

Université Abderrahmane Mira de Bejaia

Faculté des lettres et des langues

Département de Français



Mémoire fin de cycle

En vue de l'obtention de diplôme master en littérature et civilisation
francophones

L'écriture de la mémoire pour réécrire le présent dans
la Prière de la peur de Latifa Ben Mansour

Présenté par :

Amina CHAHER

Dirigé par :

Sabrina ZOUAGUI

Année Universitaire

2017/2018

« Tout lieu qui n'accepte pas le féminin est stérile. »

Ibn Arabi

« Et c'est la femme qui nous cache l'homme. Comme la mère nous cache l'enfant et l'enfant c'est l'avenir. Il faut aller à sa recherche... Il faut passer par la mère,

Et la mère... c'est la source. »

M'hamed Issiakhem

Remerciements

Je témoigne toute ma reconnaissance à ceux qui ont contribué à la réalisation de ce travail, à mes chers enseignants qui m'ont apporté beaucoup de savoir depuis le début de mon cursus universitaire, et fait aimer cette spécialité.

J'adresse mes remerciements particuliers à ma directrice de recherche Docteur Sabrina Zouagui, d'avoir dirigé mon travail de recherche ; je la remercie pour sa patience et son exigence qui m'ont insufflé la rigueur dans la recherche.

Je remercie également Souad Inal, Zahir Sidane et Yasser Nasserline, qui ont ponctué mon parcours de recherche et ont été des catalyseurs et un soutien indéfectible.

J'exprime toute ma gratitude au Café littéraire de Bejaïa et à l'association Les amis de Abdelhamid Benzine pour m'avoir fait confiance et permis d'accéder à leurs bibliothèques.

Je remercie chaleureusement ma famille, et mon précieux mari Karim Hammouche dont l'affection, l'amour, le soutien et l'encouragement constants m'ont été d'un grand réconfort et ont contribué à l'aboutissement de ce travail.

Je remercie également les membres du jury pour avoir accepté de juger ce travail.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail à la mémoire de mon amie Louiza Aouzellag alias Dihya Lwiz et à celle de mon beau-frère Yahia Hammouche, deux figures militantes pour les libertés, au courage louable qui m'ont fasciné et inspiré par toutes ces choses qu'ils ont pu changer. Puissent-ils trouver dans ce modeste travail, un vibrant hommage.

1 Table des matières

Introduction générale.....	9
Introduction générale.....	10
Chapitre 1 Contextualisation de l'œuvre: de la réalité à la fiction	14
Introduction	15
1. Le contexte socio-politique	16
2 Ecrire pour dire.....	18
2.1 La notion de témoignage dans le roman des années 1990.....	18
2.2 <i>La prière de la peur</i> un récit de témoignage ?.....	19
Conclusion.....	21
Chapitre 2 Analyse du titre.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction	23
1 Approche théorique pour le titre	24
1.1 Définition du titre	24
1.2 Les fonctions du titre.....	24
1.2.1 La fonction d'identification.....	24
1.2.2 La fonction descriptive	25
1.2.3 La fonction connotative	25
1.2.4 La fonction de séduction	26
2. <i>La Prière de la peur</i> en question	26
2.1 Analyse sémantique.....	26
2.2 Application des fonctions au titre.....	27
2.2.1 Le titre comme repère d'identification :	27
2.2.2 Un titre qui décrit	27
2.2.3 La valeur connotative	27
3 La violence du titre.....	28
4 Du titre à l'incipit	29
Conclusion.....	31
Chapitre 3 L'élément féminin au service de la quête mémorielle	32
Introduction	33
2 Ecriture féminine ou présence féminine ?	35
2 Le personnage féminin dans la littérature algérienne des années 1990.....	36
3 La quête mémorielle.....	37
4 Pour une analyse sémiologique des personnages	38
4.1 Qu'est-ce qu'un personnage ?	38

4.1.1	Les personnages référentiels.....	39
4.1.2	Personnages embrayeurs	39
5.1.3	Personnages anaphores	39
4.2	Hiéarchisation des personnages	40
4.2.1	Les personnages principaux	40
5.2.2.	Les personnages secondaires.....	41
4.3.1	L'être	42
4.3.1.1	Hanan (la défunte).....	42
4.3.1.2.1	Le nom.....	44
4.3.2	Le faire	46
4.3.3	Les rôles actanciels.....	47
4.3.4	Schéma actanciel pour les personnages principaux.....	48
4.3.5	Les rôles thématiques	49
	Conclusion.....	50
	Chapitre 4 Déploiement de la mémoire à travers l'oralité.....	51
	Introduction	52
1	La culture orale mise avant	53
4.4	Qu'est-ce que l'Oralité ?	54
4.5	Oralité narrative du conte et de la légende	55
4.5.1	Le conte	55
4.5.2	La légende	57
4.6	La poésie et le chant :	58
4.6.1	Pour une symbolique de la poésie	58
4.6.2	Pour une symbolique du chant	61
5	La mise en abyme.....	62
5.3	La lettre	63
5.4	Le manuscrit	63
6	La culture spirituelle.....	66
6.3	Qu'est-ce que le soufisme ?.....	66
6.4	L'atmosphère soufie du roman	67
6.5	Le soufisme comme sociogramme	68
	Conclusion.....	70
	Conclusion générale	71
	Bibliographie.....	74

Introduction générale

Introduction générale

Née du contexte macabre des années quatre-vingt-dix, la littérature algérienne d'expression française de cette période, appelée aussi « écriture de l'urgence », est sans nul doute une littérature qui dépeint cette réalité sanglante qui a embrassé la société algérienne pendant plus d'une décennie.

Les écrivains à avoir témoigné de la violence que cette situation a pu engendrer sont nombreux. Exilés à l'autre rive de la méditerranée pour échapper au supplice qui pouvait leur être infligé, ces écrivains ont pu relier leurs productions littéraires à l'Histoire d'une tragédie algérienne où le sang coulait à flot et où les voix sont tus. L'écriture est alors devenue un moyen de décrire la violence et d'en témoigner. « *Le témoignage sur la terreur du quotidien dans ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligé pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France(...)* »¹. Composée également d'écrivains-femmes, cette nouvelle littérature traduit « *l'horreur du présent politique* »² et devient le reflet immédiat du contexte.

Toutefois, la littérature maghrébine d'expression française est un foyer qui abrite plusieurs cultures constituantes des pays Nord-africains. Souvent porteurs de symboles significatifs, les textes sont tissés de manière à entremêler une variabilité relativement surprenante de traits culturels.

De nombreuses études ont montré que l'écriture de la mémoire et de l'oralité est très présente et récurrente dans l'écriture féminine des années quatre-vingt-dix, sans doute parce que la femme a toujours joué le rôle de gardienne des traditions dans la réalité culturelle. Quotidiennement, elle joue le rôle d'un agent de transmission d'une mémoire collective et/ou individuelle.

La Prière de la peur. Tel est l'intitulé du roman sur lequel sera basé notre modeste travail. Les motivations qui ont conduit à sa réalisation ont été nourries par l'intensité de l'écriture du roman qui est un hymne à la culture gravée dans la mémoire de son auteure Latifa Benmansour, une culture riche et diverse. Aussi, par le fait que le roman constitue en soi un plaidoyer en faveur d'un islam tolérant et laïc contre la parole dérégulée et totalitaire des intégristes qui a souvent tendance à reléguer les femmes au second plan.

L'auteure considère que les sociétés à traditions orales produisent une littérature collective et l'écriture se trouve être le moyen idéal pour cristalliser et figer une culture orale, dans le but de la communiquer aux générations futures et à celles qui n'ont pas eu la chance de la connaître.

¹ BONN.Ch. dir. *Paysage littéraire algérien des années 90 : Témoignage d'une tragédie ?* Paris : L'harmattan. P. 184- Revue études littéraires maghrébines N°14 p. 16

² Ibid., p. 21.

Née à Tlemcen en 1950, Latifa Benmansour est auteure de nombreux ouvrages et essais sur la question de l'islamisme en Algérie, à savoir : *Frères musulmans, frères féroces. Voyage dans l'enfer du discours islamiste*, *Les mensonges des intégristes* et *De la haine de la Loi à la haine des femmes : Analyse d'un fragment de prêche intégriste*. Le vécu de l'auteure dans l'Algérie des années quatre-vingt-dix, n'a en effet pas été plaisant. Après avoir été menacée de mort par les militants du FIS, elle a dû s'exiler en France pour de nombreuses années.

La trame romanesque qui habite le roman regorge de références culturelles. On y retrouve : légende, chant religieux, conte, versets coraniques etc., ce qui fera du roman une banque de références culturelles propres à l'Algérie, particulièrement à Tlemcen et au Maroc.

La Prière de la peur est le deuxième roman de Latifa Ben Mansour. « *Raconté sur le mode des Milles et une nuit* »³, il relate l'histoire de Hanan, jeune algérienne originaire de Tlemcen vivant à Paris. Un jour, elle décide de rentrer au pays pour renouer avec ses origines. Arrivée à l'aéroport d'Alger, elle sera victime d'un attentat à la bombe. Cet événement nous fait relativement penser au tragique attentat du 20 août 1992 à l'aéroport d'Alger faisant 9 morts et 123 blessés⁴. L'un des premiers attentats qui va marquer la naissance du terrorisme en Algérie :

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 senti une douleur terrifiante aux jambes.⁵

Après cet événement tragique, Hanan va se retrouver en cul-de-jatte. Donc, elle part en ermitage dans une ville sacrée de Tlemcen à Aïn el Hout, où elle s'isole pour écrire, écrire l'histoire de ses ascendants au passé difficile avec l'aide de son aïeule Lalla Kenza. Cette dernière va lui confier le vestige d'une culture menacée de disparition avec la montée de l'islamisme.

La mort l'emporte juste après avoir achevé son travail d'écriture. Elle laisse en héritage un manuscrit qui selon sa volonté devrait être lu pendant la veillée funèbre par sa cousine Hanan qui porte le même prénom qu'elle.

Sa volonté réalisée, Hanan (la cousine) aura le sentiment que l'esprit de la défunte s'est accaparé de son corps. Elle est à la limite de sombrer dans la folie. Épaulée par son mari Idris et par Lalla Kenza, Hanan termine la lecture du manuscrit dans une ambiance accablante.

³ BENMANSOUR, Latifa. *La Prière de la peur*, Paris : La différence, 1997. Quatrième de couverture.

⁴ LA REDACTION, Les principaux attentats depuis 1992, Libération. Le 31 janvier 1995.

⁵ *La Prière de la peur*, P. 19.

L'univers culturel qui façonne le roman porte en lui une richesse thématique considérable : l'exil, la mort, l'islam ... etc. Cette richesse thématique nous a conduite à nous interroger sur la raison pour laquelle l'auteure agrémente son texte d'éléments de la mémoire collective et de la tradition orale. Il sera question dans notre travail de démontrer ce qui suit :

-Comment l'écriture de la mémoire contribue-t-elle à instaurer un dialogue textuel entre deux discours en conflit ?

Dans la foulée nous nous poserons une question secondaire :

-Comment l'écriture de la mémoire peut-elle devenir un moyen pour témoigner ?

Pour répondre à nos questionnements, on admettra comme hypothèse de recherche que la convocation d'un patrimoine culturel tlemcenien n'est pas fortuite mais fonctionnelle : elle contribue et permet d'apporter un discours qui contredit le discours dominant dans la société du roman.

Le choix de notre sujet nous a amené inévitablement à s'intéresser à la sociocritique et à lui emprunter certaines notions. Dans le premier chapitre intitulé *Contextualisation : de la réalité à la fiction*, il sera question de donner un bref aperçu sur le contexte socio-politique des années quatre-vingt-dix en Algérie, un contexte marqué par des mutations politiques et idéologiques plus au moins bouleversantes et agitatrices, et qui a eu un impact conséquent sur une production littéraire qui s'inscrit sans conteste dans la transgression de l'ordre religieux imposé par les fanatiques islamistes. L'étude du contexte nous a poussée à démontrer comment le roman fonctionne comme une œuvre de témoignage de la tragédie algérienne de cette période.

Dans le second chapitre intitulé *Le seuil de l'œuvre : analyse titrologique* nous nous proposons de faire une analyse sémiotique du titre *La Prière de la peur*, et de le mettre en corrélation avec le contexte de violence. Un détour théorique pour l'analyse du titre a été nécessaire. Nous allons essayer d'y démontrer comment le titre renvoie à la peur du terrorisme et d'établir un lien avec l'incipit.

Dans le troisième chapitre, intitulé *L'élément féminin au service de la quête mémorielle*, nous nous intéresserons à l'écriture féminine des années quatre-vingt-dix, une période où beaucoup d'écrivaines ont mis au-devant de la scène le personnage féminin et ce, dans une perspective de vouloir mettre un terme à un silence qui pendant longtemps a été imposé aux femmes algériennes dans la réalité sociale. Nous essayerons également de donner un bref aperçu sur l'évolution du personnage féminin dans la littérature algérienne des années 1990, pour enfin procéder à l'autopsie des personnages féminins qui occupent une place prépondérante dans la transmission de la mémoire dans notre roman.

Le quatrième chapitre intitulé *Déploiement de la mémoire à travers l'oralité*, portera sur l'étude de l'écriture de la mémoire, une écriture qui se déploie à travers l'oralité. Etant un récit de mémoire ancestrale, le roman enregistre une culture menacée de disparition par la montée de l'islamisme. Le récit de mémoire écrit à la manière d'une chaîne de transmission d'une tradition orale qui est assurée par les personnages féminins, emboîte des récits de

Introduction générale

différentes voix féminines. Nous allons à travers ce chapitre démontrer comment deux discours antagonistes se confrontent dans le texte.

Chapitre 1

Contextualisation de l'œuvre: de la réalité à la fiction

Introduction

L'œuvre littéraire a le don de nous renseigner d'une manière générale et explicite sur le contexte de sa production, la période historique à laquelle appartient l'auteur, le contexte social, idéologique et politique de sa création. Ainsi, pour appréhender l'œuvre dans son intégralité il est nécessaire de revenir sur le contexte dans lequel elle a baigné.

Caractérisée par la montée de l'islamisme et le déchirement de toute la société à la suite des événements, la décennie noire reste une page angoissante pour les algériens. Rachid Mimouni, Nabil Farès, Malika Mokeddem, Boualem Sansal comme beaucoup d'autres, sont une génération d'auteurs qui ont marqué la littérature algérienne d'une manière poignante. Ils ont su dépeindre la société actuelle dans l'ensemble de son vécu cruel en faisant de la violence terroriste une thématique profonde dans leurs œuvres. Le projet d'écriture de ces écrivains se conçoit alors comme celui d'une « *responsabilité sociale* »⁶.

Nous retiendrons à cet effet les propos de Rachid Mokhtari qui affirme :

Une nouvelle littérature algérienne a surgi de la réalité sanglante du terrorisme : romans, nouvelles, récits, témoignages, essais, décrivent, racontent, exorcisent de leur empreinte graphique, le malheur de l'Algérie depuis le début de la décennie écoulée.⁷

Dans le cas qui nous intéresse, la période historique correspond à celle des années quatre-vingt-dix. Publié en 1997, tous les indices spatiaux temporels qui jalonnent le récit portent à croire que l'histoire se déroule en pleine période de terrorisme en Algérie.

Dans ce présent chapitre, nous porterons un intérêt à l'étude du contexte socio-politique de l'émergence de l'œuvre, nous nous intéresseront également de manière brève à la notion de témoignage dans l'écriture féminine des années quatre-vingt-dix et ce, dans le but de d'insérer le roman dans un champ d'écriture de témoignage.

⁶ BONN.Ch. dir. Paysage littéraire algérien des années 90 : Témoignage d'une tragédie ? Paris : L'harmattan.p.185 -Revue études littéraires maghrébines N°14.p 27contribution de Farida Boualit Université d'Alger.

⁷ MOKHTARI, Rachid, La graphie de l'horreur. Chihab éditions. Quatrième de couverture.

1. Le contexte socio-politique

S'occuper des questions d'organisation de la vie sociale, politique et économique du pays. Telle était la directive du FIS à l'époque. La naissance de l'islamisme politique en Algérie, ne se limite pas aux années quatre-vingt-dix. À la veille de l'indépendance, alors que la seule préoccupation du peuple algérien était de se libérer du joug colonial, des personnes influentes comme Fethi Yaken⁸ font une tentative d'entrée sur la scène politique. En 1961 déjà, il écrivait : « *"Il s'agit pour le mouvement islamique d'être une caserne pour la formation de combattants et de héros"* ».⁹

Parmi les descendants politiques de Hassen El Benna¹⁰ et de Fethi Yaken on compte un bon nombre de précurseurs de l'islamisme en Algérie et de militants activistes. L'association El Qiyam¹¹ (Les valeurs) a été l'une des premières formes d'organisations politiques des islamistes algériens. Fondée en 1963, elle a été interdite en 1966, suite à sa réaction contre la condamnation à mort de Sayyid Qotb¹² par la justice de son pays. Radical dans ses positions, Sayyid Qotb était pour les militants de cette organisation une référence idéologique. C'est vers la fin des années 1960 que les premiers islamistes algériens s'engagent dans le combat. Ses dirigeants vont dès lors emprunter le chemin de la violence pour assoir leur idéologie.

Abdelatif Soltani¹³ et Omar Arbaoui¹⁴. Pas plus connus qu'Ali Benhadj, ils «*seront incontestablement les principaux maîtres à penser l'islamisme activiste en Algérie* »¹⁵. Ils seront également les premiers à faire basculer la mouvance islamiste dans la violence.

Dans un article d'El Watan El Arabi, Ali Benhadj déclare :

Nous avons connu des Oulémas tels que Cheikh Abdellatif Soltani(...), le Cheikh Ahmed Sahnoun, et le cheikh Omar Arbaoui. Ceux-là ont été nos maîtres et ont influencé notre démarche dans le changement des conditions d'existence [...] De même, nous avons subi une forte influence de la part des pionniers, des Frères musulmans comme Cheikh El Benna, Sayyid Qotb.¹⁶

⁸ Fethi Yaken : Idéologue et intellectuel de la mouvance islamiste d'origine libanaise dont les ouvrages seront en distribution massive en Algérie.

⁹ ISSAMI, Mohamed. Le FIS et le terrorisme au cœur de l'enfer. Le Matin éditions. 2001. P.141.

¹⁰ Hassen El Benna : Grand père de Tarik Ramadan, fondateur de Frères musulmans.

¹¹ Première organisation intégriste créée et présidée en 1963 par Hachemi Tidjani. Elle deviendra la matrice du mouvement intégriste en Algérie.

¹² Sayyid Qotb : Penseur égyptien de la doctrine islamiste et membre de l'association des Frères musulmans

¹³ « Abdelatif Soltani, un ancien zitounien, a été l'un des dirigeants de l'association des Oulémas, chargé des finances. Membre de l'association El Qiyam, il exerce la fonction de prédicateur officiel dans plusieurs mosquées de la Casbah d'Alger avant d'être écarté en 1956 après un prêche incendiaire radiodiffusé contre la femme(...) il est parmi les organisateurs du premier rassemblement islamiste de la faculté centrale et Co-signataire de la plateforme des revendications pour l'instauration d'un Etat islamique ».Op cit, ISSAMI, Mohamed.p.27

¹⁴ « Omar Arbaoui, également membre de l'association des Oulémas (...) est l'un des porte-drapeaux du wahhâbisme en Algérie. Prédicateur dans différentes mosquées, il dirige avec Ahmed Sahnoun en 1953 la première section algérienne des Frères musulmans(...) Membre-fondateur d'El Qiyam, il est enseignant et prédicateur avant de s'installer à El Harrach où il se consacre jusqu'à sa mort en 1984 à la formation des jeunes, dont Ali Benhadj ». Idem.

