

---

# L'oralité dans *La Mère du printemps* de Driss Chraïbi

Wafae Karzazi

Sultan Qaboos University (Oman)

## INTRODUCTION

*La Mère du printemps* (1982)<sup>65</sup> – le titre est la traduction littérale du nom d'un fleuve marocain, l'Oum-er-Bia – constitue le deuxième volet de la trilogie dite berbère de Chraïbi<sup>66</sup>, trilogie qui marque, au début des années quatre-vingts, un renouvellement dans l'inspiration de l'auteur et célèbre, à travers l'image d'un peuple berbère idéalisé, la résistance à toute forme d'oppression politique ou idéologique. Le roman relate l'invasion et la conquête du Maghreb extrême à la fin du septième siècle par le général arabe Oqba Ibn Nafi et les compromis auxquels durent se plier les Berbères, habitants originels de la contrée, pour sauvegarder une identité menacée par la politique assimilationniste de l'envahisseur.

Réflexion sur les Berbères, l'islam et l'Histoire, le récit, composé de trois parties, couvre deux époques distinctes, matérialisées par deux dates butoirs : l'an 681 qui a vu les cavaliers d'Allah déferler sur le Maghreb, soumettre et convertir les tribus berbères et annexer leurs terres ; l'année 1982 où, par un « pur matin d'août » (*MP*, 15), un descendant de ces mêmes Berbères, Raho, de la tribu des Ait Yafelman, réfugiée dans les hauts-plateaux arides du sud marocain, entreprend une méditation politico-religieuse, qui est une sorte de bilan désabusé de treize siècles de domination arabe.

---

<sup>65</sup> Toutes les références à *La Mère du printemps* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle *MP*, suivi du numéro de page.

<sup>66</sup> Trilogie constituée par *Une enquête au pays* (1981), *La mère du printemps* (1982) et *Naissance à l'aube* (1986).

C'est à travers la mémoire de ce personnage, vieux montagnard symbolisant la sagesse et l'expérience, que se construit le récit de l'invasion et de l'islamisation de l'Afrique du Nord. Remontant le cours du temps vers les origines de la tribu, Raho, « assis face à l'Histoire » (*MP*, 41), « l'esprit instantanément libéré, débarrassé comme à volonté des os et des arêtes du XXème siècle » (*MP*, 20), évoque la légende du passé, telle qu'« elle était parvenue jusqu'à lui, oralement, par miettes » (*MP*, 15), projetant le lecteur dans les années précédant immédiatement la conquête, dans la région d'Azemmour, dans le sud-ouest du Maroc, à l'embouchure de l'Oum-er-Bia, berceau originel de la tribu. C'est ainsi que le récit, échappant à toute objectivité en dépit de coordonnées historiques réelles et précises, élabore une rêverie de l'Histoire qui est une récupération et une mythification d'un temps fondamental.

Télescopant les époques et enjambant les siècles, Chraïbi, ouvrant une voie qui n'avait encore jamais été véritablement explorée, interroge et scrute le passé, puise dans la mémoire séculaire d'une minorité marginalisée, à la recherche de l'authenticité et de l'identité première dont les Berbères, dépeints comme « les dépositaires de l'âme du peuple antique » (*MP*, 39), sont peut-être encore les seuls détenteurs. Cette quête s'accompagne de la glorification, à travers la recréation nostalgique et le questionnement du patrimoine idéologique arabo-islamique, d'un Islam austère et pur, celui des origines, né « du désert et de la nudité » (dédicace), égalitaire et tolérant, en contradiction totale avec les altérations, les déchirements, les violences générés par l'Histoire.

L'écrivain nous invite à lire, pour reprendre les propos de Jeanne Fouet, « de la littérature qui parle d'histoire, sur le mode de la légende, c'est à dire du traitement oral de l'Histoire » (199 : 58). La parole, exhumant le mythe, sublime sur le mode lyrique, les valeurs communautaires mais surtout l'étroite symbiose de la nature et de l'homme, caractérisée par une communion charnelle particulièrement privilégiée avec la terre-mère, « divinité des divinités » (*MP*, 59), la lumière, élément primordial et le fleuve nourricier, espace symbolique de l'histoire des Ait Yafelman, « les Fils de l'eau ».

