

***L'Année de l'éclipse de Latifa Ben Mansour et
Partir de Tahar Ben Jelloun : musées de l'oralité maghrébine***

Paulin Lengue Kwamen
Université de Maroua – Cameroun
blenson2000@yahoo.fr

Résumé :

Le monde globalisé actuel se rapproche davantage d'un village planétaire fortement marqué par l'impérialisme culturel occidental. Le Maghreb, de par sa proximité avec la méditerranée, fait partir de ces coins du globe où sévit et se vit cet impérialisme. A l'ère des technologies de pointe et de l'industrialisation des cultures, les traditions et la culture originelle tendent à perdre leur élan. L'éducation traditionnelle semble avoir cédé place à de nouveaux savoirs éducationnels. Nonobstant ces profondes mutations sociales, les traditions subsistent tout de même en se greffant à divers médias. C'est précisément dans cette logique que nous nous sommes proposé d'accorder un vif intérêt au thème suivant : *L'Année de l'éclipse* de Latifa Ben Mansour et *Partir* de Tahar Ben Jelloun : musées de l'oralité maghrébine. Faudrait-il rappeler que l'oralité est globalement liée aux traditions orales, les us et les coutumes? Autrement dit, présenter des romans tels des musées de l'oralité consisterait à affirmer une certaine présence des signes d'une patrimonialisation dans ces œuvres. En effet, la lecture des textes de Tahar Ben Jelloun et de Latifa Ben Mansour permet d'y déceler le riche patrimoine des traditions arabes du Maghreb. L'étude s'attellera à révéler les marques du patrimoine culturel maghrébin dans le corpus. Tout en se posant tels des manifestations d'une oralité secondaire, les textes *Partir* et *L'Année de l'éclipse* se présentent comme des supports de conservation et de diffusion des traditions orales du Maghreb.

Mots clés : Oralité, tradition orale, littérature orale, oralité secondaire

Introduction

Avant tout propos, il importe de s'accorder sur la définition du concept d'oralité. Cette notion est très diversifiée. La définissant, Jean Cauvin affirme qu'elle « caractérise une situation sociale dans laquelle la

communication orale est privilégiée »¹. Lucie Robert quant à elle, la définit comme : « Un mode de communication fondée sur la parole humaine et sans autre moyen de conservation que la mémoire individuelle »². Ces deux définitions mettent l'accent à juste titre sur l'aspect communicationnel de l'oralité. Elles nous inspirent néanmoins deux observations.

D'abord, le propos de Cauvin nous paraît par trop restrictif, dans la mesure où l'oralité dont nous entendons parler, se manifeste et s'affirme dans une société maghrébine où la communication orale n'est pas forcément privilégiée. C'est à cet effet qu'il importe de rappeler ici la position de Walter J. Ong. Ce dernier retient deux sortes d'oralité que sont l' « oralité primaire » et « l'oralité secondaire »³. L'oralité primaire correspond à une société traditionnelle homogène. L'oralité secondaire par contre, correspond à une société où l'oralité cohabite avec l'écriture et les nouvelles technologies, la communication devenant médiatisée. Dans le même sens, Raymond Meyer⁴ propose la notion d'oralité tertiaire. Cette dernière correspond à une forte médiatisation du fait de la forte accentuation du numérique. La présente étude s'intéressera davantage à l'oralité secondaire. Cette forme sied parfaitement à notre lecture des productions romanesques maghrébines. Aussi, s'agira-t-il de présenter les romans de l'Algérienne Latifa Ben Mansour – *L'Année de l'éclipse* – et du Marocain Tahar Ben Jelloun – *Partir* – comme des manifestations d'une oralité secondaire.

