrivain francophone, côtoyant plusieurs univers linguistiques, qui l'expose au phénomène de plurilinguisme textuel. »⁴⁴¹*. Ben Mansour a évolué dans un contexte plurilingue qu'elle exprime ouvertement dans son œuvre, par la voix de ses personnages.

Les protagonistes des romans mansouriens posent la question de la relation entre langue arabe et langue française, ils évoquent également leur rapport à ces deux langues, dès leur jeune âge pour certains, comme c'est le cas pour Meriem dans cet extrait :

« L'institutrice enseignait aux élèves l'alphabet et l'art, ô combien difficile, d'agencer les consonnes et les voyelles pour former un mot. Souvent Meriem trouvait qu'il n'y avait pas de concordance entre le mot prononcé et le mot écrit. Elle n'osait rien dire (...)

C+H= CH

C+H+A= CHA

C+H+A+T= CHAT

Et les roumiyats se mettaient à miauler. Ah bon ! Se dit-elle, « ce chat-là, c'est el qat ! »

⁴³⁹ Abdelkébir Khatibi, *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 171.

⁴⁴⁰ Lise Gauvin, *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, PU de Montréal, 1999, p. 53.

⁴⁴¹ El Hadj Camara, « Le plurilinguisme textuel et les mécanismes de sa mise en œuvre chez Ahmadou Kourouma et Patrick Chamoiseau », in *Voix plurielles*, n 8, 2, 2011, p. 33.

L'institutrice continuait :

B+E= BE

B+E+B= BEB

B+E+B+E= BEBE

Les élèves se mettaient à vagir. « Je crois que j'ai compris, pensa-t-elle, le front plissé et l'air sérieux, ce bébé, c'est momo ! », (CLB, pp. 136-137)

Le rapport est plus emblématique, pour ne pas dire problématique, quand c'est la mère de Meriem qui s'exprime à ce sujet. Pour Zohra, la langue arabe véhicule sa culture, son identité et ses origines, elle ne manque jamais de le rappeler à ses filles, influencées à son sens par l'école française comme le démontre cet extrait :

« - Vous voulez être Françaises peut être ! Vous êtes Algériennes, arabes et musulmanes.

Après un court silence, Zohra reprit sa diatribe :

- *Dans ma maison on obéit aux ordres de Ben Badis et pas à ceux de Soustelle ! Fouzia, toi qui prétends tout savoir, récite-moi les paroles de Ben Badis.*

- *- Il a dit... Il a dit... Il a dit....*

- *“ Que Dieu te donne une tape”! Qu'à dit Ben Badis, vite! Je veux l'entendre, cria la passionaria de Derb Messoufa.*

- *Tremblant de peur, car la voix de Zohra se faisait de plus en plus menaçante et ses yeux turquoise de plus en plus foncés, Fouzia récite d'une traite: “ L'Algérie est ma patrie, l'arabe est ma langue et l'islam, ma religion”.*

- *Al Hamdoul'allah: Dieu soit loué! C'est quand même sorti de ta bouche! Ne l'oubliez jamais, cria Zohra (...). » (CLB, pp. 140-141)*

Le narrateur part quant à lui d'une situation précise à laquelle est confronté un personnage pour poser par la suite des questions qui lui permettent d'éclairer son point de vue, le fond est de ce fait dialogique :

« L'école voulait intégrer Meriem et ses semblables dans une culture, un mode de vie qui n'étaient pas les leurs. L'école voulait leur faire oublier leur passé, leur histoire, leurs origines. Dans les livres, on voyait deux

petits enfants, une fille et un garçon, blonds et roses, qui allaient rendre visite à deux autres petits enfants, bruns et noirs, dont la mère roulait éternellement du couscous. » (CLB, p.147), Meriem se demande alors : « *À Derb Messoufa et Ain el Hout, il y avait autant d'enfants blonds aux yeux clairs que dans les autres quartiers. Céline était une roumiya et pourtant, elle avait les cheveux noirs ! (...) Quant aux mères de Derb Messoufa, elles ne passaient pas leur temps à rouler du couscous.* » (CLB, p 147)

Hanan, l'héroïne de ***La Prière de la peur***, croyait quant à elle « (...) *que tous les Algériens devaient parler en arabe.* » (PP, p. 214), elle est surprise en quittant sa ville natale pour poursuivre ses études à Alger de rencontrer Idris, cet Algérien qui « (...) *ne comprenait ni ne parlait la langue arabe.* » (PP, p. 214). Cette rencontre pousse la jeune étudiante à remettre ses représentations en question, elle confie : « *(j'ai) ouvert les yeux sur une Algérie que je ne percevais même pas !* » (PP, p.218).

Ce rapport à la langue et à l'ancien colonisateur est également abordé à travers le regard des autres « frères » arabes, comme l'explique Hanan :

« Tunisiens, Marocains, Irakiens, Egyptiens, Syriens, Libanais, Palestiniens et d'autres « frères » arabes, comme les Iraniens réfugiés après la chute de Mossadegh, trouvèrent aide et refuge en Algérie. (...) Nous n'étions pas dupes (...) Ils furent les premiers fossoyeurs de l'Algérie, culpabilisant le peuple lorsqu'ils l'entendaient parler français : « Vous n'êtes pas des Occidentaux ! Vous êtes algériens et arabes. C'est pour cela que vous avez sacrifié un million de martyrs. ». » (PP, p.219)

Cette question revient dans ***L'Année de l'éclipse***, alors que le roman se rapporte aux années 90. Hayba, femme émancipée, médecin spécialiste est taxée par les assassins de son mari et sa fille d'appartenir au « *Parti de la France* »:

« (...) prit le chemin de l'exil, quitta l'Algérie. La France serait sa terre d'accueil. Elle y avait des droits, elle les avait acquis. Pendant qu'ils violaient sa fille et la torturaient, ne l'avaient-ils pas traitée de pute à la solde du parti de la France ? » (AE, p.12-13)

Au-delà du rapport ambigu entre les deux langues qui pose également la question

identitaire, leur interaction dans les répliques des personnages, quel que soit leur niveau social ou d'instruction, est assez fréquente dans les romans de Ben Mansour. Bakhtine précise que :

« *L'unité du langage littéraire n'est pas celle d'un système linguistique fermé : c'est l'unité fort originale des « langues » qui sont entrées en contact, et se sont reconnues les unes les autres.* »⁴⁴²

Ben Mansour reconstitue une pluralité linguistique préexistante étant inspirée de la pratique linguistique en Algérie, où les interlocuteurs utilisent, parfois inconsciemment, des mots en français qui se trouvent être le plus souvent *algérianisés*.

Ces interactions donnent à l'oeuvre son identité hybride, composite et métissée, les personnages étant eux même le produit d'un contexte de pluralité linguistique et culturelle, qu'ils ne manquent pas d'exprimer et de revendiquer.

Les mécanismes de mise en texte des langues dans l'oeuvre mansourienne sont multiples. Ils apparaissent à travers des marques typographiques (italique et guillemets) qui créent une certaine distance entre les expressions et mots marqués et le reste du texte. Les personnages mansouriens ponctuent leurs paroles d'un « *Inch Allah !* » ou d'un « *Bismi Allah* », qui se démarquent dans le récit par leur introduction en arabe dialectal accentuée par l'italique, tout comme d'autres termes et expressions telles que : *Saadi*, utilisé à Tlemcen par les femmes pour désigner leur mari, *Mwa*, utilisé par les personnages pour désigner leurs mères, ou *Bwa* pour le père, *Mabrouk*, *Settout*, et la liste est très longue.

Cette mise en texte est véhiculée également par le recours à la traduction littérale, essentiellement intégrée par les répliques des personnages en arabe suivies de la traduction faite par le narrateur.

Dans certains cas, c'est la linguiste qu'est Latifa Ben Mansour qui prend la parole en expliquant en note de bas de page l'étymologie et le sens de mots introduits en arabe classique, comme le démontrent ces exemples tirés de *La Prière de la peur* :

« *Mintaq* : de la racine « *N.T.Q* » a donné le mot logique et signifie aussi

⁴⁴² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 116.

parler. » (PP, p.101),

« *Kalam : langage, langue, discours, énonciation, a fini par signifier la théologie.* » (PP, p. 105),

« *Hamil el Qur'an : désigne toute personne qui connaît par cœur le Coran et par extension les Théologiens. De cette racine « HML », on a un terme qui désigne la femme enceinte.* » (PP, p.105)

Ou en introduisant par la bouche des personnages des jeux de mots, c'est le cas par exemple dans : « *Ilm el bghoula : science des mulets* » au lieu de « *Ilm el balagha : Science de la rhétorique* » (PP, p. 103).

La transposition est un autre mécanisme qui se distingue de la traduction, permettant d'intégrer en langue française -de manière plus dissimulée et sans aucun démarquage du reste du texte- des expressions, voire des proverbes ou adages populaires, appartenant originellement à la culture et à la tradition orales. La transposition est définie par Lawson-Hellu Laté comme étant «*Le processus d'expression du contenu énonciatif d'une langue d'origine, langue-source, dans une langue d'arrivée, langue-cible.* »⁴⁴³.