Le texte est révélateur d'une esthétique scripturale singulière dans le sens où l'oralité, en tant que restitution d'un langage réel, imprègne fortement le champ discursif. La présence de l'oral dans la langue littéraire constitue, selon Roland Barthes, « pour l'écrivain, l'acte littéraire le plus humain » et marque « la réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes » (1970 : 60). Il s'agira par

conséquent d'examiner le fonctionnement et les différents sens et manifestations que recouvre pour Chraïbi la notion d'oralité.

## LA PROBLÉMATIQUE DE LA LANGUE

On ne saurait parler d'oralité sans évoquer la problématique du bilinguisme – en tant que situation affectant l'écriture littéraire – dans le contexte socio-historique et culturel qui est celui de l'auteur. Les changements, induits par la colonisation, ont profondément transformé les modes de représentation du monde du Maghrébin obligé de redéfinir son identité par rapport à un Occident fascinant mais également aliénant. Cette dialectique du Même et de l'Autre a fondamentalement influé sur l'écriture de l'écrivain maghrébin dont l'œuvre, élaborée dans la culpabilité, le déchirement et les tiraillements (plus ou moins avoués), nés de la conscience aiguë de la dépossession et de l'acculturation, traduit le rapport conflictuel à la langue française, perçue comme la langue du dominant. La conscience de l'aliénation explique l'engagement de l'écrivain, conduit à réhabiliter un patrimoine culturel qui s'est toujours exprimé, dans des tournures spécifiques, autonomes, orales, collectives, incorporées à la vie quotidienne.

À l'instar de nombreux auteurs francophones, Chraïbi s'est trouvé confronté au problème de la langue et de la légitimité de l'utilisation du français comme outil apte à dire et signifier la réalité maghrébine. Dès son premier roman, *Le passé simple* (1954), il s'attelle à déconstruire la langue française pour élaborer un style d'écriture qui s'inspire de deux registres linguistiques étroitement mêlés et qui, habité par les mots et l'imaginaire de la culture originelle, se veut profondément enraciné dans la terre natale. L'écrivain est, à ce titre, représentatif d'une littérature marocaine qui, déclare Laâbi, a sans cesse « œuvré en vue de modeler cet instrument et de le retremper dans le creuset de la mémoire, de la sensibilité et de la culture marocaine et arabe. En cela elle a réellement accompli la tâche de destruction / reconstruction, désarticulation / remembrement, c'est-à-dire, la tâche de création dans la langue » (1985 : 138-139).

Ainsi, loin d'être un simple outil de transmission, la langue véhicule, au niveau du discours, des présupposés idéologiques ainsi qu'une réalité culturelle multiple. L'oralité constitue, dans ce cas, le support véhiculaire privilégié. Les derniers romans de Chraïbi sont, sur ce plan-là, très expressifs dans la mesure où l'écrivain adopte un style

fortement imprégné d'oralité et où, à l'évidence, pour paraphraser Gontard, « la langue "maternelle" est à l'œuvre dans la langue étrangère » (1981 : 8).

Analyser l'oralité dans *La Mère du printemps*, c'est considérer l'interaction produite entre la langue d'écriture, la langue maternelle et les représentations symboliques dont elle est porteuse et qui sont liées à un champ culturel, à un système de valeurs et de codes, bref à une tradition orale spécifiquement maghrébine, et repérer ainsi les significations nouvelles résultant de ce croisement. À ce propos, Jean Ricardou, observant le travail de l'écrivain, explique que :

Produire, c'est mettre en œuvre une matière. S'agissant du texte, cette matière est principalement le langage, entendu, non plus comme moyen d'expression, mais bien comme matière signifiante. Comme la matière ainsi travaillée est signifiante, le procès qui l'organise selon certaines règles permet que des sens se trouvent produits. D'une part, éventuellement tel sens qui correspond à tel sens institué (ce qui se pensait insuffisant comme expression, représentation). D'autre part, éventuellement des sens tout autres : il s'agit alors d'une production de sens (venus de sens imprévus qui résulte de l'organisation spécifique de la matière signifiante). (1978 : 16)