¹⁵ Op cit,ISSAMI Mohamed.p.26.

¹⁶ Ibid. p.28

Vers les années 1970, le comportement violent des organisations islamistes pour la plupart clandestines devient une habitude. Après de longues années d'éducation, de formation théorique et d'initiation au combat, une multitude de groupes islamistes passent à l'action. Nous retiendrons les noms de certains groupes comme : *Ansar Allah* (partisans de Dieu), *El Mouwahidoun* (unificateurs), *Djounoud Allah* (Les soldats de Dieu), *Jamat da'awa*, *Djamat El Djihad*. Ces groupes orchestrèrent des actions contre les femmes dévoilés, la mixité, les commerçants d'alcool etc. Ils deviendront une nouvelle forme d'organisation policière qui surveille les moindres faits et gestes de la société civile.

Au-delà de la volonté de ces groupes organisés d'instaurer une moralité religieuse dans la société, leur projet politique était la création d'un Etat Islamique. Un projet intransigeant et hostile envers ceux qui commençaient à se conformer à un nouveau mode de vie et de consommation :

Cette culture de la violence nourrie par la littérature des théoriciens de l'intégrisme islamiste qui a commencé à se manifester dans les années 1970 dans les campus universitaires est sortie dans la rue. Les expéditions punitives à coup de chaînes de vélos et le vitriolage des filles a évolué vers la création des maquis organisés par Mustapha Bouyali, explosant dans les attaques contre les forces de l'ordre, les holdup et la programmation du sabotage économique.¹⁷

Après l'élection de Boumediene à la présidentielle le 10 décembre 1976, les dirigeants islamistes changent de stratégie. Mahfoudh Nahnah¹⁸ réussira à s'imposer comme le dirigeant politique de la tendance des Frères musulmans en Algérie.

La période des années 1980, sera marquée par des mutations politiques et une guerre civile. Des émeutes éclatent dans plusieurs régions du territoire national. L'année 1988 fut celle qui annoncera le début d'une tragédie algérienne qui fera plusieurs centaines de milliers de morts.

Le 07 février 1979, Chadli Bendjedid est élu président de la République, il instaure sa nouvelle politique de libéralisation du pays et celle du multipartisme, qui ouvrira la voie à plusieurs partis politiques pour s'exprimer. Les islamistes vont dès lors revendiquer la reconnaissance officielle de leur Parti pour bénéficier d'une légitimité politique.

Dans une interview accordée à Ali Benhadj par la revue *El Massa*, il confie : « *Il faut que le peuple le sache à l'avance et s'il ne vote pas pour nous, peu nous importe, car notre objectif est de servir Dieu et non de satisfaire le peuple* ». ¹⁹

Après l'arrêt du processus électoral, et l'annulation du deuxième tour des législatives, le FIS n'avait qu'un seul objectif : l'anéantissement de la République. Par des moyens sanglants, ils tentent de détourner l'opinion publique et de retourner la société civile contre le pouvoir en place. La guerre est déclarée.

¹⁷ Ibid. p.42

¹⁸ Mahfoudh Naahnah : Créateur du Hamas devenu par la suite MSP (Mouvement Social pour la Paix)

¹⁹ Ibid. p.153

Dans sa lettre rendue publique intitulée *Fidélité aux martyrs* le 14 octobre 1993, Rabah Kebir²⁰ déclare :

Devant les assassinats collectifs des innocents par la junte qui veut provoquer une guerre civile pour justifier ses crimes, le Front Islamique du Salut appelle le peuple algérien à faire face à la junte au pouvoir en Algérie et faire échouer cet ignoble complot. Algériens soyez unis et solidaires et partagez vous pain et argent. Le FIS s'engage devant Allah.²¹

La décennie macabre des années 1990 sera pour l'Algérie l'une des plus sanglantes après celle de la guerre de libération. L'attentat à la bombe contre l'aéroport d'Alger le 26 aout 1992 marquera le début d'une longue série de carnages. Les corps mutilés d'hommes, de femmes et d'enfants sont ramassés à la pelle. Des familles entières son décimées. L'Algérie sombre dans un chaos indélébile. La barbarie sévit désormais dans toute son horreur et les péripéties de cette période resteront définitivement inscrites dans la mémoire du peuple algérien.

Dans le bain de cette tragédie meurtrière, les intellectuels étaient la principale cible des intégristes. Un nombre faramineux d'écrivains, de journalistes, de militants politiques, d'universitaires, de simples gens qui refusaient de se soumettre au dictat religieux a péri. Beaucoup d'autres se sont retrouvés à l'exil, mais ont réussi à donner naissance à des œuvres de qualité, des œuvres qui convergent toutes vers le même référent qui est le terrorisme et la violence causée par celui-ci, tandis que les maisons d'éditions étatiques avaient cessé d'exercer.

2 Ecrire pour dire

2.1 La notion de témoignage dans le roman des années 1990

La littérature est un art. Elle cristallise les idées déjà conçues, elle fige, perpétue une mémoire et joue un rôle prépondérant dans l'éveil de la conscience collective. Au-delà d'être un outil d'apprentissage, un bien de consommation intellectuel, d'une manière ou d'une autre, à travers sa force esthétique, elle contribue à sensibiliser le lecteur sur des questions qui le concerne de près ou de loin.

Dans le calme et la sagesse, dans la guerre et l'horreur, un romancier courageux peut écrire et se prononcer sur toutes les questions, dans toutes les circonstances pour peindre sa société. Tahar Djaout, Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Abdelkader Alloula, Maïsa Bay et Latifa Ben Mansour, tous formés à l'école du courage, ont résisté aux affres de la tragédie algérienne des années quatre-vingt-dix et ont malgré eux continué à faire battre leur plume pour reconstituer la mémoire collective d'une civilisation à l'agonie.

²⁰ Rabah Kebir : Dirigeant du FIS à l'étranger

²¹ Ibid. p.27.

Les grands artistes algériens à l'image de M'hamed Issiakhem ont eux aussi contribué à l'immortalisation et à la reconstitution de la mémoire. La peinture a été pour lui un « *refuge contre les vicissitudes du monde, un cri de révolte* »²². Nous pouvons ainsi dire que l'écriture pour ces auteurs a été un « refuge » contre la douleur et un « cri de révolte ».

Dans les écritures féminines algériennes des années 1990, la tragédie se manifeste sous forme de témoignages et de récits poignants qui mettent le lecteur face à la réalité sociale de l'époque. Les romans qui s'écrivent alors convergent pratiquement tous vers la même thématique et sont relativement liés à l'Histoire. Des événements réels sont reproduits et deviennent une véritable source d'inspiration pour ces auteurs :

L'écriture d'énonciation féminine s'investit surtout dans le genre de la nouvelle entièrement inspirée de faits liés à la tragédie terroriste. L'aspect « témoignage » prime toutefois dans plusieurs écrits romanesques qui insèrent les anciennes thématiques de la condition féminine.²³

A cette période, on a vu apparaître sur la scène littéraire de nouvelles écrivaines publiées pour la majorité en France. Sans doute, parce que les femmes sont les premières à être persécutées et vivent un marasme quotidien sous « l'égide » du code de la famille depuis 1984 entièrement inspiré de la Charia islamique. Elles se désignent comme porte-parole de ces femmes, comme l'affirme Charles Bonn : « *Or, les témoignages de femmes, dans une littérature où elles étaient pendant longtemps minoritaires, se sont soudain multipliés au contact éditorial de l'horreur algérienne.* »²⁴

2.2 *La prière de la peur un récit de témoignage ?*

Dans une interview accordée à Latifa Benmansour au sujet de son roman *La Prière de la peur*, par la revue Algérie Littérature/ Action, elle confie : « *J'y témoignais de cette Algérie que je tiens au plus profond de moi, mon bien le plus précieux, celle qu'on m'a apprise, une Algérie ouverte et diverse, dans le temps et l'espace* »²⁵.

L'attentat à l'aéroport d'Alger que Hanan a subi sera l'élément déclencheur pour le reste des épreuves à venir. C'est le premier attentat qui fera un nombre important de morts et de blessés survenu le 26 août 1992 à l'aéroport d'Alger, et c'est d'ailleurs l'élément phare qui nous permettra d'identifier le hors-texte, parce qu'il s'agit d'un référent historique qui a réellement existé. Mais serait-il un simple prétexte d'écriture, ou encore un indice de témoignage ?

En effet, nous avons observé qu'il exerce les deux fonctions à la fois, car d'une part c'est un indice de témoignage repris dans l'écriture cinq années après, et c'est une manière de

²² INAL, Djaafar (dir) *Issiakhem, la face oubliée de l'artiste œuvres graphiques*. Alger : éditions Diwan 2007.p.14.

²³ MOKHTARI, Rachid. *Op cit*, p.79.

²⁴ *Paysage littéraire algérien des années 90 : Témoignage d'une tragédie ?* Op cit, p. 17.

²⁵ ACHOUR, Christiane. *Mémoire et algérianité*. [Entretien avec Latifa Benmansour]. L'actualité littéraire. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_10_17.pdf .P.6.

ressasser le passé, de faire un retour vers le « pêché originel », vers le premier grand résultat de l'horreur terroriste. C'est ainsi que la romancière tente de sauver ce tragique événement de l'oubli. D'autre part, il intervient comme prétexte d'écriture ; celle du roman, ainsi que l'écriture du manuscrit de Hanan, car sans l'imminence de la mort, sans la douleur et sans son acharnement, Hanan n'aurait jamais achevé l'écriture de son livre.

Deux discours antagonistes sont en perpétuelle confrontation dans la structure textuelle du récit. Le premier est un discours anti-violence intégriste et le second est le discours intégriste lui-même. Le spectacle est ouvert par la voix de Abla, la mère de Hanan par un discours dénonciateur de la violence intégriste et des changements opérés dans la société suite à la montée de l'islamisme. Elle ne cesse de se plaindre à Dieu dans sa prière au sujet de ce qui est en train d'arriver à sa société, ou encore de crier son abomination vis-à-vis des responsables de l'horreur lorsqu'elle soliloque pendant la purification de sa maison, mais sans contestation aucune de la religion.

Considérons les passages suivants :

Premier passage :

elle sursauta au son de la voix nasillarde qui appelait les fidèles à la prière. Soyez maudits, maugréa la vieille femme. Vous allez me faire attraper un infarctus, une crise cardiaque ! Votre voix n'attire pas les fidèles vers Dieu ! Elle les fait plutôt fuir ! Soyez maudits s'écria Abla (...) Vous voulez nous islamiser comme si nous avions été autre chose que des musulmans ! Soyez maudits !²⁶

Deuxième passage :

C'est une honte pour l'Islam ! Ces voix nasillardes et ces prêches qui exhortent à la violence et à la haine des femmes !²⁷

Troisième passage :

Les jeunes filles ne savent plus broder, ni coudre, ni tisser, ni même chanter le hawfi. Elles se prennent toutes pour Aïcha bant Talha (...) Et ces femmes qui se couvrent de noir et laissent leurs voiles servir de serpillères dans les rues sales ! (...).²⁸

Le discours entonné ici par Abla, est un discours plaintif. Ce sont des extraits qui nous renseignent sur les conséquences directes de la montée de l'islamisme en Algérie, car elle exprime son mécontentement face aux prêches qu'elle écoute le vendredi, et par la même occasion, nous montre son attachement à sa culture et se plaint de voir les femmes de sa région délaisser leurs traditions et leurs coutumes.

Le discours des intégristes n'apparaît pas dans le roman de manière explicite, car leur parole est quasi absente. Sauf au moment où ils ont pénétrés la maison où a eu lieu la veillée funèbre de Hanan, et où l'aïeule Lalla Kenza allait être tuée : « *Le nabot commandait et demandait :*

²⁶ *La Prière de la peur*. p.12.

²⁷ *Ibid.* p.13.

²⁸ *Ibid.* P-p.14-15.

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'ennemi d'Allah ? ». Mais grâce aux propos de Abla, le lecteur sait d'emblée à quoi s'attendre.

Conclusion

Dans ce présent chapitre, nous avons pu donner un bref aperçu du contexte socio-politique de l'émergence de l'œuvre, une étape qui nous a permis de savoir davantage sur l'œuvre elle-même, et de voir comment l'attentat à l'aéroport d'Alger, en tant qu'élément déclencheur, sert de référent historique et de prétexte d'écriture. Nous avons pu également revenir sur la capacité des écritures des années quatre-vingt-dix à témoigner de la réalité sanglante à travers la fiction, et ainsi classer notre roman dans la catégorie de récits de témoignages.

Chapitre 2

Le seuil de l'œuvre : analyse titrologique

Introduction

De nombreuses études ont été accordées à l'étude des éléments paratextuels. Ce champ hors-texte peut englober divers éléments significatifs en analyse et déterminants pour dégager la valeur d'un texte littéraire.

Pour Gérard Genette, écrit Vincent Jouve :

" Le paratexte désigne un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles [...] appartiennent [au texte], mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter".²⁹

Pour Genette le paratexte est : « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus particulièrement au public* ». ³⁰ Toutefois, il préfère établir une différence entre le péri-texte qui est l'ensemble des éléments cités ci-dessus et l'épi-texte qu'il définit comme suit :

Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité.³¹

C'est donc avant toutes choses, un élément qui se situe à la périphérie du texte et qui œuvre à son organisation. Il considère également que c'est « *une zone de transition* »³² et de « *transaction* »³³ qui permettra au texte de se transformer en livre.

Dans ce qui va suivre, nous porterons un intérêt à un des éléments du paratexte qui est « le titre ». Dans un premier temps, il sera question de nous fournir les bases théoriques sur lesquelles nous allons nous appuyer dans notre travail. Ensuite, nous allons attribuer les fonctions du titre à *La Prière de la peur* pour en dégager la valeur et la connotation pour pouvoir le classer. Et enfin, nous allons insérer cet élément du paratexte dans le texte lui-même, en déterminant sa relation avec l'incipit du roman.

²⁹ JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*. 3^e édition, Paris : éditions Armand Collin. 2010. P.09.

³⁰ GENETTE Gérard. *Seuils*. Paris : éditions Seuil. P-p. 7-8.

³¹ Ibid. P.346.

³² Ibid. P.08.

³³ Idem

1 Approche théorique pour le titre

1.1 Définition du titre

Le titre d'un roman est le premier contact du lecteur avec celui-ci, il nous permet de distinguer les œuvres entre elles. Souvent, on fait le choix de nos lectures selon l'attrance par laquelle le titre nous convie. Il nous guide et nous pouvons dès lors deviner dans quel univers littéraire nous allons échouer. Il est possible aussi que le titre sème la confusion et l'intrigue s'il se présente sous une forme qui ne peut être comprise. *L'Homme approximatif*, *Les Vases communicants*, *Corps transparents*, sont les œuvres de grands écrivains surréalistes dont les titres nous mettent dans une situation d'embrouille.

Le titre est un élément isolé du texte, il se présente sous forme d'une unité sémantique tantôt composée de plusieurs signifiants, tantôt d'un seul. Il est généralement choisi par l'auteur. Et quand le titre ne satisfait pas les besoins du marché de l'édition, il peut être modifié. Il a donc une double fonction: esthétique et commerciale. Nous retenons ces deux fonction et nous y reviendront dans les prochaines lignes pour les définir selon la théorie Gérard Genette.

Dans notre présente recherche, nous avons été confrontés à une multitude de définitions du titre. Il nous a été difficile de choisir celle qui nous correspond le mieux.

Au sujet de la difficulté que présente la définition du titre, Gérard Genette écrivait :

La définition même du titre pose quelques problèmes, et demande un effort d'analyse : c'est que l'appareil titulaire tel que nous le connaissons depuis la Renaissance [...] est très souvent plutôt qu'un véritable élément, un ensemble un peu complexe.³⁴

Néanmoins, Gérard Genette a été l'un des premiers théoriciens à s'intéresser au titre dans l'une de ses œuvres majeure *Figure III* en 1972, où il propose de faire une description sémiotique du titre, en fournissant des bases théoriques pour nous permettre de desceller son empreinte dans le texte.

Cet « ensemble un peu complexe » est régi selon l'analyse sémiotique par plusieurs fonctions qui le définissent, et que nous allons essayer de définir dans ce qui suit.

1.2 Les fonctions du titre

Selon Gérard Genette on distingue quatre fonctions primordiales du titre : L'identification, la description, la connotation, la séduction.

1.2.1 La fonction d'identification

Tous les objets qui nous entourent sont désignés par un nom, un titre. Le titre nous poursuit dès notre naissance. Tout comme l'épithète, l'inscription faite sur le papier que l'on nous donne à notre naissance possède un titre, « Acte de naissance ». Ce papier sert à nous identifier et à nous distinguer des autres personnes du genre humain.

³⁴ Ibid. p. 34.

L'identification est selon Genette la fonction la plus importante des autres. Tout comme le nom de l'auteur, le titre nous permet d'identifier l'œuvre et de la distinguer parmi les autres. A ce propos, Gérard Genette affirme que : « *Tout d'abord, les trois fonctions indiquées (désignation, indication du contenu, séduction du public) ne sont pas nécessairement toutes présentes à la fois : la première seule est obligatoire* »³⁵

Plus loin, nous lisons :

La première, seule obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire, est la fonction de désignation, ou d'identification. Seule obligatoire mais impossible à séparer des autres, puisque sous la pression sémantique ambiante, même un simple numéro d'opus peut s'investir de sens.³⁶

1.2.2 La fonction descriptive

Gérard Genette distingue une autre fonction du titre qui est la fonction descriptive. Elle est régie par les deux types de titres thématique et rhématique qui respectueusement nous renseignent soit du contenu du texte, soit du type du texte en tant qu'objet. Il note que :

Les deux procédés remplissent plutôt différemment et concurremment (sauf ambiguïté et syncrétisme), la même fonction, qui est de décrire le texte par une de ses caractéristiques, thématique (ce livre parle de ...) ou rhématique (ce livre est...). J'appellerai donc cette fonction commune la fonction descriptive du titre.³⁷

Les titres thématiques peuvent se manifester de plusieurs manières différentes, à des caractéristiques différentes :

Le titre thématique a donc bien des façons de l'être [...] Il y a des titres littéraires, qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre [...], d'autres par synecdoque ou métonymie, s'attachent à un objet moins indiscutablement central [...]. Un troisième type est d'ordre constructivement symbolique, c'est le type métaphorique. [...] Un quatrième type fonctionne par antiphrase, ou ironie, soit parce que le titre fait une antithèse à l'œuvre [...] soit parce qu'il affiche une absence provocante de pertinence thématique.³⁸

Quant au titre rhématique, il a été pendant de longues années une tendance chez les écrivains occidentaux. Cette appellation est attribuée au titre qui nous annonce la forme du texte ou le genre de l'œuvre. Citons à titre d'exemple *Batouala : véritable roman négre* de René Maran, où le titre indique que le livre est un roman.

1.2.3 La fonction connotative

On entend par connotation le deuxième sens, celui qui est caché et qui peut s'ajouter au premier sens d'un énoncé. Un titre peut donc être porteur d'un sens primaire et secondaire. Ce dernier ne sera détectable qu'à la suite d'un effort intellectuel, c'est-à-dire de par un lectorat

³⁵ Ibid. p. 80.

³⁶ Ibid. p. 96.

³⁷ Ibid. p. 93.

³⁸ Ibid. p. 87.

averti, et pour le desceller, le titre doit faire l'objet d'une ou de plusieurs lectures et interprétations.

