



مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

نصف سنوية

العدد الواحد والخمسون

ابريل 2019

مجلة كلية الآداب.. مج ١، ع ١ (أكتوبر ١٩٩١م).
بنها : كلية الآداب . جامعة بنها، ١٩٩١م
مج؛ ٢٤ سم.
مرتان سنويا (١٩٩١) وأربعة مرات سنويا (أكتوبر ٢٠١١) ومرتان سنويا (٢٠١٧)
١ . العلوم الاجتماعية . دوريات . ٢ . العلوم الإنسانية . دوريات.

مجلة كلية الآداب جامعة بنها

مجلة دورية محكمة

العدد الواحد والخمسون

الشهر : أبريل 2019

عميد الكلية ورئيس التحرير : أ.د/ عبير فتح الله الرباط

نائب رئيس التحرير : أ.د/ عربى عبدالعزيز الطوخى

الإشراف العام : أ.د/ عبدالقادر البحراوى

المدير التنفيذى : د/ أيمن القرنفلى

مديرا التحرير : د/ عادل نبيل الشحات

: د/ محسن عابد محمد السعدنى

سكرتير التحرير : أ/ إسماعيل عبد اللاه

رقم الإيداع ٦٣٦١ : ٦٣٦٣ لسنة ١٩٩١

ISSN: 1687-2525

المجلة مكشفة من خلال اتحاد المكتبات الجامعية المصرية

ومكشفة ومتاحة على قواعد بيانات دار المنظومة على الرابط:

<http://www.mandumah.com>

ومكشفة ومتاحة على بنك المعرفة على الرابط:

<http://jfab.journals.ekb.eg>

هئية تحرير المجله

عميد الكلية ورئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

أ.د/ عير فتح الله الرباط

نائب رئيس التحرير

أ.د/ عربي عبدالعزيز الطوخي

الإشراف العام

أ.د/ عبدالقادر البحراوي

المدير التنفيذي

د/ أمين القرنفيلي

مدير تحرير المجله

د/ عادل نبيل

مدير تحرير المجله

د/ محسن عابد السعدني

سكرتير التحرير

أ/ إسماعيل عبد الله

Les seuils narratifs dans "*La Mère du printemps*" de Driss Chraïbi

Par

Ahmed Moawad Abd-Elhadi

Maître de conférences en littérature française

à la faculté des Lettres

Université d'El-Arish

ملخص بحث عن
العتبات السردية في رواية (أم الربيع) لـ دريس شرايبي

إن الأدب المغربي الناطق باللغة الفرنسية يشغل مكانه عظمى في مجال الأدب الفرنسي العالمي لذلك كان موضوع البحث يتناول العتبات السردية في رواية " أم الربيع " للكاتب المغربي دريس شرايبي الذي يكتب باللغة الفرنسية والذي يعتبر واحدا من أهم الكتاب الفرنكوفونين الأكثر حداثة والذي يتمتع بصيت متسع في مجال الأدب المقارن وذلك بفضل غزارة إنتاجه الأدبي الذي تُرجم إلى العديد من اللغات الاجنبية. ولقد استطاع الكاتب أن يخلص نفسه بأسلوب متميز مزج بين الثقافتين العربية والفرنسية إذ أنه يصور لنا المجتمع بصورة فريدة يتناول فيه بعض الظواهر السائدة في مجتمعه مثل عدم المساواة الموجودة بين أفراد المجتمع وقضيه الإيمان وعدمه وكذلك الوقت وكيفيه استغلاله. ويتميز عرض الرواية محل الدراسة بأنه حديث الراوي الذي يعتبر خطوه هامه لتحليل النص ليرشد القارئ للعمل الفني الذي يتضمن الصيغة الروائية التي تهتم بالأحداث بخلاف قواعد السرد المعتادة التي تهتم بالبطل الأوحده. وتهدف الدراسة أيضا إلى إيضاح وجه النظر المسيطرة في الرواية وهي وجه النظر الداخلية. كما توضح الدراسة النماذج المستخدمة للراوي ونشير هنا بان الكاتب استطاع أن يستخدم نموذجين للراوي وهما :- من يسرد الحكاية وهو طرفا فيها واحد شخصياتها وذلك الذي يقتصر دوره على السرد المجرد. وهكذا فان شرايبي استطاع أن يكيف تقنيات العرض بما يتناسب مع العمل الأدبي ليظهر في صورته خياليه بديعة.

Résumé

Les seuils narratifs dans "*La Mère du printemps*" de Driss Chraïbi

La littérature maroquine d'expression française occupe une place de choix dans le domaine des lettres françaises à l'étranger. Cette étude porte sur les seuils narratifs dans "*La Mère du printemps*" de Driss Chraïbi, qui est sans doute l'un des écrivains arabes francophones les plus actuels. L'origine de la littérature maroquine d'expression française réside également dans le fait que les écrivains maroquins réintroduisent dans leurs œuvres. Cette technique littéraire tend à faire du texte un texte bilingue. Nous indiquons que son œuvre se caractérise par la confusion des genres littéraires où se mêlent roman et une pièce de théâtre, autobiographie et fiction. C'est-ainsi l'énonciation est le discours du narrateur qui est considéré comme un respect important dans chaque analyse textuelle pour renseigner le lecteur sur la manière d'aborder l'œuvre littéraire. Le but de cette étude est de savoir pour quels procédés narratifs spéciaux le récit se constitue en discours de ses personnages. Les notions de focalisation et de modes narratifs nous serviront pour parler de ces procédés.

**Seuil - narratif -fleuve - *la Mère du printemps* - focalisation
– discours narratif**

Les seuils narratifs dans "*La Mère du printemps*" de Driss Chraïbi

Introduction:

La littérature est l'art de narrer la vie dans ses événements et ses troubles. C'est "une expression plurielle de diversités et de singularités. Toute littérature est une transformation. Elle accapare ce qui lui est extérieur et le modifié."

⁽¹⁾ Ecrire un thème, c'est narrer de soi ou des autres. C'est imposer une confrontation avec soi ou avec les autres par des seuils narratifs qui laissent un relief de sa propre culture.

Si nous considérons que "*La mère du printemps*" prend l'aspect du genre historique, c'est parce qu'il relate une période historique du Maroc mais cette narration à la fois un seuil de réel et de fiction. L'auteur a utilisé l'Histoire comme toile de fond et en avant-plan des personnages fictifs. Il a choisi sélectionner des épisodes dramatiques. L'auteur a attiré les lecteurs à quitter le temps présent et leur espace pour retourner vers l'embouchure du fleuve marocain jusqu'à l'an 681 à l'instant précis où le command général musulman Oqba arrive à l'Afrique du Nord. C'est un roman de passion et d'amour narré en des chapitres magnifiques de seuils narratifs avec le langage des éléments et de la musique.

Cette étude porte sur l'œuvre romanesque de Driss Chraïbi, cet auteur marocain, très connu qui a adopté le français comme sa langue d'expression et d'écriture. Il est sans doute l'un des écrivains arabes francophones. Il jouit d'une large réputation

¹ - Dantwig, (Charles), *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, éd. Grasset et Fasquelle, Paris, 2005, p.480.

européenne grâce à sa grande production littéraire qui est traduite en plusieurs langues. Il est romancier maroquin, qui est né au Maroc en 1926. Il vient à Paris en 1945 pour étudier la chimie puis la neuro-psychiatrie. Puis il opte pour la littérature. Nous avons choisi cette œuvre car c'est un roman à la fois polyphonique et polysémique. C'est une sphère thématique strictement attachée au vécu des Berbères s'articule autour de *La Mère du printemps* dans la tribu des Yafelman, certainement toutes les minorités, qui y vivaient. La liberté, l'Histoire, l'identité, le mythe de la Terre-Mère et la folie de l'eau etc.

Notre étude s'articule autour de *La Mère du printemps*, une sorte d'hommage rendu à la terre-Mère, une nostalgie vers un passé glorieux et une fierté d'identité venant du pluriel où coexistent la race berbère et l'âme musulmane. C'est donc la charge narrative de narrer tous ces thèmes qui nous ont motivée à aborder une étude intitulée: " les seuils narratifs dans *La Mère du printemps*" cette problématique nous emmène à poser d'autres questions partielles et nous poussera à savoir comment s'inscrit cette dynamique narrative au vécu des Fils de la terre d'une part et les Fils du désert d'une autre part, et pour quelle raison Chraïbi met en scène une diversité de races et de cultures, sur la même tribu.