Au Maghreb, l'hétérogénéité des discours est un fait social avéré. À la langue arabe classique et officielle s'ajoutent les langues dites orales, utilisées dans le vécu quotidien, qui sont l'arabe dialectal et le berbère avec ses diverses variantes. Le roman de Chraïbi met en relief, de façon remarquable, cette polyphonie. L'écrivain crée, en effet, une écriture propre à signifier une réalité linguistique. Il échafaude une parole originale et savoureuse collant parfaitement à la réalité décrite grâce à l'usage de procédés propres à la poésie de l'oralité comme la multiplication des instances narratives, le croisement des genres (l'épopée, le mythe, la légende, le chant, la poésie), le mélange des codes linguistiques et culturels, la fréquence et l'alternance du monologue intérieur, du commentaire, de la description, de la méditation, de la réminiscence, de la rêverie et surtout de la réflexion, à partir de la mémoire et de la référence à l'Histoire, sur l'authenticité, l'attachement indéfectible à la terre et à l'Islam et le refus de soumission à l'invasisseur, à ses représentants et au pouvoir central. L'écrivain, entremêlant réalité et fiction, discours et narration, registre oral et écrit, inscrit dans le texte la cadence, les accents et les modulations d'une parole plurielle, vivante et mobile.

## ORALITÉ, DISCOURS ET NARRATION

Pierre Van Den Heuvel estime à juste titre que « le discours est dans tout récit » (1985 : 27) et que :

Dans le discours textuel, l'écriture est vue comme une parole, comme une praxis semblable à celle de l'oralité, comme une activité qui laisse dans le texte des traces qui réfèrent à l'énonciation, à une situation de communication donnée qu'on cherche à reconstruire afin de mieux dégager l'intention du texte. (1985 : 33)

Corroborant cette affirmation, *La Mère du printemps* atteste de la présence de l'oralité tant dans les actes d'énonciation (dialogues, monologues) qu'au niveau de la narration. En effet, le texte, dans son ensemble, témoigne d'une métamorphose du mot écrit en parole qui s'accomplit par tout un travail sur la matérialité de la langue – typographie, ponctuation, distorsions syntaxiques, calques lexicaux, ... – qui confirme la prééminence d'une parole spontanée, libérée de ses entraves, se déployant pour s'imposer dans l'espace de l'écriture. Cette stratégie est particulièrement significative de la détermination de l'auteur à instaurer une communication instantanée et directe avec le lecteur.

Le récit étant principalement de niveau extradiégétique et de relation hétérodiégétique, la prise de parole est assumée pour l'essentiel par un narrateur omniscient et omniprésent, distinct du personnage, mais à l'évidence très proche de l'auteur, et qui intervient très souvent dans la relation pour prendre parti ou pour dénigrer. Ainsi, dans la première partie du roman, la pensée de Raho est, à plusieurs reprises, supplantée par la voix du narrateur qui fait siens les doutes et les craintes exprimés par le personnage. Cette intrusion est parfaitement perceptible et signalée par l'emploi du pronom personnel *on*, des interrogations, des interjections. Se présentant comme témoin et partie prenante des faits, le narrateur domine le récit, guide le lecteur mais le déroute également lorsqu'il s'efface de nouveau subitement pour laisser place au point de vue tout à fait subjectif du personnage dont les réflexions, les souvenirs, les impressions et les commentaires, livrés sous forme de monologues, sont rapportés dans le style indirect libre. Comme l'exprime Benveniste, « l'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole » (1974 : 82). Insensiblement, les propos du narrateur deviennent ceux du personnage. Les deux instances se confondent au point qu'il devient difficile de les distinguer. Cette pratique, qui consiste

à associer dans une même connivence narrative les voix du personnage et du narrateur, n'est pas sans évoquer le conteur de la tradition orale.

Ceci est encore plus manifeste dans le dernier chapitre qui met en scène un narrateur intra-homodiegétique, l'imam Filani, qui ne sera identifié comme étant Azwaw – personnage principal du roman – qu'à la fin. Le personnage prend en charge le récit pour résumer les trente années qui se sont écoulées depuis la prise de sa ville par Oqba, l'objectif étant incontestablement de restituer, pour paraphraser Genette, « le discours immédiatement émancipé de tout patronage narratif » (1979 : 193).

La valorisation de la parole revêt, dans le roman, une dimension théâtrale. Le texte se déroule en effet comme une pièce en trois actes, organisée autour de trois personnages dont les actes, propos et pensées occupent le devant de la scène. À l'expression silencieuse de Raho répondent les voix autoritaires d'Azwaw (tapageuse, véhémence et passionnée) et d'Oqba (fervente et exaltée), édifiant la scène où va se jouer la tragédie du pouvoir et de la parole.