La traduction de termes et d'expressions en arabe (dialectal ou classique) est pratiquement systématique dans *Le Chant du lys et du basilic* et dans *L'Année de l'éclipse*. Michel Bertrand trouve qu'«*En soi, déjà, la traduction est une activité créatrice : il faut à partir d'un même signifié substituer d'autres signifiants.* »⁴⁴⁴, comme l'illustrent ces exemples tirés de *L'Année de l'éclipse* : « « *Ya alli ayhub yashri ahboub al hamm bi addraham* » (« *Qui veut acheter des graines de malheur et de douleurs avec des dirhams.* ») » (AE, p.25) ; « *Astar astar al akhmous aw Djabril, « La protection ! La protection, que le chiffre cinq et l'ange Gabriel te veillent.* » (AE, p. 68).

Certaines expressions et proverbes sont directement transposés en langue française, c'est au lecteur de les repérer quand ils ne sont pas déjà démarqués typographiquement dans le texte, à l'instar de ces propos de Yamna dans *Le Chant du*

⁴⁴³Lawson-Hellu Laté, « Textualité et transposition hétérolinguistique dans le roman francophone : Pour une théorie générale du plurilinguisme littéraire », Conférence présentée au Colloque international « La Traversée dans le roman francophone » de l'Université Laval, Québec, juin 2005, cité par El Hadj El Hadj Camara, « Le plurilinguisme textuel et les mécanismes de sa mise en œuvre chez Ahmadou Kourouma et Patrick Chamoiseau, op. cit., p. 35.

⁴⁴⁴ Michel Bertrand, *Langue Romanesque et parole scripturale*, Paris, PUF, 1987, p.116.

lys et du basilic introduits en langue française : « *Mes enfants ! J'ai bu et je continue de boire le doux et l'amer.* » (CLB, p. 31), traduction littérale de « *chrobt w mazal nochrob el hlou wel mor* » ; « *Rien ne dure hormis les actes et les racines.* » (CLB, p. 96), traduction de « *maydoum ghir essah* » ; « *Ne connaît la dureté du gourdin que celui qui en a goûté* » (CLB, p.91) ; « *Que vive celui qui te voit.* » (AE, p.88), « *Hayba, mon cœur, ma fille chérie ! Le seul parfum qui me reste de mon malheureux fils désormais sous terre !* » (AE, p.22) ; pour ne citer que ces quelques exemples.

Signalons également la présence, plus discrète, d'autres langues comme l'anglais, l'espagnol ou le latin.

Si la traduction est parfois systématique dans les romans mansouriens, la transposition non signalée et l'intégration de mots, d'expressions, voire de poèmes entiers en arabe posent à notre sens la question de la réception de ces romans, qui rappelons-le ont été publiés tous les trois en France.

L'œuvre mansourienne implique une lecture active, le lecteur étant censé connaître la langue et la culture locales pour optimiser sa lecture.

2-3-3-3- Genres intercalaires

L'autre particularité de l'œuvre mansourienne réside dans l'introduction, voire la fusion de genres littéraires à d'autres non-littéraires dans ses romans, leur attribuant de ce fait un caractère hybride, « (...) *un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé.* »⁴⁴⁵, comme l'explique Mikhaïl Bakhtine, pour qui :

« *Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre.* »⁴⁴⁶

Aux genres non-littéraires incorporés dans le roman, Bakhtine donne l'appellation

⁴⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 182.

⁴⁴⁶ Idem., p. 141.

de *genres intercalaires*. Les lettres, confessions, tracts, chansons, prières, biographies, récits historiques, hagiographiques ou politiques, constituent ces genres⁴⁴⁷ :

*« Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages. »*⁴⁴⁸

Revenant sur l'introduction de genres intercalaires inspirés essentiellement de l'oralité, Latifa Ben Mansour explique que son œuvre tente de traduire une identité interculturelle et de rendre compte d'une:

*« (...) culture traditionnelle, qui est très riche, très métissée. Elle contient des éléments maghrébins, kabyles, grecs, arabes... Elle s'est formée à partir des trois grands monothéistes : juif, chrétien, musulman. Elle contient aussi une littérature profane, comme ces chants andalous qui célèbrent la femme, l'amour, le vin, et aussi une littérature orale, aujourd'hui largement menacée. »*⁴⁴⁹

Les romans mansouriens reproduisent ces caractéristiques, la culture orale, le discours religieux, l'Histoire passée et contemporaine, y sont fusionnés constituant des textes *« (...) hétérogène(s), divers et composite(s), tel un habit d'Arlequin. »*⁴⁵⁰.

La musique andalouse résonne en arrière fond jaillissant d'un magnétophone, dont les poèmes sont parfois directement intégrés en langue arabe et entonnés par les personnages, ou traduits en langue française.

Les prières des personnages exprimées à haute voix ou à travers leurs pensées intérieures introduisent la parole sacrée dans le genre le plus profane qui soit, le roman, où, en toute simplicité les prières côtoient chants et même insultes.

Des tracts, des hagiographies, des biographies de personnalités, des extraits de récits historiques, de textes philosophiques ou politiques sont introduits par la voix des

⁴⁴⁷ Ibid. idem., pp. 144-145.

⁴⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 141.

⁴⁴⁹ Latifa Ben Mansour, entretien in *Sud Ouest*, 09 juin 1997.

⁴⁵⁰ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 81.

personnages qui les récitent par cœur. Latifa Ben Mansour construit ses textes autour d'un travail d'hybridation qui articule ces éléments venant d'univers divers.

La combinaison de tous ces éléments traduit les choix esthétiques de l'auteure qui privilégie l'hétérogénéité thématique et stylistique. Latifa Ben Mansour réinvente, construit, récré sa propre langue romanesque.

L'œuvre mansourienne est l'espace harmonieux du *jeu combinatoire* de différents éléments du discours oral et écrit, du sacré et du profane, de la tradition et de la modernité, du littéraire et de l'extra-littéraire, de la vie dans sa complexité et surtout dans sa diversité.

Conclusion générale

Cette recherche visait à relever les interactions entre oralité et écriture dans l'œuvre mansourienne en mettant l'accent sur leur mode d'expression, leurs mécanismes et leur portée.

Pour atteindre ces objectifs, nous avons tenté dans la première partie de cette thèse de clarifier la problématique de l'oralité tout en essayant de relever ses manifestations dans l'œuvre de Latifa Ben Mansour.

Nous avons convoqué dans un premier temps dans le premier chapitre les différentes définitions du concept d'« *oralité* » établies par plusieurs chercheurs, avant de nous arrêter sur celles qui correspondent aux particularités du recours à ce concept dans l'œuvre mansourienne.

L'oralité serait de ce fait une forme de discours imprégné de particularités culturelles collectives et populaires qui se transmettraient de génération en génération de bouche à oreille, ou à travers des pratiques langagières et culturelles particulières ; partagées par tous les membres de la communauté.

L'oralité est de ce fait un dire relatif à un socle commun partagé et échangé par le moyen d'un discours marqué de références culturelles et identitaires communes aux interlocuteurs. C'est également un *faire* qui se traduit par des pratiques culturelles et culturelles propres à une communauté, souvent transmises tacitement de génération en génération.

L'oralité est par essence vivante, mouvante et immédiate, sa fixation par l'écriture l'ampute de ses caractéristiques fondamentales tout en permettant paradoxalement sa préservation. Le texte littéraire pourrait représenter une alternative de reproduction de certaines conditions de la réalisation de l'oralité.

Nous avons tenté dans un deuxième temps de montrer de quelle manière le texte littéraire tend à représenter les éléments constitutifs de l'oralité, avant de nous pencher sur le rôle joué par le corps, en tant que support premier de l'oralité, dans la transposition de la mémoire orale en mémoire écrite. Nous avons pris en considération l'exemple d'une pratique traditionnelle de marquage symbolique corporel, à savoir, le tatouage traditionnel féminin et son rapport à la mémoire collective. Ce choix a été motivé par le fait qu'en plus de représenter des personnages appartenant à l'ancienne

génération portant fièrement les signes de cette filiation, l'auteure recourt à une forme symbolique de marquage corporel en inscrivant les stigmates des traumatismes de la mémoire collective sur les corps de ses héroïnes qui doivent faire face à des blessures physiques profondes, provoquées par le traumatisme de la colonisation, ou par la barbarie terroriste des années 90.

Nous avons pu comprendre comment les personnages mansouriens arrivent à transformer le piège de la mémoire collective en facteur de dépassement des traumatismes du passé individuel et surtout collectif. La concrétisation la plus significative de cette libération est représentée par leur prise de parole et leur venue à l'écriture.

Une écriture érigée comme signe de résistance, scriptothérapie visant à préserver et à transmettre une mémoire et non pas une peur. Ben Mansour assume cette fonction comme l'explique Névine El Nossery:

« (...) l'écriture constitue une thérapie qu'elle se prescrit afin de remédier aux dommages émotionnels qu'elle-même a endurés tout au long de sa vie à cause des atrocités qui avaient dévasté son pays et sa propre existence durant plus d'une décennie. Ce qui revient à dire que le passage à l'écriture romanesque fonctionne comme un détour, seul moyen possible d'appréhender l'inimaginable et de représenter l'impensable. »⁴⁵¹

Cette écriture est volontairement imprégnée de références orales que les personnages mansouriens tentent de ressusciter. Les héroïnes de Ben Mansour sont avant tout des conteuses qui restituent une parole salvatrice, celle des contes des *Mille et une nuits* combinée à celle des légendes populaires locales.