Par la deuxième observation, nous entendons souligner que si la fonction première de l'oralité est la communication, cette fonction ne saurait être la seule. La « mémoire individuelle » qu'évoque Lucie Robert dans son rôle d'archives ou de bibliothèque, conserve également des éléments dont l'intérêt est aussi culturel : les us, les mœurs et les coutumes. Ces éléments culturels sont notamment relatifs à la tradition orale. Par ailleurs, les notions « oral » et « parole », respectivement évoquées par Jean Cauvin et Lucie Robert, montrent que l'oralité est en rapport avec la parole. Aussi retiendra-t-on de manière définitive, que l'oralité peut être perçue comme ce qui a trait à la parole et à la tradition orale. L'étude, privilégiant le

¹ J. CAUVIN, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, p. 5.

² L. ROBERT, « Oralité », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 410-411.

³ W. J. ONG, *Orality and literacy*, Londres-New-York, Methuen, 1982.

⁴ M. Raymond, « L'oralité tertiaire. Positionnement, statut, modalités », in *Parcours anthropologiques*, n° 7, *Raison orale, raison numérique*, Paris, Téraèdre, Janvier 2009, pp. 5-9.

Date de réception : 22/10/2020

Date de publication : 01/12/2020

témoignage littéraire, aura pour consistance une mise en évidence des signes romanesques relatifs aux textes des traditions orales maghrébines.

Un accent particulier sera donc mis sur les marques de la littérature orale dans les textes du corpus. L'optique est de montrer que par l'insertion de ces textes oraux dans leurs productions romanesques, les auteurs vont puiser dans l'art traditionnel et vivifient ainsi les cultures du Maghreb. En d'autres termes, l'emprunt aux formes traditionnelles est synonyme de vivification des coutumes et croyances ancestrales originelles. C'est en ce sens que les textes de Ben Mansour et Ben Jelloun apparaissent comme des musées de l'oralité, c'est-à-dire des outils conservatoires des traditions orales, de véritables patrimoines artistiques traditionnels. Pour illustrer nos propos, nous analyserons la syntaxe et la sémantique des romans à fin de répertorier les signes révélateurs d'un emprunt aux textes oraux maghrébins. Dans un souci taxinomique, il importe de classer ces textes selon leur genre d'appartenance. Ils seront regroupés en deux catégories, à savoir les genres oraux majeurs et les genres oraux mineurs.

I. Les genres oraux majeurs : le mythe

Il importe de préciser que les textes ne renferment pas intégralement des récits mythiques. Néanmoins, la syntaxe est jonchée d'éléments propres à des mythes relatifs aux cultures des écrivains. L'objectif sera de les dégager pour montrer la prégnance de la tradition orale dans le roman contemporain maghrébin. Au préalable, accordons-nous sur la définition de ce genre majeur de la littérature orale.

Étymologiquement « mythe » vient du grec *mythos* qui signifie récit, parole. On peut d'ores et déjà noter que le mythe est un récit oral. Cet avis est partagé par Tala Kashim qui affirme : « Nous pouvons définir les mythes comme des récits oraux employés par nos ancêtres pour expliquer ce qui leur était difficile de comprendre dans ce monde »⁵. Outre le fait d'être un récit oral, le mythe serait donc une tentative d'explication de « l'inexplicable », une forme de rationalisation de « l'irrationnel ». A ce titre, il est un pont jeté entre le naturel et le surnaturel. Les comportements et actes quotidiens des membres d'une communauté y trouvent leur explication et leur justification. C'est dans cette logique qu'Eric Bordas le définit

⁵ I. TALA KASHIM, *Orature in Africa*, Canada, University of Saskatchewan Press, 1999, p. 92.

comme : « tout récit fondé sur les croyances fabuleuses, et qui éclaire un trait fondamental des conduites humaines »⁶.

Ainsi, le mythe serait le fondement de la tradition. C'est un trait d'union jeté entre le passé et le présent ; ce récit est « la réorganisation du passé selon les besoins du présent »⁷. En ce sens, il vise la satisfaction des besoins humains et la préservation des mœurs. Il fait perdurer la tradition et est le guide de l'activité humaine au sein d'une communauté. Nous le verrons à l'image des figures et des concepts mythiques que nous évoquerons ci-dessous.