Notre travail est donc une tentative d'analyser le contenu du roman dans son aspect narratif qui a attiré notre attention par sa richesse stylistique. C'est-ainsi notre travail sera devisé en trois seuils: dans la première partie, nous allons traiter le contexte culturel multilingue et les modes narratifs, dans la deuxième partie, nous traiterons les perspectives narratives comme un seuil narratif et à la fin, nous n'oublierons pas d'exposer les types du narrateur. Nous essaierons de savoir par quels procédés narratifs spéciaux le

récit se constitue en discours de ses personnages. L'énonciation est le discours du narrateur qui est considéré comme un respect important dans chaque analyse textuelle pour renseigner le lecteur sur la manière d'aborder l'œuvre littéraire. Les notions de focalisation et de modes narratifs nous serviront pour parler de ces procédés. G. Genette expose dans son livre "Figures III", les critères du discours narratif en trois classes fondamentales: "*Celles qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse, {.....}; celles qui tiennent aux modalités de la "représentation" narrative, donc aux modes; celles enfin qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même au sens que nous l'avons définie, c'est-à-dire la situation ou instance narrative, et avec elle ses deux protagonistes: le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel{.....}ce terme est celui de voix....*"⁽¹⁾

Le contexte culturel multilingue:

Dans cette étude, il convient de mettre en évidence le caractère cosmopolite de cette littérature. L'originalité de la littérature maroquine d'expression française réside également dans le fait que les écrivains maroquins réintroduisent dans leurs œuvres. Cette technique littéraire tend à faire du texte un texte bilingue. C'est ainsi que les écrivains maroquins d'expression française « *ont fait une tentative réussie pour saisir le monde - leur monde. Ils ne cherchent plus de particularisme du terroir.* »⁽²⁾ La méthode analytique critique de ce roman, indique que son œuvre se caractérise par la confusion des genres littéraires où se

1 - Genette(Gérard), **Figures III**, Paris, le Seuil, 1972, coll." Poétique", pp: 75-76

2 -Luthi. J, **La littérature d'expression française en Égypte (1798- 1998)**, Édition : L'Harmattan, 2000,

Nouvelle édition remaniée, p. 182

mêlent roman et une pièce de théâtre, autobiographie et fiction. Il serait, peut-être, utile de signaler que La littérature maroquine d'expression française occupe " *une place de choix dans le domaine des lettres françaises à l'étranger, à côté des littératures canadiennes, africaines ou libanaises.* " ⁽¹⁾ Mais " *Pourquoi se tourner vers une langue étrangère alors que l'arabe est langue de vieille et haute tradition littéraire d'un cadre étroitement national ?*" ⁽²⁾ En effet, la francophonie au Maroc découle de plusieurs principes : elle se rattache au choix de cette langue de culture, en établissant une distance par rapport à l'arabe. Le français est même langue exclusive pour une part de cette catégorie sociale.

Engagé dans le jeu des langues, Chraïbi a créé son propre style d'écriture dans un contexte culturel multilingue, souvent affecté de l'existence de deux langues dans son pays natal. Il n'existe pas une société humaine sans culture, car la culture est " *l'ensemble des pratiques sociales*"⁽³⁾ A la communauté, il existe une pluralité de types culturels, que les personnages vont intégrer de façon spécifique au cours de leur socialisation primaire et secondaire. Bernard Lahire souligne à ce propos que: " *la culture cultivée et les catégories culturelles de perception et de hiérarchisation qui l'accompagnent fournissent un cadre qui permet aux individus de donner un sens distinctif à leurs pratiques et à leurs goûts de se sentir justifiés d'exister comme ils existent,*

¹ - Ibid,p. 16

² - Joubert. J.L, **Ecrivains arabes en français, Les Cahiers de l'Orient.** No 4. Paris, SFEIR, 4^e trimestre 1986, p. 172

³ - Claude, Lévi-Strauss, **Anthropologie structurale,** Paris, Plon, 1973.

d'avoir le sentiment de mener une vie digne d'être vécue, c'est-à-dire de mener une vie plus digne d'être vécue que d'autres"⁽¹⁾

L'auteur concilie les croyances des Berbères sur la terre sacrée. Le culte que les Berbères vouent à la terre, est réconcilié avec la doctrine du Coran. Nous pouvons dire que « *Terre sacrée* », c'est la terre des Imazighen, était un carrefour où se rencontraient tant de cultures, de générations en génération, et un espace d'interaction entre plusieurs civilisations. Nous pouvons remarquer une culture à une autre à travers les mythes d'origine, de la terre, du fleuve et de la folie dans ce roman. Nous exposerons une sorte des pratiques culturelles dans ce roman, c'est le mythe du fleuve béni.

Le mythe raconte une histoire sacrée" *il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, {...} On rapporte comment quelque chose a été produite, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté* »⁽²⁾ L'Oum-er-Bia ou *La Mère du Printemps* est le nom du fleuve marocain que les Arabes ont suivi pour arriver jusqu'à l'Océan où se trouve le petit port d'Azemmour qui signifie en berbère le rameau d'olivier. Ce fleuve représente l'âme de la ville. Sur la Terre mystérieuse, baignée par *La Mère du Printemps*, les Ait Yafelman « *les Fils de l'eau* » vivaient depuis des siècles et qui pouvaient résister à tous les envahisseurs qui déferlaient au nom d'une civilisation, d'un dieu ou de la force : Romains, Turcs, Phéniciens, Espagnols, Portugais etc. Certes, près de cet *assif* même, coexistaient plusieurs races : Berbères, Arabes et Juifs y vivaient côte à côte à la recherche de l'idéal. Les Berbères sont

¹ - Lahire, Bernard, *La culture des individus*, La Découverte, Coll. Textes à l'appui. 2004. Pp.29-30

² - I Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris Gallimard, 1963, pp.16-17

paganismes, cette religion consistait en divers cultes voués aux éléments naturels tels que les rivières et les montagnes. Le fleuve était sacré comme un dieu. « *Ce matin de l'an 679Azwaw faillit mourir noyé dans le fleuve sacré. Tous les Ait Yafelman y étaient entré à leur tour. Il était devenu leur dieu.* »⁽¹⁾

Dans le roman de Chraïbi, les Berbères se considèrent comme les Fils de L'eau : « *Nous sommes des Ait Yafelman c'est-à-dire des Fils de Léau.* »⁽²⁾ L'auteur a donné une importance au fleuve qui est fréquent dans tout le roman. Il est à la fois porteur de vie et de violence. C'est ce qu'affirme Azwaw : « *la terre rajeunit à chaque printemps, le fleuve aussi, l'Océan. Pourquoi pas nous ?(...) nous avons besoin de renouveau. Ce qui risque d'être notre mort va nous donner la vie* »⁽³⁾ Pour lui comme pour tous les fils de la terre et de l'eau est un paradis incomparable : « *Mon paradis à moi, c'est l'Oum-er-Bia, les vergers et les champs qu'elle baigne à son embouchure.* »⁽⁴⁾

En effet, il est fort connu que toutes les civilisations du monde ont pris naissance autour de l'eau. Dans ce sens Azwaw confirme : « *là où il y a l'eau, il y a aussi le temps* ». ⁽⁵⁾ Chraïbi associe le syntagme du « fleuve » à celui de « la terre » :

« Notre terre, ils se l'approprièrent surement, mais ils ne peuvent pas la faire mourir. Une terre se régénère toujours après la mort des hommes. l'Oum-er-Bia, notre fleuve sacré, ils peuvent boire de son eau tant qu'ils veulent (...)Un assif renait toujours ; vous l'avez vu de

¹ - Chraïbi (Driss), *La Mère du printemps*, Edition: Paris, Le Seuil 1982. P. 142

² - Ibid. p.67

³ - Ibid. p.138

⁴ - Ibid. p.170

⁵ - Ibid. p.124

vos yeux. Mais les Fils de la Terre, si nous ne savons pas gagner la bataille du temps, nous perdrons jusqu'à la dernière goutte de notre sang »⁽¹⁾

« Ce fleuve, cette terre retrouveront un jour leurs fils. Je vous y donne rendez-vous dans dix siècles, quinze siècles, (...) c'est peu de chose dans le temps. »⁽²⁾

« La nuit enfantait le jour, la terre se renouvelait et rajeunissait de printemps, l'assif ajoutait sa vie à la vie »⁽³⁾

Chraïbi assure que les Arabes recherchaient de l'eau qui est un symbole de purification des corps et des âmes : *« Est ce que tu sais que l'eau est la source de la vie? Est qu'on t'a déjà dit comme mes émissaires me l'ont appris, que les Arabes sont là à présent où il y a les plus grands fleuves ? Le Nil, le Tigre, l'Euphrate, quantité d'autres? »*⁽⁴⁾ Ce procédé narratif renvoie au dédoublement identitaire qui s'est produit chez Azwaw, qui jure à la fois par *« la Mère du printemps »* et par Allah : *« Non, par la Mère du printemps et par Allah »*⁽⁵⁾

C'est-ainsi que l'auteur confirme que les civilisations des peuples passent dans l'espace simplement et traverse les temps comme l'eau du fleuve. Elles sont comme le cours que prend le fleuve en circulant à travers l'espace et le temps. Entre les deux, il existe une relation d'interdépendance qui se tisse : le fleuve irrigue les civilisations pendant que le temps et l'espace témoignent de la vie

¹ - Ibid. p.139

² - Ibid. p.142

³ - Ibid. p.80

⁴ - Ibid. p.124

⁵ - Ibid. p.214

du fleuve : « *Ruissela maigrement le fleuve éternel, goutta les dernières gouttes de son eau, telle une mère harassée à la fin de l'allaitement. Puis s'assécha.* »⁽¹⁾ Les trois éléments : le fleuve, le temps et l'espace enchaînent à tout le monde, sans jamais transformer une propriété privée.