Le pouvoir magique de ces formes imaginaires orales est stylisé à travers la reproduction du rituel de contagion dans le corps du texte romanesque, la superposition du sort des personnages mansouriens à celui des personnages des contes et légendes racontés (Loundja et Ruh Al Aghrib), et la suspension du récit le temps de cette narration orale, créant une sorte d'échappatoire, un espace d'évasion de la réalité tragique dans laquelle s'inscrivent les romans de Ben Mansour.

⁴⁵¹ Névine El Nossery, *Témoignages fictionnels au féminin, une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, ed. Rodopi, 2012, p.181.

Les textes mansouriens offrent ainsi aux contes et aux légendes, essentiellement locaux, la possibilité de continuer à exister ; et ces formes orales participent, pour leur part, à styliser les romans en y inscrivant leurs particularités.

L'oralité s'exprime également à travers le rapport au sacré et au profane. Musique et chants traditionnels et populaires sont introduits dans l'œuvre de Ben Mansour par la voix de personnages féminins, qui tentent de sauvegarder et de transmettre des poèmes tirés de la tradition musicale andalouse, si marquante à Tlemcen ; et de préserver la tradition musicale populaire locale, à l'instar du *hawfi*, genre musical propre à la périphérie tlemcenienne.

Les chants religieux combinés à certaines pratiques telles que la récitation du Coran, le *dhikr*, et la prière, inscrivent la présence religieuse dans l'œuvre mansourienne. Cette référence, tout en contribuant à l'hétérogénéité textuelle, aurait une valeur de protection pour les personnages mansouriens, d'une part, et de célébration, d'autre part, d'un islam ancestral porté sur les valeurs du partage, de l'amour et de la paix.

Cet islam pur s'exprime également dans les romans de Ben Mansour par une forte influence du soufisme que nous avons essayé dans un premier lieu de cerner, avant de voir la manière avec laquelle il est véhiculé dans le corpus. Nous avons pu dégager deux aspects de cette présence : une orale, et l'autre rituelle essentiellement liée à l'initiation.

Cette trouvaille nous a obligée à consacrer la deuxième partie de notre thèse à l'examen de l'oralité et de l'écriture vues du point de vue de leur rapport aux initiations féminines. Une orientation justifiée notamment par le sens que nous avons retenu de l'oralité, qui se rapporte à la fois au *dire* et au *faire*.

Nous avons donc essayé dans un premier temps de définir l'initiation tout en dégagant la différence entre les concepts de *rite*, *rituel*, *initiation*, *parcours initiatique*, *scénario initiatique*, afin de mieux comprendre ce phénomène et de dégager le schéma initiatique le plus applicable aux parcours des personnages de l'œuvre mansourienne.

Nous avons opté pour le scénario du récit d'initiation et le scénario initiatique appliqués au texte littéraire, élaborés respectivement par Myriam Tsimbidy et Simone Vierne, afin de vérifier leur réalisation dans le corpus.

Nous avons pu prouver que les personnages mansouriens passent par un parcours initiatique qui respecte les étapes du scénario initiatique précité, et leur permet en fin de compte de se réaliser et d'atteindre le statut d'être accompli selon les particularités de chaque parcours :

- Meriem y accède en passant du statut de l'ignorance de l'enfance à celui de l'adulte consciente de ce qu'elle est et de ce que représente pour elle le monde et les autres ;
- Hanan se réalise par l'écriture du manuscrit qu'elle lègue à sa famille,
- La jeune Hanan s'accomplit en assumant son passé et en imposant son choix face à sa famille ;
- Hayba devient un être accompli en se libérant de l'emprise de la culpabilité et du deuil et en leur faisant face en redonnant la vie.

La réalisation de ces parcours initiatiques se fait par des moyens particuliers auxquels recourent les personnages mansouriens, parmi lesquels nous avons explicité le corps, le conte et le rêve et leur rôle dans le dépassement de la mort et du deuil.

Le point commun entre les quatre protagonistes reste la manière avec laquelle elles arrivent à sortir du silence imposé aux femmes depuis des générations et à assumer une parole proférée dans l'espace public par le moyen du cri féminin qui s'accomplit par la venue de ces personnages, et à travers eux de Latifa Ben Mansour elle-même, à l'écriture.

Après avoir traité tous ces aspects culturels et symboliques et leur reproduction dans l'œuvre de Ben Mansour, nous nous sommes penchée dans la troisième partie de notre étude sur l'écriture et l'oralité dans l'œuvre de Ben Mansour, du point de vue stylistique et narratif.

Nous sommes revenue sur l'écriture mansourienne à la croisée du passé et du présent pour déterminer la nature des profils représentés par l'auteure, leur relation les uns avec les autres, et leur rapport à la tradition et à la modernité du point de vue temporel et spatial.

Les personnages mansouriens appartiennent à trois générations différentes : celle des héroïnes qui représentent la jeune génération, émancipée, libre et ouverte sur le monde tout en étant attachée à ses valeurs culturelles et identitaires ; une génération qui vit l'exil et se trouve confrontée, voire opposée à son retour sur sa terre natale à la génération des mères, attachées quant à elles aux traditions qu'elles s'acharnent à faire respecter à n'importe quel prix. Entre les deux se positionne la génération des grands-mères et celle des aïeules, gardiennes de la mémoire collective, décrites comme étant sages et fortes de leur expérience dans la vie, qu'elles se chargent de transmettre à leurs petites-filles.

La réalisation de tout ce panorama se fait dans et par l'écriture. Les héroïnes qui ont eu accès à l'instruction, contrairement à leurs aînées, prennent la responsabilité de transcrire, de préserver et de transmettre le patrimoine culturel oral que leur lègue l'ancienne génération.

Cette reconstitution place le récit dans un continuels va et vient entre passé et présent, entre l'ici et l'ailleurs, entre Tlemcen, la ville contemporaine au temps de la narration, qui coïncide avec l'époque coloniale, et les années 90, et Tilimsan, la ville jadis peuplée par la féerie des contes et des légendes, des rois et des princes qui ont fait sa gloire.

Cette représentation éclatée démultiplie les perspectives et les voix et place le récit au cœur de la polyphonie et du dialogisme, qui se voient renforcés par la récurrence des connexions entre le plan textuel et contextuel ; par le dédoublement des lieux, du temps et des personnages ; ainsi que par le recours à l'humour et à l'ironie.

Le caractère hybride de l'écriture mansourienne est véhiculé de surcroît par la pluralité des niveaux narratifs. Ces derniers sont construits autour des procédés de l'enchâssement, de la métalepse et de la mise en abyme, ainsi que par le recours aux anachronies, véhiculées par le récit mémoriel et le récit labyrinthique.

Cette pluralité structurelle est liée à une pluralité discursive. En effet, plusieurs voix se partagent la narration dans l'œuvre mansourienne consolidant l'idée de transmission sur laquelle se fonde l'écriture de Ben Mansour, et renforçant son caractère polyphonique par la multiplication des instances narratives. Ces voix sont porteuses de points de vue différents exprimant un dialogisme consolidé par l'adaptation du discours des personnages à leur statut social, à leur milieu, à leur âge et à leur culture.

Cette hétérogénéité permet d'introduire le plurilinguisme social bakhtinien, étroitement lié à l'oralité, qui se traduit dans les récits par le recours au langage populaire dans sa diversité, au polylinguisme et aux genres intercalaires.

Tous ces éléments participent à l'interaction productive entre oralité et écriture romanesque mansoureinne. L'introduction de l'oralité dans le texte mansourien lui donnant son caractère hétérogène et éclaté, le plaçant entre passé et présent, oral et écrit, tradition et modernité.

Après avoir examiné les stratégies d'introduction, d'inscription et d'actualisation de l'oralité dans les romans de Ben Mansour et leur impact sur l'écriture mansourienne, nous pouvons affirmer donc l'existence d'une interaction productive entre oralité et écriture dans les romans de Latifa Ben Mansour.

L'œuvre de Ben Mansour est néanmoins inépuisable. En plus des sources de l'oralité et des influences orales qui jalonnent les récits ; d'autres références, essentiellement écrites, s'inscrivent dans les tissus textuels mansouriens les plaçant au cœur d'une pratique intertextuelle, interculturelle et digressive qui reste à explorer.

Liste des abréviations

- **CLB** : Ben Mansour Latifa, *Le Chant du lys et du basilic*, Paris, Lattès 1990 [La Différence, 1997].
- **PP** : Ben Mansour Latifa, *La Prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997.
- **AE** : Ben Mansour Latifa, *L'Année de l'éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.

Bibliographie générale

Corpus

- Ben Mansour Latifa, *Le Chant du lys et du basilic*, Paris, Lattès 1990 [La Différence, 1997].
- *La Prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997.
- *L'Année de l'éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.

Autres œuvres de Ben Mansour

Essais

- *Frères musulmans, frères féroces: Voyage dans l'enfer du discours islamiste*, Paris, Ramsay, 2002.
- *Les mensonges des intégristes*, Paris, Le Serpent à plumes, Le Rocher, 2004.

Théâtre

- *Trente-trois tours à son turban*, in *Brèves d'ailleurs*, Actes-Sud Papiers, 1997.
- *Sultanes sans royaume*.

Nouvelle

- *Le Cocu Cadi*, Prix méditerranéen de la nouvelle 1996.