Dans le roman *Partir*, une allusion au mythe eschatologique est perceptible. Cette catégorie du mythe concerne les récits oraux qui portent sur les fins dernières de l'homme, c'est-à-dire le sort de l'humain après la mort. Kashim Tala va plus loin en affirmant que le mythe eschatologique porte sur « le renouvellement de l'univers »⁸. L'auteur se réfère sûrement à l'idée de la fin des temps généralement connotée par cette classe de mythe. Si la fin des temps reste davantage connue au travers des récits bibliques et coraniques, il n'en demeure pas moins vrai que des textes propres à la tradition orale maghrébine y font allusion. Aux dires de ces textes, il est déductible que pour chaque individu, la fin des temps commence après la mort qui marque le début d'une nouvelle existence dans un univers nouveau. Cette pensée traditionnaliste, Tahar Ben Jelloun la véhicule lorsqu'il écrit : « On lui (Malika) avait dit un jour que les enfants, quand ils mourraient, devenaient les anges et s'en allaient directement au paradis »⁹.

Le bonheur suprême que symbolise le paradis, se vivrait alors après la vie sur terre. Par l'évocation de cet univers de l'au-delà, le romancier se réfère au mythe eschatologique marocain qui fait de la mort une étape menant à une béatitude certaine. Mieux, l'on serait appelé à ne connaître qu'une vie heureuse après la mort. Dans cette logique, un personnage du roman *Partir* déclare: « Une aile se penchera et te ramassera, elle t'emmènera vers d'autres cioux, c'est ça la mort, mon fils, un songe où la souffrance n'existe plus »¹⁰.

⁶ E. BORDAS, « Mythe », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 387.

⁷ I. TALA KASHIM, *Orature in Africa*, op. cit., p. 89.

⁸ Idem, p. 98.

⁹ T. BEN JELLOUN, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006, p. 125.

¹⁰ T. BEN JELLOUN, *Partir*, op. cit., p. 317.

Les traditionnalistes marocains croient donc à un lendemain après la mort. Le décès ne signifierait pas la fin de tout, mais plutôt le début d'une nouvelle vie. Autrement dit, la mort est un nouveau départ ou encore mourir c'est partir de l'autre côté. Aussi, pour signifier le décès de Malika, Ben Jelloun, tel un traditionnaliste rapporte : « C'est dans un silence éternel qu'elle quitte le pays. Elle est enfin partie. Pour toujours »¹¹. La mort est donc un voyage, le départ vers un autre lieu. Telle est la quintessence de la croyance ancestrale que véhiculent des mythes traditionnels. Le roman qui relaie cette croyance s'enracine alors dans l'oralité.

Dans *L'Année de l'éclipse*, le songe de l'héroïne Hayba, en plein état comateux, trahit une certaine vénération de l'Algérienne à l'égard des morts de sa tribu. Sur le point de trépasser, elle fait songeusement la rencontre de ses ascendants déjà décédés. Sa survie, elle croit la devoir à ses ancêtres qui l'auraient empêchée de quitter le monde des vivants. Ces derniers lui auraient intimé l'ordre suivant : « Retourne auprès de tes enfants! [...] Ils ont besoin de toi. Quant à nous, nous sommes devenus éternels et serons toujours près de toi, car nous t'aimons! »¹². Nul doute, la fin des temps était loin d'être arrivée pour Hayba. Comme tel, ses aïeux devenus simultanément des immortels et ses protecteurs, se devaient de lui sauver la vie. Le destin de l'homme serait alors de rallier l'univers des dieux et esprits en temps indiqué, de vivre le renouveau après la mort. L'être humain qui décède allierait la sphère des dieux. La mort serait étrangement un pont entre l'univers des mortels et celui des immortels. Après sa mort, l'homme serait appelé à devenir un dieu, un être immensément puissant et doté de pouvoirs qui n'étaient pas siens au cours de sa première existence. Désormais, il pourrait agir de manière bénéfique – ou maléfique – sur les vivants.