La symbolique du fleuve donne force et vitalité à cette relation. Il est à la fois symbole de la « *fertilité, de la mort, et du renouvellement* ». ⁽²⁾ Nous pouvons dire que l'auteur nous présente une comparaison entre la circularité des civilisations et l'afflux de l'eau du fleuve. Aussi, dans la démarche de la structure du roman et l'écoulement des eaux dans le fleuve. Chraïbi nous présente un autre seuil narratif qui s'attache aux modes de la narration.

Les modes narratifs:

Le mode narratif est un seuil dont le narrateur expose l'histoire: " *c'est à ces modes du récit qu'on se réfère lorsqu'on dit qu'un écrivain nous "montre" les choses, alors que tel autre ne fait que les "dire"*"⁽³⁾ T. Todorov souligne que ces deux modes de représentation ne se trouvent presque jamais à l'état pur et sont généralement mélangés dans un roman. En effet, le roman de "*la mère du printemps*" ne déroge pas à cette règle. Dans ce roman, nous remarquons que la plus grande partie du roman est réservée au mode narratif (récit ou diégésis), ce mode qui constitue plus du roman représente les faits et les événements comme s'ils se contaient eux-mêmes, alors que la représentation (discours ou mimésis) ne s'élève que le moins. Nous pouvons dire qu'il y a deux genres de narration qui peuvent coexister dans un récit: " *la*

¹ - Ibid. p.102

² - Chevalier,(J)et(CHeerbrant), A, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1995.P 449.

³ - Todorov (Tzvetan), *Les catégories du récit littéraire, Poétique de la Prose*, Paris, Le Seuil, 1971, coll. "Poétique", p: 144.

narration proprement dite" qui concerne la représentation des actions et des événements et " la description "qui est la représentation des objets ou des personnages."(1)

A vrai dire, malgré la diversité des lieux présenté dans ce récit, Chraïbi ne s'intéresse pas à en donner de minutieux tableaux mais il se contente d'éparpiller ici et là quelques indications descriptives sans y insister. Sans doute, ces petits détails descriptifs sont le plus souvent significatifs et servent à jouer un rôle dans l'action; celui essentiellement "d'ancrer" le récit dans le réel ou de constituer le décor ou le cadre dans lequel se produit l'action et évoluent les personnages.

Dans ce roman, il n'y a qu'un seul personnage "Azwaw" dont le portrait est assez riche. Pourtant, les traits physiques de ce personnage aussi bien que ses traits moraux ne sont pas donnés d'emblée, mais ils sont éparpillés tout le long du texte. Le nom de " Azwaw " peut donner lieu à un rappel rapide de différentes confrontations. Ce personnage porte son nom qui " y brille d'une manière excellente" (2) Nous réfléchissons sur ce que le prénom peut évoquer, sur la connotation. Nous avons abouti à l'idée d'un prénom à la philosophie significative " Azwaw", le nom suscite davantage de commentaire. Azwaw est le personnage qui possède le plus de traits, aussi bien physique que moraux. Azwaw Ait Yafelman est le prototype d'un chef Berbère qui a tout le caractère de la Berbère, un personnage unique dominant presque tout le roman entouré de figures fonctionnant comme des marionnettes animées par lui. Azwaw ne parle que de lui et ne fait parler les autres que de lui. Il se croit maître de la situation, il ne fait que

¹ - CF. Genette(Gérard), " *Frontières du récit" in communication*, n° 8, p: 156.

² - Sellier (Philippe), *Le mythe du héros*, édition: Bordas, Paris, 1970, p: 13.

tenter de construire un environnement en fonction de ses désirs et ses fantasmes.

Autrement dit, c'est le personnage dont le portrait comporte le plus de détails. En effet, le narrateur semble n'avoir oublié aucun organe ou membre de ce personnage. C'est ainsi qu'il parle de sa voix: " ...*la voix de fonte d'Azwaw, tel un écho venant du fond des eaux*"⁽¹⁾ Il parle de son visage, de ses yeux, de sa tête, de ses joues, de ses genoux, de ses épaules, etc. bref, nous avons une représentation détaillée de ce personnage. Cependant, les traits privilégiés chez Azwaw sont sa voix et ses mains.

Quant aux traits moraux, Azwaw est fortement caractérisé, il incarne l'image idéale du chef. Il possède toutes les caractéristiques indispensables au chef: la force, la ruse, l'intelligence, la lucidité, la sagesse, la fermeté, la responsabilité, l'amour de son peuple,... parlant de lui un jour avec Dada, Hienb s'exprime en ces termes: " *il est fort comme les cèdres de mon pays*" ⁽²⁾ C'est ainsi que le nom de Azwaw peut concentrer toutes les informations données par l'écrivain sur la personnalité de son héros qui est enfermé dans le temps de l'enfance, le passé lui donne un sentiment d'éternité. Azwaw identifié comme l'immortel maître des Berbères. Un héros narcissique qui se croyait imbattable, vivant dans la répétition et le passé. Azwaw est un nom qui porte la symbolique d'un homme en révolte parce que " *le choix des noms est ce qu'il y a de plus embrassant pour un romancier qui veut s'attacher sincèrement aux figures qu'il crée.* " ⁽³⁾ Azwaw est décrit sous des traits très négatifs : violent, cruel, sauvage, païen et conspirateur. Le dilemme Azwaw

¹ - Chraïbi (Driss), *op.cit*, p: 47.

² - Ibid., p: 83

³ - Glaudes (Pierre) et Reuter (Yves), *Le personnage*, Presse univers aire de France 1998, p: 61

est exprimé dramatiquement dans ces passages : « *Qui gagnera ? Le Berbère ou le Musulman ? Moi ou moi ?* »⁽¹⁾

« *Qui arrivera en haut le premier ? Le croyant ou le païen ? L'appel à la prière nous le lancerons tous deux avec la même foi. Il le faut .Il le faut de gré ou de force et pour ici-bas et pour l'autre monde. Dieu jugera, la Mère du Printemps aussi. (..) Je ne suis plus qui je suis ?* »⁽²⁾

Dans ces citations, l'auteur expose la relation d'Azaw à son chef, il s'agit de la soumission du chef à la nouvelle religion, tout en continuant à vivre selon la tradition à l'intérieur de sa maison. Encore une fois, nous sommes ici en face d'une offrande matérielle, mais non spirituelle : « *Je ne suis pas parjure. Je suis né ici et mourrai ici. Notre Terre nous survivra à tous.* »⁽³⁾

Quant à la narration ou ce que Genette appelle " récit d'événements", elle occupe une place primordiale dans le roman. Elle constitue l'armature sur laquelle est basée la fiction et sert à raconter les actions. En outre, la narration peut décrire et commenter le faire des personnages. Signalons à titre d'exemple le passage suivant: " *Si elle avalait pour vaincre sa nausée et sa peur. Pour cimenter ses entrailles.*"⁽⁴⁾ D'autre part, la narration permet aussi de résumer ou de condenser le récit en ne mentionnant que les moments forts de

¹ - Chraïbi (Driss), *op.cit*, p: 212

² - Ibid p: 212

³ - Ibid, p: 213

⁴ - Chraïbi (Driss), *op.cit*, p: 71.

l'action. C'est ainsi que la répudiation de Hineb après la naissance de Yerma, sa fille, est rapportée:

" Et puis, il (Azwaw) ne quitta plus la maison. Calme et souriant, jour et nuit, son regard acéré resta rivé sur les mamelles de Hineb. Quand il se fut rendu compte qu'il n'y avait pas de montée de lait, pas une goutte, il fit ce qu'il devait faire: il la répudia. Séance tenante. Sans explications ni regrets. Elle ne servait plus à rien et qu'elle aille où l'appelait sa petite destinée sèche! Il n'avait rien à voir avec les maladies, ni du corps ni de la tête. Aisément, il la remplaça par une nourrice généreuse-et une chèvre aux pis gonflés, en cas de besoin."⁽¹⁾

Dans cette citation, le narrateur a utilisé le passé, forme du premier plan, qui assure la succession rapide des faits et qui fait progresser l'action. D'autre part, la description permet aussi de dramatiser l'action en ralentissant la narration dans un moment crucial de l'action. C'est le cas du chapitre III de la deuxième partie. (De la page 177 à la page 191) Insérées dans des parties narratives, les informations descriptives ne constituent pas une pause ou une interruption dans le récit, mais ce glissement du narratif au descriptif et l'inverse donne à la narration toute sa dimension dramatique, sujet sur lequel nous reviendrons plus loin:

« Quand je me retrouve là-haut entre ciel et terre, je retrouve tous les miens. C'est vers eux que je clame le rassemblement, afin qu'ils restent toujours en éveil.