1.2.4 La fonction de séduction

C'est ici qu'entre en jeu la fonction esthétique. Comme le nom de cette fonction l'indique, le titre se doit être beau et attirant. Ce n'est qu'un segment du paratexte, mais cette fonction s'avère relativement importante pour l'éditeur et pour l'auteur.

Comme tout objet de consommation, le livre est destiné à être vendu le plus possible. Le titre est comme nous l'avons souligné plus haut, le premier contact du lecteur avec le livre. Il est cuisiné et travaillé de manière à séduire le lecteur-acheteur pour l'amener à un profond désir de la lecture du texte. Il a la fonction d'un spot publicitaire, d'un bel emballage d'un quelconque produit.

Cette fonction est chez G.Genette moins importante que les autres. D'après lui, cette fonction prend effet que selon l'opinion du récepteur de l'œuvre, et il atteste que :

La quatrième, d'efficacité douteuse, est la fonction dite séductive. Quand elle est présente, elle dépend d'avantage de la troisième (connotative) que de la deuxième (descriptive). Quand elle est absente aussi, d'ailleurs. Disons plutôt qu'elle est toujours présente, mais qu'elle peut se révéler positive, négative ou nulle selon les récepteurs, qui ne se conforment pas toujours à l'idée que le destinataire se fait de son destinataire.³⁹

2. La Prière de la peur en question

2.1 Analyse sémantique

La sémantique est l'étude du sens des mots. Dans ce qui va suivre nous allons tenter avec une analyse sémantique de définir le titre.

La Prière de la peur est une phrase nominale. Elle est composée donc de cinq signes linguistiques :

-« La » : article défini féminin qui définit le mot « prière ».

-« Prière » : nom du verbe « prier », c'est un acte religieux où on s'adresse à Dieu. Phonétiquement, il s'écrit [pʁiɛʁ].

-« De » : article partitif qui introduit le complément du nom « peur ».

-« La » : article défini féminin qui définit le mot « peur ».

-« Peur » : nom abstrait féminin qui désigne selon le dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française *Le Robert*, « un phénomène psychologique à caractère affectif marqué,

³⁹ Ibid. p. 97.

qui accompagne la prise de conscience justifiée ou non d'un danger, d'une menace pour la vie. »⁴⁰

2.2 Application des fonctions au titre

2.2.1 Le titre comme repère d'identification :

Comme il a été souligné ci-dessus, la fonction pratique qui paraît du moins la plus importante et obligatoire pour le théoricien dont nous nous sommes inspirés, est celle d'identification.

C'est une fonction qui est remplie obligatoirement par la totalité des titres attribués aux œuvres, car une œuvre acquiert son identité qu'à travers son titre. Au milieu de la multiplicité des œuvres que notre auteur a à son actif, *La Prière de la peur* est identifié comme l'un des romans de Latifa Benmansour. Et nous pouvons dès lors distinguer le roman du reste de ses ouvrages. Le titre *La Prière de la peur* assure donc pleinement la fonction d'identification.

Toutefois, il est important de délimiter les deux significations que porte en lui un titre ambigu comme *La Prière de la peur*, qui a un double caractère discursif et une double fonction d'identification, car d'une part, il est le titre d'un roman distinguable parmi les autres, et d'autre part, désigne la prière de la peur, un fait qui s'inscrit dans l'imaginaire collectif comme acte religieux.

2.2.2 Un titre qui décrit

Les dernières pages du récit indiquent fermement la volonté de l'auteur à établir un procès aux bourreaux de l'islamisme. Le roman se veut un retour vers une culture musulmane de partage et de tolérance commune sur le sol algérien. Rappelant l'existence et la vie des Saints patrons du soufisme, elle se questionne sur le devenir de l'Algérie après la tragédie et se positionne dans le futur en jurant comme suit au nom des femmes, celles qui ont souffert majoritairement du terrorisme islamiste et dont la mémoire est intacte. Dans ce contexte, le serment peut sonner comme une prière : « WA AHRAM ANSA ! Par le serment des femmes, Et lorsqu'elles jurent, elles tiennent, De tes cendres tu renaîtras Algérie. »⁴¹

Dans ce cas, le titre donc peut être thématique et rhématique à la fois. Dans un premier temps, il nous renvoie à la violence terroriste dénoncée dans le texte sans restrictions, puisque la violence terroriste, est l'un des sujets central du roman. Il est donc thématique. Dans un second temps, le titre exerce une forte connexion avec le texte. Au-delà d'être actualisé dans celui-ci, nous pouvons considérer qu'il symbolise le caractère du récit entier parce qu'elle aspire à une Algérie tolérante et laïc.

2.2.3 La valeur connotative

Après la fonction d'identification et descriptive, la fonction qui s'apparente de manière évidente au titre est la fonction connotative.

⁴⁰ ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Tome 05. Paris : Ed Le Robert, 1981. P.164

⁴¹ *La Prière de la peur*. p. 380.

D'une part, « la prière de la peur » est une prière qui s'accomplit dans des moments de tourment où l'individu se sent menacé par un danger quelconque, ou alors en temps de guerre comme à l'époque du prophète Mohamed. Elle s'accomplit de manière particulière comparée aux autres prières. En groupe, une première rangée s'aligne derrière l'imam ou l'Amir qui dans les groupes terroristes possède la plus grande autorité religieuse. Une deuxième rangée se tiendra derrière, debout et armée pour monter la garde en cas d'attaque pendant que le premier groupe accomplit sa prière. Une fois qu'il eut terminé, le second groupe entamera la sienne. Il est à noter que ce sens primaire ne renvoie à aucun moment au sujet du roman.

Toutefois, Le titre est actualisé dans le récit par le personnage Lalla Kenza en tenant de l'expliquer à sa descendante meurtrie Hanan :

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.⁴²

D'autre part, le sens connotatif de ce titre nous renvoie inévitablement à la tragédie des années quatre-vingt-dix, car il est de connotation religieuse. La présence des mots « prière » et « peur » dans le titre nous renvoi à la crainte et au désarroi face à une situation de frayeur. En plaçant le texte dans son contexte de création, le titre peut éventuellement évoquer la peur du terrorisme.

3 La violence du titre

La littérature des années quatre-vingt-dix, est sans nul doute liée au contexte de violence. C'est une nouvelle génération d'auteurs qui manifeste son mécontentement face à la brutalité des événements en représentant cette violence sur la scène littéraire d'une manière réaliste et vraisemblable.

L'Insurrection des sauterelles, Le Serment des barbares, La Nuit sauvage, Le Jour dernier, sont tous des titres qui nous renvoient à la violence, la barbarie, l'agressivité, à la fatalité et/ou à la mort. L'écriture de la violence se manifeste de manière évidente dans ces romans.

Au-delà d'entretenir une valeur connotative religieuse, *La Prière de la peur* nous installe préalablement dans l'atmosphère de la violence. Selon le dictionnaire électronique Le Larousse, le mot « peur » a plusieurs synonymes qui sont : « *Affolement, épouvante, frayeur...* »⁴³. Il désigne un état émotionnel caractérisé par des symptômes psychologiques et même physiques ressentis de manière légitime dans des moments de troubles ou de crise,

⁴² Ibid. p. 56.

⁴³ Dictionnaire, Le Larousse disponible [EN LIGNE] : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/peur/60046/synonyme>

comme la violence. Il est parfaitement humain d'avoir peur des actes qui peuvent engendrer une douleur morale ou physique. Le mot « peur » n'est pas un terme violent en soit, mais c'est une réaction d'anticipation de la douleur et/ ou du trouble.

Le récit connaît une fin tragique. Le destin des deux Hanan et de l'aïeule fera qu'elles soient victimes de la violence terroriste. Hanan va succomber lentement à ses blessures engendrées par l'attentat de l'aéroport d'Alger, tandis que Lalla Kenza aura la gorge tranchée pendant la veillée funèbre de sa petite fille : « *La noble tête de Lalla Kenza, l'aïeul, 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.* »⁴⁴

L'autre Hanan, succombera quant à elle à une violence morale. Elle meurt de tristesse comme nous pouvons le lire dans l'extrait suivant : « *Lalla qui avait appris des livres entiers pour les sauvegarder de la barbarie, venait d'être décapitée. Et le cœur fragile de Hanan se brisa. Il ne put résister à l'horreur.* »⁴⁵

Toutefois, la peur se fait ressentir dans certains passages, où s'exprime la voix narrative initiale. Partant d'une situation de peur particulière qu'on vécut les gens à Aïn El Hout pendant cette soirée funèbre, la romancière décrit la violence et la peur comme étant des attitudes qui se sont généralisées à travers la société algérienne, comme il est le cas dans ce passage « *Aucune feuille ne bougeait. Aucun animal ne donnait signe de vie. La nature était berne. Tout s'était arrêté comme par malédiction. Les fous d'Allah avaient transformé l'Algérie en une terre morte, un pays décédé !* ».⁴⁶

4 Du titre à l'incipit

Comme il a été souligné précédemment, le roman commence par les plaintes que Abla adresse à son Seigneur au sujet des changements inquiétants qu'elle a observé dans sa société. Cette partie du roman comporte également, l'élément déclencheur et sera une phase de transition vers les faits à venir, c'est celle que nous nommerons incipit.

L'incipit marque le début du récit et remplit trois fonctions principales : « *il informe, intéresse et propose un pacte de lecture* »⁴⁷. Il permet de donner des indices au lecteur sur les épreuves à venir et de savoir préalablement à quoi s'attendre.

Dans *La Prière de la peur* les fonctions de l'incipit sont réalisées avec succès. Il nous a permis de tracer un horizon d'attente et de baliser le chemin pour la poursuite de notre lecture. Il nous a permis également de situer le roman dans son contexte et ce, à travers les référents spatio-temporels : Temcen, Aïn El Hout et l'Algérie des années quatre-vingt-dix.

⁴⁴ *La Prière de la peur*. P. 373.

⁴⁵ Ibid. p.374.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ *Poétique du roman*. p. 18.

À la lecture de l'incipit qui s'étale sur cinq pages, nous avons pu constater qu'il entretient une relation étroite avec le titre du roman. D'abord, la phase qui a le plus attiré notre attention était celle de la purification de la maison. Abla, effectue ce qui est appelé communément dans les sociétés maghrébines « le grand nettoyage ». Elle utilise de l'eau en abondance et nettoie énergiquement tous les coins de sa maison. Au sens large, la purification a une valeur importante dans la religion musulmane avant le passage à la prière.

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». ⁴⁸

Le deuxième élément qui nous a permis d'établir un lien avec le titre, est la prière de Abla. Elle s'adresse à Dieu avec crainte et dans le désarroi comme il a été expliqué dans le chapitre précédent.

Elles [les femmes] deviennent tellement ennuyeuses que je ne veux plus sortir de ma maison. Cheïkha Tetma et Fadila Dziriya, je les écoute en cachette ! Pêché ! Pêché ! Tout est devenu Pêché Seigneur ! Ils veulent nous étouffer ! Demain, ils diront que l'oxygène que l'on respire est souillé et qu'il a une odeur de stupre ! C'est trop de zèle pour gagner sa place près de Toi ! Fais quelque chose ! Sinon ta religion va être gravement endommagée, c'est moi qui te le dis, marmonna Abla en prenant un air sévère. ⁴⁹

Nous remarquons ici que Abla porte un intérêt particulier à ce que risque de devenir la religion musulmane à cause de la montée de l'islamisme. Le choix de ce titre pourrait alors s'expliquer par le fait que le titre exerce une double fonction thématique et rhématique comme il a été souligné précédemment, et ce lien avec le thème, nous le détectons aisément à la lecture de l'incipit.

⁴⁸ *La Prière de la peur*. p.10.

⁴⁹ *Ibid.* p.15.

Conclusion

En somme, bien que le titre soit considéré comme un élément du paratexte détaché du reste du texte, il peut avoir une connotation liée au sujet, être actualisé dans le récit, et jouer un rôle dans l'interprétation du texte même.

La Prière de la peur exerce toutes les fonctions que Genette a définies dans une typologie du titre parue dans son livre *Seuils*. La valeur connotative nous a permis de comprendre que le titre du roman que nous étudions fait référence à la violence intégriste des années quatre-vingt-dix, car il a une connotation religieuse.

Il nous a paru évident que le titre entretient une relation étroite avec l'incipit du roman. Plaçant le titre dans son contexte, *La Prière de la peur* nous renvoie inévitablement à la peur de la violence terroriste, et des conséquences de la montée de l'islamisme. Ceci nous a été confirmé à la lecture de l'incipit, où le personnage Abla véhicule un discours contradictoire à celui qui est dominant dans la société du roman, c'est-à-dire à celui des islamistes.

Chapitre 3

L'élément féminin au service de la quête mémorielle

Introduction

Tribune d'expression pour les écrivaines algériennes et maghrébines, une large part de la littérature des années quatre-vingt-dix, appelée aussi « écriture de l'urgence », se présente comme une écriture qui ne dépeignait pas uniquement l'urgence qui guettait la société algérienne du moment, mais elle s'est avérée être également sensible aux préoccupations esthétiques de l'écriture romanesque, car elle a donné naissance à des œuvres de qualité.

L'écriture féminine en Algérie atteint son apogée que sous la turbulence politique et la violence terroriste des années quatre-vingt-dix, ayant pour mères et cavalières des écrivaines qui aujourd'hui sont de renommée, grâce à leur capacité de faire de cette littérature une réserve de témoignages fictifs de cette décennie.

Et d'une pierre deux coups : non seulement ces femmes s'adressent à leurs semblables qui subissent quotidiennement les affres de la société patriarcale dominante dans tout le Maghreb, mais elles donnent la parole aussi aux femmes victimes du terrorisme. La scène littéraire est devenue pour elles un moyen d'interpeller à la fois la société algérienne, de lutter contre l'ignorance dans une société traditionnelle, moraliste et de mettre à nu cette épouvantable conjoncture devant les médias et les différents penseurs du monde occidental qui suivaient de près l'évolution de la situation en Algérie.

Les grandes figures qui représentent cette écriture sont nombreuses, nous allons citer à titre d'exemple : Maïssa Bey, Assia Djebar, Latifa Benmansour, Salima Ghezali, Malika Mokeddem, etc.

Ces diseuses de vérité, s'inscrivent dans un processus de création littéraire caractérisé par le témoignage. Cependant, elles prêtent leurs voix à des personnages majoritairement féminins qui donnent au lectorat féminin un goût de vraisemblance et pour lesquelles il devient facile de s'identifier à la culture à laquelle elles appartiennent.

Dans ce troisième chapitre, il sera question d'aborder la dominance du personnage féminin, de donner une explication à l'importance accordée par l'auteure à ses personnages et ce, en s'appuyant la théorie de Philippe Hamon. Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à l'écriture féminine des années quatre-vingt-dix, et essayer de voir de quelle manière le personnage existe-t-il dans l'écriture féminine de cette période, pour enfin aborder la notion de la quête mémorielle réalisée par les personnages féminins dans le roman.

1 Ecriture féminine des années 1990

Les sociétés maghrébines sont construites sur des références et des bases socio-culturelles liées à la religion et à la société traditionnaliste, où le rattachement aux pratiques archaïques est intense. Et ce, surtout dans les milieux ruraux. Il y a quelques années encore, en Algérie par exemple, le mode de vie traditionnel était sacré. Sauf exceptions, les femmes n'avaient pas de place dans l'organisation sociale et politique.

Dans son livre *La domination masculine* qui traite de la relation entre les sexes, Pierre Bourdieu fait une lecture pertinente des paradoxes engendrés par la modernité sensée ouvrir le monde sur le respect l'acceptation de l'autre. Il atteste :

Je n'ai jamais cessé en effet de m'étonner devant ce que l'on pourrait appeler le paradoxe de la doxa : le fait que l'ordre du monde tel qu'il est, avec ses sens uniques et sens interdits, au sens propre ou au sens figuré, ses obligations et ses sanctions, soit grosso modo respecté [...] et j'ai aussi toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale.⁵⁰

Il semble évident qu'au milieu de cette société détruite par l'horreur terroriste, l'écriture féminine vient exprimer les inquiétudes des femmes dans leur société, avec une récurrence thématique qui touche les femmes et leur statut dans la société. On voit défiler à travers ces œuvres un tas de sujets plus au moins tabous dans une société caractérisée par la montée de l'islamisme radical, comme la violence, la sexualité, la répression, la religion, ou encore l'amour vécu dans un milieu conservateur.

Il est important de souligner qu'elle est différente de l'écriture féministe, qui est quant à elle une écriture d'engagement, de combat des femmes pour leurs droits et qui s'inscrit dans une démarche de contestation de l'ordre patriarcal, à l'image de Simone de Beauvoir et Françoise Sagan.

Pour appuyer cela, nous citons la définition donnée par Nasser Benamara dans sa thèse de doctorat :

L'écriture féminine n'est pas une écriture arbitraire. Comme les branches du mouvement qui l'ont précédée, l'« écriture féminine » a le même adversaire qu'elles : le patriarcat. La littérature de femmes est une littérature parallèle, marginale, se devant justement d'être analysée en marge et ne pouvant véritablement être comparée à la littérature masculine.⁵¹

L'appellation « écriture féminine » nous renvoie à une qualification non seulement d'ordre sexuel qui diffère de « l'écriture masculine », mais aussi à une différenciation sur le plan de la construction et de l'expression dans l'œuvre, où les écrivaines-femmes ne s'expriment pas de la même manière que leur homologues, les écrivains-hommes.

⁵⁰ BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : éditions seuils, 1998. P-p. 11-12.

⁵¹ BENAMARA, Nasser. *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90. Cas de Malika Mokeddem* Thèse de doctorat : Université Abderrahmane Mira de Bejaïa, 2010. P.53.

Les années quatre-vingt-dix ont été pour l'Algérie une période riche en termes de présence de plumes féminines. Nombreuses sont celles qui se sont engagées dans une escapade littéraire, ou tout simplement d'écriture autre que romanesque. Par exemple, elles ont investi la scène médiatique en tant que journalistes, ou encore comme animatrices radios et présentatrices télé, à l'image de Salima Tlemçani, Ghania Mekhoukh, Ghania Hmadou etc.

Il est important de souligner également que l'écriture féminine en Algérie n'a pas eu un vécu prospère. Assia Djébar, cette plume de renommée universelle n'a eu de véritable reconnaissance dans le pays qui l'a vu naître qu'à partir des années 1970. Passées sous silence pendant plusieurs années, nombreuses sont les écrivaines qui ne sont devenues connues dans le pays que tardivement. L'autre facteur qui a fait que ces écrivaines soient à la marge, est l'absence totale des maisons d'éditions. Pour se faire publier, il était alors nécessaire de traverser la méditerranée et encore écrire sous un pseudonyme.

Il va de soi que leur reconnaissance et leur imposante présence sur la scène littéraire est avant tout une marque de résistance face à la pensée patriarcale qui domine les sociétés musulmanes. Le contexte de violence a été un stimulant pour elles, en vue d'exprimer par l'écriture ce qu'elles pensent et ce que pensent tout bas les femmes algériennes marginalisées par la société. A ce sujet, Charles Bonn affirme dans une réflexion consacrée au sexe de l'écriture et son rapport à l'Histoire dans le roman algérien :

S'ils y sont contemporains des « années-noires » avec lesquelles je cherche à donner des pistes pour expliquer la simultanéité de leur surgissement, les textes de femmes qui se multiplient dans ces années 90, et dont les plus connus sont dus à Malika Mokeddem, Leïla Merouane, Nina Bouraoui ou Maïssa Bey ne sont pas nécessairement en rapport direct avec le terrorisme, malgré ce qu'on a pu appeler alors une « littérature de l'urgence ». Mais on a l'impression que ce terrorisme finit par les rattraper, et les légitimer en quelque sorte.⁵²

2 Écriture féminine ou présence féminine ?