Par ailleurs, l'évocation des *djinns* (*L'Année de l'éclipse*, p.77) par Latifa Ben Mansour lève un pan sur le mythe hiérophantique. A la suite de Kashim Tala¹³, on note que le mythe hiérophantique porte sur la sacralisation du milieu naturel ; il présente des aires occupées par les esprits et les divinités. Ces milieux qui font alors office d'espaces sacrés sont généralement craints et/ou vénérés par les Humains. Ils sont perçus

¹¹ T. BEN JELLOUN, *Partir*, op. cit., p. 226.

¹² L. BEN MANSOUR, *L'Année de l'éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 266.

¹³ I. TALA KASHIM, *Orature in Africa*, op.cit.

Date de réception : 22/10/2020

Date de publication : 01/12/2020

comme des milieux naturels investis par le surnaturel. C'est justement en ce sens que les *djinnns* sont symptomatiques de la sacralisation des milieux naturels au Maghreb.

Il faut en effet préciser que la tradition orale maghrébine présente les *djinnns* comme des êtres créés par le Tout-Puissant au même titre que les hommes. Toutefois, ces êtres, qui seraient en réalité des esprits, possèderaient des pouvoirs surnaturels qui feraient d'eux des demiurges à l'égard des humains. Ces esprits peuplèrent les terres, les bordures de cours d'eau, les cieux, voire d'autres milieux de la nature. L'habitation des espaces naturels par des êtres surnaturels en fait des lieux sacrés. L'évocation des *djinnns* dans le roman est donc caractéristique d'un emprunt à la tradition orale. Cet emprunt à la tradition orale peut davantage se lire sous les signes des genres oraux mineurs lisibles dans le corpus.

II. Les genres oraux mineurs

Des genres oraux mineurs illustrés dans les œuvres étudiées, nous pouvons relever entre autres le conte, le chant et le nom.

II.1. Le conte

Valeur sûre du patrimoine de la tradition orale, le conte est un genre très répandu. Il consiste en une narration des événements. C'est le genre oral qui s'adapte le mieux au roman. Il apparaît généralement sous forme d'un récit entrecoupé de séquences. La définition que propose Jean Cauvin, l'illustre. Il dit : « Le conte apparaît comme un récit organisé dans lequel, à une situation de départ répond une situation finale différente, après de nombreuses péripéties »¹⁴. Ainsi, le conte est un récit oral qui apparaît sous forme séquentiel. Le conte constituant un mythe en miniature – tel que défini par des spécialistes de l'oralité – met quelquefois l'accent sur les rapports existant entre le naturel et le surnaturel, et distingue le sacré du profane. Tenant compte de ce rapprochement du conte au mythe, Jacques Chevrier écrit :

La zone de transition entre le mythe et le conte est parfois floue, mais ce que l'on peut dire avec certitude c'est que dès que le mythe commence à se désacraliser, à relâcher ses liens avec le monde surnaturel, nous abordons aux rives du conte. Dans le

¹⁴ J. CAUVIN, *Comprendre les contes*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1990, p. 8.

*mythe, le surnaturel occupait encore une place prépondérante, dans le conte le partage entre le réel et le surnaturel tend à s'équilibrer.*¹⁵

En d'autres termes, le conte se situe à la frontière du mythe dont il est une forme de désacralisation. Empruntant au mythe, il tient un discours portant sur le naturel et le réel et laisse souvent paraître le surnaturel et le surnaturel. A l'instar du mythe, il est une tentative d'explication du faire traditionnel, une sauvegarde des coutumes et des mœurs. Cette définition du conte permet non seulement de relever des récits narratifs oraux intégralement insérés dans le corpus, mais aussi des éléments qui lui sont spécifiques et dont font usage les auteurs. Pour signifier l'emprunt du roman au conte, il importera que nous nous attardions sur le plan de l'imminence des textes.

Rappelons avec Algirdas Julien Greimas¹⁶ que l'immanence englobe les structures profondes du récit, dont les structures discursives et les structures narratives notamment. Nous attardant alors sur le plan de l'immanence, et plus précisément les structures narratives des romans, nous pouvons déceler les marques du conte qui les caractérisent.