¹ - Ibit, p: 84.

L'Islam n'est-il pas un éveil ? Je les avertis avec les seuls mots dont je dispose : ceux du rituel. »⁽¹⁾

Ainsi, nous pouvons distinguer que les deux seuils (la description et la narration) se confondent et se complètent dans le roman. Chacune joue son rôle selon l'événement narré. Le récit qu'il soit descriptif ou narratif, est souvent pris en charge par le narrateur qui se contente de rapporter en son nom: " *les paroles des personnages, en effaçant les caractéristiques originelles de personne, et de temps, en supprimant les traits "réalistes" d'énonciation* " ⁽²⁾

Sans doute, le discours des personnages est aussi important que le récit du narrateur. Quand le narrateur se tait pour donner d'emblée la parole au personnage, le lecteur suit la scène sans médiation, ce qui lui donne l'occasion de juger lui-même les personnages. Mais il est nécessaire de savoir qui parle et comment le discours est introduit dans le texte.

Dans cette histoire, nous trouvons les trois genres de discours que distingue le degré d'intervention du narrateur: " le discours narrativisé ou raconté, le discours transposé au style indirect et enfin le discours rapporté au style direct. " ⁽³⁾ Mais en étudiant les passages discursifs du roman, nous avons trouvé que la plupart de ces passages sont rapportés au style indirect. Dans ce genre de discours, le narrateur donne la liberté à la parole ou à la pensée des personnages. Nous pouvons relever à l'appui le dialogue suivant de notre corpus entre Azwaw et Hiempsal:

¹ - Ibid, p: 210

² - Milly (Jean), *Poétique des textes*, Paris Nathan, 1992, Coll. " Nathan-université", p: 314.

³ - Cf. Genette (Gérard), *Figures III*, op.cit, p: 190

" Il (Azwaw) retrousse les lèvres à la manière d'un renard, montre les dents à Hiempsal jusqu'aux molaires. Il dit:

-Je n'ai fait qu'appliquer ce que tu as lu dans ton omoplate de veau. Elle affirmait que nous devons nous soumettre à la colère des dieux. Tu l'as encore, ce vieil os?

Sans se retourner, il brasse l'aire derrière son dos en agitant la main comme une godille, afin d'apaiser la marée de rires qui vient de monter et se répercute contre les murs du patio. "⁽¹⁾

Dans cette citation, la fonction essentielle du style direct est de rapporter directement, tels quels et sans l'atténuation qu'introduisent les autres formes du discours, des termes qui caractérisent la personnalité autoritaire et ironique d'Azwaw et dessinent ses rapports avec les autres.

Selon la théorie de Genette, il y a trois niveaux différents du discours transposé: " discours indirect régi; le discours indirect " régi partiellement mimétique et le "discours indirect libre."⁽²⁾ C'est ce dernier niveau qui nous intéresse plus particulièrement étant donné que c'est la forme la plus fréquemment utilisée dans " *La Mère du printemps*". En effet, ce type de discours constitue une technique relativement complexe parce qu'elle combine les traits linguistiques du discours direct et ceux du discours indirect. Mais, nous pouvons dire que le discours indirect de Chraïbi, n'est pas rattaché à certains personnages plutôt qu'à d'autres. C'est le moment ou l'état particulier du personnage qui justifie l'apparition de ce type de discours. Il est toujours associé à un moment intensif

¹ - Chraïbi (Driss), *op.cit.*, p: 115.

² - Cf. Genette (Gérard), *Nouveau au discours du roman*, Paris. Le Seuil, 1983, Coll. Poétique, p: 38

de méditation vécu par le personnage. C'est ainsi que nous rencontrons le discours indirect libre dans les interrogations suivantes: "*quelle année pouvait-il bien être chez les Arabes, selon l'Hégire? Ils ne le savaient pas eux-mêmes, sans doute. Ils comptaient à présent par écrit, les dates et l'argent, à la façon des zéropéens.*"⁽¹⁾ Et aussi une autre citation qui s'agit du discours indirect: "*En actes ou en paroles, étaient-ils si différents les uns des autres, somme toute?*"⁽²⁾

Mais nous avons remarqué que les deux derniers chapitres de *La Mère du Printemps* sont narrés à la première personne par l'Imam Filani trente ans après l'arrivée d'Oqba à Azemmour. Ce n'est que vers la fin que le lecteur découvre que Filani n'est autre qu'Azwaw. Un dédoublement du personnage s'effectue lors de la rencontre entre Oqba et Azwaw, ce dernier étant spectateur de lui-même dans le récit fait par Filani : « *Les âmes se sont transformées plus vite et plus profondément que les pierres. Pourtant la mienne était de granit.* »⁽³⁾ Bien qu'il ait trahi Oqba, Azwaw est engagé dans une lutte contre lui-même, il se demande : « *Qui gagnera ? Le Berbère ou le musulman ? Moi ou moi ?* »⁽⁴⁾. Ce sont les dernières réflexions d'Azwaw en exposant son point de vue à la fin du roman ainsi :

« *Quand il ne subsistera plus rien, il subsistera la Face Sublime de Dieu. C'est ce qu'affirme le Coran, qui chante dans mon cœur. Les peuples passeront comme*

¹ - Chraïbi (Driss), *op.cit.*, p: 15.

² - Ibid, p: 16.

³ - Ibid, p: 198

⁴ - Ibid, p: 212.

une caravane le long du temps. Et, au bout du temps, il y aura la terre, la lumière et l'eau de mon pays »⁽¹⁾

L'auteur a terminé son roman par citer le verset (27) du Coran de la sourate « *Le Miséricordieux* » qui est cité auparavant dans le roman dans une prière d'Oqba et de ses hommes.

Dans ce roman, un autre discours au style direct mérite une attention particulière qui est considéré un autre seuil narratif. Il s'agit du dialogue entretenu entre Azwaw et Azoulay. Azoulay est l'ancien des Yahoud, un sage très maigre, presque sans consistance, il peut à peine se déplacer. Chraïbi le fait apparaître pour rendre service à Azwaw, en lui donnant un conseil précieux : « *Tu appelleras ton fils Yassin parce que dans moins de deux ans, quelqu'un dira son nom à voix très haute. Et il suffit que ce soit précisément ce nom là pour que le destin change. Le destin de ton fils comme celui de tout ton peuple.* »⁽²⁾ Pendant cette rencontre une discussion culturelle et idéologique qui s'est faite entre les deux personnages, sur l'Histoire, le passé et la succession culturelle dont l'attitude était le mépris et la vue d'infériorité vers les juifs de la part d'Azwaw en nommant Azoulay de « chose » : « *D'où tu sors, chose ? Je ne t'ai jamais vu.* »⁽³⁾ et la fierté de soi et la reconnaissance envers les Berbères de la part d'Azoulay :

" – (...) Azoulay: Hier, tu as donné un destin à ton peuple, une sorte d'exode qui se couronnerait par un rassemblement. Moïse n'aurait pas mieux parlé que tu ne l'as fait, fils.

Azwaw: je ne suis pas ton fils. Et je ne connais pas ce Moïse.

¹ - Ibid, p: 214.

² - Ibid, p: 172.

³ - Ibid, p: 166.

Azoulay: Moïse avait un Dieu qui le guidait. Tu n'en as aucun.

Azwaw: je suis mon propre dieu.

Azoulay: Et tu es aussi ton propre chef? C'est bien ça?

(.....)

Azwaw: Comment ça, il l'était? Qu'est-ce que tu veux dire?

Azoulay: Il vient d'expirer.

(Il tend la main vers la poignée de l'épée, tire, la lâche. Et, d'un seul coup, tout l'espace sonore n'est plus qu'une seule et même vibration à la limite des graves et de l'ouïe...⁽¹⁾)

Quand Azoulay lui montre la prévention de *Moïse* pour le destin qu'il vient de donner à son peuple, Azwaw se moque de leur croyance et de leur passé. *La particularité de ce discours réside dans sa parenté avec le discours théâtral.*

Il faut souligner la rareté de l'élément narratif, le découpage du texte en répliques et la présence des didascalies écrites en italiques et mises entre parenthèses comme une pièce de théâtre. Chraïbi y explore l'évolution du destin d'Azwaw comme autant d'exemples de la mutation de la vie des hommes au Maroc. Remarquons également l'emploi du blanc typographique encadrant ce dialogue représenté comme s'il s'agissait d'un monde clos, d'une unité cohérente mais sans attaches ni liens avec la texture narrative du texte qui précède et suit cette séquence. Ce blanc typographie séparant cette scène du reste du récit ne joue-t-il pas, semble-t-il, le rôle des rideaux, dans le théâtre, séparant l'espace théâtral de l'autre

¹ -*Ibid.*, pp: 166,167

espace; celui du réel? En fait, cet espace théâtral qui est "aire de jeu et mime du réel" est à la fois, comme dit Ubersfield: "**Signe et référent**" ⁽¹⁾ et étant donné la nature de ces signes (le décor, Azwaw, Azoulay), ce discours théâtral revêt cet aspect mythique.