Contributions scientifiques

- *Al Mu'tazila ou la liberté du sujet*, 1992.
- *Le Système aspectuel en arabe de Tlemcen*. Thèse de doctorat d'état, Paris 3, CULIOLI et COHEN, 1993.
- *Contribution à l'étude de la catégorie Aspect en arabe, description et formalisation*, 1993.
- *Énonciation, Énonciateurs, Al Kalam wal mutakallimoun*, 1994.
- *Ahl Atta'til ou Ceux qui ôtent leurs atours aux femmes*, 1995.
- *Le nom propre et le masque*, 1996.
- *Le peuple dans le discours totalitaire*, 2000.
- *Le rire de mon père dans la langue de Voltaire*, 2002.
- *Sémantisme de mort dans le discours totalitaire*, 2003.

Ouvrages théoriques

- Achour Christiane et Azza-Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Ed. Du Tell, Blida, 2002.
- Austin John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, 1962, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1991.
- Bakhtine Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
 - *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978 [1975].
- Barbéris Pierre, *Lectures du réel*, Ed. Sociales, 1973.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Col. Points, 1972.
 - *Le Grain de la voix, entretiens*, 1962-1980, Paris, Seuil, 1981.
 - *Le plaisir du texte*, Seuil, 1982.
- Berthelot Francis, *Parole et dialogue dans le roman, du discours intérieur au dialogue*, Paris, Nathan, 2001.
- Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, 1976.
- Blanchot Maurice, *La littérature et le droit à la mort*, in *La Part de feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Bourdieu Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001.
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art*, Seuil, 1992.
- Brémont Claude, *Logique du récit*, Seuil, 1973.
- Combe Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- Compagnon Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Delas Daniel, *Linguistique et poétique*, Ed. Larousse Université, Col. Langue et langage, 1973.
- Ducrot Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Genette Gérard, *Discours du récit*, Seuil, 2007 [1972].
- Goldenstein Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985.
- Jean Georges, *Le pouvoir des contes*, Casterman, 1990 [1981].
- Jolles André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 [1930].
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Kristeva Julia, *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Ed. Seuil, 1969.
- Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.
- Macé Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- Maingueneau Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, 2007 [1986].
- Marie-Louise Van Frantz, *Contes de fées*, Ed. La Fontaine de Pierre, 1978.
- Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du texte*, Paris, Bordas, 1991.
- Robert Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, Grasset, 1972.
- Schaffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

- Todorov Tzvetan, *La notion de littérature*, Seuil, Col. Points, 1987.
 - *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
 - *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, éd. Seuil, coll. Points, Essais, Paris, 1978.
 - *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Tsimbidy Myriam, *Enseigner la littérature de jeunesse*, P.U. du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008.
- Vienne Simone, *Rite, roman, initiation*, PU de Grenoble, 2000.
- Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, col. Poétique, 1983.

Critique littéraire et Sciences humaines

- Achour Christiane, *Histoire littéraire et anthologie : Anthologie de la littérature algérienne de Langue française*, Paris, ENAP- Bordas, 1990.
- Agar-Mendousse Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006.
- Azza-Bekkat Amina, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006.
- Bencheikh Jamel-Eddine, *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.
- Beneton Philippe, *Histoire de mots : culture et civilisation*, ed. Les Presses de Sciences po, 1975.
- Benoit Eric, *Écrire le cri. Le Livre des questions d'Edmond Jabès*, P.U de Bordeaux, 2000.
- Bernabé Jean, *Au visiteur lumineux, des Îles Caraïbes aux sociétés plurielles, Mélanges offerts à Jean Benoist*, textes réunis sous la direction de Jean Bernabé, Jean-Luc Bonniol, Raphaël Confiant et Gerry L'Etang. - Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis rouge, 2000.
- Bernard Michel, *L'expressivité du corps. La Recherche en danse*, Chiron, 1986.
- Bertrand Michel, *Langue Romanesque et parole scripturale, essai sur Claude Simon*, P.U.F, 1987.
- Bioy Antoine et Fouques Damien, *Manuel de psychologie du soin*, Ed. Bréal, 2009.
- Bouguerra Tayeb, *Le dit et le non dit à propos de l'Algérie et de l'Algérien chez Albert Camus*, O.P.U., Alger, 1989.
- Bouhdiba Abdelwahab, *L'imaginaire maghrébin*, Tunis, Cérès, 1994.
- Calame-Griaule Geneviève, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons, Institut d'Ethnologie*, Paris, 1987 [1965].
- Calame-Griaule Geneviève, *Le renouveau du conte*, CNRS, Paris, 1991.
- Calle-Gruber Mireille, *Assia Djébar, Nomade entre les murs. Pour une poétique transfrontalière*, Paris-Bruxelles, Maisonneuve et Larose, 2005.

- Cazeneuve Jean, *Sociologie du rite. Tabou, magie, sacré*, Paris, PUF, « Sup/ La sociologie », 1971.
- Certeau (de) Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- Chebel Malek, *Psychanalyse des Mille et une nuits*, Payot, 2002.
- Chellig Nadia, *Jazya, Princesse berbère*, travaux du CNRPAH, Chihab, 1998
- Chikhi Beïda, *Assia Djébar, histoires et fantaisies*, P.U. Paris-Sorbonne, 2007.
- *Les romans d'Assia Djébar*, O.P.U, Alger, 1990.
- Combe Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995
- De La Motte Annette, *Au-delà du mot, une « écriture du silence » dans la littérature française du XXème siècle*, LIT : ARS Rhétotica, 2004.
- Déjeux Jean, *Femmes d'Algérie, légendes, traditions, Histoire, littérature*, Ed. La boîte à documents, Paris, 1987.
- Déjeux Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Ed. Karthala, Paris, Déjeux Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, L'Harmattan, 1986.
- Diawara Mamadou, *L'empire du verbe et l'éloquence du silence*, Cologne, Ed. Rudiger Koppe, 2003.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, introduction à l'archétypologie générale, PUF, 1963.
- El Nossery Névine, *Témoignages fictionnels au féminin. Une écriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Editions Rodopi B.V. Amsterdam-New-York, 2012.
- Engelibert Jean-Paul et Tran-Gervat Yen-Maï, *La littérature dépliée, reprise, répétition, réécriture*, P.U. de Rennes, 2008.
- Fargnoli Vanessa, *Viol(s) comme arme de guerre*, L'Harmattan, 2012.
- Fisher S. et Cleveland S.E., *Body image and personality*, Dover publications, New York, 1968.
- Gafaiti Hafid, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Gauvin Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, entretiens*, Ed. Karthala, 1997.
- *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, PU de Montréal, 1999.
- Goody Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, P.U.F., 1994.
- Goody Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.
- Hale Thomas, *Griots and griottes. Masters of words and music. Bloomington-Indianapolis*, Indiana University Press, 1998.
- Jamain Claude, *Idée de la voix, étude sur le lyrisme occidental*, P.U. de Rennes, 2004.
- Jankélévitch Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- Kazi-Tami Nora Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, L'Harmattan, 1995.
- Kègle Christiane, Richard Godin, *Les récits de survivance, modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, PUF, 2007.

- Khadda Nadjat, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, O.P.U., Alger, 1991.
- Khatibi Abdelkebir, *La mémoire Tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
 - *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985
 - *Le corps oriental*, Ed. Hazan, 2002.
- Killeen Marie-Claude, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot, Saint-Denis*, P.U. Vincennes, collection "L'imaginaire du texte", 2004.
- Kristeva Julia, *Soleil noir, dépression ou mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Éditions Nota Bene, 2000.
- Laronde Michel, *Leïla Sebbar, collection autour des écrivains maghrébins*, L'Harmattan, 2003.
- Mansour Thérèse-Michel, *La portée esthétique dans le roman maghrébin*, Ed. Publisud, Paris, 1994.
- Maougal Mohamed-Lakhdar, *Langages et langues entre tradition et modernité*, Ed. Marinoor, 2000.
- Martin Jean-Pierre, *La bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Ed. José Corti, 1998.
- Max Weber, *Le savant et le politique*, Librairie Plon, 1959.
- Milo Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre de Assia Djébar*, ed. Peter Lang, 2007.
- Mirande Bernard, *Le rêve, cours pratiques d'interprétation*, Danicel productions, 2004.
- Nancy Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgeois, 1986.
- Paulme Denise, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 1976.
- Poirier J., Clapier-Valladon S., Reybaut P., *Les Récits de vie*, 1983.
- Ricouart Jeanine, *Écriture féminine et violence*, Summa Publications, 1991.
- Rocca Anna, *Assia Djébar, Le corps invisible, Voir sans être vue*, L'Harmattan, 2005.
- Segarra M., *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, 1997.
- Soriano Marc, *Les contes de Perrault, Culture savante et tradition populaire*, Paris, Gallimard, 1996.
- Tadié Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999.
- Tamzali Wassyla, *Une Femme en colère, Lettre d'Alger aux Européens désabusés*, Gallimard, 2009.
- Trudy-Mendousse Agar, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006
- Van Den Heuvel Pierre, *Parole, Mot, Silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- Van Gennep Arnold, *Les rites de passage, étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1992, [1909].

- Vangu Vangu Emmanuel, *Sexualité, initiation et étapes du mariage en Afrique. Au cœur des rites et des symboles*, ed. Publibook, 2012.
- Vierende Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, ed. Du Sirac, 1973.
- Zekri Khalid, *Fictions du réel, Modernité Romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Mohammed-Salah Zeliche, *L'écriture de Rachid Boudjedra, poète (h)ique des deux rives*, ed. Karthala, 2005.
- Zlitni-Fitouri Sonia, *Le sacré et le profane dans les littératures de langue française*, Ed. Sud, P.U. Bordeaux, 2005.