Cependant, il est important de distinguer entre « l'écriture féminine » et la présence féminine dans le texte littéraire. Il existe de nombreux écrivains-hommes dont les voix narratives sont des personnages féminins, à l'image de Tahar Ben Djelloun, avec son roman *L'enfant de sable*, ou encore *Journal d'une femme insomniaque* de Rachid Boudjedra etc. La distinction qui peut alors s'opérer entre les deux schémas est uniquement une distinction de genre, masculin/féminin.

Pour Charles Bonn, « *ce surgissement d'écritures féminines peut n'avoir qu'une explication démographique et sociologique.* »⁵³. Il est important de mettre l'accent sur le fait que pendant la colonisation, où l'accès au savoir était réservé particulièrement aux classes aisées, le taux de scolarisation des indigènes était très minime et l'école devenait un privilège presque

⁵² BONN Charles, *Lectures nouvelles lectures du roman algérien, essai d'autobiographie intellectuelle*. Paris : édition Classique Garnier, 2016. P.244.

⁵³ Idem.

inaccessible, surtout pour les femmes. Après l'indépendance, les femmes intègrent massivement les bancs de l'école, et ce phénomène de scolarisation massive sera d'un apport considérable à l'univers littéraire algérien.

Cette écriture de femmes des années quatre-vingt-dix, est soit celle de témoignage et/ou mémorielle, soit autobiographique. L'inspiration de certaines écrivaines de leur propre vécu pour réaliser leurs projets d'écritures est facilement identifiable. Citons à titre d'exemple le roman de Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes* qui raconte l'histoire de son propre père assassiné par l'armée coloniale. Chez notre auteure, Latifa Benmansour, la dimension autobiographique est aussi présente, car elle dévoile au lectorat sa propre culture, la culture et l'histoire de Tlemcen et d'Aïn el Hout, qui constituent son espace d'origine.

Dans une interview accordée à Christiane Achour, elle confie : « *Je récupérais dans ma mémoire une transmission assurée par les femmes de la famille par les chants et les contes. Je prenais place dans cette chaîne de femmes.* »⁵⁴

Par le fait que les femmes se prononcent sur un espace public tel que celui de l'écriture dans les années quatre-vingt-dix, elles adoptent un comportement transgressif et surtout subversif vis-à-vis d'une société dominée par la gente masculine. Dès lors, elles construisent un nouveau rapport de force important dans l'expression de leurs revendications : affirmation culturelle, identitaire etc. Cette double affirmation, se fait à travers les voix des différents personnages féminins.

2 Le personnage féminin dans la littérature algérienne des années 1990

Le thème de la femme revient dans différentes littératures, en l'occurrence dans la littérature française du XIX siècle. À cette époque, la description du personnage féminin, était voué à une « stéréotypisation » plus au moins réductive de la femme. Passant par le personnage *Madame Bovary*, qui par la suite donnera naissance à tout un courant qu'est le « bovarisme », le personnage *Mme.de Rénal* dans le *Rouge et le noir*, au destin malheureux... Aveuglées par l'amour et la passion, plusieurs personnages de cette littérature apparaissent comme le reflet de femmes soumises dans la société bourgeoise et de consommation de cette époque, offertes à la rêverie et au romantisme dans la passivité la plus absolue.

Sans verser dans l'apologie, l'apparition du personnage féminin dans la littérature algérienne se fait d'une manière très distincte. Déjà présent dans le roman écrit à l'époque coloniale, le personnage féminin a sans cesse évolué jusque dans les années quatre-vingt-dix et ce, à travers une écriture féminine qui présente des caractères particuliers. Charles Bonn affirme à ce propos que : « *Si dans les débuts de la littérature algérienne on connaissait*

⁵⁴ ACHOUR, Christiane. *Mémoire et algérianité*. [Entretien avec Latifa Benmansour]. L'actualité littéraire. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_10_17.pdf .P.6.

essentiellement Assia Djébar, qui se présentait comme le porte-parole des voix féminines silencieuses, les années 90 voient se multiplier les écritures féminines. »⁵⁵

Dans son roman, Latifa Benmansour prête davantage sa voix aux personnages féminins, Hanan (la défunte), Lalla Kenza et Hanan (la cousine), plutôt qu'à des personnages masculins qui sont d'ailleurs de présence minime. Cette dimension de restriction du personnage masculin, est selon nous renforcée par le fait que les femmes soient souvent vues comme les gardiennes de la mémoire, une mémoire qu'elles arrachent à l'oubli. Convoquer la mémoire, est un fait culturel existant depuis des millénaires. Ce sont souvent les femmes qui transmettent les contes, les histoires ancestrales, les chants traditionnels, les maximes, les proverbes... Un trésor oral souvent négligé par la gente masculine. Il est nécessaire donc à notre étude de se poser la question suivante : pourquoi des personnages féminins ?

Le roman est construit sur base mémorielle, que les personnages féminins rendent vivace grâce à une force d'argumentation et de développement considérable. Elles savent tout de leur histoire, de leur culture. Elles occupent la position d'enseignantes face aux hommes de la famille, et face à la jeune génération.

Le personnage le plus parlant du roman est celui de Lalla Kenza, sans doute parce que c'est elle qui possède le plus d'informations. Prolongée dans la continuité, cette action mémorielle, est reproduite par plusieurs autres personnages féminins. Elle apparaît dans le roman comme un travail de fourmilles réalisé par les deux Hanan et dont la reine serait Lalla Kenza.

Ce travail d'enchaînement porte à croire que l'auteure ne veut pas laisser mourir sa culture et son identité. C'est une façon entre autres de faire de l'Histoire, ou une reconstitution de l'Histoire. Comme il a été souligné précédemment, la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix, met en scène en partie des personnages féminins, personnages marginalisés dans la vie réelle.

Après avoir été longtemps sacrifié et marginalisé dans cette littérature, le personnage féminin arrive enfin à occuper une place prépondérante sur la scène littéraire des années quatre-vingt-dix. Sa fonction et son choix sont incontestablement liés au contexte socio-historique et ne sont nullement arbitraires.

3 La quête mémorielle

L'Algérie a pendant de nombreuses années vu sa culture vaciller entre l'occultation et la substitution. Après une colonisation militaire française, une colonisation idéologique est imposée par l'horreur terroriste des années quatre-vingt-dix. La plume était alors une des armes alternative pour une réaffirmation de soi. Au-delà de la dimension de témoignage, la particularité de l'écriture à cette période, était d'écrire la mémoire. Une mémoire refoulée et

⁵⁵ BONN, Charles. *Lectures nouvelles du roman algérien, essai d'autobiographie intellectuelle*. Paris : éditions Classiques Garnier, 2016. Quatrième partie, « Érotique de l'écriture, ou le roman familial de l'entre-deux langues ». P.231.

enregistrée grâce à la transmission d'un riche patrimoine de la tradition orale, une mémoire collective et/ ou individuelle. Cette manière de dire et d'écrire, peut dès lors sonner comme une revendication culturelle.

La montée de l'islamisme en Algérie a représenté une menace pour les différentes cultures qui cohabitent sur le territoire algérien. Envisagée comme un moyen d'assurer la survie de ces cultures mises en danger, l'écriture de la mémoire collective et/ou individuelle est omniprésente dans la littérature des années quatre-vingt-dix. S'exprimant à propos du paysage littéraire des années quatre-vingt-dix, Farida Boualit affirme que : « *l'écriture a pour finalité de conjurer la mort en sauvant la mémoire.*»⁵⁶

Dans *La Prière de la peur*, l'écriture de la mémoire ancestrale s'effectue à travers des voix féminines. Elles se passent le relais pour raconter l'Histoire rattachée à leur environnement socioculturel et familial. C'est donc une mémoire collective qui est mise en scène dans la trame narrative.

Par ailleurs, Hanan (la défunte) décrit parfois ses propres souvenirs. Ce sont des épisodes non lointains comme les scènes qui sont contées par Lalla Kenza. L'évocation de certains épisodes de sa jeunesse passée en France parsemés d'une nostalgie et du manque ressenti à l'égard de son pays d'origine et de sa culture, la met dans une position de témoin-narrateur.

4 Pour une analyse sémiologique des personnages

Dans ce qui va suivre, nous allons procéder à la catégorisation des différents personnages en relevant les caractéristiques qui les fondent et en suivant le modèle sémiotique de Philippe Hamon. Mais avant cela répondons à cette question :

4.1 Qu'est-ce qu'un personnage ?

Le personnage est un élément du texte qui a toujours suscité des questionnements dans les différentes théories littéraires. On retrouve des analyses propres à chaque courant et chaque théorie. Que ce soit en psychanalyse ou en sociologie de la littérature, il est soumis à une multitude de modes d'analyses. En sémiologie littéraire par exemple, il est envisagé par Philippe Hamon comme « *un signe du récit* »⁵⁷ au même niveau que le signe linguistique :

Le personnage, « signe » du récit, se prête en effet à la même classification que les signes de la langue. De même qu'on distingue, dans le langage, les signes référentiels (« table », « arbre », « soleil ») qui désignent une réalité extérieure, les déictiques (« je », « ici », « maintenant ») qui renvoient à l'énonciation, c'est-à-dire à la situation particulière dans laquelle ils sont prononcés, et les anaphoriques (« celui-ci », « il » ou « elle », etc.) qui

⁵⁶ Farida Boualit, « La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie ?" ». In *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* [Charles Bonn et Farida Boualit]. Paris : L'Harmattan, 1999- N°44, Revue Etudes littéraires maghrébines. p.37.

⁵⁷ *Poétique du roman*. P. 83.

reprennent un élément antérieur à l'énoncé, on peut classer les personnages d'un récit en trois catégories.⁵⁸

Il est toutefois perceptible que le personnage épouse les caractéristiques d'une personne, d'un individu dans un texte littéraire. Philippe Hamon, le théoricien du personnage affirme à ce propos qu' « *il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu.* »⁵⁹

Dans son article intitulé Pour un statut sémiotique du personnage, Philippe Hamon distingue trois catégories de personnages :

4.1.1 Les personnages référentiels

Ce sont des personnages inspirés de personnalités historiques, mythologiques, ils peuvent se manifester sous formes d'allégories ou de personnes ayant une fonction sociale. Ils exercent un « *ancrage référentiel* »⁶⁰ dans l'œuvre, souvent dans le but de révéler l'idéologie représentée. Il est toutefois nécessaire que le lectorat soit informé de l'existence réelle des personnalités historiques ou mythiques qu'il puisse identifier.

Philippe Hamon nous donne la définition suivante :

Personnages historiques (Napoléon III dans les *Rougon-Macquart*, Richelieu chez A.Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...), ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisés par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*).⁶¹

4.1.2 Personnages embrayeurs

C'est une catégorie de personnages dont l'identification s'avère plus au moins difficile. La fonction des personnages embrayeurs est communicationnelle, car ils sont à la fois « *les marques de présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leur délégué : personnages 'porte-parole'* ». »⁶² Leur identification ressort d'une analyse textuelle profonde et rigoureuse, parce qu'ils peuvent semer la confusion comme dans le cas d'un récit enchâssé par exemple.

5.1.3 Personnages anaphores

Leur fonction est purement « *organisatrice et cohésive* »⁶³. Ils sont agents informateurs et communicateur qui s'inscrivent dans une démarche d'évocation de souvenirs et de réminiscence, qu'elle soit affectif, mythique, culturelle ou bien historique, pour assurer la cohérence du texte.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*. Paris : éditions Seuil, coll. Points, 1977. P. 116.

⁶⁰ Ibid. p. 122.

⁶¹ Ibid.p.122.

⁶² Ibid.P-p. 122-123.

⁶³ Ibid.p.123.

Leur capacité de mémorisation de faits et d'histoires ancestraux renvoie le lecteur à des temps anciens. Hamon, affirme que l'existence de cette typologie de personnage dans l'œuvre, fait d'elle une œuvre « tautologique », c'est-à-dire qui devient vraie.

Philippe Hamon affirme que :

Ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres.⁶⁴

4.2 Hiérarchisation des personnages

Avant d'approfondir l'analyse sémiologique de nos personnages, il convient d'abord de les distinguer selon l'importance du rôle qu'ils jouent dans le récit. Nous allons donc isoler les personnages principaux pour mieux les distinguer des personnages secondaires.

4.2.1 Les personnages principaux

Hanan (la défunte) :

C'est le personnage autour duquel tourne l'intrigue. Le jour où elle décide regagner sa terre natale, un tragique attentat survient à l'aéroport d'Alger et se retrouve en cul-de jatte. Elle s'isole à Aïn el Hout, un lieu clos sans présence humaine importante, mis à part celle de Lalla Kenza et de quelques visites fragmentaires, où elle décide d'achever son travail d'écriture. La réalisation de son projet d'écriture nous permettra de la qualifier dans le rang d'écrivaine. C'est un projet qui lui permettra d'avoir une distribution plus au moins importante dans le récit, bien sûr jusqu'à ce qu'elle succombe à ses blessures. Malgré cela, elle continuera d'exister en centrant toute l'attention sur elle à travers le manuscrit qu'elle a laissé à sa cousine où elle raconte certains détails de sa vie.

Lalla Kenza :

C'est l'aïeule, doyenne de la famille. Elle est un personnage que nous pouvons aisément qualifier de personnage-conteur et subversif, car elle est dotée à la fois d'une mémoire extraordinaire, mais aussi d'un courage louable qui se manifeste lorsqu'elle eut tenu tête aux terroristes lors de leur invasion pendant la veillée funèbre. Sa fonction est de transmettre à Hanan (la défunte) tout ce qu'elle connaît de sa culture, ce qui lui donnera une distribution assez large tout au long du récit. Elle résiste à toutes les épreuves, mais meurt égorgée par les terroristes à la fin du récit.

Hanan (la cousine) :

⁶⁴ Idem.

C'est la cousine de Hanan (la défunte). Elle vit en France avec son mari Idris et ses enfants, et revient à Tlemcen pour enterrer sa cousine. Sa fonction est de lire le manuscrit qui lui a été légué pendant la veillée funèbre. Cette quête réalisée avec succès nous permettra de la qualifier de conteuse au même titre que l'aïeule. Par contre elle n'aura pas de distribution importante tout au long du roman, car sa vie d'exilée fera qu'elle se manifeste uniquement lorsque Hanan, sa cousine meurt. La mort de Hanan (la cousine) est aussi tragique que celle des autres, car elle meurt le cœur brisé de tristesse et de peur des événements qui ont eus lieu cette nuit-là.

5.2.2. Les personnages secondaires

Abla :

C'est la maman de Hanan (la défunte). Sa distribution est limitée au début du roman, à l'incipit où elle se démarque profondément de la situation engendrée par la montée de l'islamisme et nous pouvons dès lors la qualifier de personnage subversif :

Vous voulez nous islamiser comme si nous avions été autre chose que des musulmans ! Soyez maudits ! Je vais me plaindre à Dieu et lui en faire part dans ma prière ! Il vous châtiara vous qui le faites passer pour un sanguinaire [...] Soyez maudits.⁶⁵

La seule conversation qu'elle aura avec sa fille, se limitera à une conversation téléphonique où cette dernière lui annonce son retour définitif au pays, elle disparaît subitement de l'univers diégétique après l'accident de Hanan. Elle cède la place à Lalla Kenza qui jouera le rôle de maman pour Hanan en vue de la difficulté des circonstances avant de sombrer dans la folie. Sa fonctionnalité n'est pas importante, car elle ne réalise pas d'actions décisives ou difficiles pendant le déroulement des péripéties, mais le poids de sa timide présence est très lourd, car c'est elle qui véhicule de prime abord le discours anti intégrisme islamiste.

El Hamra :

C'est un membre de la famille originaire de Aïn el Hout, une femme dont Hanan appréciait beaucoup la visite parce qu'elle faisait suivre ses conversations de commérages et de blagues qui remontaient le moral à la défunte. Sans distribution ni qualification importantes.

Moulay :

C'est le frère aîné de la défunte Hanan. Installé avec sa famille dans le village de Aïn el Hout, il est l'une des rares voix masculines à prendre la parole dans le récit. Sa distribution étant limitée, il prend place dans les enseignements de Lalla Kenza avec son luth. Sa fonction est d'embellir et de rendre l'atmosphère plus agréable, en accompagnant la lecture du manuscrit de Hanan pendant la veillée funèbre.

Idris :

Idris est le mari de Hanan (la cousine). Originaire de Kabylie, il quitte son territoire natal dans sa jeunesse et n'y revient que pour l'enterrement de Hanan. Sa distribution dans le récit

⁶⁵ La Prière de la peur. P. 12.

est plus large que celle de Moulay, car il intervient non seulement pour soutenir ou parfois interrompre sa femme dans la lecture de manuscrit, mais également sous le nom de Idris-Elie, lorsque Hanan (la cousine) raconte le récit de sa rencontre avec lui.

4.3 Analyse des personnages principaux du roman

Après avoir donné une définition de chacune des catégories établies par Philippe Hamon, nous allons procéder maintenant à l'analyse détaillée des personnages principaux dans *La Prière de la peur*. Chez Philippe Hamon, l'analyse de la construction du personnage repose sur trois champs descriptifs et analytiques: L'être, le faire et l'importance hiérarchique. Nous allons dans ce qui suit nous concentrer uniquement sur les deux premiers champs d'analyse qui nous paraissent être les plus appropriés à notre lecture : l'être et le faire.

4.3.1 L'être

4.3.1.1 Hanan (la défunte)

C'est un personnage qui apparaît au premier plan dans le roman, elle prend la parole plusieurs fois pour dialoguer avec sa mère au début du récit, avec Lalla Kenza, Moulay son frère et El-Hamra. Elle prend également la parole dans son propre récit en conversant avec Radwane et ses amies. C'est un personnage référentiel-social et anaphore à la fois, d'une part parce que c'est une écrivaine qui s'est isolée à Aïn el Hout pour achever son travail d'écriture avant de mourir, d'autre part parce qu'elle transcrit la parole de son aïeule, et raconte dans son manuscrit les raisons qui l'ont poussée à revenir en Algérie, des souvenirs de l'histoire de sa propre vie, parsemée d'éléments de la tradition orale qu'elle a elle-même puisé dans sa mémoire.

4.3.1.1.1 Le nom :

Hanan, dérive du mot (Hanana), qui en arabe, signifie douceur. Dans le roman, elle est surnommée par Lalla Kenza de « descendante des sept coupes » ou alors de « princesse au doux sourire ». L'attentat à l'aéroport d'Alger va d'abord lui couper les jambes, ensuite la vie. Nous pouvons donc dire que le choix de ce prénom apporte un effet de réel et renvoie à une douceur assassinée. :

Mon père me prénomma la douce et la subtile. Il pensait, le malheureux, que ma vie serait câlins, baisers, rire et miel. Il ne savait pas, lui qui connaissait mieux que tout autre l'histoire de cette famille, que les hommes libres ne vivent pas longtemps.⁶⁶

4.3.1.1.2 Le portait

4.3.1.1.2.1 Le corps

Les détails qui concernent le portrait physique de Hanan sont de présence faible. Hormis le fait qu'elle soit mutilée de ses membres inférieurs et devenue tronc, nous savons elle vit dans un corps douloureux et fragile, une douleur qui l'a accompagnée jusqu'aux dernières secondes de sa vie. Par moments, elle ressent une faiblesse atroce qui la pousse à cesser

⁶⁶ Ibid. p. 149

d'écrire, mais elle se ressaisi toujours, et termine son manuscrit dans la détresse et dans la torture que son corps lui a affligé, comme il est indiqué dans les deux extraits suivants :

Lalla Kenza s'asseyait à ses pieds et le regardait écrire. De temps en temps, elle souriait ou essayait une larme. Elle se levait et posait un baiser sur le front appliqué et obstiné de Hanan. La jeune femme serrait la mâchoire pour ne pas se laisser abattre par la maladie.⁶⁷

On ne voyait que son regard vert et ses cheveux si longs devenus blancs. Elle refusait de les teindre au henné.⁶⁸

Le choix de ce portrait corporel et du nom qui ont été attribués au personnage, n'est pas anodin. En le mettant en corrélation avec la catégorie de personnage référentiel-social et anaphore dans lequel il s'inscrit, nous faisons l'interprétation suivante :

Hanan, la douceur est d'abord mutilée, et vit dans un corps douloureux. Elle assume sa fonction d'écrivaine avant de succomber aux blessures causées par l'attendant. Son attitude est donc synonyme de résistance. La volonté de la romancière peut être donc celle de dire que la violence terroriste a fait que l'Algérie soit occultée de douceur, et qu'une atmosphère haineuse et agressive y soit installée.

