

La musicalité du langage comme caractéristique du style chraïbien dans

La mère du printemps

Larissa LUICA

Chercheure

CEREFREA, Université de Bucarest

larissa.luica@villanoel.ro

Driss Chraïbi est né en 1926 au Maroc, à Mazagan (à présent El Jadida). Il a fait ses études secondaires à Casablanca, puis il a continué sa formation à Paris, avec des études supérieures de chimie, en s'installant en France dès 1947. Ses débuts littéraires ont eu lieu en 1954 : son premier roman, *Le Passé simple*, a été très bien accueilli par la critique française, mais les réactions des intellectuels traditionnalistes et nationalistes marocains ont été virulentes. Le parcours littéraire de Driss Chraïbi, poursuivi jusqu'à sa mort en 2007, a donné naissance à une œuvre romanesque et autobiographique très riche qui laisse transparaître un contenu incisif, la démarche de l'auteur étant de présenter des thèmes variés, tantôt sous la forme de la révolte et de la contestation, tantôt avec verve et humour.

Chraïbi est considéré comme un écrivain iconoclaste. Il fut parmi les premiers à dénoncer les injustices, à lever le voile sur le milieu fermé de la famille traditionnelle maghrébine, à s'attaquer à des tabous comme la place des femmes dans la société, comme l'instrumentalisation de la religion qu'il oppose à une foi sincère. Tout en partageant certains centres d'intérêts, telle cette tentative d'œuvrer à l'ouverture de la société, avec d'autres écrivains maghrébins francophones, Driss Chraïbi se situe souvent en dehors de tout courant littéraire, esthétique ou idéologique catégorisable.

Notre article s'attache à l'étude d'un seul roman de Chraïbi, *La Mère du printemps* paru en 1982. Avec ce roman, ainsi qu'avec le suivant, *Naissance à l'aube*, paru en 1986, l'écrivain entre dans l'épopée et le mythe pour raconter, par-delà les tensions entre les civilisations et les religions, l'exigence d'amour et de pardon. Cette recherche est une analyse purement littéraire, s'appuyant sur le texte romanesque pour mettre en avant les caractéristiques du style chraïbien qui ont comme résultat la musicalité de la prose.

Driss Chraïbi est sans doute l'un des maîtres de l'écriture dans les littératures francophones maghrébines. À la lecture de ses livres, on se rend compte de son aisance à adapter le style de son écriture aux différents sujets traités, à inclure avec facilité les mots arabes dans un texte en français, à jouer avec les langues et les registres stylistiques, au fur et à mesure des œuvres. Si dans *Le Passé simple* la révolte violente d'un adolescent contre sa société d'origine est rendue sous un langage dur et franc, ses livres de mémoires mettent le lecteur devant une écriture de la sérénité qui vient avec l'âge. Le style chraïbien connaît des transformations à travers le temps et les œuvres, s'enrichissant, évoluant vers une complexité qu'on n'aurait pas pu deviner au début de sa carrière.

La Mère du Printemps, roman où l'Histoire se mêle avec la légende et avec l'imagination de l'auteur, est une étape dans cette évolution du style chraïbien. La musique y est présente partout, parfois explicitement, à travers les chansons et les incantations, mais le plus souvent implicitement, à travers les mots utilisés, les allitérations, les répétitions, les rimes cachées dans la prose. Les insertions de mots ou de phrases d'origine berbère ou arabe contribuent aussi à construire un texte dense, mais agréable à la fois, un texte qui « chante » l'histoire plutôt que ne l'écrit. Nous nous efforcerons, à travers une étude au plus près du texte, à rendre compte de cette caractéristique du style chraïbien et à révéler son importance pour la construction de l'œuvre et de son sujet, à la lumière de l'oralité et du nomadisme qui caractérisaient l'époque racontée.