Cette dimension dramatique s'élabore à travers diverses situations d'énonciation, structurées autour de révoltes, de défis, d'antagonismes, qui concourent à incruster dans la trame de l'intrigue une parole multiple et hétérogène qui entend exprimer la tragédie de l'Histoire. Le texte devient alors champ de confrontation de différents dire. En effet, au sein du roman, se heurtent et s'opposent deux discours idéologiques contraires qui contribuent à instaurer une tension de et pour la parole : le discours des dominants et celui des dominés.

Cette opposition est parfaitement mise en relief dans la première partie du texte, qui est notamment axée sur les rapports problématiques qu'entretiennent les Ait Yafelman avec un pouvoir central absolu, situation qui permet à l'auteur de poursuivre l'entreprise engagée dans *Une enquête au pays*, c'est-à-dire dénoncer l'oppression étatique tout en informant sur la coexistence au Maroc de deux cultures antagoniques : celle du groupe dominant qui a pleinement assimilé les modèles imposés par l'ancienne puissance colonisatrice et dont le comportement reflète l'ambivalence, le malaise et les contradictions caractéristiques des sociétés maghrébines, et celle du groupe dominé qui, face à une modernité qui bouleverse les vieilles structures, se replie sur lui-même en revendiquant sa spécificité et son attachement aux traditions antiques tout en se sachant condamné :

c'était comme si, tous de par le monde, tous se tenaient par la main pour mettre à genoux les minorités qui avaient pu, vaille que vaille, échouer jusqu'en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle : les maîtres de l'argent, les maîtres des matières premières, les maîtres des armes, ceux de la loi, de la cruauté, de la bêtise, les maîtres de la mort... les uns avaient transmis aux autres leurs techniques d'assimilation, la science elle-même (ce joyau de l'Occident) se mettait au service de la répression. Face aux assauts sans salamales ni sommations qui n'allaient pas tarder à remplacer les semblants de dialogue, combien de saisons les Ait Yafelman et leurs frères pourraient-ils tenir encore ? Et par quels moyens à inventer ? (*MP*, 42)

Exploitant les multiples ressources de l'oralité, de façon à rendre au langage tout son pouvoir de suggestion, Chraïbi, par l'entremise de Raho, démontre que la modernité a créé une civilisation de l'écriture marquée par le besoin maladif de tout régenter, transcrire, cataloguer, qui a paradoxalement entraîné l'oubli de la mémoire collective et le mépris des pratiques et des règles de conduite ancestrales qui maintenaient le lien entre le passé et le présent, l'individu et le groupe. Le recensement des membres de la tribu, l'établissement de cartes d'identité individuelles entrepris par les agents de l'État, sont ainsi qualifiés de « tracasseries stériles » (*MP*, 24) et de « scribouillages de la civilisation » (*MP*, 26) par des villageois qui, pénétrés de la conscience de ne former qu'une entité indistincte, se révèlent rétifs aux ordres des fonctionnaires : « On ne pouvait pas les séparer, même sur du papier du gouvernement, même fallacieusement, en paroles comme vous dites – c'est ça, jetez-nous des pierres ! » (*MP*, 31)

Adoptant le rythme, les inflexions et les variations de l'oralité, Chraïbi inscrit, dans le langage littéraire et pour le plus grand plaisir du lecteur, une parole directe et spontanée :

Tous et toutes disaient d'une seule voix : Aha ! Ce qui signifiait un « oui » franc et massif. Oui, ils comprenaient les ordres de Nor'Maître et du gouvernement. C'était pour leur bien. Sûrement. Aha ! Oui ! Ils hochaient la tête afin de souligner que les paroles officielles avaient pénétré dans leurs cerveaux de Berbères. Et ils secouaient la tête comme une pendule, énergiquement, disaient sur le même ton poli : « Oho ! non ! » Non, rien du tout, ils ne comprenaient pas ces ordres-là ni le bien qui en découlerait. Oho ! non ! que non ! Si c'est un bien comme tu dis, Untel, garde-le pour toi. Eux, ils avaient le nécessaire, ils étaient heureux comme ils étaient, sans cartes ni papiers. C'est très simple, tu vois, ô Monsieur ? (*MP*, 31-32)