Nous pouvons comparer Hanan à ces nombreux écrivains et journalistes algériens qui ont façonnés par leurs plumes des textes où ils dénonçaient l'agressivité des islamistes intégristes avant de mourir, à l'image de Tahar Djaout.

4.3.1.1.2.2 Le portrait psychologique

Hanan est un personnage qui aime les défis que les hommes peuvent lui lancer. Elle leur tient tête et ce, il nous a été dévoilé à la lecture de son manuscrit. Elle est caractérisée par des traits psychologiques particuliers. D'abord anticonformiste, Hanan fume, boit de l'alcool, danse, et assume pleinement sa vie de célibataire. Elle du partir en France pour finir ses études et ne revient en Algérie que pour y laisser sa vie. Ensuite, elle est dotée d'un courage exceptionnel. À Aïn el Hout et devant son aïeule, elle allume sa cigarette, sachant que les gens du village sont conservateurs. Elle a même été soutenue par Lalla Kenza et El-Hamra :

Hanan allumait sa cigarette devant l'aïeule et la cousine. Elle aspirait les bouffées d'un air heureux.

-Tu as toutes les qualités, disait la cousine, mais cette cigarette ! Hanan ne répondait rien mais Lalla Kenza savait remettre les autres à leur place. « Et alors ! Qu'elle fume si cela lui plait ! En plus, elle ne le fait pas en cachette comme certaines ! Fume ma fille, fume, disait Lalla. Par Allah, de colère, moi aussi je vais m'y mettre. Dans mes vieux jours j'en grillerai une ou deux, pour dissiper la rage qui me tenaille le cœur !⁶⁹

Sa mère quant à elle, aurait aimé la voir mariée avec des enfants. Hanan contestait toujours les propos de sa mère à ce sujet. Dans une de ses prières, Abla s'exprime:

⁶⁷ Ibid. p. 41.

⁶⁸ Ibid. p. 76.

⁶⁹ Ibid. p. 41.

Hanan me pose beaucoup de problèmes, Seigneur des mondes. Je partirai tranquille si je savais qu'elle avait trouvé bague à son doigt et kholkhal à son pied ! Elle ne veut pas m'écouter et me répond toujours la même chose : 'Je n'ai que faire d'un mari.'⁷⁰

Hanan est un personnage émancipé et indépendant qui défend la cause des femmes opprimées. Elle est aussi très attachée à son pays et à sa culture, pour lesquels elle ressent une profonde nostalgie. Elle écrit dans son livre :

-Pourquoi as-tu quitté l'Algérie ? demanda Radwane à brûle-pourpoint en me faisant frémir de colère.

-Je n'ai jamais quitté l'Algérie, monsieur l'intello ! Dis-je sans prêter attention aux regards gênés des invités. Je n'ai pas un seul instant quitté l'Algérie et peut-être vit-elle en moi plus fort, ici à l'étranger que chez beaucoup de ceux qui l'habitent et l'ont bradée et massacrée.⁷¹

4.3.1.1.2.3 La biographie

Malgré le fait que son âge ne soit pas mentionné, nous savons que Hanan était jeune. Originaire de Tlemcen et Aïn el Hout est la terre de ses ancêtres. Dans son manuscrit elle raconte des éléments de sa propre vie, ses aventures avec Radwane, un communiste et ancien maquisard.

4.3.1.2 Lalla Kenza

C'est l'aïeule, le personnage le plus ancien de la famille qui conserve dans sa mémoire un riche patrimoine de la tradition orale, qu'elle a elle-même acquis au fil des années. C'est un personnage référentiel-social et anaphore, car en société elle occupe la place de l'aïeule, respectée et idolâtrée par les membres de la famille. Elle est aussi un personnage anaphore parce qu'elle raconte l'histoire de ses ancêtres à Hanan.

4.3.1.2.1 Le nom

Kenza dérive de « Kenz » qui signifie trésor en arabe. « Lalla » est un titre honorifique attribué généralement aux femmes importantes dans les familles des sociétés d'Afrique du Nord. Le choix de ce prénom n'est pas moins anodin que celui de Hanan, puisque la personne de Lalla Kenza porte en elle un riche patrimoine de tradition orale et peut raconter l'histoire des ancêtres sans avoir recours à aucun livre d'Histoire.

4.3.1.2.2 L'habit

Les traits qui renvoient à l'habit du personnage sont moindre, mais nous avons pu relever un détail important.

Lalla Kenza est tout le temps vêtue de blanc, car elle a effectué plusieurs pèlerinages à la Mecque. Le blanc en islam représente la pureté. Le symbole du blanc désigne donc un personnage gracieux à l'âme pure :

L'aïeule, Lalla Kenza, toute de blanc vêtue, surgit. Elle s'appuyait sur un bâton qui lui donnait l'allure d'un pèlerin voyageur. Elle avait un port de tête

⁷⁰ Ibid. p. 15.

⁷¹ Ibid. p. 184.

royal. Malgré son grand âge, elle restait debout comme une statue sculptée dans la roche et la pierre algériennes.⁷²

4.3.1.2.3 Le portrait psychologique

Lalla Kenza est une femme forte et courageuse, respectée et aimée de tous les membres de la famille. En dépit de son âge avancé, elle continue à s'adapter aux transformations engendrées par la société moderne. Elle porte en elle également des valeurs humanistes et accepte les différences, et lorsque Idris arrive à Tlemcen elle l'accueille les bras ouverts comme si c'était son propre fils :

-Ne t'en fais pas [...] si l'aïeule se charge de toi, tu te mettras à parler l'arabe comme un rossignol et plus vite que Yaghmorasan Ibn Zeyan, l'ancien roi de Tlemcen. Elle a l'art de faire parler les muets.⁷³

Lalla qui avait accompli plusieurs pèlerinages à la Mecque et avait l'habitude de répéter : « Tuer une âme, c'est comme tuer l'humanité entière. Faire vivre une âme, c'est comme faire vivre l'humanité entière ». ⁷⁴

Tout comme Abla, elle dénonce farouchement les conséquences de la montée de l'islamisme et porte un discours d'hostilité vis-à-vis des femmes qui abandonnent leur culture sous l'influence des intégristes :

Beaucoup de mères ne supportent pas que leurs enfants vivent. Très peu ont une parole bénéfique pour leur progéniture. Dès qu'ils veulent voler de leurs propres ailes, elles les ensevelissent sous le poids des malédictions. Et quand ils ne cèdent pas, toutes les formes de chantage sont à leur disposition.⁷⁵

Lalla Kenza, c'est la mémoire des ancêtres. Elle meurt égorgée par les terroristes. Le choix du prénom de Lalla Kenza et de son portrait psychologique nous mène à déduire qu'ici, ce n'est pas la douceur qui est assassinée, mais plutôt la mémoire.

4.3.1.3 Hanan (la cousine)

Revenue spécialement pour l'enterrement de sa cousine avec son mari et ses enfants, Hanan occupe une place importante dans le dialogue avec Lalla Kenza et Idris. C'est un personnage référentiel-social et anaphore, car elle est conteuse. C'est elle qui lira le manuscrit de Hanan pendant la veillée funèbre. La lecture du manuscrit va la mener à entretenir l'histoire de Hanan avec Redouane et l'histoire de sa rencontre avec Idris-élie qu'elle racontera sans aucun tabou à l'assistance.

4.3.1.3.1 Le nom (voir : *Hanan la défunte*)

Elle porte le même prénom que sa cousine. Encore une fois la douceur est assassinée. Cette fois non pas à bout portant, mais assassinée de tristesse, car Hanan meurt tragiquement dans les bras de son maris et de ses enfants le cœur brisé : « *Et le cœur fragile de Hanan se brisa. Il*

⁷² Ibid. p. 120.

⁷³ Ibid. p. 113.

⁷⁴ Ibid. p. 374.

⁷⁵ Ibid. P. 52.

ne put résister à l'horreur. Idris sanglotait en silence, berçant sa femme morte dans ses bras et ceux de leurs enfants. »⁷⁶

4.3.1.3.2 Le portrait psychologique

Le portrait psychologique de Hanan (la défunte) et de celle-ci, sont presque similaires. Ayant elle aussi vécu en France, elle est le portrait type de la femme indépendante et émancipée. L'instant de lecture a été pour elle un véritable supplice. Elle crut lire sa propre histoire et va même jusqu'à penser que Hanans'était réincarnée en elle : « *La jeune femme avait le cœur gros de colère et d'émotion. Elle s'arrêta de lire le manuscrit de la morte qui se remettait à vivre par et à travers elle. »⁷⁷*

Ce phénomène est accentué par la douleur qu'elle a ressentie aux jambes en avançant dans la lecture et par la confusion qu'elle fait entre Radwane et Idris. Elle est appuyée par son mari et Lalla Kenza.

4.3.2 Le faire

Le deuxième axe d'analyse sémiotique proposé par Philippe Hamon est celui du « faire ». Dynamique, le personnage est caractérisé par un savoir-faire, un vouloir-faire et un pouvoir-faire qui régissent son degré de participation dans la construction du système narratif. Vincent Jouve considère que :

Le personnage est une synthèse entre unités « statiques » (l'être) et unités « dynamiques » (le faire) : autrement dit, tout acteur se construit à travers certaines qualifications et au moins une fonction. En termes de modalités, le personnage est donc, structurellement, le lieu d'un pouvoir faire et d'un vouloir faire.⁷⁸

Il explique aussi que le personnage peut avoir trois fonctions, il peut être actant, acteur ou avoir un rôle thématique :

L'acteur est celui qui se manifeste directement dans l'action, c'est un « *exécutant* »⁷⁹ qui a une influence directe dans la fiction, de par le statut qu'il occupe, et ses actions. C'est « *le concept qui se rapproche le plus de la notion traditionnelle du 'personnage'* ».⁸⁰

L'actant quant à lui, est un acteur qui assure des fonctions dont dépend totalement le processus de narration et les péripéties. « *L'actant se définit comme un rôle nécessaire à l'existence du récit (rôle que les acteurs ont pour fonction de prendre en charge)* ».⁸¹

Quand l'ensemble du rôle actanciel est réalisé, il peut être porteur d'une valeur ou d'un sens symbolique. C'est le rôle thématique, « *Il désigne l'acteur envisagé du point de vue figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un « sens »* ». Le rôle thématique renvoie ainsi à des catégories

⁷⁶ Ibid. p. 374.

⁷⁷ Ibid. p. 283.

⁷⁸ JOUVE, Vincent. L'effet personnage dans le roman. 1ere édition. Paris : PUF, avril 1992. P.142

⁷⁹ Poétique du roman.P.76.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

psychologiques [...] ou sociales [...] qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu. »⁸²

Dans *La Prière de la peur*, l'itinéraire des personnages est identique. Les fonctions des uns et des autres sont certainement différentes, mais ils se rejoignent tous sur la même fonction, celle de la préservation de la mémoire. Leur apparition dans la fiction se fait de manière progressive selon l'évolution de l'intrigue. C'est ce que nous allons essayer de démontrer dans ce qui suit :

4.3.3 Les rôles actanciels

Hanan (la défunte) :

Dans sa quête d'écriture, Hanan est aidée par deux adjuvants : anthropomorphe et non-anthropomorphe. Elle est appuyée par Lalla Kenza, personnage qui la soutient dans sa démarche, et lui donne tous les soins nécessaires pour se maintenir en vie. L'adjuvant non-anthropomorphe est celui de l'imminence de la mort. Plus elle sent la mort approcher, plus elle avance dans l'écriture de son manuscrit :

Les semaines et les mois coulèrent. À la fin, Hanan était si maigre que sa peau était translucide. Elle sentait ses forces la quitter. Elle lisait sur le visage de Lalla Kenza qu'il lui restait très peu de jours à vivre. Elle rassemblait ce qu'il lui restait d'énergie pour travailler et finir ce qu'elle avait à faire.⁸³

Par contre, l'élément qui joue en sa défaveur, mais qui ne la laissera pas échouer dans sa quête, est son état de santé. Son corps mutilé et endolori se consume à feu doux, elle n'a pas d'autre choix que celui de se redresser en étant forte et courageuse pour écrire.

Lalla Kenza :

La mémoire de Lalla Kenza ne lui fait aucun défaut. Elle connaît l'histoire de ses ancêtres par cœur et participe dans la réalisation du travail de Hanan (la défunte). Son adjuvant est incontestablement sa force mémorielle

Hanan (la cousine) :

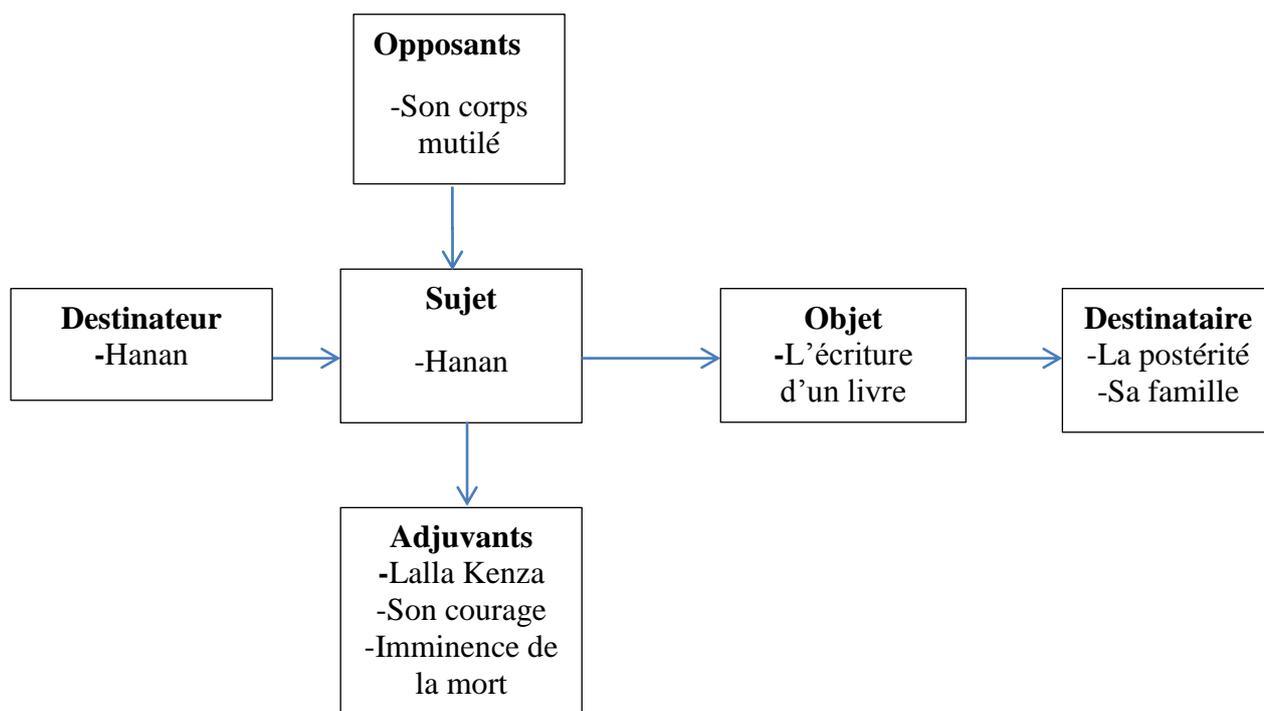
La deuxième Hanan joue un rôle tout aussi important que celui de Hanan (la défunte) et de Lalla Kenza dans la transmission de la mémoire. Dans son processus de lecture, elle est appuyée par Idris et Lalla Kenza. Le rôle joué par Idris est ambivalent, car il est à la fois adjuvant et opposant. Il lui est d'un soutien moral important, mais la pousse par moments à interrompre la lecture du manuscrit pour préserver sa santé. Toutefois, l'intervention d'un opposant non anthropomorphe qu'est sa maladie, ne va pas l'empêcher d'arriver au terme de son objectif.

⁸² Ibid. P. 78

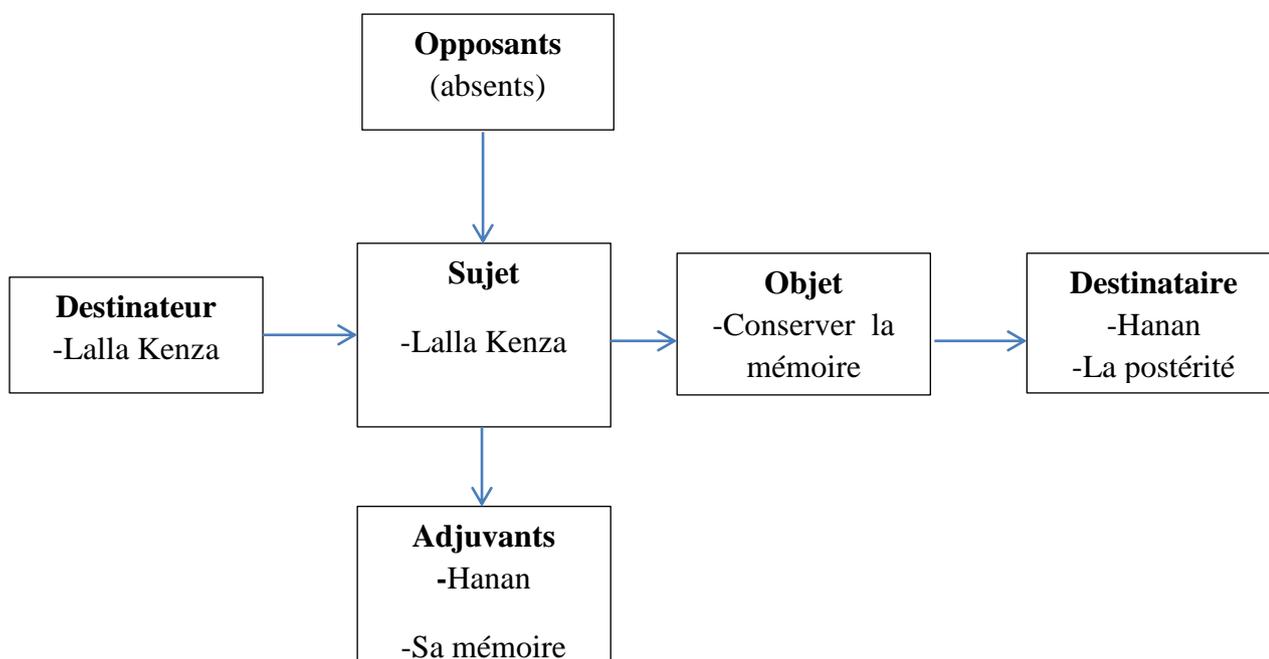
⁸³ *La Prière de la peur*.P.76.