Il nous paraît que l'écrivain a un projet en tête, qui dépasse parfois les limites de la littérature et prend une portée idéologique. C'est ce que nous comprenons à travers la signification des mythes fondateurs de diverses cultures. Ce roman est également un hommage à la Terre-Mère. C'est un saut dans le passé le plus lointain du Maghreb. Les personnages du roman manifestent un attachement remarquable à leur terre. Ainsi, l'espace devient une scène théâtrale sacrée dans lequel Azwaw et « *les Fils de la Terre* » affrontent la vie, et pour laquelle il combattait tous les conquérants :

« Quant à notre terre, vous la connaissez tous. Vous êtes ses fils. Elle n'aime que ses fils. Elle est sauvage et belle. Très forte, plus forte que tous les envahisseurs qui ont voulu la dormir dans le passé. Elle leur sert de cimetière. » ⁽²⁾

En somme, nous pouvons dire que le discours direct assume dans " *La Mère du printemps*", trois seuils essentiels:- un seuil représentatif puisque le discours traduit une caractéristique marquante du personnage-locuteur. Un autre seuil argumentatif car le discours vise à faire dévier l'opinion d'autrui et marque ainsi un changement dans le cours narratif. Et enfin, un seuil mythique dans une séquence où les propos sont échangés dans un cadre énonciatif autonome par rapport au reste de la narration. Ce sont pour le

¹ -Ubersfield (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, en 1977 p.301

² - Chraïbi (Driss),p: 140

discours narratif, mais pour la focalisation, c'est un autre seuil narratif.

Les Perspectives narratives:

Dans cette histoire, il faut indiquer " quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? " ⁽¹⁾ Après avoir étudié des procédés divers de focalisation, qui sont de trois types : la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe.

Nous pouvons dire que la focalisation zéro est utilisée dans la plupart du roman pour évoquer un événement antérieur qui n'a pas été rapporté en son temps ou pour exprimer les antécédents des personnages, ce qui peut combler les lacunes du récit. Le narrateur a recours au procédé du souvenir. C'est par un acte d'appel d'un des personnages que le récit se poursuit. C'est ainsi qu'il rapporte, dans les chapitres II et III de la première partie, par une sorte de flash-back, l'histoire de l'exode de la tribu de Hienb devant la conquête des armées musulmanes et son mariage avec Azwaw. Pour ce retour en arrière, le narrateur nous présente à la fin du premier chapitre de cette même partie, Hienb se remémorant son passé. C'est-ainsi que se termine le premier chapitre tout en annonçant le flash-back: " *Il n'en a pas toujours été ainsi. Les flots du passé affluent dans sa mémoire presque tous les matins...*"⁽²⁾ Et tout en marquant cette analepse, le chapitre suivant commence ainsi:

" Par une aube d'hiver, son père l'avait juchée sur ses épaules, nubile et gracile, réveillée en sursaut dans la maison natale qui volait en éclats. Il avait

¹ - Genette (Gérard), *Figures III*, op.cit, p: 203

² - Chraïbi (Driss), *op.cit.* p: 54.

*perdu un œil dès la premier flèche, le sang coulait
le long de son cou et sur les mains de l'enfant." ⁽¹⁾*

D'autre part, le type de focalisation zéro permet au narrateur une grande liberté de se trouver en divers lieux à la fois. A travers ce chapitre, le narrateur essaie de nous décrire, par un mouvement d'aller-retour, les derniers préparatifs des deux camps en conflit, à savoir le camp des Berbères et celui des cavaliers arabes.

Dans ce roman, il existe deux personnages Berbères sont présentés comme deux types indiquant le dédoublement de la personnalité et le chagrin identitaire de cette personne. Déchiré intérieurement entre la foi et le doute, entre l'Islam et le paganisme, cette personne vive le reste de leur vie en enquêtes, à la recherche de leur *moi* réel. Cette schizonévrose est apparente chez Raho et Azwaw Aït Yafelman. Nous pouvons dire que la force de notre roman réside dans le travail particulier que Chraïbi fait sur la psychologie des personnages et l'ancrage spatio-temporel : « *la guerre n'est plus désormais entre Berbères et cavaliers d'Allah, mais étrangement entre chaque musulman et lui-même.* » ⁽²⁾ En réalité, les Aït Yafelman peuvent être identifiés à toutes les tribus berbères ayant subi le même sort face aux conquérants venus de l'Ouest. Les personnages berbères du roman sont décrits comme des meilleurs pratiquants de l'Islam que les personnages arabes, et ils connaissent le Coran. Cependant, ils sont en apparence musulmans : « *Nous serons les plus fidèles des fidèles de la religion nouvelle.* » ⁽³⁾ Raho est le prototype d'un Berbère contemporain. Déchiré entre un passé glorieux de la Terre-Mère et le présent désolant des Berbères. Le seuil narratif qui apparait fil conducteur du roman à travers le personnage de Raho qui reste

¹ -*Ibid.*, p: 55

² -*Ibid.*, p: 198

³ -*Ibid.*, p: 139

une longue méditation sur l'histoire passée et présente des Berbères, leur mode de vie et leurs coutumes :

*« Raho Ait Yafelman cheminait le long de la route,
par ce pur matin d'août de l'an de grâce chrétienne
mil neuf cent quatre-vingt-deux-un Berbère très
long et mince, le visage empreint de paix. »⁽¹⁾*

Raho se rappelle une très longue tradition de résistance ancrée dans le sentiment de l'éternité de la terre. C'est alors que commence le premier grand ensemble narratif du livre, dénommé «*Première marée*». Le lecteur découvre le personnage d'Azawaw dont il sera amené à lire l'histoire en l'an 681, à l'embouchure de l'Oum-Er-Bia, jusqu'à la fin de *Naissance à l'Aube*. De temps en temps Raho s'arrête devant quelques marques culturelles de son passé, celles qui restent encore vives depuis des époques.

La relation conflictuelle entre les Berbères et les Arabes se manifeste à travers la récurrence de deux motifs : la naissance d'une nouvelle vie et la mort d'une vie. Deux races différentes, deux modes de vie différents, alors deux cultures différentes. Pour les Berbères, Ces envahisseurs ne sont que des hommes, après tout, comme les Roums, les Phéniciens et autres conquérants qui les ont précédés :

*« nous allons entrer dans ces nouveaux
conquérants, à l'intérieur de leur âme, dans leur
Islam, leurs mœurs, leur langue, dans tout ce qu'ils
savent faire avec leurs mains et dire avec leurs
cœurs. Dans tout ce qu'ils représentent de jeune, de*

¹ -*Ibid.*, p: 15

fort et de beau. Nous allons prendre leur vigueur et puis leur vie. »⁽¹⁾

Il a toujours une solution pour les moments difficiles c'est ainsi, deux ans avant l'arrivée des Arabes, il a déclaré la ville ouverte, en préparant un plan dont la seule arme de résistance était le temps :

*« Debout dans sa barque au milieu de l'Oum-er-Bia ;
par ce lumineux matin de printemps de l'an 681,
Azwaw Ait Yafelman .Il sait que le monde va mourir,
qu'un autre est en marche à martèlements de sabots,
qu'Oqba va surgir dans les heures qui viennent. Ses
éclaireurs le lui ont appris la veille. »⁽²⁾*

Ces tableaux ne peuvent provenir que d'un narrateur omniscient, situé assez haut pour mieux juger la situation. Le lecteur est donc informé, par des plans successifs, de ce qui se passe simultanément dans des lieux différents, entre autres: le camp des armées arabes; la forge, la prairie, la forêt, le port, la rivière,... ce ne sont là que quelques exemples qui pourraient révéler l'omniscience du narrateur.