Il faudrait rappeler que le conte a une valeur initiatique. Au moyen de ce texte oral, la société traditionnelle vise l'initiation des jeunes. La réussite d'un individu au sein de la société serait fonction d'une initiation adéquate parfaitement réussie. Les romans qui ont une valeur initiatique connotent alors le thème de l'initiation. C'est justement les marques de l'initiation dans les romans qui confèrent aux structures narratives des caractéristiques du conte.

Partant de l'étude des structures narratives, Denise Paulme¹⁷ distingue plusieurs types aux formes des contes africains. De ces types, nous pouvons notamment retenir ceux en *spirale* et en *divergences*. Les structures narratives de *L'Année de l'éclipse* et *Partir* permettent de les assimiler à ces formes.

L'Année de l'éclipse est identifiable au type en spirales. Ici, le héros connaît généralement un manque qu'il comble. Suite à la mauvaise action d'un/plusieurs tierce(s), la satisfaction est supprimée et il fait à nouveau

¹⁵ J. CHEVRIER, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 193.

¹⁶ A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.

¹⁷ D. PAULME, *La mère dévorante* (essai sur la morphologie des contes africains), Paris, Gallimard, 1976.

face au manque. Aidé par des amis, il parvient à combler ce manque à nouveau. Hayba justement au départ ne connaît pas la maternité. Mais suite à la naissance de Dounia et son initiation traditionnelle qui s'en suit, elle jouit du privilège de mère tel que perçu par la société traditionnelle algérienne. Mais elle perdra ce privilège en voyant son époux et sa fille assassinés par les intégristes. Enceinte, elle souhaite mourir et se voit difficilement assumer à nouveau le rôle de mère. Mais sous l'aide combinée de ses amis et l'action mystique de ses aïeux, celle-ci redeviendra mère après avoir mis au monde des jumeaux. Ses amis qui l'auront réconforté durant sa grossesse lui auront épargné le suicide. Leur action lui aura permis de franchir l'épreuve de la douloureuse perte de sa fille. Elle aura survécu grâce à leur aide et ne redevient mère que suite à leur soutien.

Pour ce qui est de *Partir*, il présente des caractéristiques du type en divergences. Un conte est dit en divergences lorsqu'il présente deux héros soumis aux mêmes épreuves. L'un réussit et l'autre échoue. Sous l'angle initiatique de leur voyage, il est appréhensible qu'Azal échoue contrairement à Kenza qui réussit. Du fait de son entêtement et aveuglement, le voyage d'Azal en Espagne est un échec dans la mesure où il y décède. Kenza, par contre, de par sa clairvoyance et sa lucidité, reviendra d'exil investie d'un nouveau savoir: le bonheur n'est nulle part ailleurs que chez soi.

Ces similitudes du roman avec le conte pourraient en partie être justifiées par le style narratif des deux genres. Il reste cependant clair que leur rapprochement rend étroits les liens entre l'oralité et la scripturalité, la littérature orale et la littérature écrite. La dernière relève de l'occidentalité, la première renforce les tissus traditionnels du texte, et comme tel favorise la célébration et l'exaltation de la tradition orale. L'écriture romanesque devient donc un outil de sauvegarde du patrimoine traditionnel. Ce n'est pas l'insertion des chants traditionnels au corpus qui pourrait contredire cette affirmation.

II.2. Les chants

La popularité, voire la popularisation du chant fait de lui un genre très répandu de la littérature orale. Il est rythmique et imagé : c'est de la poésie chantée. Le chant consiste en une émission vocale de sons et se caractérise par sa forte teneur en impressions et émotions. Il relève de la poésie orale. Cette poésie orale est subdivisée en deux grandes classes, la première classe est celle de la poésie religieuse. La seconde classe est

celle de la poésie sociale dont relève justement le chant. Différents types de chants sont identifiables dans *L'Année de l'éclipse*, dont notamment les chants de festivité et les chants rituels.