4.3.4 Schéma actanciel pour les personnages principaux

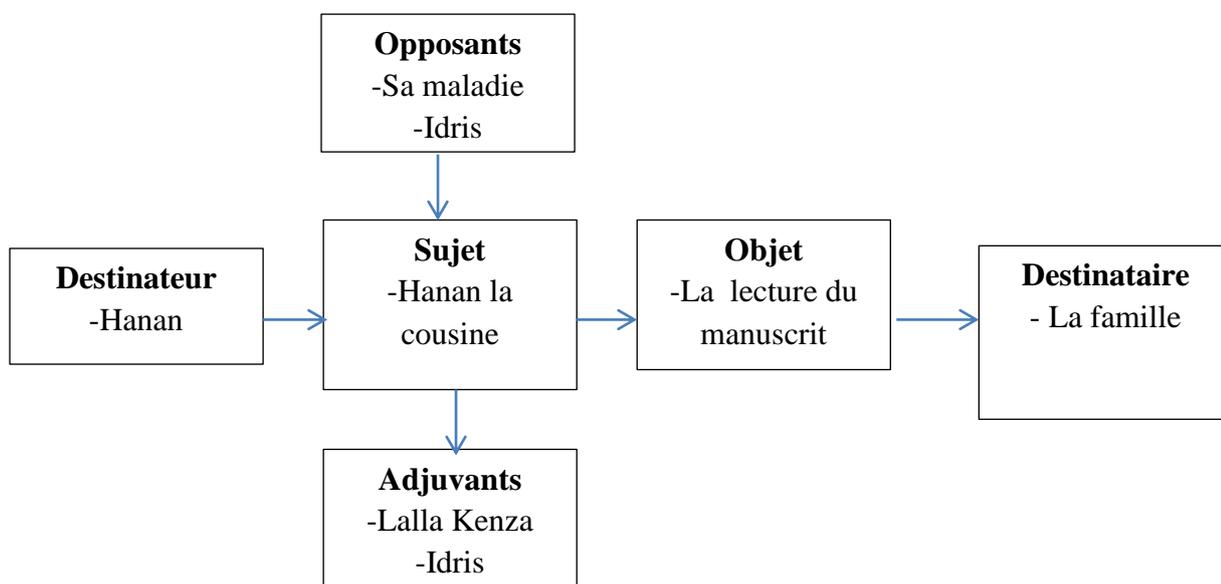
Hanan (la défunte) :



Lalla Kenza :



Hanan (la cousine) :



4.3.5 Les rôles thématiques

Les trois personnages principaux remplissent tous la même fonction. Ils ont un rôle thématique social qui est celui de transmetteurs de la mémoire. Le récit est organisé comme une course de relais où les personnages sauvent la parole de la mort. Ils sont caractérisés par un savoir-faire, un vouloir-faire et un devoir-faire qui sont complémentaires, dépendants et nécessaires à la réalisation de leur rôle thématique. Maintenant, il nous semble pertinent de nous poser la question suivante : Pourquoi les trois personnages principaux sont féminins ?

Après avoir analysé l'être et le faire de chacun d'eux, il convient de dire le pourquoi de leur existence dans le roman :

Dans les sociétés à cultures orales, les femmes jouent un rôle prépondérant dans la transmission et la sauvegarde de celle-ci. Etant donné que le roman a été écrit dans le contexte de violence des années quatre-vingt-dix, une période où la discrimination à l'égard des femmes a atteint son apogée et où elles n'avaient pas le droit à la parole, l'organisation de la fiction dans le roman comme une « course de relais » appuie d'avantage notre hypothèse qui stipule que l'écriture de la mémoire peut être un moyen de réhabiliter l'Histoire et de dire ce qui est tus. Et ce, par la voix des personnages féminins résolus et déterminés à aboutir dans leurs quêtes. Hanan (la défunte), Lalla Kenza et Hanan (la cousine) existent et vivent dans le récit à travers une relation d'interdépendance. L'une ne peut aboutir à sa quête sans l'existence de l'autre.

Conclusion

Dans ce chapitre, il a été question de porter un bref regard sur l'écriture féminine des années quatre-vingt-dix et son rapport à l'écriture de la mémoire. Une écriture réalisée dans le roman par le biais de voix narratives féminines. Ce qui nous a conduits à aller à la rencontre des personnages principaux-féminins à travers la grille d'analyse sémiologique des personnages de Philippe Hamon, et nous sommes arrivés à la conclusion que le roman lie le témoignage de la violence à l'écriture de la mémoire dans un but de cohésion.

L'intrigue est partie d'un événement tragique, celui de l'attentat que Hanan (la défunte) a subi. Après sa mort, une autre Hanan (la cousine) surgit et prend le relais par la lecture. L'attribution d'un même prénom à deux personnages différents qui s'inscrivent dans la même catégorie et qui finissent tous les deux par mourir, nous mène à dire que l'effet réalisé ici, est celui de la résistance de la parole face à la mort :

-Ma fille implorait Lalla ! Ne ressasse pas de mauvaises pensées ! Ne sois pas amère et ne donne pas sens à mes paroles ! Chacun transmet ce qu'il peut ! Tu as un prénom, même s'il est partagé par ta cousine. Tu laisses une œuvre et, pour une femme, ce n'est pas rien, lumière de mes jours ! Chaque fois que quelqu'un prend un de tes ouvrages, ton prénom renaîtra, ma fille. Avec tous ces livres alignés là, ma gazelle, tu n'es pas près de disparaître.⁸⁴

. Comme nous avons pu le constater, les personnages féminins occupent la majeure partie de la scène narrative. Leur présence harmonieuse et leur relation interdépendante dans leur quête de transmission de la mémoire et ce, en dépit de leur destin mortel, devient le subterfuge idéal pour restituer la parole aux femmes ainsi que leur rôle de gardiennes de la mémoire.

⁸⁴ *La Prière de la peur*. P. 49.

Chapitre 4 Déploiement de la mémoire à travers l'oralité

Introduction

L'une des plus évidentes caractéristiques du texte maghrébin d'expression française, est sa capacité à foisonner et à enregistrer des traits culturels relatifs à la société maghrébine et/ou à l'Afrique. De nombreux écrivains ont tenté de par leurs romans de faire connaître leur culture et les mœurs de leurs sociétés.

La littérature algérienne d'expression française a vécu des transformations selon le contexte socio-politique et idéologique des époques respectives qui ont marquées l'Histoire du pays, et l'adoption de cette stratégie d'écriture de la culture a commencé à se manifester depuis la colonisation. Nous citons pour exemple, le roman d'El Hammamy, *Idriss, Roman Nord Africain*, qui était une exception de non admiration de l'autre, le colonisateur.

Nombreux sont les écrivains assimilationnistes qui se sont retrouvés déchirés entre un désir implacable de ressembler aux occidentaux, et celui de préserver leur islamité toutefois revendiquée dans leurs œuvres, mais à partir de la période qui correspond à la naissance du mouvement national, les idéaux changent et l'écriture aussi.

A partir des années 1950, la volonté extrême du peuple algérien à arracher l'indépendance a donné naissance à une nouvelle littérature où on a pour la première fois commencé à s'interroger sur la question de l'identité et où on veut déchirer le voile de la misère et de l'indigence causées par le colonialisme. L'affirmation de soi et de son identité étaient alors à l'ordre du jour. Nous citons pour exemple, Mouloud Feraoun avec son roman *Le fils du pauvre* où sa volonté primaire était de tracer l'esquisse d'une Kabylie contrainte à vivre sous une misère monumentale, une misère qui comme la peste s'est propagée dans l'Algérie entière. À ce propos, Jean Déjeux affirme que : « *Si quelques auteurs ont abondé dans le sens de l'acculturation, d'autres, à travers leurs romans, ont montré des personnages soucieux de résistance au colonialisme et d'affirmation de soi.* »⁸⁵

L'ancrage identitaire et culturel ne s'est visiblement pas arrêté aux écritures des années 1950. Les écritures féminines en Algérie fonctionnent comme un répertoire de références culturelles et identitaires. La filiation se fait souvent exprimer par le biais du passage de la tradition orale au stade de l'écriture de l'oralité omniprésente dans ces œuvres.

En somme, nous avons observé que *La Prière de la peur* est imprégné d'une culture orale spécifique à la région de Tlemcen et au soufisme. Il convient donc de nous questionner sur le pourquoi de sa présence. Dans ce qui suit, nous allons essayer de dire comment et pourquoi la culture orale est-elle mise en avant, et d'étudier de manière globale le rapport conflictuel que la romancière établit entre l'islam et ses dérives vers la violence dans les années 1990.

⁸⁵ DEJEUX, Jean. Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française. Paris : Ed L'Harmattan, 1986. P. 15.

1 La culture orale mise avant

D'un point de vue matérialiste, la culture est tout ce qui a été acquis, créé, construit par les efforts de l'homme et qui sert au renforcement de sa puissance. L'accumulation de la culture a commencé à se faire à partir du moment où l'Homme a pour la première fois saisi entre les mains les instruments primitifs pour défendre son corps contre la nature et assurer son existence. Ce savoir-faire et ces connaissances sont dès lors sans cesse accumulés par des générations et légués à d'autres générations.

La notion de culture a connu des formes transitoires à travers les différentes stations par lesquelles est passée l'humanité et chaque époque a engendré une culture différente de l'autre. C'est une question qui ne concerne pas l'Homme individuel, mais l'Homme en société, la collectivité. C'est donc, un phénomène socio-historique qui évolue en fonction du développement de la technique.

D'un point de vue idéologique, la culture regroupe tout ce qui ressort des croyances populaires, de la culture spirituelle, artistique etc. Dans les vieilles sociétés, la culture était fondamentalement construite sur une base religieuse, et son importance résidait dans le fait qu'elle soit une forme de savoir qui instaure l'unicité des individus en société.

Ainsi, les différentes formes d'expressions artistiques telles que la chanson épique, le conte, le proverbe, la fable, la poésie lyrique et la littérature fournissent des connaissances élargies du passé, servent à orienter et à s'identifier à une culture, et sont véhiculés à travers un instrument implacable : la langue.

L'enracinement d'une culture et/ou d'une civilisation passe entre autres par la voie romanesque. C'est là que réside l'apport de la littérature. Elle nous permet de voyager à travers plusieurs cultures. Qu'en est-il donc de *La Prière de la peur* ?

Latifa Benmansour offre à son roman un ancrage culturel limité à un environnement spatio-temporel bien précis, qui est celui de Tlemcen et des histoires ancestrales relatives à cette région d'Algérie. Le recours à cette stratégie d'écriture laborieuse n'est pas anodin et l'investissement du champ littéraire d'une culture menacée de disparition par l'intégrisme islamiste, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, est une manière parmi d'autres de conserver la mémoire ancestrale. Cet ancrage, se manifeste par l'écriture de la tradition orale.

Ce qui a attiré fortement notre attention, est le fait que le roman regorge d'histoires et de références historiques liées à la culture soufie, transmises par le biais de l'oralité. Nous nous sommes donc questionnée sur les raisons pour lesquelles l'auteure utilise ces références.

Aïn el Hout, espace d'origine de l'auteure qui se situe à 5 Km de Tlemcen, est également l'espace où ont lieu les histoires racontées. La limitation de l'espace à celui du village natal de l'auteure est un indice référentiel qui nous permet d'appuyer notre hypothèse sur l'ancrage culturel. Elle affirme elle-même que :

Il y a bien sûr l'influence de mes propres travaux en linguistique, toutes ces recherches faites sur cette littérature féminine de tradition orale. Je récupérais dans ma mémoire une transmission assurée par les femmes de la famille, par les chants et les contes. Je prenais place dans cette chaîne de femmes.⁸⁶

4.4 Qu'est-ce que l'Oralité ?

Utilisée par la quasi majorité des écrivains maghrébins d'expression française, l'oralité est un procédé d'écriture né de la convergence entre la tradition orale et sa mise à l'écrit. Pour faire recours à ce procédé, il est nécessaire de convoquer un héritage mémoriel, individuel et/ou collectif, car elle passe par l'évocation des éléments qui ressortent de la tradition orale imaginés ou produits antérieurement par d'autres personnes. Dans le dictionnaire du littéraire, elle est définie comme suit :

Par opposition à l'écriture, l'oralité est un mode de communication fondé sur la parole humaine et sans autre moyen de conservation que la mémoire individuelle. Par extension, l'oralité désigne ce qui, dans le texte écrit, témoigne de la parole et de la tradition orale [...] seul le récitant peut attester l'authenticité du message dont l'origine s'est perdue dans le temps. L'apparition de l'écriture n'élimine pas la tradition orale, mais elle réduit son espace et sa fonction sociale.⁸⁷

La littérature orale regroupe différents éléments sans cesse transmis oralement d'une génération à une autre. Le conte, la légende, le mythe, la fable etc., constituent la richesse d'un patrimoine culturel oral orné de représentations symboliques, de morales et d'histoires qui sont également soumis à des transformations. Dans sa communication sur la littérature orale et l'Histoire, C. Lacoste-Dujardin affirme que :

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.⁸⁸

Par ailleurs, elle établit un lien étroit entre littérature orale et Histoire. Plus loin, nous lisons que :

Le bénéfice est alors double : d'une part, l'analyse de la littérature orale est éclairée par le travail de l'historien, d'autre part, la connaissance historique comme le discours historique sont enrichis par l'analyse historique de la littérature.⁸⁹

Il est cependant important de souligner que le cas de notre roman est différent, puisque l'auteure a elle-même affirmé qu'il ne s'agit pas d'un récit historique et que son intention était purement fictionnelle :

⁸⁶ Algérie Littérature/ Action op cit. p.6.

⁸⁷ ARON, Paul (dir). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002. P. 426.

⁸⁸ LACOSTE-DUJARDIN, Camille. « Littérature orale et Histoire ». *Littérature Orale, actes de table ronde*. [M.Mammeri]. Alger : OPU, 1982, p81.

⁸⁹ Ibid. P.82.

J'ai voulu ma liberté. Ce n'est pas un livre d'Histoire [...] je parle de l'histoire des miens, d'Aïn El Hout dont je suis originaire. Mais je me permets de changer certaines données, de remplacer Sidi Slimane (Histoire) par Sidi Abdallah (Fiction). Je veux parler de lieux que j'aime sans raconter de contre-vérités, en restant dans la vraisemblance mais pas nécessairement dans l'exactitude historique.⁹⁰

Le fait de conserver et de transmettre la tradition orale est donc un acte social qui évolue dans le temps et dans l'espace. Son passage à l'écriture se fait sans nul doute dans un but de conservation et de transmission, et cette double fonction n'est réalisable que par l'existence de deux agents : orateurs et récepteurs.

A ce propos, Nasser Benamara affirme que :

La littérature orale n'a pas d'auteur, au sens moderne du terme, mais des "récitants" qui ne s'érigent jamais en créateurs [...] La valeur sociale de ces récits oraux est d'autant plus attestée que, dans leur passage à l'écrit [...] ils ne changent pas de statut: En passant de la phoné à la graphie, la matière reste la même puisque l'objectif de leur écriture est leur conservation.⁹¹

Dans *La Prière de la peur*, l'oralité est omniprésente. Elle se déploie à travers la narration de faits ancestraux, de contes et de légendes. L'environnement dans lequel se fait la transmission de la tradition orale se représente comme suit :

-Espaces : Lieux généralement clos, chambre, salon, sanctuaire.

-Orateurs : Polyphonie des voix féminines. Abla, Lalla Kenza, Hanan (la défunte), Hanan (la cousine) et El hamra.

-Public: Assistance diversifiée : les deux Hanan et les gens qui sont présents à la veillée funèbre.

-Matières : Contes, légendes, poèmes, chants religieux, versets coraniques.

-Formule d'introduction répétée : On raconte, mais Allah est savant et omniscient dans toutes choses.

Il est évident que le passage de la tradition orale à l'écriture nécessite la convocation de la mémoire et des souvenirs lointains. L'auteure confère cette volonté d'expression et de sauvegarde de la mémoire aux trois voix principales : l'oratrice Lalla Kenza et les deux réceptrices Hanan (la défunte) et Hanan (la cousine).

4.5 Oralité narrative du conte et de la légende

4.5.1 Le conte

Dans la littérature maghrébine d'expression française, l'un des éléments de la tradition orale que l'on rencontre le plus souvent, est le conte. Pour certains écrivains, il s'agira d'une source d'inspiration pour écrire. Pour d'autres un élément qu'il faut impérativement conserver à

⁹⁰ Algérie Littérature/action. Op cit. p. 07.

⁹¹ BENAMARA, Nasser. Op cit. p. 241.

travers l'écriture. Selon le dictionnaire du littéraire « *Le conte se caractérise par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires, voir merveilleux ; sa vocation est de distraire tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle.* »⁹²

Dans *La Prière de la peur*, la structure du conte fait l'objet d'une écriture « oralisée ». L'appropriation de la tradition orale par le biais de l'écriture échappe aux conditions de transmissions traditionnelles du conte, vu qu'elle est travaillée sur le plan de la langue, et ce, de manière à répondre aux besoins esthétiques de l'écriture romanesque, mais la mise en récit du conte, nous affirme que l'ambition de l'auteure est d'empreindre son appartenance identitaire et culturelle.

Cependant, nous avons relevé la présence d'une intertextualité entre le conte de Loundja fille de Tseriel et l'histoire d'amour entre le prince Ismaël et Loundja, l'ogresse :

Il y avait et il n'y avait pas, et le lys et le basilic. Il y avait un roi, mais il n'y a de roi qu'Allah. Il avait un fils qui s'appelait Ismaël. [...] – Notre prince aime la beauté. Quel magnifique coursier il possède ! Ah ! Si le prince Ismaël connaissait l'existence de Loundja ! Il ne résisterait pas à la tentation de la prendre pour femme.⁹³

La structure narrative est caractérisée par la présence de formules d'énonciation qui annoncent une éventuelle prise de parole pour conter, en l'occurrence celle de Lalla Kenza. Ses histoires sont décrites comme une source de destruction de tout malheur pouvant s'infiltrer à Aïn El Hout, avec un éloge excessif de la présence d'esprit et de la bienveillance des habitants du village, comme le montre le passage suivant lorsqu'elle s'adresse à Hanan, avant de lui raconter l'histoire de ses ancêtres, Moulay Idris I et de Kenza la reine:

[Lalla Kenza] avait retenu des milliers de pages et 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 [...] Le silence qui entourait Aïn el Hout accentuait le timbre tragique de la voix de Lalla Kenza. Elle recélait un drame et il avait trouvé refuge dans sa voix. [...] à partir de cet amas de pierres, les armes doivent être jetées, les paroles perfides et hypocrites, blessantes et meurtrières ravalées ! Sur cette terre, le fils d'Adam pourchassé ou opprimé, juif, chrétien ou musulman, sera protégé, recueilli, réconforté et sa liberté de foie défendue.⁹⁴

L'insertion du conte dans le roman, est non seulement un moyen de détourner l'attention du lecteur sur la douleur et la tragédie que Hanan (la défunte) vit aux côtés de son aïeule, mais joue aussi un rôle important dans la transmission et la conservation de la mémoire, car c'est un élément de la tradition orale raconté par Lalla Kenza à sa petite fille.

⁹² *Le dictionnaire du littéraire*. Op cit. p. 118.

⁹³ *La prière de la peur*. P-p .57-58.

⁹⁴ *Ibid*. P-p. 30-31.