En littérature, on parle souvent de voix, en faisant référence notamment à la voix narrative. Le choix du terme n'est pas anodin, car quel terme pourrait mieux décrire le rôle du porteur du discours, sinon celui de « voix », réminiscence d'un passé plus ou moins lointain où toute littérature était avant tout parole et non pas écriture ?

La Mère du Printemps raconte l'histoire de la tribu berbère des Aït Yafelman en 681, à l'époque où le général Oqba Ibn Nafi menait ses campagnes militaires de conquête des territoires de l'Afrique du Nord et de déploiement de la religion musulmane.

Racontant un épisode historique, devenu peu à peu légende, le roman utilise un style et un langage très musical, au sens propre aussi bien qu'au sens figuré. Le style de Chraïbi a toujours eu quelque chose de sonore, depuis *Le Passé simple* et son langage qui frappait comme des pierres jetées contre un mur, en passant par la mélancolie de *Succession ouverte* (là aussi, la voix, en l'occurrence du père, a un rôle très important de transmission d'un héritage, matériel mais surtout spirituel) et jusqu'à cette musicalité sereine de *La Mère du Printemps*. Dans ce roman, la voix est plus qu'un véhicule des idées des hommes, plus qu'un instrument et même plus qu'une instance narrative. La voix devient une sorte de personnage qui accompagne le récit, le ponctue, l'embellit.

A la lumière du sujet de cette journée d'études, nous avons décelé plusieurs aspects qui contribuent à l'unicité du style chraïbien dans ce roman : la musicalité de l'écriture, l'oralité du langage et l'utilisation des vers et partitions musicales. « La musique le passionnait, sous toutes ses formes, des sonorités arabo-andalouses aux rythmes gnaouas, en passant par les chants de l'Atlas, ou encore la voix d'Asmahan qui a bercé son enfance¹. » écrit Louis Delatronchette dans un article dédié à Chraïbi. C'est sans doute dans cette passion personnelle pour la musique que prend ses sources la musicalité du style chraïbien, visible dans plusieurs de ses livres.

Pour revenir à notre étude, il s'agit d'abord de l'écriture même, avec des phrases longues, denses, qui coulent comme un fleuve, l'image transposée à l'écrit de l'Oum-er-Bia, le fleuve qui accompagne le destin de la tribu des Aït Yafelman.

¹ Louis Delatronchette, « Cinq choses que vous ignoriez sur Driss Chraïbi », article paru sur le site www.telquel.ma, le 13 avril 2017, disponible à l'adresse http://telquel.ma/2017/04/13/5-choses-connaissiez-pas-driss-chraibi_1543228 (consulté le 1^{er} février 2018).

Il ouvrait les yeux et la porte de sa mesure et, aussitôt, brasillaient en lui tous les printemps du monde parce que lui faisait face, là-bas à l'horizon, une aube nouvelle qui allait tout éclairer ; et, en même temps, presque à la même seconde, croulaient sur lui tous les automnes, toutes les détresses du monde, à la simple vue d'un coq aveugle dont le chant avait retenti jadis comme un appel de la vie à la vie et qui était maintenant, témoin, errant sans comprendre dans d'éternelles nuits faméliques, sans rien comprendre ni personne.¹

On observe que même si la phrase est assez longue, elle ne perd ni son sens, ni sa fluidité. La poésie y est doublement présente, à travers l'image et à travers le rythme imprimé à la phrase. Le lecteur non seulement peut facilement s'imaginer la scène, mais la description a le don de le faire presque entendre le chant de ce coq, exprimant à la fois la joie et la détresse. La sonorité des mots employés « brasillaient », « éclairer », « crouler », « détresses », « errant » contribue à cette sensation de musique en sourdine qui se dégage du fragment. Partout dans le roman, Chraïbi joue avec les mots pour créer soit des effets sonores, comme celui que nous venons de citer, soit une musicalité née des figures de style : « des termes aussi clairs que la lumière d'août² », « riens pleins de vent³ », « Sourds, lourds et lents, les roulements des tambours tout au long du corridor⁴ ». Chraïbi joue beaucoup avec la consonne « r », consonne forte, qui domine les mots et les phrases et qui leur donne une sonorité spéciale, une musicalité qui va de la tendresse à la dureté et qui les allie parfois même dans la même phrase. Ces jeux du style chraïbien attirent le lecteur, le captent, le transposent dans ces temps légendaires.