II.2.2. Les chants de festivité

Nous nommons chants de festivité des chansons entonnées spécialement pendant des moments de réjouissance. Il peut s'agir du mariage (chant nuptial), d'une naissance, d'un festival et bien d'autres. Dans *L'Année de l'éclipse*, les festivités accompagnant la naissance de Dounia sont ponctuées de chants célébrant la venue de la fillette au monde. Ces chants lèvent un voile sur la célébration traditionnelle de la naissance en Algérie.

De ceux-ci, nous pouvons citer le suivant :

*Bienvenue, visage de bonheur et de bien
 Bienvenue dans la maison de ton père et de ta mère
 Bienvenue, visage de grâce et d'opulence
 Bienvenue, fille de nobles et de chérifiens
 Bienvenue, lumière de nos jours
 Les djinns de cette pièce-ci veilleront sur ton sourire
 Ceux de cette pièce-là, veilleront sur ta joie
 Et ceux de cette pièce sur ton cartable, ta tablette d'écolière
 [et ton encrier
 Les djinns de cette chambre veilleront sut [sic] ton sommeil
 [et sur tes rêves
 Bienvenue, canne de notre vieillesse.¹⁸*

Les femmes chantent et proclament haut ces paroles pour saluer le retour d'Hayba de l'hôpital d'où elle revient accompagnée du nouveau-né. Entonnant ce chant, elles se font rejoindre par le père qui réplique :

*J'ai lancé une pierre
 Elle est retombée dans un jardin
 Ma fille deviendra une femme
 Et trébuchera dans de l'or
 Ses cheveux sont de soie mélangée de l'or
 Et sa grâce est sans pareille. Dors, ma fille, dors,
 Si le monde, ô ma fille, reflétait ton visage
 La mort n'existerait pas.¹⁹*

¹⁸ L. BEN MANSOUR, *L'Année de l'éclipse*, op. cit., p. 65.

Date de réception : 22/10/2020

Date de publication : 01/12/2020

Grande est donc la joie du père et de toute la communauté d'accueillir un nouveau-né. La venue au monde du nouvel enfant réjouit plus d'un. La tradition qui aurait prévu des chants pour célébrer cet évènement, accorde une place de choix à l'enfant. Heureux de voir émerger une nouvelle génération, les adultes puisent dans l'art traditionnel pour dire toute leur fierté et espoir qu'il place en celle-ci. Latifa Ben Mansour décrivant le cérémonial qui accompagne la venue du nouveau-né au monde, laisse alors paraître des aspects de l'art traditionnel dans le roman. Au talent littéraire occidental, l'écrivaine allie le talent artistique traditionnel maghrébin. Un tel jumelage est synonyme d'une écriture syncrétique. L'alliage de l'art traditionnel à l'art romanesque peut aussi se lire au travers de l'insertion des chants rituels dans le roman.

II.2.3. Les chants rituels

Les chants rituels sont ceux qui accompagnent des rites, c'est-à-dire des pratiques, cérémoniaux bien précis qui obéissent à une codification et un ordre de préséance spécifiques. Nous notons dans *L'Année de l'éclipse* des chants qui ponctuent le rituel du henné. Il faut dire que pendant ce rite, l'enfant femelle bénéficie de son premier tatouage – temporaire – traditionnel à l'aide du henné, plante dont se servent des femmes algériennes pour leur maquillage. Relatant des circonstances de ce rituel, Ben Mansour présente des chants traditionnels qui l'accompagnent.

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

[...]

*Henné, ô henné
Les vaillants t'ont apporté
Nous en mettons à la gazelle
Avec des louis d'or et du miel.²⁰*

Le chant ci-dessus ponctue le cérémonial et est suivi de cet autre :

*Henné! Ô henné!
Ô toi qui honoreras notre fille*

¹⁹ L. BEN MANSOUR, *L'Année de l'éclipse*, op. cit., p. 65.

²⁰ Idem, p. 75.