4.5.2 La légende

Mis à part le conte, un autre constituant de la tradition oral est présent dans le récit. Il s'agit de la légende. Dans le dictionnaire du littéraire, nous lisons :

On a appelé légendes, par extension, des récits divers mais le plus souvent à sujet ancien, qui présentent des faits extraordinaires, comme historiquement vrais [...] la légende n'est pas le conte, caractérisé par la fantaisie de son merveilleux (les contes de fées) tandis qu'elle est censée rapporter des évènements authentiques mais embellis et devenus invérifiables⁹⁵

Il rythme le texte en mettant l'accent sur l'importance que représentent l'universalité et l'altérité chez l'auteure. C'est une histoire fabuleuse prise en charge par la voix conteuse de Lalla Kenza et qui est porteuse d'une forte représentation symbolique.

La légende est celle de Ruh Al Aghrib (l'âme de l'étranger). Elle se déroule dans un espace merveilleux de Tlemcen qui est les cascades d'Al Awrit. Lieu culturel féminin réservé aux femmes du roi de Tlemcen de l'époque : le Sultan Bien-aimé. L'auteure affirme avoir inventé de toute pièce l'histoire du Sultan Bien-aimé, à laquelle elle introduit une légende. Elle confie que:

L'Histoire du Sultan bien-aimé : c'est ma propre invention mais la trame, l'histoire de Ruh Al Aghrib, on me l'avait racontée. Ce qui me retenait dans cette histoire, c'était l'âme de l'étranger. Cela me plaisait de rappeler que le hawfi ne vient pas du cru mais qu'il vient de l'autre, de l'étranger. J'aimais dans cette légende la valeur qu'on donne à l'étranger.⁹⁶

Ruh Al Aghrib devait être exécuté pour avoir transgressé la loi et avoir pénétré sur le lieu sacré d'Al Awrit. Tandis qu'aucun étranger n'a le droit de piétiner cette terre sacrée, le Sultan Bien-Aimé décida de revoir la sentence de mort de l'étranger-errant, après avoir succombé au charme et à la beauté des chants de Ruh Al Aghrib. Epargné de la mort, la seule punition qu'il aura, sera celle de demeurer sur la terre de Tlemcen :

Je ne veux plus quitter la cité, ni le palais d'un roi qui sait reconnaître la valeur d'un intrus étranger. Epargnez ma vie. Le châtement que je vous conseille de m'infliger me sera très douloureux, car j'aime beaucoup l'errance et peut-être, vais-je accoster définitivement auprès de vous. [...] Le sultan bien-aimé pris Ruh Al Aghrib dans ses bras. Ils pleurèrent ensemble un long moment.⁹⁷

Il est consacré dans le roman tout un chapitre à cette légende. C'est d'ailleurs sur le rythme de cette légende que Hanan mourut. L'écriture de la mémoire collective relative à Tlemcen s'effectue également à travers l'insertion de la légende de Ruh Al Aghrib dans le récit. La morale dont elle est porteuse est un moyen pour la romancière de dire que tuer n'est jamais la solution.

⁹⁵ *Le dictionnaire du littéraire*. Op cit. P-p. 340-341.

⁹⁶ Algérie Littérature/ Action. Op cit. p.06.

⁹⁷ *La Prière de la peur*. P. 108.

4.6 La poésie et le chant :

Le roman est un véritable creuset du patrimoine poétique soufi et de la musique citadine andalouse. Ayant une dimension didactique liée à la transmission des nombreux poèmes d'inspiration soufie, nous considérons que la volonté de la romancière est de transmettre certains éléments de ce patrimoine inséré dans la trame romanesque, qu'elle a elle-même puisé dans sa mémoire, comme nous l'avons indiqué plus haut.

4.6.1 Pour une symbolique de la poésie

Nous avons procédé au repérage de certains choix poétiques de l'auteure, afin de mieux expliciter ce que nous avançons. Considérons les extraits suivants :

Poème 1 :

Ya Ahl allah ghithu al malhuf
Min qalb an tush& al nar al djuf
Bih&ayn al houts athanat
Lutf allah bihum hamdouh
Ô amis d'Allah secouez le traqué
Avant que n'embrace l'incendie
Par lui, Aïn el Hout est en paix
Par leur intermédiaire, la grâce divine est louée⁹⁸

Poème 2 :

Je l'ai rencontrée faisant ses circumambulations
Profitant du pèlerinage et se repentant
Dès son apparition, je l'ai interpellée
D'un ton sec, elle m'a rétorqué :
Ceci n'est pas un lieu pour être apostrophée.
Je lui ai dit adieu et suis reparti
Sur mon chemin, j'entendis le muezzin,
Au sommet du minaret, il clamait
Les fidèles à la prière, il appelait.
Sans se rendre compte qu'il psalmodiait :
Gloire à la beauté, Gloire à la beauté
Je lui répliquai : demande pardon à Dieu, Ô monsieur le muezzin

⁹⁸ Ibid. p. 125.

C'est Gloire à Dieu que tu aurais dû chanter...⁹⁹

Poème 3 :

Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs.
Ce fut une ville princière et royale
Ses armées étaient composées d'esclaves affranchis
Et de vaillants cavaliers
Ils étaient toujours prêts à combattre
Ils étaient toujours en mouvement
Maintenant, elle est dans une grande désolation
Elle est sans force, sans puissance, sans soutien
Ses vaillants défenseurs n'existent plus
Elle est aujourd'hui comme un nid sans oiseau
Le temps l'accable et la bonne fortune l'abandonne
Enfin, tout était écrit et ce qui devait arriver est arrivé
Le mauvais sort ne veut point lui laisser la paix
Elle est telle une grenouille dans la gueule d'un monstre
Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs.¹⁰⁰

Poème 4 :

Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs
Ce fut une ville puissamment fortifiée
Actuellement, on a honte de s'en dire originaire
Ses ennemis et ses envieux se réjouissent de son état actuel
Et elle en est touchée
Quant à moi, mon cœur est plein de tristesse
Et mon âme dans mon cœur s'agite
La ville semble couverte de mépris
Du miel qu'elle était, c'est du goudron maintenant
Le temps, matin et soir l'accable de malheurs
De misères, de troubles de chagrins et de deuils

⁹⁹ Ibid. p.303.

¹⁰⁰ Ibid. P-p 334-335.

Tlemcen jadis ville de repos et de plaisirs¹⁰¹

Poème 5 :

Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs
Après avoir joui d'une paix profonde et d'une grande
Prospérité, après avoir été un lieu de réjouissance
Et de plaisir, elle est maintenant abjecte
Aux yeux des autres villes, elle peut à peine valoir un dirhem
Sans subside et sans force, elle ne peut résister à aucun siège
Dans cette ville, il n'y a plus de commerce, tout y est cher
Les marchandises ne trouvent plus un débit facile
On veut l'anéantir, elle se débat entre les mains des voleurs et des tyrans
Vient-elle pleurer, on ne s'en soucie guère
Vient-elle se plaindre, on crie « mensonge »
Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs.¹⁰²

Etant un champ d'expression pour les poètes et fruit de l'imaginaire, la poésie est un travail artistique de l'esprit opposé à l'écriture en prose. De manière générale, Le dictionnaire du littéraire, nous en propose la définition suivante : « *Du grec poëien (fabriquer, produire), le mot « poésie » a désigné l'art du langage « fabriqué », c'est-à-dire différent, et de ce fait, rythmé.* »¹⁰³

Les cinq poèmes cités ci-dessous, sont ceux d'Ibn Msayab, poète du melhoun proche du soufisme, qui naquit à Tlemcen au 18ème siècle. La structure de ces poèmes nous fait rappeler celle de la Qasida, qui est un « *genre poétique le plus authentiquement arabe en raison de la scrupuleuse codification qui le gouverne et la mythologie narrative qui s'y dégage.* »¹⁰⁴

Les poèmes sélectionnés d'Ibn Msayab sont très significatifs, car d'une part, le rappel du passé avec le vers « Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs », est une marque de nostalgie à ce qu'était Tlemcen auparavant, et sa répétition est une marque d'insistance et de vouloir convaincre. D'autre part, les attributs péjoratifs octroyés à Tlemcen, lieu de : (désolation, tristesse, malheurs, deuil etc.), expriment l'amertume d'un lieu voué à la destruction et au malheur provoqués par les conquêtes à cette époque. L'actualisation de ces poèmes datant du 18° siècle dans le récit, porte à croire que l'auteure, veut à travers la mémoire du passé

¹⁰¹ Ibid. p.336.

¹⁰² Ibid. p.340.

¹⁰³ *Le dictionnaire du littéraire*. P. 463.

¹⁰⁴ CHEBEL, *Malek L'imaginaire arabo musulman*. Puf, Paris, 1993.P.255.

témoigner du contexte présent, car les poèmes sont actualisés et contextualisés dans la période des années 1990.

4.6.2 Pour une symbolique du chant

Ressortant de la tradition orale, le chant est ancré dans le roman de manière répétitive. L'insertion du répertoire musical dans certaines séquences de la trame narrative a une symbolique très forte. Pour dégager cette symbolique, voyons d'abord quelle est celle du chant de manière générale :

Suite musicale de sons émis par la voix, le chant symbolise la sublimation de la parole. [...] Par le chant, la parole est sanctifiée et sublimée, qu'elle exprime la tristesse [...] ou la joie. [...] Les chants sacrés sont présents dans presque toutes les sociétés et sont associés au triomphe de la vie sur la mort : chants d'action de grâces, psaumes et chœurs de l'expression mystique, tel le Qasid et le Qawwali soufis. [...] là où la parole a une connotation de dissimulation, le chant symbolise la vérité de l'âme.¹⁰⁵

Considérons les extraits suivants :

Chant 1 :

Khallini, khalliniam'ak.
Garde-moi, garde-moi auprès de toi.
Khalliniam'ak dima ah yazinet attabsima.
Garde-moi éternellement auprès de toi !
Ô toi au si beau sourire.¹⁰⁶

Chant 2:

Asbar a &liyamalikalimout
Namshilel hammam
Wanjdjikanqiya
Patiente Ô roi de la mort
Je dois aller au hammam
Et je me présenterai devant toi, propre et belle.¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Dictionnaire des symboles*. Paris : Le Larousse, 2006. P-p.134-135.

¹⁰⁶ *La Prière de la peur*. p.20.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 272.

Chant 3:

Ya shabba shabba, ya shabba bent bladi

Oh belle si belle, o belle fille de mon terroir.

Pour reprendre les termes utilisés par Edgard Webber dans son dictionnaire, le chant est un moyen d'adoucir et d'embellir la parole. Les extraits que nous avons cité ci-dessus convergent tous vers la même thématique : la beauté au féminin.

Un autre élément de la tradition orale auquel l'auteure fait référence est le hawfi, genre poétique et musical originaire de Tlemcen, composé majoritairement par des femmes :

-Le hawfi est un genre poétique spécifiquement tlemcénien.

-Il a toujours été et demeure l'apanage de la composante féminine de la population des villes où on le retrouve aujourd'hui.¹⁰⁸

Quand une des voix narratives prend la parole pour expliquer la naissance du genre musical Hawfi, notamment à travers la légende de Ruh Al Aghrib, la narration se transforme en un cours d'histoire : « *Selon la légende, c'est Ruh Al Aghrib qui est à l'origine des hawfis entonné par nos femmes* »¹⁰⁹. Le narrateur occupe donc une place de didacticien, car nous avons été confrontés à la même indication sur la naissance du Hawfi dans un article scientifique consacré au Hawfi Tlemcénien par Mourad Yelles :

Suivant la tradition tlemcénienne, le premier hawfi connu a été composé (à une époque indéterminée) par un personnage énigmatique curieusement nommé Ruh al-ghrib. Celui-ci nous est décrit comme une sorte d'ermite inspiré qui avait coutume d'errer dans la nature aux alentours de Tlemcen. Sa retraite favorite se situait plus précisément sur les hauteurs qui dominent le ravin de Lourit.¹¹⁰

N'étant pas forcément des chants sacrés, ils prônent la propreté et la beauté, celle de l'âme et du corps, qui sont ici sacralisées par l'insistance et la répétition. L'insertion de la chanson populaire dans le récit passe est avant tout un acte d'écriture de la mémoire, et de la culture à laquelle s'identifie l'auteure.

5 La mise en abyme

Il existe dans l'œuvre que nous étudions une autre œuvre, celle de Hanan (la défunte). C'est le livre dans le livre. Elle y raconte à la fois son histoire et celle de ses ancêtres. Le manuscrit est légué à sa cousine, Hanan qui devra le lire pendant la veillée funèbre. Ce procédé

¹⁰⁸ YELLES, Mourad. « À propos du hawfi Tlemcenien », in *Littérature Orale, actes de table ronde*. [M.Mammeri]. Alger : OPU, 1982. p124.

¹⁰⁹ *La Prière de la peur*.p.82.

¹¹⁰ YELLES, Mourad. « À propos du hawfi Tlemcenien », Op cit. p.130

d'écriture est appelé enchâssement et se produit lorsqu'une « *histoire seconde est englobée dans la première* ». ¹¹¹

Dans *La Prière de la peur*, le récit enchâssant est purement fictionnel contrairement à celui de Hanan-personnage dans les deux récits qui est autobiographique, car elle y fait le récit de sa propre vie. L'importance de l'enchâssement ici, réside donc dans le fait que le roman nous offre deux types de récits différents.

La mise en abyme apparait au milieu du récit, après la mort de Hanan et s'inscrit dans la continuité de la sauvegarde de la mémoire. Hanan (la défunte) transcrit la parole de son aïeule, tandis que l'autre Hanan (la cousine) transmet celle de (la défunte). Cette stratégie d'écriture double, marque une rupture chronologique de la narration où les voix narratives s'enchaînent et s'entremêlent.

5.3 La lettre

L'identification de la lettre s'est réalisée sans efforts pour nous. Sur le plan de la forme, il est écrit isolément du reste du récit initial et du récit de Hanan. Elle est mise entre guillemets, et écrite dans un plus petit caractère. C'est Lalla Kenza qui a été chargée de remettre la lettre à sa petite fille. Dans cette lettre, Hanan (la défunte) demande à Hanan(la cousine) d'aller jusqu'à la fin de la lecture du manuscrit, en la priant d'être courageuse, de renouer les liens avec ses origines et de ne pas pleurer sa mort :

« Je te demande de lire le manuscrit que j'ai laissé. Lis le pré de l'aïeule, Lalla Kenza. Lis-le prés de ton époux ; il se réconciliera ainsi définitivement avec le pays de ses pères et de ses racines. Lis le manuscrit prés de tes enfants et près de Moulay qui t'a follement aimée. » ¹¹²

5.4 Le manuscrit

Pareillement, le manuscrit de Hanan (la défunte) existe en dehors du récit initial. Le niveau de narration est ici différent de celui du récit initial, car il est intra-diégétique. Il est écrit avec une police et un caractère d'écriture différent de ceux qui caractérisent le reste du récit ainsi que la lettre, il est mis en italique et entre guillemets.

Sur le plan du contenu, le récit initial ainsi que celui de Hanan, sont complémentaires en informations. La complémentarité s'observe lorsque Hanan raconte des événements du passé, l'histoire de la naissance de l'Andalou à Radwane et à ses amis, où on retrouve également des fragments du patrimoine poétique et musical andalous.

Notons donc que le récit enchâssant ainsi que les récits enchâssés sont liés par le thème. Dans *Figures III*, Gérard Genette explique que deux relations différentes existent entre le récit initial, et le récit second : « *Le deuxième type consiste en une relation purement thématique, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse* :

¹¹¹ TODOROV, Tzvetan. Les hommes-récits : Les mille et une nuits. In Poétique de la prose. Paris : éditions Seuil, 1971. P.37

¹¹² *La Prière de la peur*. P.139.

relation de contraste [...] ou d'analogie [...] à fonction persuasive »¹¹³. La relation thématique qui peut exister entre les deux récits nous amène donc à déduire qu'il n'existe aucune rupture entre le récit enchâssant et le récit enchâssé.

Toutefois, la dimension autobiographique du récit de Hanan est attestée par les déictiques « je » et « mon ». En voici quelques extraits:

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 Ah Addawiya dont je t'entendrai si tu as la patience de poursuivre ta lecture [...] Mon père me prénomma la douce et la subtile. [...] à sa disparition, moi la prénommé Hanan, ma vie devint larmes de sang et d'amertume.¹¹⁴

J'avais trouvé un lieu à Paris qui me rappelait celui de mon enfance. Tous les samedis, je m'y rendais écouter les plaintes antiques et retrouver la même chaleur.¹¹⁵

Plus loin, nous lisons :

-Je m'arrêtais de parler alors que Cheb Khaled dédiait son chant « Fi khatar awlad barigou, fi khatar awlad relizen, fi khatar aawlad wa abnat am'askar aw sig aw mastghanem fi khatar abnat tlemcen aw nedroma. Fi khatar awlad wahran aw la place d'Armes w ah hamri aw gambetta.¹¹⁶

L'enchâssement du manuscrit de Hanan a mené à l'apparition d'une autre voix narrative qui est celle de Hanan (la cousine). En lisant le manuscrit, elle sombre dans une profonde angoisse et confusion. Elle confond sa vie avec celle de Hanan (la défunte) où elle se noie et plonge dans une impression de déjà-vu, de déjà vécu. Elle se met alors à raconter des épisodes de sa propre vie à l'assistance venue écouter la lecture du manuscrit de Hanan. Cette situation d'embrouille a créé dans sa tête un désordre qui la plongera dans un état hallucinatoire. Elle va même jusqu'à ressentir une douleur aux jambes semblable à celle qu'avait ressentie Hanan lors de son accident, comme nous pouvons le lire dans les extraits suivants : « *La jeune femme avait le cœur gros de colère et d'émotion. Elle s'arrêta de lire le manuscrit de la morte qui se remettait à vivre par et à travers elle.* »¹¹⁷

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.¹¹⁸

Pendant qu'elle racontait l'accident de l'autre Hanan, la jeune femme sentit une souffrance terrifiante aux pieds. C'était comme si on venait de les lui

¹¹³ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : éditions Seuil. P-p.242-243.

¹¹⁴ *La Prière de la peur*. p. 149.

¹¹⁵ Ibid. p.194.

¹¹⁶ Ibid. p.272.

¹¹⁷ Ibid. p.283.

¹¹⁸ Ibid. p.206.

taillader. Elle poussa un cri et souleva légèrement les jambes. Deux fils rouges coulaient. Ses pieds saignaient ! Idris se précipita vers elle :

-Hanan ! Hanan ! cria-il. Laisse tomber ce manuscrit.¹¹⁹

Cette superposition des voix narratives et enchaînement discursif, le passage d'un récit à un autre, marquent encore une fois la volonté de préservation et de transmission de la parole des morts. Nous remarquons que les deux récits ne sont distancés ni par le thème, ni par le sujet, car ils sont complémentaires dans le contenu. Ceci amplifie davantage la volonté de ne pas laisser mourir la parole.

Les deux récits contiennent des fragments de mémoire ancrés dans celles des deux narratrices. Une mémoire précédemment acquise et enregistrée par les deux voix. Les souvenirs lointains remontant à l'enfance, les histoires ancestrales, les poèmes etc. sont réinventés par leur imaginaire et réécrits de manière à mieux les actualiser. Aussi, pour donner de la profondeur et de la persistance à la mémoire.

Si la parole peut disparaître, être oubliée ou alors remplacée par une autre, l'écriture est le moyen par excellence de la préserver. Hanan, victime d'un attentat écrit pour ne pas mourir. Elle ne meurt pas, vu que sa cousine qui porte le même prénom qu'elle, surgit et prend le relais pour lire son manuscrit et raconter sa propre histoire, une histoire que l'on peut aisément confondre avec celle de Hanan (la défunte).