Thèses de Doctorat

- Belaghoueg Zoubida, *Le roman algérien actuel : Rupture ou continuité ? Écritures et diversité littéraire*, Thèse de Doctorat, Université Mentouri de Constantine, Charles Bonn, 2003.
- Benabbas Saliha, *Etude comparative d'un langage féminin: les proverbes français et kabyles relatifs à la représentation de l'homme*, Thèse de Doctorat dirigée par Maougal Med Lakhdar, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, 2014.
- Bendjelid Faouzia, *L'Écriture de la Rupture dans l'œuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de Doctorat nouveau régime sous la direction de Pr. Fewzia SARI, Univ. Département des Langues Latines, Algérie, 2005/2006. p.1. disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%204.pdf>
- Boudjellal-Maghari Amina, *Analyse de la structure et des procédés de narration et de contage : approche comparative des contes de Perrault et des contes chaouis*, Thèse de Doctorat sous la direction de Fridrun RINNE, Univ. Aix-Marseille I, Septembre 2008.
- Brunetaux Audrey, *Charlotte Delbo, une écriture du silence*, Proquest Dissertations And Thèses Section 0128, Part 0313, 271 pages; [Ph.D. dissertation]. United States -- Michigan: Michigan State University; 2008. Publication Number: AAT 3312667.
- Chavez Vanessa, *Étude comparatiste entre l'Afrique et l'Amérique latine: l'influence des musiques populaires urbaine sur l'écriture des romanciers s'exprimant dans une langue d'origine coloniale*, Paris Sorbonne IV, Centre International d'Études francophones, 2007, <http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/chaves/paris4/2007/chaves/html/index-frames.html>
- Cherif Sarra, *Le retour du récit dans les années 1980 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossary*, thèse de Doctorat nouveau régime sous la direction de Charles Bonn, Univ. Paris-Nord-VILLETNEUSE, Octobre 1993. p.9, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Cherif%20ep%20Gaillard.PDF>

- Mezgheldi Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khäir-Eddine*, thèse de Doctorat, sous la direction de Charles Bonn (Université Lyon II) et Marc Gontard (Université Rennes II), 2001, disponible sur le site : <http://ddata.overblog.com/xxxyyy/0/12/83/54/etudes/LITTERATURE/le-discours-de-l-oralit--.pdf>
- Renaut Luc, *Le marquage corporel et la signation religieuse dans l'Antiquité*, Thèse de Doctorat, École pratique des hautes études, Section: Sciences religieuses, 2004.
- Tetesch Jean Philippe, *Production d'un discours, invention d'un public*, Thèse de Doctorat Esthétique et sciences de l'art, Paris III Sorbonne, 2009.

Reuves et articles

- **Algérie Littérature/Action,**
- Achour Christiane, *Portrait de Latifa Ben Mansour « Mémoire et algérianité »*, p.5 (Interview de), N° 10-11, avril-mai 1997, url : www.christianeachour.net/images/data/telechargements/interventions-culturelles/IC008.pdf.
- **Cahiers d'études africaines**
- Aka-Evy Jean Luc, « Entretien avec Henri Lopes », in *Études africaines*, n°04, 1997.
- Constant, *Coran et talismans. Textes et pratiques magiques en milieu musulman*, Karthala, 2007.
- Martin-Granel Nicolas, *Roman et oralité*, n° 132, Vol 33, 1993.
- **Cahiers de littérature orale**
- Parkin David, *Paroles tissées...paroles sculptées*, *Cahiers de littérature orale*, n° 19, Paris, Publications des Langues'O, 1986.
- *Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences*, n°56, 2004.
- **Cahiers du CRASC**
- Aït Mokhtar Hafida, *Les voix féminines*, n°20, 2009.
- Bekada Mohammed El Mokhtar, *Quête d'émancipation et violence dans Journal d'une femme insomniaque de Rachid Boudjedra*, n°20, 2009.
- Ouhibi Ghassoul Bahia, *Le statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française*, 2009.
- **Critique**
- Calame-Griaule Geneviève, *Le temps des contes*, mars, 1980.
- **Écriture et Oralité**

- Boualit Farida, *L'Ogresse faressienne: de l'oral du conte à l'oralité de l'écriture (ou du fabuleux au sémiotique)*, in *Ecriture et Oralité*, numéro spécial 8, 1992, Département de langue et littérature françaises, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, 1992.

- **Ethiopiennes**
- Prinz Manfred, *Tradition et oralité dans Maïmouna*, In *Ethiopiennes*, n°46-47, 1987, volume 4, *Revue du Centre de Culture Négro-Africaine*, 1987.

- **Etoiles d'encre**
- *En-corps prisonnières?* , n° 11-12, Octobre 2002, Editions associatives Chèvre-feuille étoilée, Montpellier, 2002.

- **Expressions**
- Abdou Kamel, *Le conte. Problématique définitoire*, n°8, octobre 2009, Université Mentouri Constantine, 2009.

- **Horizons maghrébins**
- *Horizons maghrébins, le droit à la mémoire*, Ed. P.U. du Mirail et C.I.A.M, n° 49, 2003.

- **Itinéraires et contact de cultures**
- Lilti A., *La langue, le corps et la poésie*, Vol. 21-22, Paris, 1995.

- **Magazine littéraire**
- Brémond Claude, *La meccano du conte*, n°15, juillet-août, 1979.

- **Poétique**
- Hutcheon Linda, *Ironie, satire et parodie*, vol. 12, n 46, 1981.
- Jenny Laurent, *La stratégie de la forme*, n° 8, 1976.
- Zumthor Paul, *Topique et tradition*, n°7, 1971.

- **Revue d'études françaises**
- Aka-Evy Jean Luc, *Entretien avec Henri Lopes*, n°04, 1997.
- Horvath Milena, *Voix écrite dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar*, n°2, 1997.
- Lane-Mercier Gillian, *L'inscription du verbal dans le récit Romanesque*, Vol. 27, n°2, 1991.

- **Semen**
- Lalaoui Fatima Zohra, *Ecriture de l'oralité et contre discours féminin dans Loin de Médine d'Assia Djebar*, *Semen*, n°18, *De la culture orale à la production écrite: Littérature africaines*, 2004.

- **Synergie Algérie**
- Bouanane Kahina, *Le corps en cris et écrits dans L'Enfant de Sable de Tahar Benjelloun*, *Synergies Algérie*, n° 4 – 2009.
- Fatima Medjad, *Littérature et mythes*, n°3, 2008, Gerflint, 2008.
- Medjad Fatima, *Histoire et mémoire de femmes dans l'œuvre d'Assia Djebar*, n°1, 2007.

- **Synergie Monde Arabe**
- Barrada Samia, *La nouvelle féminine arabe ou les petites filles de Shérazade*, °4, 2007.
- Zaghouani-Dhaouadi Henda, *Le cadre littéraire et historique des Mu'allaqat et de la poésie arabe préislamique*, n°5, 2008.

- **Tangence**
- Gourde Sylvie, *Ecriture contre parole. Marie de Gournay et son autodéfense dans Apologie pour celle qui écrit*, in *Tangence, Masques et figures du sujet féminin au XVIe et XVIIe siècle*, sous la direction de Claude la Charité, Tangence, n°77, 2005.

Autres articles

- Alfaro Amieiro Margarita, *Transmission, transcription et restauration du conte populaire dans Le Trésor des contes d'Henri Pourrat*, *Anales de Filología Francesa*, Universidad de Murcia, N° 5, 1993.
- André Belleau, *Du dialogisme bakhtinien à la narratologie*, in *Etudes françaises*, n° 23, 3, 1988.
- Asselah Anissa, *La tête et le bras qui tuent*, in *El Watan*, le 14 juin 1999.
- Barou Jacques, *Corps, société et culture*, in *VEI, Corps, culture et insertion*, n° 16, mars, 1999.
- Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, In: *Communications*, 8, 1966.
- Ben Mansour Latifa, *Entretien* in *Magazine Air France madame*, ed. Air France et Gallimard, Juin-juillet 1997.

- Blanchot Maurice, *La littérature et le droit à la mort*, in *La Part de feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Butor Michel, *La balance des fées*, in *Répertoire: Études et Conférences 1948-1959*, Paris, Minuit, 1960.
- Camara El Hadj, *Le plurilinguisme textuel et les mécanismes de sa mise en œuvre chez Ahmadou Kourouma et Patrick Chamoiseau*, in *Voix plurielles*, n 8, 2, 2011

- Conseil de l'Europe, *Patrimoine culturel européen*, Editions du Conseil de l'Europe, Volume 1, 2003.
- Dauphin-Tinturier Anne-Marie, *Écoutez et regardez. Demain il sera trop tard*, in *Oralité africaine et création*, actes du colloque de l'Isola, 10-12 juillet 2002, ed. Karthala, 2005.
- El Badawi Soeuf, *De la vanité du corps*, in *Africultures*, 1^{er} /06/1999.
- Gadant Monique, « Shérazade, les histoires et l'Histoire », in *Femmes du Maghreb au présent*, CNRS, Paris 1996.
- Camille Lacoste-Dujardin, *Littérature arabe et histoire*, in *Revue Crape*, 1984.
- Stora Sandor Judith et Pille Elisabeth, dir., *Armées d'humour: rires au féminin*, in *Humoresques*, n° 11, 2000.