*Nous mettons du henné à notre gazelle
 Sur des banquettes de velours
 Et les doublons des sultans dans sa paume
 Elle grandira s'il plaît à Dieu
 Et laissera une postérité.²¹*

Les chants du cérémonial vantent tant la valeur du henné que la beauté et la splendeur de la fillette. Pour elle, toutes les femmes semblent unir leur voix d'un seul cœur pour formuler des vœux de bonheur et de prospérité. Le sort de la petite est également recommandé au Divin. C'est ce qui justifie la clôture du cérémonial sur ce refrain :

*Ô toi l'homme à l'étendard
 Je suis saisi par l'angoisse
 Guéris-moi ô homme à l'étendard
 Seigneur veille sur moi.²²*

En sus des vœux formulés pour le nouveau-né, les femmes formulent des vœux pour leur propre personne. Elles semblent recommander leur sort au Divin tout court. Disons pour conclure cette partie que de nombreux chants sont intégrés au texte *L'Année de l'éclipse*. L'auteure laisse ainsi paraître son talent artistique traditionnel, ou à défaut son attachement à l'art traditionnel algérien. Son œuvre apparaît donc comme un produit multiculturel, un texte qui jumèle les cultures originelles et celles d'ailleurs. Le roman devient un véritable outil de conservation de la tradition orale. Ce rôle d'archives que joue le roman se révèle aussi par la forte présence des proverbes dans le corpus.

II.3. Les noms

Genre mineur de la littérature orale, le nom peut être défini comme un code d'institution visant à désigner une personne, une chose ou un lieu. Cette définition place directement le nom en relation avec la langue qui relève aussi de l'institution sociale. Pour une meilleure analyse des noms répertoriés dans le corpus, il importera de s'intéresser de près à la langue arabe dont ils sont issus. Par ailleurs, Eno Belinga faisait déjà remarquer que « le nom même n'est pas une simple étiquette, mais exprime

²¹ L. BEN MANSOUR, *L'Année de l'éclipse*, op. cit., p. 65.

²² Idem, p. 77.

la réalité de l'individu »²³. Ceci voudrait dire que le nom est une identité. C'est à ce titre qu'il nous fournit des renseignements sur les origines d'un individu, sur le milieu social dont il est issu. Autrement dit, le nom a une valeur socio-anthropologique.

Il faut dire que les classes de nom portent notamment sur les anthroponymes, les toponymes et les ethnonymes. Toutefois, nous nous intéresserons uniquement à la première classe ci-dessus mentionnée. Les anthroponymes, qui seront présentés ci-dessous, n'attestent que davantage les marques de la tradition orale dans le corpus. Noms propres attribués aux personnes, les anthroponymes ne peuvent qu'abonder dans le roman ou les personnages portent généralement de véritables noms. Bon nombre de ceux du corpus sont relatifs aux sociétés traditionnelles du Maghreb. En d'autres termes, la simple nomination des personnages constitue déjà une technique par laquelle les auteurs promènent les lecteurs dans l'univers des traditions arabes du Maghreb.

Le roman *Partir* laisse paraître les prénoms féminins arabes *Kenza*, *Siham*, *Hafsa* et *Bouchra*, lesquels signifient respectivement « trésor », « flèche », « lionne » et « bonne nouvelle ». Pour ce qui est des prénoms féminins *Wafa* et *Halima*, ils ont notamment pour signification la « fidélité » et « patiente, indulgente ». Nous percevons également dans le roman les anthroponymes arabes *El Ouali* et *Mohammed-Larbi*. Le nom *Azz El Arab* que porte le héros (Azel) est aussi typique de l'onomastique arabe. Le prénom *Noureddine*, conféré à un personnage du roman, se traduirait en français par « lumière de la religion ». Quant à *Jaouad*, il est lié au qualificatif « généreux ». Les prénoms masculins *Ahmed*, *Mounir*, *Ali* et *Amar*, ont pour signification respective le « loué », le « lumineux », « celui qui est en haut » et le « persévérant ». *Abbas* par contre se rapporte à « lion, sévère », tandis que *Mehdi* peut avoir pour traduction le « cadeau ». Nous pouvons étendre la liste de ces noms en citant *Malika*, *Zohra*, *Soumaya*, *Moha* et *Abdeslam*. La liste des noms arabes semble exhaustive dans *Partir*. La prépondérance de ces anthroponymes dans l'ouvrage atteste une fois de plus l'emprunt de Tahar Ben Jelloun à la tradition orale.