Le recours à l'oralité permet de prêter voix à une minorité plus attachée à ses croyances païennes en une Nature protectrice,

mystérieuse, puissante et éternelle, qu'au discours institué d'un État venu lui imposer, dans la violence, ses lois et ses interdits :

Certainement, oh ! Certainement. Il y avait l'État. Même si on ne voulait le connaître à aucun prix, lui vous connaissait très bien. Il se chargeait de vous rappeler ses ordres avec force. On lui disait : « Monsieur Léta, avionne avec tes pets et laisse-nous âner notre vie. Toi toujours là-haut et nous toujours en bas, c'est la vie ! » Il était là, venant d'en haut, d'en bas, cernant le village de tous côtés – et pourquoi donc ? (*MP*, 23)

La critique et le parti pris de l'auteur sont manifestes. Il est indéniable que le locuteur utilise la voix des personnages afin de véhiculer par leur entremise ses propres certitudes. Chraïbi n'a pas manqué d'ailleurs, lors d'une entrevue pour la revue *CELFAN*, d'exprimer sa vision des choses : « Je n'ai jamais douté du fait suivant : c'est (...) qu'un être humain n'a pas besoin d'État, il n'a même pas besoin de société (...) Je ne connais pas l'État quel qu'il soit » (Dubois, 1986 : 21-22).

Le discours subversif imputé aux Ait Yafelman vise en fait à mettre l'accent sur la parole comme enjeu de rapports de force et de dépendance et à mettre à l'épreuve la vision hégémonique du discours nationaliste marocain fondé sur l'affirmation d'une identité univoque et d'une unité historico-culturelle, car il n'y a pas de conscience nationale chez les personnages, mais une mentalité tribale qui rend caduque l'idée même de nation ou d'identité nationale : « Mais jamais aucun Berbère d'aucune tribu n'avait troqué sa peau contre celle de l'étranger. N'avait abandonné, renié la tradition millénaire pour faire siens l'ordre et les valeurs de l'opresseur » (*MP*, 59).

La musique joue également un rôle essentiel dans la dramatisation de certaines scènes. Elle accompagne les moments importants. Ainsi Oqba, le général mystique, s'appêtant à investir Azemmour pour y répandre la Parole de Dieu, confie à son barde la tâche de signifier, en jouant du luth, instrument noble par excellence, la solennité de l'évènement. Chraïbi, exploitant les ressources de la voix, du geste et de l'imaginaire pour célébrer et magnifier l'islam sincère et authentique des origines, restitue la puissance magique, l'intensité émotionnelle, les sensations frémissantes que suscite le jeu de l'homme :

[II] n'était plus que musique. Des doigts de chair et d'os devenus soudain, par la grâce de la musique, des traits de feu transformant les cordes en gerbes de lumière sonore. (...). Personne n'eût su dire ce qu'il jouait, lui-même n'en avait nulle connaissance, sinon qu'il essayait de traduire Dieu,

les hommes et la terre que le Créateur leur avait donnée comme un berceau. (*MP*, 186)

Pour Azwaw le Berbère, par contre, qui a décidé d'accueillir pacifiquement les conquérants et de se convertir avec toute sa tribu à l'Islam, la musique et le chant sont liés à un rituel, celui de la transmission et de la sauvegarde de la mémoire collective. Les Ait Yafelman, en dépit de leur nouvelle conversion, se sont en effet juré de demeurer fidèles à la mémoire de leur peuple en préservant et en perpétuant la langue, la culture et les croyances originelles. C'est ce serment, fondé sur le culte de la mémoire ancienne, qui leur donne force, courage et ténacité. Grâce à la voix du chantre de la tribu et gardien de la mémoire, Oumawch l'amdiâz, est réinvesti un passé disparu :

Ma mère me l'a raconté voilà longtemps, très longtemps. Et ma grand-mère l'avait raconté à ma mère. Et ainsi de génération en génération en remontant le temps. Et ainsi notre mémoire ne s'est pas perdue. Je vais vous dire la véritable histoire : celle de la Terre. Et je vous dirai ensuite comment s'est légendée l'Histoire des hommes qui a pris tant de place depuis, faite de bruits et de vents, et qui peu à peu a remplacé l'Histoire de la Mère nourricière, jusqu'à l'effacer comme un vêtement décoloré. Allez, chante, ma musique, chante !... (*MP*, 92)

Indissociable du sacré, le chant du vieil aède aveugle raconte le lien cosmogonique de l'homme et de l'univers ressuscitant en Azwaw la nostalgie de la voix maternelle qui, elle aussi, savait dire le Temps primordial et la richesse du patrimoine tribal.