La nature est constamment présente, parce qu'elle accompagne la vie de la tribu. Elle n'est pas tout simplement une toile de fond, un décor, mais elle est leur compagne, leur amie, leur ennemie parfois. C'est une liaison profonde, renforcée bien évidemment par le semi-nomadisme qui caractérisait les tribus berbères de l'époque. C'est la relation avec la terre-mère, la terre-nourricière, celle qui offre la vie et qui accueille la mort, c'est donc cette relation qui est le fondement du sentiment d'appartenance :

Il 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, de nuages gonflés de pluie heureuse – mais celle-ci, sa terre où il vivait avec sa tribu.⁵

¹ Driss Chraïbi, *La Mère du printemps. L'Oum-er-Bia* (1982), Paris, Editions du Seuil, coll. « Grands Romans Points », 1995, pp. 19-20.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

Dans le texte original, le possessif « sa » est en italiques, pour accentuer son importance dans le texte. Il ne s'agit cependant pas d'un possessif qui exprime l'idée de propriété, mais, au contraire, celle d'appartenance. Malgré les difficultés d'une vie dans le désert, l'importance de cette identification à une région géographique plus ou moins étendue est visible dans ce fragment-ode à la terre. Même conscients des richesses que d'autres contrées peuvent offrir – l'eau, la verdure, tellement convoitées par les gens du désert – la liaison avec la terre natale dépasse ce « superflu », étant plus profondément ancrée dans ce besoin d'appartenance. L'importance de l'eau dans la vie de la tribu est évidente et on observe aisément que les descriptions des paysages comportent toujours une référence à l'eau. Ici, on l'a vu, il s'agit de « sources jaillissantes » ou de « ruisseaux chantants ». Même si, à cet endroit, on parle « d'autres pays », ce chant de l'eau est présent dans le récit en lien avec la vie de la tribu, dépendante du fleuve bienfaiteur Oum-er-Bia : « Le clapotis de l'Oum-er-Bia, lent et lourd entre ses rives, tel le sang dans les veines d'un homme paisible – puis son mugissement à l'embouchure, comme à la sortie d'un cœur¹ ».

Au sujet de la répétition dans les romans de Chraïbi, nous ne pouvons qu'être d'accord avec François Desplanques, qui écrit dans un article paru en 1989 :

La répétition vaut bien évidemment pour les métaphores qui scintillent dans le texte comme poissons à l'embouchure du fleuve. [...] Nous savons aussi que l'eau et la lumière sont très richement représentées [...]. Comme éléments de décor, comme images mentales hantant la conscience des personnages.²

A part la musicalité provenue des allitérations et combinaisons des mots dont nous avons déjà parlé, on peut remarquer dans ce fragment comme dans bien d'autres à travers le roman une utilisation des mots désignant des parties du corps humain qui donne au texte de la densité, de la corporéité ; ces mots sont souvent employés comme partie d'une comparaison avec la nature participant à créer le même sentiment de forte liaison entre l'homme et la nature.

Une autre source de musicalité du langage chraïbien est l'utilisation des mots, phrases, même incantations, en langue berbère ou arabe. Toute l'œuvre de Chraïbi a été écrite en français, mais il n'a jamais cessé d'utiliser des mots et des expressions de sa culture d'origine. Ce sont souvent des mots qui expriment des réalités pour lesquelles il n'y a pas de mots français qui restituent le sens tout entier. Mais dans *La Mère du Printemps*, il y a aussi des incantations, des expressions qui parsèment le texte et contribuent à cette sensation de

¹ *Ibid.*, p. 64.