Actes de colloques

- Delorme Julie, *De la prison à la représentation : transgression et parole littéraire, L'Écriture emprisonnée – XX^e siècle*. Colloque international Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Paris, les 9-10 juin 2006, l'Harmattan, 2007.
- *Des voies et des voix*, Actes de la deuxième édition du colloque international, Tlemcen du 12 au 16 novembre 2005, éd. CNRPAH, Alger, 2006
- Kováčsházy Cécile, *L'éloquence du silence : l'histoire hongroise dans sa littérature. L'écriture interdite de la Révolution hongroise de 1956, L'Écriture emprisonnée – XX^e siècle*. Colloque international Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Paris, les 9-10 juin 2006, l'Harmattan, 2007.
- Léonard Monique, *Mémoire et écriture, Actes du colloque organisé par le Centre Babel*, Faculté des Lettres, Université de Toulon et du Var, les 12 et 13 mai 2000, Ed. Honoré Champion, 2003.
- *Littérature orale, actes de la table ronde*, Juin 1979, C.R.A.P.H., OPU, Alger, 1982.
- *Oralité africaine, Actes du colloque international sur l'oralité africaine, T.1*, Alger du 12 au 15 mars 1989, Centre National d'Études Historiques, Alger, 1992.
- *Oralité africaine, Actes du colloque international sur l'oralité africaine, T.2*, Alger du 12 au 15 mars 1989, Centre National d'Études Historiques, Alger, 1992.
- *Oralité, Histoire, Écriture, réalisations et perspectives, Actes de la journée d'études du 15 décembre 1995*, Cahiers, du P.R.O.H.E.M.I.O, n°1, 1996, Département d'espagnol, Université d'Orléans, P.R.O.H.E.M.I.O, 1996.
- *Paroles de femmes et écritures formatrices, Actes des journées d'études organisée en juin 2007 et en mars 2008*, Équipe de recherche IMPROCREAT, dirigée par Ghebalou Haraoui Yamilé, Alger, 2008.
- Vignar Marcelo, *Pedro ou la démolition, un regard psychanalytique sur la torture*, in *L'évolution psychiatrique*, XLIII, 3, 1978, 479-496, cité par René Kaës, *Rupture catastrophiques et travail de la mémoire*, in *Violence, trauma et mémoire*, Ouvrage collectif, Ed. Casbah, 2001.

- Yelles-Chaouche Mourad, *Tradition orale et littérature nationale : Contribution à un débat critique in Littérature et Poésie Algériennes, (colloque national du 11 Décembre 1984)*, OPU, Alger, 1983.
 - *À propos du hawfi tlemcenien*, in *La littérature orale: actes de la table ronde*, juin 1979, Alger, OPU, 1982.

Dictionnaires et encyclopédies

- Cazenave Michel (dir.), *Encyclopédie de symboles*, éd. Le livre de poche, collection La pochothèque, 1999.
- Claude Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. Du Rocher, 1988.
- Ferréol Gilles (Dir.), *Dictionnaire de sociologie*, Armand Colin, 2010 [1^{ère} éd. Armand Colin, 1991].
- Garde-Tamine Joëlle, Hubert Marie-Claude, *Dictionnaire du critique littéraire*, Ed. Cérès, 1998 [1996].
- *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1989.
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rite/69575?q=rite#68824>
- <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1437962>

Spiritualité, Religion, Soufisme

- Aboura Abdelmadjid, *L'Oralité initiatique dans le soufisme littéraire*, ed Houma, Alger, 2013.
- Badaoui J., *Le statut de la femme en Islam*, Paris, Ed. La ruche-Iqra, 2002 [1996].
- Baldock John, *L'essence du soufisme, une initiation au soufisme*, Ed. Pocket, Spiritualité, 2008.
- Benghal Jamal-Eddine, *La vie de Rabi'a al-'Adawiyya : une sainte musulmane du VIIIème siècle*, éd. Iqra, 2000.
- Bentounès Khaled, Solt Bruno et Romana, *Le soufisme, Cœur de l'islam. Les valeurs universelles de la mystique musulmane*, Ed. De La Table ronde, 1996.
- Bonaud Christian, *Le soufisme, Al-Tasawwuf et la spiritualité islamique*, Ed. Maisonneuve et Larose, Institut du Monde Arabe, 1991.
- Bourger Carine, *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Ed. Karthala, Paris, 2002.
- Certeau (de Michel), *La fable mystique XVIe-XIIIe siècle*, Gallimard, 1982
- Chebel Malek, *Le corps en islam*, Ed. Quadrig, Paris, 1984.
 - *Le Sujet en Islam*, Seuil, 2002.
 - *L'Imaginaire arabo musulman*, PUF, 2002.
- Chevalier Jean, *Le soufisme, Que sais-je?*, n° 2176, PU France, 1996.
- Clayer Nathaly, *Mystiques, État et société: les Halvetis dans l'aire balkanique de la fin du XVème S. à nos jours*, ed. E.J. Brill, 1994.
- Eliade Mircea,

- *Traité d'histoire des religions*, ed. Payot, 1949.
- *Forgerons et alchimistes*, ed. Flammarion, 1956.
- *Naissances mystiques : essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959.
- *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1987.
- *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, 1992 [1976].
- Guénon René, *Le soufisme, aperçu sur l'ésotérisme islamique*, Ed. Âge d'or, (date non mentionnée).
- Ibn Arabi, *Les soufis d'Andalousie*, Traduit de l'arabe et présenté par R.W. J. Austin, Version française de Gérard Leconte, Ed. Sindbad, 1979 [1971].
- Khenchelaoui Zaim, *L'imagerie mystique dans le folklore algérien*, Mémoires du C.N.R.P.A.H., n°7, Alger, 2005.
- Koribaa Nabhani, *Les philosophes de l'islam*, SNED, Alger, 1980.
- Lachkar Abdenabi, *Approche linguistique du texte coranique*, in *La langue, la linguistique et le texte religieux*, textes réunis par David Banks, L'Harmattan, 2008.
- Makhlouf Farid, *Le livre didactique : citations, anecdotes, proverbes, contes soufis, poèmes*, Ed. Pages bleues internationales, 2007.
- Malherbe Michel, *Les Religions de l'humanité*, Robert Laffont, 1995.
- Nouredine Samira, *Femmes de foi*, Alger, Ed. Hibr, 2006.
- Ringgenberg Patrick, *L'univers symbolique des arts islamiques*, ed. L'Harmattan, 2009.
- Schwarz Fernand, *La tradition et les voies de la connaissance, hier et aujourd'hui*, ed. N.A.D.P., 1987.
- Thomas Louis-Vincent et Luneau René, *La terre africaine et ses religions, traditions et changements*, ed. L'Harmattan, 2011.
- Vitray-Meyerovitch (De) Eva, *Anthologie du soufisme*, Sindbad, 1978.
-*La prière en Islam*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Vangu Vangu Emmanuel, *Sexualité, initiation et étapes du mariage en Afrique. Au cœur des rites et des symboles*, ed. Publibook, 2012.
- Denis Villepelet, *L'avenir de la catéchèse*, éd. De l'Atelier, Paris, 2003.

Chant et musique

- Benabadji Fodil, *Tlemcen dans l'histoire à travers les contes et légendes*, Ed. Publisud, 2003.
- Benali El Hassar, *Tlemcen Fortilège, Histoire, Art, Portraits et scènes de vie*, Ed. Dalimen, 2011.
- Benali El Hassar, *Tlemcen, cite des grands maîtres de la musique arabo-andlouse*, Ed. Dalimen, 2002.
- Benbaba-Ali Saadane, Rahal Bahidja, *La plume, la voix et le plectre: poèmes et chants d'Andalousie*, Alger, Barzakh, 2008.

- Bougherara Hadri, *Voyage sentimental en musique arabo-andalouse*, Paris-Méditerranée, 2002.
- Bril Jacques, *À cordes et à cris, origines et symbolisme des instruments de musique*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1980.
- Calvet Jean-Louis, *La chanson dans la classe de français langue étrangère*, Paris, CLE International, 1980.
- DellaiAhmed Amine, *Chansons de la Casbah*, ENAG, 2003.
- Esclapez Christine, *La musique comme parole des corps*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- El Hassar Benali, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique arabo-andalouse*, ed. Dalimen, 2008.
- Guettat Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb*, Ed. El-Ouns, Paris, 2000.
-*La musique classique du Maghreb*, Ed. Sindbad, 1980.
- Hachlaf Mohamed Elhabib, *El Haoufi, chants de femmes d'Algérie*, Ed. Alpha, 2006.
- Khenchelaoui Zaïm, *Des voies et des voix, Soufisme, Culture, Musique*, Actes de la deuxième édition du colloque international, Tlemcen du 12 au 16 novembre 2005, Ed. C.N.R.P.A.H., 2006.
- Marouf Nadir, *Le chant arabo-andalou, hommage à Jacques Berque*, Ed. Casbah, 2011 [2005].
- Ministère de la culture, *Anthropologie et musique*, Colloque international, 15-16-17 juillet 2007, Travaux C.N.R.P.A.H., n°6, 2009.
- Nacib Youcef, *Éléments sur la tradition orale*, Ed. SNED, 1982.
- Ruwet Nicolas, *Langage, musique poésie*, Paris, Seuil, 1972.