L'intervention de Hanan (la cousine) comme lectrice du manuscrit, nous a permis de détecter la présence de l'antithèse vie/mort. Ce serait donc une manière de perpétuer la parole. Hanan (la défunte) écrit aussi pour ne pas laisser mourir la culture de ses ancêtres, une culture vouée à l'oubli face aux mutations sociales et culturelles que traverse l'Algérie à cette période.

Les deux récits sont imprégnés d'un riche patrimoine de la tradition orale. Chants, poèmes, histoires, contes et légendes s'entremêlent et y trouve place confortablement. La présence en masse de ces éléments nous a permis également de détecter une autre antithèse qui est celle de la beauté et de la laideur. Car, comme nous avons pu l'expliquer précédemment, les chants son un hymne à la beauté, particulièrement à celle de la femme. Etant donné qu'ils sont entonné dans un moment funèbre, censé être un moment triste et douloureux, leur insertion est une manière parmi d'autre, de détourner l'intention du lecteur du destin tragique qui est réservé aux personnages du roman. L'insertion de ces éléments de la tradition orale, du manuscrit de Hanan, est un sans nul doute, également un

moyen pour notre romancière d'insister sur le pouvoir de l'écriture à sauver de l'oubli.

¹¹⁹ Ibid. p.313.

6 La culture spirituelle

Comme nous l'avons souligné plus haut, la culture soufie est une thématique récurrente dans le récit. Sachant que le précurseur du soufisme en Afrique du nord, Sidi Abou Madyan a passé la moitié de sa vie entre Tlemcen et Bejaïa, la référence à ce personnage mythique du soufisme est actualisée à maintes reprises dans le roman.

6.3 Qu'est-ce que le soufisme ?

Il sera question ici d'apporter une définition sommaire du soufisme, car il sera périlleux à notre travail de s'attarder sur la multitude de significations qui se sont accumulées à travers l'histoire de ce courant.

Existant depuis des siècles, le soufisme est un courant de pensée, un mouvement spirituel et philosophique, dont la survivance est encore accrue dans les sociétés musulmanes. Cette tendance s'est vu affilier à elle un groupe important de penseurs, que ce soit pendant l'ancienne époque ou encore aujourd'hui.

Le soufisme a connu une évolution historique, complexe qui a donné naissance à plusieurs fractions à l'intérieur même de ce courant. Les personnes qui se revendiquent de cette tendance, se réunissaient dans un « coin » isolé de la mosquée, appelé « Zawiya », pour accomplir leurs rites et leurs prières.

Nous proposons ici une définition donnée par Edgard Weber dans son *Dictionnaire des mythologies arabes et des croyances musulmanes* :

Soufisme (taṣawwouf) : Il désigne la mystique en islam. Le mot viendrait de ṣoūf, la laine dont s'habillaient les adeptes de ce grand mouvement spirituel. D'abord expérience individuelle, le soufisme s'est développé à travers des confréries (ṭarīqa) sous l'égide d'un maître (shaykh), installé dans une zawiya. Les idées dominantes du soufisme sont l'unicité de l'être (wahdat al-woujoud), la transcendance de Dieu ne ressemblant qu'à lui-même (tanzīh), la petitesse de l'homme. Le soufisme développe trois étapes principales. D'abord, la crainte de Dieu (makhafa) qui n'a rien à voir avec la peur. C'est la prise de conscience de la grandeur divine et de la reconnaissance de Dieu sans laquelle le disciple ne saurait découvrir la seconde étape. Ce commencement est essentiellement une purification de ses penchants qui l'éloigneraient de Dieu. Cette attitude débouche sur la seconde phase qui est l'amour (al-mahabba), faite de grande dévotion et de sacrifice de soi. La troisième étape est la (ma'rifa), la connaissance intuitive, ou gnose qui s'achève par l'union mystique, la prise de possession de la Vérité (Haqq).¹²⁰

Nous proposons ici une autre définition de Malek Chebel tirée de son livre, *L'imaginaire arabo-musulman* :

Le soufisme fonctionne comme une sublimation de la vie religieuse en Islam. Il en est le revêtement supérieur, l'espace dans lequel le croyant va pouvoir se mouvoir, une fois qu'il a accompli tous les rituels imposés par le

¹²⁰ WEBER, Edgard, *Petit dictionnaire de mythologies arabes et des croyances musulmanes*. Paris : Editions entente, P.323.

dogme. Le soufisme, est donc une sorte d'élévation des critères d'adhésion à la foi et une plus grande intériorisation du message divin.¹²¹

De par ces deux définitions du soufisme, nous constatons que c'est un courant qui prêche l'Amour divin, la modestie d'être, de paraître et de faire, ainsi que la connaissance, le savoir et l'union. Et de ce fait, ceux qui se revendiquent de ce courant se détachent entièrement de la gestion des faits sociaux et politiques, et ils s'éloignent de tout prosélytisme et prêche violent.

6.4 L'atmosphère soufie du roman

Nombreuses sont les figures soufiques évoquées dans le roman. Passant par la poésie, les chants, les rituels, et les symboles, l'auteure nous fait baigner dans une atmosphère soufie, en évoquant à titre d'exemple les savants des anciennes époques de la civilisation musulmane et des poètes proches du soufisme.

Il a été reconnu par de nombreux écrits que l'Ouest algérien est la région la plus marquée par la présence et le développement de la tendance soufie. A Tlemcen par exemple, malgré les nombreux conflits dynastiques, les guerres et les conquêtes, les vestiges de ce courant sont sauvegardés et mis en valeur jusqu'à aujourd'hui et cela, nous avons pu le constater lors d'une visite de terrain.

Sidi Abou Madyan, est l'une des figures soufiques les plus évoquées dans le roman. Il n'est pas personnage, mais référent. Cité premièrement dans l'épigraphe mis en exergue dans le roman, ensuite plus loin pour raconter son histoire, Sidi Abou Madyan est un personnage mystique de la tendance soufie, un « *andalou, ayant voyagé en Orient, mort au Maghreb, plus cultivé et d'un rayonnement plus large que son maître Abou Ya'za, Sidi Abou Madyan est le principal initiateur du çoufisme en Occident.* »¹²²

Une autre figure, cette fois féminine est citée. C'est celle de Rabi'a El Addawia. Poétesse mystique née à Basra. Son histoire est insérée dans le manuscrit de Hanan :

Voici o bien-aimé lecteur, par le truchement d'al djenniya, l'histoire d'Al fAddawiya.

-On raconte - mais Allah est plus savant dans toutes choses-que Rabia Al Addawia naquit à Basra au II^o siècle de l'hégire, au VII^o des roumis. Ses parents étaient très pauvres et le jour de sa naissance, ils ne trouvèrent même pas un bout de chiffon pour envelopper le corps de la petite fille.¹²³

A cet effet, l'héritage du soufisme fonctionne comme un référent social et culturel, laissé apparaître délibérément par l'auteure dans l'ambition de restituer la mémoire collective et l'histoire des figures soufiques.

C'est à travers les personnages, Abla, Hanan (la défunte), Lalla Kenza, Hanan (la cousine) que Latifa Benmansour laisse apparaître son enthousiasme à plaider en faveur d'un islam

¹²¹ CHEBEL, Malek. *L'imaginaire arabo musulman*. Op cit. P.136.

¹²² DERMENGHEM, EMILE. *Le culte des saints au Maghreb*. Paris : Galimard, 1954. In Sidi Abou Madyan, Patron de Tlemcen. P.71.

¹²³ *La prière de la peur*. P.150.

tolérant et ouvert sur l'océan de l'amour divin et de la beauté humaine, comme il est énoncé clairement dans le roman :

Soudain, les Darqawas entonnèrent « Abraham ». Ils avaient eux aussi entendu la confession de Hanan. Et leurs chants étaient leur manière de répondre aux fanatiques. Ils savaient qu'ils étaient dans un lieu où aucune parole blessante ou perfide ne devait être proférée.¹²⁴

6.5 Le soufisme comme sociogramme

Comme nous venons de le voir, le roman tisse des liens essentiels avec ce courant ésotérique de l'islam qui est le soufisme. En prenant en considération la définition que nous avons pu donner à ce courant, nous pouvons aisément le qualifier de sociogramme, car il vient pour contrecarrer l'idéologie dominante dans la société du texte, comme nous l'explique Claude Duchet :

le terme de sociogramme est un instrument conceptuel, qui aide à penser ensemble ce qui est de l'ordre du discours (des discours tenus sur tel ou tel élément de la réalité, discours tenus dans le monde pour des différents disciplines, différents instances des paroles, discours de pouvoir, discours de Droit, discours de la politique, etc) et ce qui se passe, s'effectue dans le texte littéraire même.¹²⁵

Le sociogramme du soufisme est caractérisé par un sociolecte qui lui est spécifique : « Mausolée, Ribat, Coran, Mohammad, fils d'Adam, Seigneur des mondes, Paix, Amour, etc. » C'est en effet un « *sens possible* »¹²⁶ qui prend place au milieu du discours, participe dans la création de l'idéologie du texte, qui est une idéologie anti- intégrisme islamiste.

La fin du roman est écrite sous une forme « pamphlétique », où sont dénoncées clairement les affres de l'intégrisme islamiste, la falsification de l'histoire, la corruption, les violences faites aux femmes, etc. Cette partie du roman sonne comme un cri de colère, un procès aux responsables des maux de la société, en se posant de manière répétitive la question « qu'es-tu devenu ô mon pays ? », comme nous pouvons le lire dans l'extrait suivant :

Voix du muezzin voilée et lointaine. Discours religieux dérobés, prières sur les tapis taries et exilées au silence. Cigognes sur les minarets ébouriffants leurs ailes de terreur, avant d'être définitivement chassées par les haut-parleurs fous de métal. Odeur d'un ragoût qui attend le retour du bien-aimé sur une route assassiné. Départ vers les hammams interdits. [...] qu'es-tu devenu, ô mon pays ? [...] Chants et rires interdits, débats et discussions censurées, danses et musiques prohibées, jeux, contes et légendes magiques assassinés, Enfants vieilliss et robotisés. Qu'es-tu devenu, ô mon pays.¹²⁷

¹²⁴ Ibid. p. 261.

¹²⁵ DUCHET, Claude. La Méthode sociocritique, exemple d'application: le sociogramme de la guerre. Article disponible [EN LIGNE] : <http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20%28Claude%20Duchet%29.pdf> .p. 33.

¹²⁶ Ibid. p.36.

¹²⁷ *La Prière de la peur*. P-p. 375-376.

Il nous paraît maintenant évident que l'utilisation du sociogramme du soufisme est un moyen pour notre romancière de construire un discours opposé et contradictoire à celui qui existe dans la société du roman.

Conclusion

Comme nous avons pu le démontrer dans ce chapitre, le roman regorge de référents sociaux et culturels puisés dans la mémoire de la tradition orale, et leur présence n'est pas fortuite. La stratégie discursive de transcription d'une mémoire individuelle et collective, employée par l'auteure, une mémoire ancienne et antérieure à sa génération, est un moyen de restituer la mémoire de ses ancêtres dans un contexte d'écriture particulier.

La société du roman est le contexte des années quatre-vingt-dix en Algérie, où la religion musulmane est exposée à une multitude d'interprétations, où les fanatiques tentent d'asseoir leur domination idéologique et politique. Au terme de ce chapitre, nous avons constaté que le recours à l'écriture de l'oralité, à la mise en scène de la tradition orale à travers l'insertion du conte, de la légende, du chant etc., est d'abord un moyen d'agrémenter une parole devenue perfide, de beauté et de joie. Ensuite, un moyen de sauver la mémoire de l'oubli.

La citation des grands noms du soufisme, des personnalités issues de l'école de la tolérance et de l'intériorisation de la spiritualité, dépourvus de tout pouvoir politique, met davantage l'accent sur les valeurs de paix et de fraternité véhiculées par la religion musulmane. Les tumultes et les changements observés par la société, a fait que l'islam soit vidé de son essence spirituelle et déconstruit face aux multitudes de tendances récentes qui se sont vues naître, et qui portent des représentativités différentes de la religion, à l'image du wahhâbisme et du salafisme, qui considèrent que la religion doit être dénudée de toute manifestation de joie, de chant ou de musique, des tendances qui se radicalisent et voient dans la violence et la haine un moyen de solutionner les troubles causés par les politiques.

Le roman nous fait baigner dans une atmosphère soufie et de valeurs intrinsèques à l'islam. Sans verser dans d'autres interprétations, la romancière convoque ce matériau que nous avons qualifié de sociogramme pour répondre à un autre discours antagoniste, prêcheur de haine et de violence, celui des intégristes islamistes. Cette stratégie d'écriture est un moyen de reconstruire l'histoire, de leur répondre par leur propre discours, et de redonner un nouveau souffle de vie au présent qui serait anéanti par le rigorisme religieux des islamistes.

Conclusion générale

Conclusion générale

Comme il a été souligné dans l'introduction générale, l'œuvre littéraire a le don de nous renseigner sur le contexte historique de sa création. Ne pouvant fuir aux réalités de son époque et échapper aux bouleversements qui se produisent dans la société, elle constitue d'une certaine manière le miroir de la vie sociale.

L'instauration du code de la famille qui attribue à la femme un statut de mineur à vie, les événements d'octobre 1988 et la montée de l'islamisme politique à partir des années quatre-vingt-dix, sont autant de sujets qui ont polarisé la société algérienne et qui ont marqué d'une empreinte indélébile la littérature de l'époque. Si dans le cadre d'un régime autoritaire toutes les voies étaient fermées pour une expression libre, la littérature et l'écriture ont néanmoins constitué un champ d'expression aux voix occultées, un instrument qui vient épargner la mémoire de l'oubli et de l'effacement et qui peut ainsi contribuer à guérir les maux d'une société en phase de régression.

À cet effet, le principal objectif de notre travail était de démontrer comment l'écriture de la mémoire devient-elle un moyen de témoigner de la tragédie algérienne des années quatre-vingt-dix dans *La Prière de la peur*. Un objectif qui nous a conduit inévitablement à l'analyse du contexte socio-politique. Ce point abordé dans le premier chapitre, nous a permis de comprendre le contexte socio-politique de la production de l'œuvre et de situer le texte dans son contexte en s'appuyant sur un événement qui a réellement eu lieu : Celui de l'attentat de l'aéroport d'Alger en 1992.

S'inspirant d'une confession faite par l'auteure au sujet de sa volonté de témoigner, nous avons également tenté de démontrer dans ce chapitre comment le roman témoigne des différents bouleversements causés par la montée de l'islamisme en Algérie.

En cheminant, nous avons procédé à l'étude du titre, un titre qui nous renvoie à la peur, peur du devenir de l'Algérie sous l'emprise des intégristes, peur de la violence terroriste, mis en corrélation avec le contexte de violence des années quatre-vingt-dix, et également avec l'incipit qui d'emblée nous emporte dans un univers où est dénoncé le changement généré par la montée de l'islamisme, ainsi que les fausses interprétations faites à l'islam par les nouvelles tendances du XX^e siècle.

Dans le troisième chapitre, nous avons procédé à l'autopsie des personnages féminins qui occupent une place prépondérante dans le récit. Ceci nous a permis de constater qu'une chaîne de transmission de la culture et des histoires ancestrales est construite par des voix féminines dans le but de réattribuer à la femme, son rôle de gardienne de la mémoire, un rôle qu'elle a toujours eu. Ceci nous a permis de détecter les différentes valeurs relatives à la tolérance et au respect des femmes véhiculées dans le roman.

Cette progression nous a amenée à aboutir sur une lecture interprétative de la raison pour laquelle le récit est imprégné de la tradition orale et de la culture spirituelle soufie dans le dernier chapitre, où nous avons pu constater que l'écriture de la mémoire passe par la convocation du patrimoine culturel tlemcenien, dans le but d'enjoliver la parole, et où le

Conclusion

soufisme, en tant que tendance tolérante de la religion musulmane, fait figure de sociogramme et vient contredire le discours haineux et violent des intégristes islamistes.

Exilée de son territoire natal, l'auteure fait vivre et revivre à travers ses mots une culture menacée de disparition par l'islamisme intégriste. L'évocation des référents sociaux et culturels ancestraux porte à croire que la volonté primaire de l'auteure est celle de reconstruire le présent par la mémoire du passé, en libérant la parole du dogme intégriste. Ainsi, la littérature peut sauver de l'oubli et aider à vaincre la peur.

Bibliographie

Corpus :

- BENMANSOUR, Latifa. *La Prière de la peur*, Paris : La différence, 1997.

Ouvrages théoriques :

- BONN, Charles/ BOUALIT Farida. (Dir). *Paysage littéraire algérien des années 90 : Témoignage d'une tragédie ?* Paris : L'harmattan, 1999- n°44, P. 184- Revue études littéraires maghrébines.

- BONN Charles, *Lectures nouvelles lectures du roman algérien, essai d'autobiographie intellectuelle*. Paris : édition Classique Garnier, 2016.

- BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : éditions seuils, 1998.

- CHEBEL, Malek *L'imaginaire arabo musulman*. Puf, Paris, 1993.

-DEJEUX, Jean. *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris : L'Harmattan, 1986.

-DERMENGHEM, EMILE. *Le culte des saints au Maghreb*. Paris : Galimard, 1954.

-GENETTE Gérard. *Seuils*. Paris : éditions Seuil,

-GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : éditions Seuil. 1972.

- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.

- INAL Djaafar. (Dir). *Issiakhem la face oubliée de l'artiste œuvres graphiques*. Alger : édition Ed Diwan, 2007.

-ISSAMI, Mohamed. *Le FIS et le terrorisme au cœur de l'enfer*. Le Matin éditions. 2001.

- JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. 1ere édition. Paris : PUF, avril 1992.

-JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*. Paris : Armand Collin, 2010.

- LACOSTE-DUJARDIN,Camille. *Littérature Orale, actes de table ronde*. Alger : OPU, 1982.

- MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur*. Alger : Chihab éditions, 2002.

-TODOROV, Tzvetan. *Les hommes-récits : Les mille et une nuits*. In *Poétique de la prose*. Paris : éditions Seuil, 1971.

- YELLES, Mourad. « À propos du hawfi Tlemcenien », in *Littérature Orale, actes de table ronde*. [M.Mammeri]. Alger : OPU, 1982.

Articles de périodiques :

Bibliographie

-LA REDACTION, *Les principaux attentats depuis 1992*, Libération. Le 31 janvier 1995.

Dictionnaires :

- ARON, Paul (Dir). *Dictionnaire du littéraire*. Paris : Puf, 2002.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Tome 05. Paris : Ed Le Robert, 1981.
- *Dictionnaire des symboles*. Paris : Le Larousse, 2006.
- WEBER, Edgard, *Petit dictionnaire de mythologies arabes et des croyances musulmanes*. Paris : Editions entente, 1996.

Thèses et mémoires :

- BENAMARA, Nasser. *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90. Cas de Malika Mokeddem*. Thèse de doctorat : Université Abderrahmane Mira de Bejaïa, 2010.

Documentation numérique :

- ACHOUR, Christiane. *Mémoire et algérianité*. [Entretien avec Latifa Benmansour]. L'actualité littéraire. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_10_17.pdf
- DUCHET, Claude. La Méthode sociocritique, exemple d'application: le sociogramme de la guerre. Article disponible [EN LIGNE] : <http://sspace.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20%28Claude%20Duchet%29.pdf>
- -DICTIONNAIRE, Le Larousse disponible [EN LIGNE] <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/peur/60046/synonyme>