² François Desplanques, « Islam, Histoire et Poésie dans les derniers romans de Driss Chraïbi », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 38, 1989, p. 79, disponible à l'adresse http://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1989_num_38_1_1771#amed_0395-9317_1989_num_38_1_T1_0076_0000 (consulté le 1^{er} février 2018).

musicalité. Chraïbi écrit dans une note de bas de page : « J'ai vraiment essayé de traduire la sève de ces expressions. Il me manque le soleil des paroles de chez nous¹. »

Wa shamsi wa douhaha !... Par le soleil et son éclat ! Et par la nuit quand elle descend et par la lune quand elle se lève ! Par le ciel et Celui qui l'a élevé !... Et par l'âme humaine et celui qui l'a équilibrée !...²

Ces vers renvoient en réalité à une sourate du Coran, la Sourate 91 : « Ash-Shams (Le Soleil) » qui est composée de 15 versets et qui débute de façon quasiment identique. Le fait de jouer avec le texte du Coran n'est pas une chose nouvelle pour Chraïbi, on pourrait même dire le contraire : dès *Le Passé simple* il n'a cessé d'utiliser les textes religieux en introduisant des éléments intertextuels qui l'aidaient à appuyer ces idées principales (comme par exemple dans son livre de début où il essaie de démontrer la facilité avec laquelle on peut pervertir le sens de la parole du Coran juste en jouant sur les mots). L'utilisation de l'intertexte coranique donne encore plus de musicalité au texte, parce qu'il apporte au texte en prose la souplesse et le caractère mélodieux des versets.

D'entre tous les idiomes que comptait l'Arabie, le Coran a choisi le langage des poètes préislamiques. L'arabe classique (ou littéral) est ainsi né de la poésie préislamique et confirmé par la révélation. À cela s'ajoute le rôle du Coran dans la fixation du goût littéraire qui découle de l'adaptation qu'il fait d'une langue poétique et de l'autorité qu'il lui donne. [...] Puisque le Coran s'exprime dans la langue des poètes, les formes stylistiques qu'il emploie évoquent certains procédés de la poésie et de la prose d'alors, par exemple la prose rythmée et rimée de ce personnage de la tribu préislamique, le voyant.³

On arrive maintenant à un deuxième aspect qui caractérise le roman *La Mère du printemps* : le désir de mettre l'accent sur l'oralité qui est caractéristique de l'époque racontée dans le récit. Pour la tribu des Aït Yafelman, tout passe par la parole. Chraïbi y fait référence plusieurs fois dans le roman. En racontant, au début du récit, les péripéties du commencement de la colonisation française, il nous présente, avec son humour caractéristique, la scène où les autorités françaises ont demandé de voir les titres de propriété de chaque famille : « Les titres ? Quels titres de propriété ? Non, ô monsieur, on n'a rien de ça, nous autres. On n'a aucun papier, mais écoute voir : il y a la parole⁴. » La parole est donc porteuse d'héritage dans le plus concret sens du terme, la parole du père partageant ses biens entre ses enfants, la parole qui gouverne les relations de voisinage et de parenté. C'est la même idée que les lecteurs de Chraïbi connaissent déjà de *Succession ouverte*, roman dédié à la mémoire du père

¹ Driss Chraïbi, *op.cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Mounira Chatti, *La fiction hérétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 29-30

⁴ Driss Chraïbi, *op.cit.*, p. 40.

et dans lequel on nous donne à entendre le testament audio enregistré de celui-ci ; la voix donne plus d'importance et renvoie à une présence sonore qui diminue l'absence physique et, par-là, rend la mort moins définitive.