## LES MARQUES DE L'ORALITÉ

Le roman atteste du fait que l'écrit implique et inclut l'oral. Plusieurs procédés sont ainsi mis en place dès le départ pour accrocher le lecteur : – la date, qui constitue une mise en scène, un rituel d'entrée qui, tout en marquant le temps, dramatise, amplifie et rend vivante la parole rapportée, entraînant le lecteur hors du temps et de l'espace où il se trouve ; – l'introduction de Raho dont la parole se substitue souvent à celle du narrateur ; – l'utilisation de mots et d'expressions familières ou exotiques qui souligne de façon évidente le décalage entre l'écrit et l'oral ; – l'usage d'une ironie à visée dénonciatrice.

Les indices de l'oralité sont facilement identifiables dans la mesure où Chraïbi va user de multiples stratégies pour créer une langue irriguée par une authentique sensibilité arabe : calques de tournures orales

populaires, mots arabes transcrits en français, déformation de mots étrangers, références coraniques, usage du style indirect libre, du présent et du passé composé, jeux sur le rythme des phrases et les sonorités, tous éléments destinés à exprimer le sel et la richesse d'une culture car comme l'explique fort bien Senghor : « La parole parlée, le verbe, est l'expression par excellence de la force vitale, de l'être dans sa plénitude. Chez l'existant, la parole est le souffle animé et animant de l'orant » (1964 : 209).

Les personnages étant supposés s'exprimer en arabe ou en berbère, les calques (tournures de phrases traduites littéralement de l'arabe) émaillent le texte : « Patiente avec ton âme » (*MP*, 36) ; « Tu peux rentrer ta langue à l'abri de tes dents » (*MP*, 135). Ce procédé participe à l'originalité d'une « écriture prête à surprendre le lecteur dans ses habitudes en le mettant face à de provocantes étrangetés, éveillant en lui le sens de l'énigme » (1985 : 126), comme l'exprime Meddeb.

Nous relevons également la récurrence de mots du terroir – référant à des noms propres (*Afariq, Misr, Falstine, Jourjir, ...*) comme à des noms communs (*ferrouj, doum, hajja, amana, ...*) – signifiant une réalité spécifiquement marocaine et qui constituent autant de marques identitaires jalonnant l'écriture, révélatrices d'une affirmation identitaire qui passe par une revalorisation du langage usuel. L'usage de ces mots, qui s'insèrent naturellement dans la trame de la phrase française, peut s'expliquer par la recherche du terme le plus précis qui soit. Difficiles à traduire, ils sont le plus souvent expliqués par des notes figurant en bas de page, adressées essentiellement au lectorat français, et dont l'intitulé témoigne d'une forte implication de l'auteur. Celui-ci, par ses nombreuses interventions, inscrit dans le texte une subjectivité qui, perturbant la lecture, fait déborder le texte hors de ses marges, confirmant le talent de conteur de Chraïbi. D'ailleurs, comme le souligne Fouet, « l'écrivain maghrébin de langue française n'est-il pas avant tout un écrivain méditerranéen, pour lequel le livre vient prolonger et suppléer la pratique de la longue palabre ? » (1999 : 161).

Parmi les éléments significatifs de l'oralité, notons l'emploi de mots désignant des produits ou concepts en usage en France, et qui sont altérés, déformés phonétiquement par une prononciation défectueuse, représentative du parler populaire marocain, et dont la restitution écrite se fait en italiques : *Zéropéens, frankaoui, lamirik, tilifoun*. Cette pratique, réservée à l'Épilogue, dont les événements se situent au XX<sup>e</sup> siècle, obéit d'abord à une logique parodique, dans la mesure où Chraïbi impute la

disparition des valeurs morales et spirituelles et la déshumanisation des individus à l'industrialisation et au matérialisme effréné des sociétés modernes importé de l'Occident. Chargés de connotations négatives, ces emprunts sont une allusion directe à l'aliénation du Maghrébin et indiquent une distanciation de l'auteur vis à vis du produit occidental. Ils expriment également le désir de subvertir la langue en y introduisant des mots étrangers qui remettent sérieusement en question son intégrité. Enfin, ils sont les indices visibles du plurilinguisme, vu qu'ils renvoient à un double champ sémantique, affirmation d'un Maghreb pluriel.