Quant au type de focalisation interne, il se rencontre dans les deux derniers chapitres où un changement de perspective s'est apparemment produit. Le regard du narrateur omniscient disparaît complètement pour se confondre avec celui du héros qui commande désormais le récit. Cette vision comporte donc une "restriction de champ"⁽³⁾ puisqu'il ne nous est montré que ce que voient les yeux du héros avec qui nous découvrons l'univers romanesque. La focalisation interne porte d'abord sur le héros qui examine attentivement sa situation trente ans après l'arrivée des cavaliers d'Allah au bord de l'Atlantique. En effet, ce chapitre

¹ -*Ibid.*, p: 138

² -*Ibid.*, p: 163

³ -*Genette(Gérard), Figures III, op.cit, p.211*

révèle clairement des événements antérieurs qui n'ont pas été rapporté en leur temps et raconte des antécédents des personnages. Ainsi, Chraïbi met en avant un personnage dont la narration adapte le point de vue lequel. Selon Theuriet montre que " *le monde est perçu et interpellé à son niveau, par ses yeux et ses oreilles, qui ne saisissent pas tout et déchiffré par sa conscience qui ne comprend pas tout* "⁽¹⁾ comme dans l'exemple suivant :

"Trente ans à peine se sont écoulés depuis ce jour où Oqba Ibn Nafi était entré à cheval dans l'Océan. Hommes et femmes de mon pays n'ont plus besoin d'appartenir à une tribu ou à un clan pour vivre."⁽²⁾

A vrai dire, le romancier ne commence pas son texte par les pronoms " Je, moi, me, etc." qui se réfèrent à la subjectivité; le lecteur devient, de ce fait, un confident du personnage. Ce chapitre n'est pas focalisé sur un narrateur omniscient mais sur le personnage focal qui est lui-même le narrateur. Ce héros-narrateur se souvient ensuite de plusieurs événements vécus pendant ces trente dernières années, mais il met l'accent sur un événement particulier qui marque un tournant dans la vie des Berbères et auquel il souhaite revenir:

" Non, par Dieu, ce n'est pas vers le berceau de mon enfance très lointain dans l'espace et le temps que je souhaite revenir, mais vers un passé tout proche, très vivant encore: en ce milieu du jour de l'an 681, à l'embouchure de l'Oum-er--Bia. C'est là, à cet instant-là, que tout a commencé."⁽³⁾

¹- Theuriet (Françoise Rullier), *Approche du roman*, Ed : Hachette Livre, Paris, 2001. p: 95

² - Chraïbi (Driss), *op.cit.*, p: 196.

³ - Ibid, p.198

Sans doute, cet événement auquel il veut se reporter n'est que la rencontre face à face des deux adversaires: Oqba et Azwaw, dont il s'est déclaré témoin: "*J'ai entendu chacune de leurs paroles. J'ai été témoin.*"⁽¹⁾ La perspective de ce récit est liée au choix d'une position dans la spatialité où le narrateur voit les choses se disposant selon certains rapports. Mais ce qui attire surtout l'attention et constitue à cet égard une des spécificités narratives de *La Mère du printemps*, c'est le recours à un type ambivalent de focalisation: celui qui tient à la fois de la focalisation zéro et de la focalisation interne. On sait que toute forme discursive dans le récit relève de la focalisation interne. Mais dans le cas du discours indirect libre, les réflexions et les propos ne sont pas directement rapportés comme dans le discours direct. Ces propos ou ces pensées sont rapportés tels quels, mais grâce à la médiation d'un narrateur. C'est donc un discours à double niveau; celui du personnage qui parle, qui pense ou qui se remémore et celui qui rapporte les paroles, les pensées ou les souvenirs du personnage actant.

En effet, le cas du monologue intérieur où le narrateur présente les sentiments et les pensées les plus intimes des personnages pose des problèmes d'interprétation dans la mesure où le discours indirect libre y est abondant. Cette ambivalence, et le problème qu'elle pose, a été relevée et discutée par les théoriciens du roman. C'est ainsi que J. Milly, dans sa *Poétique des textes*, écrit "*si le personnage est nommé ou clairement désigné, on peut hésiter entre les deux positions, encore qu'en toute rigueur seul le narrateur (focalisation zéro) puisse nommer le personnage dont il lit les pensées. Mais la focalisation interne est plus nette si le personnage dont le point de vue est adopté n'est pas nommé et que*

¹ - Ibid, p.199

ses pensées ne sont pas annoncées comme telles par le narrateur."
(1)

Dans ce type, les frontières entre le point de vue limité du personnage et celui illimité d'un narrateur omniscient restent floues, vagues. Un passage commence par une vision omnisciente, finit par une interrogation qui relève, certainement du monologue intérieur. C'est ainsi que le lecteur peut lire ceci:

" Plus lointaine encore dans son souvenir l'époque où le soleil était descendu du ciel, enflammant jusqu'au chaume des toits, asséchant les gosiers et les yeux. Lui et ses frères de l'enclos, les hommes comme les femmes du village, se relayaient aux sept norias et tournaient, haletants tournaient du matin au soir pour tirer des profondeurs de la terre une eau maigre et bourbeuse (...) il se demande encore comment il n'est pas mort de soif et de faim, lui aussi. Peut-être était-il trop jeune alors pour être privé de vie? Sa mémoire lui rappelle que la main de son maître l'a nourri..."(2)

Ainsi, nous pouvons dire que la focalisation dominante dans "La Mère du printemps" est la focalisation interne qui se présente sous deux formes. L'une ambivalente où les limites et les frontières entre narrateur et personnage se disparaissent où le narrateur est nettement interne. Tout texte est le discours d'un narrateur, c'est-à-dire d'un sujet parlant. En fait, il n'existe pas d'histoire sans narrateur qui est considéré comme un axe seuil de narration, même

¹ - Milly (Jean), *Poétique des textes*, op.cit, p: 117

² - Chraïbi (Driss), *op.cit.* pp: 50, 51.

si on a l'impression que l'histoire se raconte toute seule, il est toujours là.

Les types du narrateur:

Dans ce roman, il existe deux types fondamentaux de narrateur: celui qui raconte une histoire où il est présent comme un personnage, il est donc homodiégétique, et celui qui raconte une histoire dont il est absent, nous parlerons d'un narrateur hétérodiégétique. A l'intérieur du premier type, deux variétés se présentent selon le degré d'intervention du narrateur; l'une où le narrateur s'identifie au héros du récit pour raconter sa propre histoire et est appelé autodiégétique, l'autre où il joue un rôle secondaire et raconte, en témoin, l'histoire du protagoniste." ⁽¹⁾

En étudiant les types de narrateur comme des seuils narratifs, il faut répondre à la question "qui parle? " Dans *La Mère du printemps*, nous avons trouvé que la voix qui raconte les événements est, soit celle d'un narrateur anonyme, soit celle d'un personnage. Dans ce récit, nous remarquons que le premier cas couvre la plus grande partie du roman (dès le début jusqu'à la page 191), soit 89 pour cent du roman. Ce texte est pris en charge par un narrateur hétérodiégétique, absent complètement comme personnage de l'histoire qu'il raconte. La présence de ce narrateur entraîne la domination des marques du récit, au sens de " l'énonciation historique" chez E. Benveniste, qui exclut toute référence à la situation d'énonciations. Il exige l'emploi, à côté de l'imparfait et du plus-que-parfait, du passé simple et donne lieu à une sorte de narration impersonnelle, celui que traduit l'emploi, dans le récit les formes de la troisième personne: "il(s)", " elle(s) et leurs variantes.

¹ - CF. Genette (Gérard), *Figures III*, op.cit, p: 253.

Cependant, le roman en question fait toujours appel aux formes du discours notamment le présent qui est exclu de l'énonciation historique en raison de son lien avec le moment d'énonciation. Il s'agit là d'un emploi réservé à la langue écrite, qui ne doit pas être confondu avec le présent constituant une forme du discours associée aux déictiques et aux personnes. Ce présent ne renvoie pas à son instance d'énonciation et ne marque pas la coïncidence du procès de l'énoncé avec le moment de son énonciation, car selon Maingueneau " *ce présent ne constitue pas un fait d'embranchement énonciatif, il n'indique pas que le procès se prolonge, est "ouvert" à droite et contemporain du moment d'énonciation.* " ⁽¹⁾

De même, le discours apparaît au sein de l'énonciation historique chaque fois que le narrateur hétérodiégétique juge nécessaire de reproduire directement les paroles d'un ou de plusieurs personnages. On passe dans ce dernier cas du système du récit à celui du discours." ⁽²⁾ Dans le roman en question où les discours de personnages occupent une place privilégiée, est-il légitime de penser que le narrateur cède la parole aux personnages? Peut-on dire que ce sont eux qui parlent? En théorie oui, car le lecteur peut les écouter parler au style direct et nul ne peut contester que ce sont eux qui tiennent la parole. Toutefois, nous sommes en droit de mettre en doute l'indépendance de ces propos car le récit de paroles en définitive n'est jamais autonome. Lorsque des dialogues sont rapportés, ils sont annoncés par des phrases introductives. Très justement, ce que M. Bal souligne: " *le discours*

¹ - Maingueneau (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, Reed. Dunod, 1993, p: 158.