Romans

- Ben Jelloun Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1974.
- Djebbar Assia, *L'Amour, la Fantasia*, Livre de Poche, 1985.

Références électroniques

- « Le voyage initiatique », <http://expositions.bnf.fr/lamer/pedago/voyage/index.htm>
- Barou Jacques, *Corps, société et culture*, in *VEI, Corps, culture et insertion*, n° 16, mars, 1999, disponible sur la revue électronique Diversité Rétrospective, mars 2010.
- Belhassen Badreddine, *LeTatouage maghrébin*, in *Communication et langages*, Volume 31, N° 31, 1976, url:

- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4321
- Bernabé Jean, Cric et crac! Essai sur conte créole, url: <http://users.utu.fi/emjume/Senegalprojekti/Memoires/Criceticrac.htm>
 - BNF, « Voyage initiatique », url : <http://expositions.bnf.fr/lamer/pedago/voyage/index.htm>
 - Centre des Arts du récit (Isère) url:<http://www.artsdurecit.com/>
 - Centre national des ressources textuelles et lexicales, 2012, url : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/folklore>
 - Cohn Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », Url : <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm>
 - Déom Laurent, « Le roman initiatique: éléments d'analyse sémiologiques et symboliques », dans Cahiers électroniques de l'imaginaire, n°3 : Rite et littérature, 2005, p. 73-86. Url :http://grit.fltr.uc.be/article.php3?date=2006-06&id_article+145, consulté le 02/05/2014.
 - Deschamps Marc Alain, *La psychanalyse des cimetières*, <http://www.europsy.org/marc-alain/mort3cimetieres.html>, consulté le 23/05/2014.
 - Fabio Ambrosio Alberto, *Écrire le corps dansant au xviiie siècle : Ismâ'il Rusûkhî Anqaravî*, in Revue des Mondes musulmans et de la Méditerranée, Nov 2006, url: <https://journals.openedition.org/remmm/2978>
 - Fayçal Benkhalfat, La tradition musicale de Tlemcen, une variante de la nuba maghrébo-andalouse, Université de Tlemcen, url : <http://www.univtlemcen.dz/manifest/cemmc/histoire%20de%20la%20Musique%20Andalouse.htm>
 - Feuillebois-Pierunek Eve, « *La maîtrise du corps d'après les manuels de soufisme (Xe-XIVe siècles)* », Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée [En ligne], 113-114, novembre 2006, mis en ligne le 10 novembre 2006, consulté le 27 février 2014. URL : <http://remmm.revues.org/2969>
 - Hadjerès Sadek, « Contre assassinat et obscurantismes, Anissa Asselah, son message de culture et de dignité », in Socialgérie, 5 mars 2010, Url : <http://www.socialgerie.net/spip.php?aritle199>
 - Hommage à Hadj Mohamed Ghaffour, Le CRIMEC, Paris-Sorbonne, 14 mars 2008, url :
 - Jeffrey Denis, « Rites de passage », Congrès de l'AISSQ, Rituels et mythes, octobre 2009, Url : aiissq.org/pdf/denis_jeffrey_rites_de_passage_format_web.pdf
 - Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes : dialogisme et polyphonie*, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/index.html>
 - Leguy Cécile, *Oralité en Afrique*, url: <http://www.meb.ubordeaux2.fr/docs/expoparole.pdf>
 - Robin Régine, « Structures mémorielles, littérature et biographie », in Enquête [En ligne], n 5 | 1989, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 09 novembre 2016,

- Schwarz Fernand, *La tradition et les voies de la connaissance, hier et aujourd'hui*, Paris, 1987, url : <http://www.sciencesdelhomme.com/network-hermes/les-fonctions-du-sacre/la-tradition.html>
sherhind.communication-pro.fr/public/219/.../14%20mars%20sorbonne.pdf
- Trésors de la langue française informatisé, « rite », url : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4111082205>
URL: <http://enquete.revues.org/116>.
- Simoes Marques Isabelle, *Autour de la question du plurilinguisme littéraire*, in Les Cahiers du GRELCEF, La Textualisation des langues dans les écritures francophones, N 2, Mai 2011, url: www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Résumés

Résumé en français

Ce travail de recherche consacré à l'œuvre de Latifa Ben Mansour tend à étudier les interactions entre écriture romanesque et oralité afin d'essayer de voir dans quelle mesure oralité et écriture coexistent et interagissent dans les textes du corpus.

Pour atteindre notre objectif, nous nous sommes appuyée sur une démarche interdisciplinaire justifiée par la complexité et la richesse de l'objet de notre étude.

Nous avons tenté, dans un premier temps, de clarifier les notions d'« oralité » en nous référant à différentes approches et disciplines afin de prendre appui sur celles qui seraient le mieux adaptées à notre étude. Nous nous sommes ensuite penchée sur la relation entre oralité et initiation en suivant le parcours des personnages mansouriens et leur capacité à concilier la modernité, exprimée par l'écriture romanesque, et la tradition, véhiculée par l'actualisation du patrimoine culturel oral.

Nous nous sommes enfin arrêtée sur l'étude des mécanismes d'intégration de l'oralité dans les textes romanesques mansouriens et ses impacts stylistiques et littéraires dans une œuvre conciliant tradition et modernité, fiction et réalité, passé et présent, oralité et écriture.

Mots clés : Oralité, écriture, initiation, polyphonie, interaction.

ملخص

يهدف هذا البحث المخصص لمؤلفات لطيفة بن منصور إلى إبراز التفاعلات القائمة بين الكتابة الروائية وعلاقتها بالشفوية وذلك بمحاولة إظهار سبل تعايش الكتابة والشفوية في مؤلفات الكاتبة.

لبلوغ غايتنا إستندنا إلى منهجية ملتزمة من مجالات متعددة نظرا لثراء و تعدد موضوع بحثنا.

إرتأينا أولا توضيح مفهوم مصطلح "الشفوية" من مناظير مختلفة لتحديد أنسبها لدراستنا، ثم إنتقلنا إلى توضيح العلاقة بين الشفوية و الإستهلال من خلال إتباع مسار شخصيات الرواية المنصورية و مدى تمكنها من تحقيق ذاتها بإيجاد مجال خصب مشترك يوافق بين الكتابة و الثرات. عمدنا في الأخير إلى دراسة العلاقة الأدبية المحضة بين الشفوية و الكتابة بإنتهاج تحليل أدبي معمق للمؤلفات الروائية المنصورية على ضوء مصطلحي "الكتابة" و "الشفوية".

مصطلحات : الإستهلال , التفاعلات , الكتابة , الشفوية

Abstract

This research dedicated to the works of Latifa Ben Mansour aims to highlight the exchanges between narrative writing and its relation to orality by trying to show the ways of co-existence of writing and orality in the author's novels.

To achieve our goal, we have relied on a multi-disciplinary approach, given the richness and complexity of our research.

First, we sought to clarify the concepts of "orality" and "writing" by taking into consideration different perspectives to determine the most appropriate for our study, we moved then to clarify the relationship between "orality" and "initiation" by following the path of characters and their ability to be realized by finding a commonplace conciliatory writing and heritage.

We have in the latter to study the literary relationship between the muted oral and writing in depth literary analysis of Ben Mansour's works in light of terms "writing" and "orality".

Keys : Orality, writing, initiation, polyphony, interaction.



Écriture et oralité dans l'œuvre de Latifa Ben Mansour

Motivations

- ✓ Continuité du travail de Magister portant sur la « Mémoire orale et chant de l'écriture dans *La Prière de la peur* de Latifa Ben Mansour » (2007).
- ✓ Volonté de comprendre et de faire connaître une écriture riche conciliant tradition et modernité.
- ✓ Ambition de participer à la sauvegarde et à la préservation du patrimoine .
- ✓ Manière de rendre hommage aux voix éteintes qui n'avaient pas accès à l'instruction et à l'écriture, essentiellement celles de mes grands-mères.

« À celle qui continue de dire:
Ah! Si je savais bien écrire!
Si je savais bien écrire!
Voici ton Livre, ma mère! »

Latifa Ben Mansour, *Le chant du lys et du basilic*.

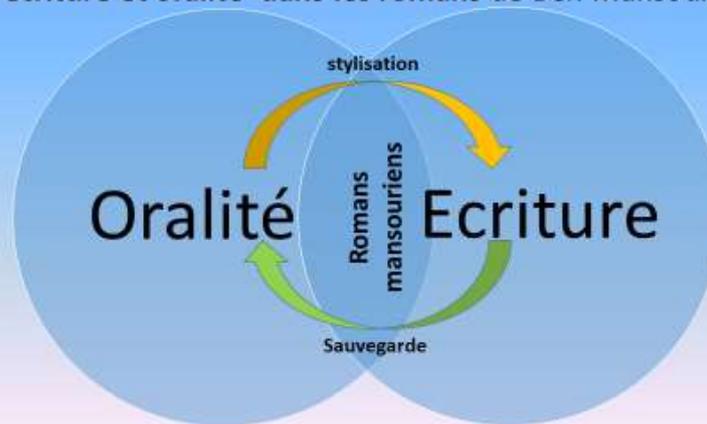


Écriture et oralité dans l'œuvre de Latifa Ben Mansour

Corpus

- *Le Chant du lys et du basilic*, Jean-Claude Lattès, 1990, La Différence, 1998.
- *La Prière de la peur*, La Différence, Prix Beur FM Méditerranée, 1997.
- *L'Année de l'éclipse*, Calman Lévy, 2001.