Des anthroponymes arabes apparaissent également dans *L'Année de l'éclipse*. La nomination de l'héroïne est relative à la tradition arabe,

²³ S. M. ENO BELINGA, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Toulouse, Éd. Cujas, 1965, p. 125.

puisqu'elle est appelée *Hayba Cherif al-Andaloussi*. Il n'en est pas moins de son époux nommé *Abd el-Wahab*. Ce nom se traduirait par « serviteur de celui qui donne ». Le prénom de leur fille, *Dounia*, relève aussi du milieu traditionnel arabe. Sa signification serait « vie, monde ». Pour ce qui est du prénom féminin *Karima*, il a pour traduction la « douce » ; *Badra* par contre se rapporte à la « pleine lune », et *Radia* signifie « la sage ». Le prénom masculin *Hakim* a une signification relative à « juge, sage, équitable », tandis que *Nadir* est relatif au « zénith », et *Mansour* au « gagnant ». *Hasan*, *Hasna*, *Al-Houari*, *Bendoulahès* et bien d'autres anthroponymes dans le roman, peuvent compléter cette liste. L'alliage de l'oralité à l'écriture mansourienne est alors évident. L'anthroponymie traditionnelle est bel et bien éclatante dans le corpus et montre que les auteurs s'abreuvent aux sources traditionnelles.

Conclusion

Le présent article a essentiellement consisté à présenter *L'Année de l'éclipse* de Latifa Ben Mansour et *Partir* de Tahar Ben Jelloun comme des musées de l'oralité maghrébine. Partant, il a été donné de présenter ces œuvres telles des manifestations d'une oralité secondaire. En effet, à l'ère de la mondialisation marquée par la forte domination culturelle de l'Occident, des romanciers maghrébins font usage du roman pour vivifier et prolonger les savoirs traditionnels locaux. En faisant allusion à des mythes et contes tout en rapportant des chants et des noms de la tradition orale arabe, les écrivains apparaissent tels des griots usant de la culture exogène pour sauvegarder et révéler des aspects du riche patrimoine culturel du Mqghreb.

En définitive, les textes étudiés sont marqués par une certaine dynamique des genres oraux. La prégnance de la littérature orale dans les romans est révélatrice de l'emprunt des romanciers à l'oralité maghrébine, à l'art traditionnel. Par le recours à l'art traditionnel, ils vivifient la culture originelle. Leurs œuvres alliant oralité et écriture, arabité et occidentalité, se présentent comme les fruits d'un multiculturalisme certain : l'alliage, le jumelage des cultures de pôles distincts. Ainsi, le roman devient un média des traditions orales. A l'instar de *L'Année de l'éclipse* et de *Partir*, des romans de la littérature contemporaine maghrébine apparaissent comme des véritables patrimoines culturels, des supports de conservation et de diffusion des traditions originelles. A l'ère de la globalisation caractérisée

par la rencontre des cultures d'horizons divers, des écrivains maghrébins portent haut les cultures locales dont ils se font ainsi des porte-flambeaux. Ceci ne peut qu'être bénéfique à la pérennisation des traditions ancestrales.



Bibliographie :

- BEN JELLOUN, Tahar, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006.
- BEN MANSOUR, Latifa, *L'Année de l'éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.
- BORDAS, Éric, « Mythe », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1980.
- *Comprendre les contes*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1980.
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.
- MEYER, Raymond, « L'oralité tertiaire. Positionnement, statut, modalités », in *Parcours anthropologiques*, n°7, *Raison orale, raison numérique*, Paris, Téraèdre, Janvier 2009.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Londres-New-Work, Metbuen, 1982.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante* (essai sur la morphologie des contes africains), Paris, Gallimard, 1976.
- ROBERT, Lucie, « Oralité », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- TALA KASHIM, Ibrahim, *Orature in Africa*, Canada, University of Saskatchewan Press, 1999.