² - Cf. Beneveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard, 1996, p: 345.

rapporté s'insère dans le texte narratif au moyen d'un signe de transition, le plus souvent un verbe déclaratif. C'est par cette transition que le narrateur relègue la parole à un autre : au personnage qui parle. Ce discours est, de ce fait, un métarécit virtuel, un récit dans un récit au même titre que le récit encadré ou enchâssé. " (1) En effet, ces personnages parlent, sans raconter l'histoire. Le narrateur les met en situation de parler au moment voulu et au lieu choisi. Ici, le narrateur joue un rôle important en insérant tous ces discours dans un texte narratif donné et régi par un narrateur hétérodiégétique qui, en dernière instance, parle, observe et agit:

" Il (Raho) s'accroupit sur ses talons, contempla longuement la terre. Oh, non! Pas celle des autres où croissait la baraka verte et où fleurissait le superflu, ni d'autres terres en bas ou très loin, dans d'autres pays de Dieu ou du Diable, avec des sources jaillissantes, des ruisseaux chantants et, par-dessus, des nuages gonflés de pluie heureuse-mais celle-ci, sa terre où il vivait avec sa tribu..... " (2)

Ce roman commence par " il " ou un narrateur hétérodiégétique, puis le narrateur change de statut au cours du récit. C'est ainsi qu'à la fin du roman et plus précisément dans les dernières parties, nous notons un glissement dans les pronoms: "Je, me, moi, nous,..... C'est-à-dire que la voix prédominante du narrateur hétérodiégétique disparaît complètement alors que celle du héros narrateur prend la relève pour rapporter son expérience personnelle et assurer la continuité du récit ainsi que sa progression:

¹ - Bal (Miecke), *narration et fonction; in Poétique*, no 29, p: 111.

² - Chraïbi (Driss), *op.cit.*, p: 18.

La présence de ce type de narrateur entraîne la domination des marques du discours. C'est ainsi que les marques du héros narrateur sont évidentes: le moi individuel s'exprime sous les formes des embrayeurs qui renvoient au sujet parlant: " Je, moi, me, les miens,.....", de même les indications spatio-temporelles ou déictiques sont situés par rapport au moment où l'énonciation parle. Nous pouvons citer entre autres:

" C'est le plus beau jour de ma vie. Le cadî Zwitter m'a offert ce matin un exemplaire du Coran, calligraphié en Egypte, lettres d'un noir intense et ornements verts du vert cru même de la vie"⁽¹⁾

Nous observons que La narration est à la troisième personne dans tout le roman sauf les chapitres quatre et cinq de la " Deuxième marée" le point de vue de la narration est focalisé sur Raho dans l'épilogue, sur Azwaw dans la "Première marée" et sur Oqba dans la Deuxième marée".

" C'est comme ce jardin que je traverse pour me rendre à la mosquée" ⁽²⁾

" Non, je ne suis pas parjure. Je suis né ici et mourrai ici. Notre terre nous survivra à tous." ⁽³⁾

En ce qui concerne le temps verbal utilisé, il est à préciser que le style direct qui relie le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé domine. A côté du présent, temps de base du discours, défini comme coïncidence avec le moment de l'énonciation, nous rencontrons le futur, le passé composé, l'imparfait et le plus-que-

¹ - Ibid, p:195.

² - Ibid, p. 195.

³ - Ibid, p: 213.

parfait. Commentons ce présent employé par le narrateur homodiégétique lequel est selon Y. Reuter: celui qui " raconte son récit comme si {l'histoire} se déroulait au moment de la narration. On construit une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit (ce qui autorise l'utilisation du présent). Le narrateur n'est donc plus distancié du présent et sa vision s'en trouve limitée, identique à celle du personnage qui aperçoit ce qui arrive au moment même où cela advint. " ⁽¹⁾

Cette catégorie de récit subjectif consiste à mettre en scène un narrateur qui se manifeste incessamment en adoptant le pronom "Je" pour raconter sa propre histoire. C'est d'après Genette le narrateur autodiégétique. ⁽²⁾ Ici, le "Je" narrant s'identifie au "Je" narré, Azwaw- le narrateur autodiégétique- prend la parole et renonce à jouer le rôle de dominée ou de contrôlée par le narrateur hétéro-diégétique. Le héros-narrateur rapporte son expérience personnelle d'après son vécu et son expérience personnelle trente ans après sa conversion à l'Islam. C'est alors que nous assistons à une transformation considérable dans la personnalité d'Azwaw: celui qui était un païen autoritaire et qui suivait son propre dieu, tend à s'incliner devant la nouvelle religion. Il s'est converti à l'islam pour réaliser son plan de Berbère, mais il se trouve à la fin du roman partagé en deux; le vrai musulman, la clameur à la prière, et le païen qui n'a pu se débarrasser du sang berbère, n'a pas renoncé à ses traditions: Raho vit comme les Arabes, il apprend leur culture pour passer une vie sans difficulté :

*« Il était musulman. De cœur sinon de pensée. Il
avait appris leur langue ; ou tout au moins leurs*

¹ - Reuter (Yves), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, Reed Dunon, 1996. P : 71

² - Cf. Genette (Gérard), *Figures III*, op. cit, p: 254

vocabulaire usuel (et quelques mots de frankaoui) afin de traverser une existence humaine sans trop de pauvreté, de tintamarre ou de malentendus.»⁽¹⁾

Il vit dans un conflit intérieur avec soi. Un conflit d'identité historique, sociale et culturelle. *Raho était en colère contre lui-même car il hésitait entre l'Islam et son ancienne croyance, il n'était pas tout à fait un musulman digne de ce nom, voilà la vérité ! Il lui faut maîtriser ses forces de païennes.* Cependant, « *il ne pouvait qu'accepter la vie, aussi bien dans ses offrandes que dans ses adversités.* »⁽²⁾ Ceci renforce le conflit intérieur que ressent l'être berbère qui n'arrive pas à renier les forces existant encore en lui et qui marque sa personnalité. Cette métamorphose extraordinaire provient de la puissance rayonnante de l'Islam. Cette religion qui: *"n'était rien d'autre qu'une porte à laquelle on venait de frapper. Une fois ouverte, personne ne songeait à la renfermer"*⁽³⁾ Ce héros-narrateur se sent tellement troublé qu'il n'arrive pas à mettre fin au conflit intérieur, au problème tragique de l'identité une et indivisible.

" Je t'ai connu toi, Oqba. Je t'ai aimé. Mais comment peut-on aimer quelqu'un ou quelque chose à la folie des aïeux tout en le détestant parce qu'on ne veut pas de maître? Jamais de maître qui vous rende esclave, même au nom de l'amour? Qui gagnera? Le Berbère ou le musulman? Moi ou moi?"⁽⁴⁾

¹ - Chraïbi (Driss), *op.cit.*, p: 153.

² - Ibid, p: 20.

³ - Chraïbi (Driss), *op.cit.*, p:57.

⁴ - Ibid, p: 212.

Dans ce type de récit autodiégétique, le héros-narrateur est à la fois le sujet et l'objet de la réflexion qu'il profère, car en dernière instance, c'est la conscience de ce héros-narrateur qui est la plus analysée et celle qui suscite le plus d'intérêt pour le lecteur, car l'impact d'un témoignage direct est toujours plus important et reproduit au maximum l'exactitude des faits. C'est une subtilité du romancier qui donne avec le récit sa garantie.

Mais, comment expliquer le passage d'un narrateur hétérodiégétique à un narrateur autodiégétique? Il faut, dans les derniers chapitres du roman, laisser la parole à tel narrateur " *capable d'assumer personnellement, d'authentifier et d'éclairer de son propre commentaire l'expérience*"⁽¹⁾ individuelle dont il fait le bilan en ce moment de vérité cruciale où l'être face à lui-même, entraîné par toutes ces forces logiques et affectives qui le déchirent ne peut point se mentir, se mystifier. Cette parole déchirante qui justifie tout ce roman et l'explique, qui semble harceler Chraïbi lui-même, devait être proférée par un "Je", un "Je" qui couvre des référents divers; autant Azwaw, le narrateur (sujet parlant) que Chraïbi l'auteur-scripteur.

C'est-ainsi, que nous pouvons remarquer que ce récit est rapporté à la première personne, la narration devient subjective. L'auteur tire de la subjectivité du narrateur le meilleur effet sur le lecteur qui devient, de ce fait, un confident non seulement du héros-narrateur mais du narrateur scripteur.

Après avoir étudié les seuils narratifs dans "*La Mère du printemps*", nous pouvons dire que Driss Chraïbi adopte toujours le même procédé dans toutes ses œuvres, il commence son récit par un narrateur hétérodiégétique puis le remplace au cours du récit par un narrateur homodiégétique. Le narrateur autodiégétique donne

¹ - Cf. Genette (Gérard), *Figures III*, op.cit p: 259.

parfois la parole à un des personnages pour chercher à reproduire tels quels ses propos. Toutefois, ces propos ne prennent leur signification qu'insérés dans le récit d'événements qui les encadre. Par conséquent, la prise de parole des personnages se trouve programmée par un narrateur omniscient qui en fixe l'orientation. Si durant tout le roman, le héros-narrateur recourt à des citations des propos du seigneur, il existe des instants où celle-ci parle directement. Dans les premiers chapitres. Une des caractéristiques de la parole du seigneur était l'emploi de la première personne du pluriel comme Dieu dans le Coran, il se considérait comme le représentant de Dieu: "*De divinité, il n'y a qu'Allah et d'Allah nous somme le représentant sur la terre.*"⁽¹⁾ Mais dans le dernier chapitre, lors de la scène des aveux, le seigneur prend la parole, mais cette prise de parole ne ressemble en rien aux chapitres précédents, les événements nous sont rapportés à travers la psychologie et la perspective de "*La Mère du printemps*". Cette narration homodiégétique relate les premières capacités à faire parler le seigneur quand et où le héros-narrateur le souhaite, confère à celui-ci une puissance incomparable et lui donne l'occasion de dominer le seigneur.