Les références à la religion (traductions de versets coraniques et de hadiths) sont, de même, omniprésentes et souvent transcrites en italiques lorsqu'elles ne sont pas directement introduites dans le récit, sans signe distinctif, telle cette phrase : « Et partout, par flots, les hommes entraient dans la religion de Dieu » (*MP*, 147). Nous en relevons deux emplois différents. Le roman, retraçant l'histoire de la conquête arabe sous l'égide du pieux Oqba Ibn Nafi, un registre religieux récurrent accompagne le récit, qui est un hymne à l'Islam, l'objectif étant de glorifier l'Islam pur des origines qui, édifié dans la rigueur morale, l'ascétisme et la simplicité doctrinale, exalte l'unicité et la toute puissance de Dieu, prêche le mépris total des richesses et prône une discipline communautaire rigoureuse :

Et lui, Oqba, entendait faire triompher l'Islam, c'est-à-dire la vie. Il ne voulait rien conquérir de ce monde qui n'était qu'apparence face à la Réalité, pas un pouce de terre, pas la moindre once d'or, pas même ce qu'on appelait la gloire. Si une guerre était sainte, il était sûr que c'était la sienne. (*MP*, 154)

L'oralité met en valeur la quête mystique, qui est aussi une quête d'absolu et de complétude, à dimension sacrée et glorieuse, d'Oqba pour qui la conquête est d'abord religieuse avant d'être militaire : « Oqba ne faisait qu'ouvrir le chemin, sabrant les ténèbres. (...) Sa guerre était celle de la foi » (*MP*, 148) et « sa conquête était celle des âmes » (*MP*, 157). Elle est faite au nom de la Parole révélée : « Oui ! Certes oui ! Par l'âme et celui qui l'a équilibrée, c'était comme si Oqba avait connu avec le Prophète, la gigantesque émotion, la commotion éclatante à l'écoute de la Parole divine » (*MP*, 145). Les versets qui émaillent le discours du personnage révèlent son haut degré de spiritualité et son souci de perfection dans la propagation d'un Islam dont le caractère messianique universel et permanent est souligné à plusieurs reprises :

Par ceux qui sont envoyés vague après vague souffler la tempête, par ceux qui se déploient et se séparent et lancent le rappel, oui, ce qui vous est promis va venir ! Il viendra quand s'effaceront les étoiles, quand se fendra le ciel, quand se pulvériseront les montagnes, quand l'heure sera signifiée aux messagers. A quand le jour d'échéance ? (MP, 147)

La richesse de l'oralité est renforcée par un ton épique, un style lyrique, envoûtant, emphatique et dithyrambique qui est un chant à la gloire de Dieu et de la guerre sainte. L'alternance de phrases longues et courtes, rythmées aux cris d'*Allah Akbar*, recrée la chevauchée fantastique des cavaliers d'Oqba, « la musique effrénée des martèlements entre ciel et terre » (MP, 147), le chant des jets d'eau « jaillissant en notes de cithares dans les vasques des ablutions » (MP, 155), la ferveur éblouissante du Verbe « qui dérouillait la prison du cerveau, passait outre pour descendre vers les sources de l'émotion » (MP, 156), le déferlement puissant des vagues de l'océan « chargées d'Islam » et qui « toutes avaient la même voix, répétaient le même mot : paix, paix, paix... » (MP, 183).

La lecture de l'Épilogue, par contre, révèle une déconstruction de la parole coranique par la subversion du sens du discours religieux au niveau du signifiant, pratique qui déforme et altère le texte sacré. Raho, au lieu de louer Dieu, s'écrie : « Louange à Lamirik ! (...). Louange à ses fils infidèles tant qu'ils sont » (MP, 19). Chraïbi, dans une intention parodique évidente, s'approprie la parole divine pour la désacraliser. Ainsi, alors que le Coran dit : « Et, quand il ne subsistera plus rien, il restera la Face Sublime de Dieu ! » (MP, 149), Raho, se prosternant devant la terre-mère, pêchant par la parole sacrilège, déclare : « Et quand il ne subsistera plus aucun os, aucune dent de mon peuple, toi, tu subsisteras. Toi, ma terre. Personne ne te vaincra. Personne ne te fera mourir » (MP, 43).