Notre **problématique** porte sur les **rapports et interactions** entre **écriture et oralité** dans les romans de Ben Mansour:



Hypothèses

L'œuvre mansourienne se construit à la manière d'« (...) *une fable symbolique : résurgence de contes, de légendes, de hawfi-s et de poèmes, de hadiths et de versets du coran ; tous liés à l'histoire racontée.* » (Ch. CHAULET-ACHOUR, Algérie Littérature/Action, p.5)

Nous avons postulé l'**hypothèse** selon laquelle le **roman**, en puisant, intégrant et retravaillant l'oralité **contribue à sa sauvegarde**, et par un effet de **complémentarité**, l'oralité participe à la **stylistation du texte littéraire**.

L'**oralité** est par essence **immédiate, liée à une voix, à un corps, à un contexte**; elle se dit et se vit dans l'instant présent. Comment la **construction romanesque médiate, silencieuse et réfléchie**, parvient-elle à **recréer le caractère vivant de l'oralité**?

Quels **mécanismes** permettent à Latifa Ben Mansour de **restituer** la parole et l'univers des ancêtres et de faire entendre les **voix maternelles** qui les portent dans et à travers l'**écriture romanesque** ?

Quel est l'**impact** de l'intégration de l'oralité sur le texte littéraire mansourien?

Approche pluridisciplinaire

(Anthropologie, ethnologie, histoire des religions, sociologie, narratologie, analyse du discours)

Démarche analytique

1^{ère} partie: Problématique de l'oralité

2^{ème} partie: De l'oralité à l'écriture: les initiations féminines

3^{ème} partie: Écriture et oralité dans l'œuvre mansourienne

Synthèse



L'oralité textuelle : manière de rendre compte de pratiques langagières et culturelles liées à l'oralité, à travers des stratégies scripturaires adaptées combinant voix et écriture.

Synthèse



Synthèse

Mécanismes de l'initiation dans l'œuvre mansourienne



Synthèse



Les trois romans se construisent autour d'un **récit-cadre** dans lequel viennent s'enchâsser des **récits mémoriels** pris en charge par **plusieurs personnages** → **éclatement narratif**.
 Multiplication des **instances narratives** et l'interpellation directe du **narrataire** → valeur de **sensibilisation** et de **transmission**.

Conclusions

Écriture à la croisée du passé et du présent, de la réalité et de la fiction

Personnages

- Fictifs/Réels/Légendaires
- Générations différentes
- Valeur de transmission

Espace

- Ici/Alleurs
- Réel/Légendaire
- Chaotique/Dylique
- Création d'un espace intermédiaire

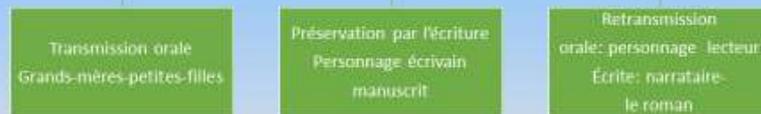
Temps

- Référentiel
- Légendaire
- Entre-deux: temps du souvenir

Actualisation de la chaîne de transmission



Scénographie de la chaîne de transmission entre oralité et écriture dans l'œuvre mansourienne



« Se levant comme une récitatrice, devant le Créateur, la femme fonde un répertoire, une bibliothèque, des archives. Le premier cahier de chansons, ce fut la mémoire d'une femme; et ainsi du premier recueil de contes... »

R. Etiemble

Les romans de Ben Mansour se lisent, se disent, s'écoutent et font parler.

Table des matières

Introduction générale	p. 07
- Problématique et démarche.....	p. 12
- Regard succinct sur l'œuvre romanesque de Latifa Ben Mansour...	p. 20
- <i>Le Chant du lys et du basilic.....</i>	<i>p. 20</i>
- <i>La Prière de la peur.....</i>	<i>p. 22</i>
- <i>L'Année de l'éclipse.....</i>	<i>p. 23</i>
Première partie : <i>Problématiques de l'oralité</i>.....	p. 27
Chapitre 01 : Oralité, mémoire et écriture.....	p. 29
1-1- Approche de la notion d'oralité.....	p. 31
1-1-1- Oralité et cohésion communautaire.....	p. 33
1-1-2- Oralité et écriture.....	p. 39
1-1-3- L'oralité textuelle.....	p. 46
1-2- La mémoire de l'oral à l'écrit.....	p. 48
1-2-1- Corps et mémoire.....	p. 49

1-2-2- Mémoires orales, mémoires écrites.....	p. 60
1-3- Formes orales	p. 62
1-3-1- Le conte.....	p. 62
1-3-2- La légende.....	p. 68
Chapitre 02 : L'oralité entre profane et sacré	p. 71
1-4- Le chant et la musique	p. 73
2-1-1- Chant et musique andalouse.....	p. 73
2-1-2- Tradition musicale tlemcenienne.....	p. 83
2-1-3- Femmes, chant et musique.....	p. 86
2-2- Le Coran dans l'œuvre mansourienne	p. 92
2-2-1- La religion comme protection.....	p. 93
2-2-2- La foi et la mort.....	p. 99
2-2-3- Coran et oralité.....	p.101
2-3- Soufisme, oralité et initiation	p.105
2-3-1- Le soufisme.....	p.105
2-3-2- Soufisme et oralité.....	p.108
2-3-3- Soufisme et initiation.....	p.115
Conclusion partielle	p.120
Deuxième partie : De l'oralité à l'écriture : les initiations féminines ...	p.122
Chapitre 01 : L'initiation, définitions et composantes	p.123
1-1- Autour de l'initiation	p.125
1-1-1- Rite, rituel et initiation.....	p.125
1-1-2- Les différents types d'initiation.....	p.129
1-1-3- Pratiques et particularités de l'initiation.....	p.136
1-2- Contexte initiatique	p.143
1-2-1- L'espace initiatique.....	p.143
1-2-2- Le temps initiatique.....	p.148
1-3- Les étapes de l'initiation	p.152
1-3-1- La phase de préparation: les rites préliminaires.....	p.156
1-3-2- Le Voyage dans l'au-delà : la mort initiatique.....	p.157
1-3-3- La nouvelle naissance.....	p.159
Chapitre 02 : Les initiations féminines ; de la mort à l'écriture ..	p.161

2-1- Retour sur les initiations féminines.....	p.162
2-1-1- Particularités des initiations féminines.....	p.162
2-1-2- Les initiations féminines dans l'œuvre mansourienne	p.166
2-2- Initiations féminines et oralité.....	p.171
2-2-1- L'initiation par le corps.....	p.171
2-2-2- L'initiation par le conte.....	p.175
2-2-3- L'initiation par le rêve.....	p.176
2-3- Mort, deuil et initiation	p.178
2-3-1- Mort et initiation.....	p.179
2-3-2- La mort et le deuil.....	p.182
2-4- Femmes, silence et écriture.....	p.188
2-4-1- Un silence à l'écoute.....	p.188
2-4-2- Du cri à l'écrit.....	p.192
2-4-3- La voi(e)x de l'écriture.....	p.201
Conclusion partielle.....	p.205

Troisième partie : Écriture et oralité dans l'œuvre mansourienne.....	p.207
Chapitre 01 : L'écriture à la croisée du passé et du présent....	p.208
1-1- Figures féminines entre oralité et écriture.....	p.210
1-1-1- Femmes légendaires	p.211
1-1-2- Les femmes-récits.....	p.213
1-1-3- Relation mère-fille	p.225
1-2- Espace et temps: Il était une fois Tilimsan.....	p.231
1-2-2- Tlemcen au temps du souvenir dans <i>Le Chant du lys et du basilic</i>	p.231
1-2-3- Tilimsan au temps des légendes dans <i>La Prière de la peur</i>	p.240
1-2-4- Espace et temps de la reconstruction dans <i>L'Année de l'éclipse</i>	p.244
Chapitre 02 : Narration polyphonique et dialogique.....	p.250
2-1- Autour de la polyphonie et du dialogisme.....	p.252
2-1-1- Dialogisme textuel et contextuel.....	p.252
2-1-2- Le dédoublement.....	p.258
2-1-3- Polyphonie, ironie et humour.....	p.262
2-1-3-1- Ironie et humour de situation.....	p.265
2-1-3-2- Ironie et contestation religieuse.....	p.267
2-1-3-3- La contestation politique par l'ironie.....	p.269
2-2- Pluralité des niveaux narratifs.....	p.273
2-2-1- Les récits enchâssés.....	p.273
2-2-2- Métalepse et mise en abîme.....	p.280
2-2-3- Anachronies.....	p.284
2-2-3-1- Le récit mémoriel.....	p.286
2-2-3-2- Le récit labyrinthique.....	p.292
2-3- Pluralité discursive.....	p.296
2-3-1- Pluralité des instances narratives.....	p.296
2-3-2- Dialogue, monologue et pensées intérieures.....	p.304
2-3-3- Plurilinguisme.....	p.310
2-3-3-1- Langage populaire.....	p.312
2-3-3-2- Polylinguisme.....	p.318
2-3-3-3- Genres intercalaires.....	p.324
Conclusion générale.....	p.327
Liste des abréviations.....	p.334
Bibliographie générale.....	p.335
Résumés	p.351
Schémas de la soutenance publique.....	p.355