Nous constatons ainsi que Chraïbi adopte dans ses œuvres diverses techniques énonciatives. Il a choisi le type de narrateur qui convient le mieux au sujet de la fiction. Elle fait appel soit à un seul narrateur (homodiégétique ou hétérodiégétique), soit à deux narrateurs, ou encore il peut avoir recours aux deux types comme dans *La Mère du printemps*.

Conclusion:

¹ - Chraïbi (Driss), *Le Passé simple*, Edition: Paris, Denoël, 1954, p: 199.

Au terme de cette modeste étude, nous souhaitons avoir pu répondre aux problématiques que nous avons évoquées dans notre travail. L'œuvre de "Driss Chraïbi" peut être considérée comme un seuil dans la littérature d'expression française du Maroc. Le romancier a réussi à nous écrire des textes à multiples genres littéraires où les limites entre les genres disparaissent, où roman et pièce de théâtre se rencontrent et se mêlent. Nous pouvons dire que Chraïbi est l'un des écrivains marocain d'expression française qui a fait une tentative réussie pour attraper le monde. C'est ainsi que, nous affirmons que ce romancier a pu inscrire sa vie dans l'Histoire et il a pu inscrire l'Histoire dans ses romans, donc, il est témoin de son temps. Il ne nous présente guère de descriptions physiques, mais il s'intéresse à procurer le portrait moral qui relève l'intériorité de l'autobiographe. Il parle parfois de son âge, de ses caractères, de ses idées, ...peu de son apparence extérieure. Il nous semble ainsi qu'il ne fait pas un texte rétrospectif de sa vie, mais il choisit d'exposer rétrospectivement la vie de l'individu qu'il s'est composé.

Chraïbi dépasse de temps en temps les limites de la littérature en prenant un seuil idéologique. C'est ce que nous pénétrons à travers la signification des mythes fondateurs de diverses cultures. Ce roman est également un hommage à la Terre-Mère. Ce n'est pas un seuil narratif seulement, mais aussi c'est un saut dans le passé le plus lointain du Maroc.

Chraïbi s'interroge sur *"le héros et sur son propre objet, son texte prend plutôt la forme d'un récit rétrospectif et introspectif (... ..) le roman prend en compte le glissement et le basculement d'une vision objective.*"⁽¹⁾ La focalisation dominante, dans ***La Mère du printemps***, est la focalisation interne et la focalisation zéro. Dans ce roman, il y a une multiplicité des points de vue sur

¹ - Maillard. M, Les écrivains, Camus, éd: Nathan, 1993, p. 30

l'histoire de la vie du personnage chaque point de vue adopte une technique de focalisation propre. «*La Mère du printemps*» se présente à la première personne du singulier comme un long monologue du narrateur qui joue un rôle contraire que dans les autres romans, dans la mesure où le narrateur est fictif mais plus proche de le romancier car il vit dans la fiction, c'est ainsi que, l'écrivain est le créateur d'un univers fictif différent du réel. La multiplicité des focalisations pour narrer une histoire est un aspect de la fiction.

Pour la pause dans **ce roman**, la description est très concise, elle n'est jamais détaillée et elle présente ce qui est indispensable. L'auteur ne s'intéresse pas à donner du premier coup toutes les circonstances particulières de la description au lecteur, mais il se contente de présenter des aperçus descriptifs expéditifs. Le discours indirect de Chraïbi, n'est pas rattaché à certains personnages plutôt qu'à d'autres. C'est le moment ou l'état particulier du personnage qui justifie l'apparition de ce type de discours. Il est toujours associé à un moment intensif de méditation vécu par le personnage. Mais, Le discours direct de Chraïbi assume trois fonctions essentielles:- une fonction représentative, une fonction argumentative et une fonction mythique dans une séquence. Sans doute, le narrateur joue un rôle important en insérant tous ces discours dans son texte narratif régi par un narrateur hétérodiégétique.

Chraïbi se livre dans son roman à une critique de la société, qu'il perçoit comme essentiellement fondée sur l'inégalité et sur la poursuite de l'assouvissement des passions : amour, richesse et pouvoir. Son héros est un observateur critique et révolté mais impuissante, qui contemple la corruption morale de la société et les

analystes. Il appartient au courant romantique par la dimension exaltée qu'il donne à ses personnages.

Non seulement, Chraïbi va à travers son roman, vers l'avenir, mais aussi il cherche au passé pour mieux définir l'avenir. C'est ainsi que la production de Chraïbi se caractérise par une démarcation entre la fiction et la réalité, comme si il était habité par une nécessité de redéfinir son rapport au réel et à la fiction. La narration maghrébine de Chraïbi porte souvent plus qu'une culture. Ce court roman présente une réflexion bien menée sur la foi, le temps et sa perception. Aussi, il nous traite une vraie part pour la polygamie, la pédophilie et l'érotisme qui sont évoqués par petites touches, de manière complètement naturelle.

BIBLIOGRAPHIE

I – CORPUS

- Chraïbi (Driss), *La Mère du printemps*, Edition: Paris, Le Seuil 1982

II - OUVRAGES SUR LA STRUCTURE ROMANESQUE

- Adam (Jean Michel) *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985, coll. « Nathan- université ».

-Adam (JEAN-M.) et Revaz (Françoise), *L'analyse des récits*, Ed : Du Seuil, Paris, 1996.

- Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 12^e édition, 1987.

- Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

- Bal (Miecke), *Narration et fonction; in Poétique*, no 29.

- Baqué (F), *Le nouveau roman*, Paris, Bordas, 1972.

- Barthes (Roland), *Ecrivains de toujours''*, Paris, Seuil, coll. " 1975.

- Beneveniste (Emile), *Problèmes de linguistiques générale*, Tome I, Paris, Gallimard, 1996.

- Bergez (Daniel), *L'explication de texte littéraire*. Ed: Dunod-Bordas, Paris, 1989.

-Bergez (Daniel) et autres, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Édition : Mise à jour, DUNOD, Paris, 1999.

- Butor (Michel), *Essais sur le Roman*, Paris, Gallimard, 1969.

- Chevalier,(J)et(CHeerbrant), A, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1995.

- Claude, Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1973.
- Combe (Dominique), *Les genres Littéraires*, Hachette, Paris, 1992.
- Dantwig, (Charles), **Dictionnaire égoïste de la littérature française**, éd. Grasset et Fasquelle, Paris, 2005.
- Genette (Gérard), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. " Poétique 19991.
 - *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
 - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Coll. Poétique.
 - *Nouveau au discours du roman*, Paris. Le Seuil, 1983, Coll. Poétique
- "Frontières du récit" *in communication*, n° 8.
- Glaudes (Pierre) et Reuter (Yves), *Le personnage*, Presse universaire de France 1998
- Laclos (J), *La typologie narrative, Essai de types narratives*, Édition : De P. G. Castex, Paris, Garnier, 1982.
- Lahire, Bernard, *La culture des individus*, La Découverte, Coll. Textes à l'appui. 2004.
- Maingueneau (Dominique), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, Reed. Dunod, 1993.
- Maurel (Anne), *La critique, Hachette supérieur*, Paris, 1994.
- Milly (Jean), *Poétique des textes*, Paris Nathan, 1992, Coll. " Nathan-université".
- Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris Gallimard, 1963.
- Philippe (Gilles), *Le Roman des théories aux analyses*, Ed : Seuil, 1996.
- Reuter (Yves), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, rééd

Dunon, 1996.

- Rey (Pierre- Louis), *Le Roman* , Édition :Hachette, Paris 1992
- Theuret (Françoise Rullier), *Approche du roman*, Ed : Hachette Livre, Paris, 2001.
- Sellier (Philippe), *Le mythe du héros*, édition: Bordas, Paris, 1970.
- Todorov (Tzvetan), *Poétique*, Paris, Éd : Du Seuil, 1968.

-Les catégories du récit littéraire, Poétique de la Prose,

Paris, Le Seuil, 1971, coll. "Poétique".

-Ubersfield (Anne), Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, en 1977

III- OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE ARABE D'EXPRESSION FRANÇAISE.

- Joubert (Jean- Louis), « *Écrivains arabes en français* », Les Cahiers de l'Orient. No 4. Paris, SFEIR, 4e trimestre 1986.
- Luthi (Jean- Jacques), *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte*. Paris, Editions de l'École, 1974.
- Luthi.(J.J), *La littérature d'expression française en Égypte (1798- 1998)*, Édition : L'Harattan, 2000, Nouvelle édition remaniée,
- Madoeuf,(Julia), Un article dans, *Entre Nil et sable, Écrivains d'Égypte d'expression française (1920- 1960)*, Édition : Centre national de documentation pédagogique, 1999, Paris.