Le fait intervient dans des situations de crise et illustre l'inquiétude et le scepticisme du personnage (par ailleurs pénétré de religiosité), confronté en ce XX<sup>e</sup> siècle à la misère économique et à la détérioration des vertus ancestrales qui structuraient les communautés archaïques perçues comme des sociétés modèles. Raho, « fataliste et démuné » (MP, 17), s'interroge :

L'Islam n'était-il donc que la religion des résignés, des opprimés et autres laissés pour compte ? Mais non ! Oh, que non ! Il y avait des musulmans qui se portaient bien, bedonnants de panse et de puissance, avec le bonheur en plus. Comment faisaient-ils pour ne manquer de rien, ni sur terre, ni au ciel ? Ils avaient même des avions pour être plus proche du

Seigneur. Quelle était leur combine ? « C'est simple, se dit Raho, très simple. Et s'il y avait deux Islams, celui des privilégiés et l'autre. (MP, 17) Les propos du personnage mettent l'accent sur les avatars d'un Islam aux idéaux bradés : « Comment les hommes lui ont-ils donné un tout autre sens ? » (MP, 210). Le roman est riche en interrogations sur l'Islam contemporain et sur la trahison de l'Islam originel dont Chraïbi se plaint depuis *Le Passé simple*. C'est la dénaturation par l'homme de l'Islam, redevenu « l'étranger qu'il a commencé par être » (dédicace), qui conduit l'auteur, déclare Fouet, à élaborer une « représentation de l'Histoire comme processus de dégradation » (1999 : 254).

## CONCLUSION

Inaugurant une perspective véritablement nouvelle, Chraïbi, avec *La Mère du printemps*, ouvre l'espace fictionnel à un grand moment de l'histoire du Maroc. Le roman, reflétant une vision tout à fait particulière de l'histoire de la conquête arabe du Maghreb, allie la référence historique à la création poétique, recréant et immortalisant de ce fait une séquence historique méconnue, enrichie et transformée par une technique littéraire et esthétique parfaitement maîtrisée, fondée sur l'oralité, c'est à dire sur l'inscription dans le texte, comme patrimoine éminemment précieux, d'une tradition orale, d'un art du conte, marqué par la puissance et la magie du verbe.

Le roman puise son dynamisme dans la restitution d'une parole démultipliée, plurielle et hétérogène dont le lecteur perçoit l'énergie et la vitalité. L'écriture est ainsi habitée, galvanisée par une parole pléthorique qui nous fait douter du bien-fondé et de cette assertion de Senghor affirmant : « L'écriture appauvrit le réel. Elle le cristallise en catégories rigides ; elle le fixe quand le propre du réel est d'être vivant, fluide et sans contours » (1964 : 238) et des allégations de Genette disant : « le "passage" de l'oral à l'écrit neutralise presque irrémédiablement les particularités de l'élocution » (1983 : 34).

---

## Ouvrages cités

- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions Gonthier, 1970.
- BENCHAMA, Lahcen. *L'Œuvre de Driss Chraïbi*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, 1974.
- CHRAÏBI, Driss. *Le Passé simple*. Paris : Denoël, 1954.
- . *Une enquête au pays*. Paris : Le Seuil, 1981.
- . *La Mère du printemps*. Paris : Le Seuil, 1982.
- . *Naissance à l'aube*. Paris : Le Seuil, 1986.
- DUBOIS, Lionel. « Interview de Driss Chraïbi ». *Revue CELFAN*, vol. 5, n° 2, 1986. 20-26.
- FOUET, Jeanne. *Driss Chraïbi en marges*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1979.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris : Le Seuil, 1983.
- GONTARD, Marc. *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*. Paris : L'Harmattan, 1981.
- LAÂBI, Abdellatif. *La Brûlure des interrogations : entretiens*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- MEDDEB, Abdelwahab. « Le palimpseste du bilingue. Ibn 'Arabi et Dante », dans Jalil BENNANI et al.. *Du bilinguisme*. Paris : Denoël, 1985. 125-144.
- RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris : Le Seuil, 1978.
- SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté I*. Paris : Le Seuil, 1964.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris : J. Corti, 1985.