Et c'est toujours la parole qui est porteuse de l'Histoire, transmise de génération en génération :

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.¹

Même si on est tenté de croire que cette oralité nuirait à la qualité du récit, ou plutôt à sa véridicité, rien de plus faux. La véritable Histoire n'est pas figée, n'est pas celle écrite sur papier pour l'immortaliser, l'éterniser. La véritable Histoire pour ces tribus est celle qui se transforme, qui s'enrichit des histoires des gens. La mémoire doit être conservée, mais elle doit aussi être alimentée. On pourrait même essayer une figure de style et dire que l'Histoire a été sonore avant d'être lisible.

On a parlé jusqu'ici de la musique qu'on « entend » en lisant, la musique, disons, souterraine. Mais Chraïbi utilise dans son roman la musique et la voix, dans leur sens le plus propre. Le mot même « voix » apparaît souvent dans le texte. C'est encore plus qu'une mise à l'honneur de l'oralité, c'est une mise à l'honneur de la voix humaine en soi. Pour donner quelques exemples, très évocateurs à notre avis, du pouvoir accordé à la voix :

Maintenant encore, elle croit à moitié que la magie de la voix humaine peut tout faire : assombrir le ciel ou faire manger un daim dans le creux de la main. Tout dépend des sons qui montent du cœur aux lèvres.²

Et, par notes et gammes irrésistibles, bouche fermée elle fredonne, puis lance à gorge déployée la chanson sacrée de son enfance ensoleillée jour et nuit par la voix de son père, le regard de ses yeux, la chaleur de sa main. *Li-la-la-la la-li-la la-la-la-la !...* Tous les mots de la tribu sont dépassés, elle ne peut plus se taire : *Lo-lo-li la ! Lo-lo-lo la la !*³

Ils ne regardent pas l'aveugle aux cheveux blancs, ni ses mains ni leurs voisins – rien ni personne. *Ils regardent sa voix*, rocailleuse comme la montagne, brisée par moments comme l'océan, et qui tantôt raconte, tantôt chante.⁴

¹ *Ibid.*, p. 92.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

Ces fragments évoquant la voix ont une beauté lyrique qui essaie de toucher le lecteur au plus profond de l'âme ; la voix devient presque un personnage, puisqu'elle a le don d'agir, elle a un pouvoir performatif qui ne vient pas des mots et de leur signification, mais des sons eux-mêmes. Ici, c'est la voix qui prend corps, devient visible, charnelle même, « la magie » qui fait les gens tomber presque dans un état de transe (Hineb qui ne peut plus se taire ou les gens qui écoutent l'aveugle sans rien voir d'autre autour).

La voix est aussi présente dans les fragments dédiés à l'arrivée de l'armée de Oqba Ibn Nafi, les guerriers qui voulaient répandre la religion musulmane dans les tribus berbères. La voix et l'oralité deviennent donc un point commun des deux cultures ennemies. L'oralité est une caractéristique universelle, toute grande culture détient un patrimoine culturel plus ou moins large et plus ou moins ancien qui se fonde sur des chansons, des incantations, des devinettes, des comptines faisant partie du folklore et transmises à l'oral, par la voix. Chraïbi fait même référence à la Voix du prophète : « Seul, très seul face à la niche, il récitait quelques versets que lui renvoyait le mur et, aussitôt, par la magie des mots et de sa propre voix qui le dépassait, il devenait le Prophète, là-bas, franchis le temps et l'espace, seul, très seul dans la grotte de Hedjaz où jadis avait résonné la Voix¹. »

Les chants sont eux aussi très présents, Chraïbi utilisant plusieurs moyens de les introduire dans le récit : soit en recopiant des strophes entières, soit en utilisant seulement des transcriptions des sons et même en mettant entre les lignes du roman des fragments de partition musicale. Comme nous l'avons dit tout à l'heure, les chants font partie du patrimoine culturel d'une société, ils ont été longtemps la meilleure façon de transmettre l'Histoire. À l'époque où la France racontait les histoires et l'Histoire par la voix et les chansons des troubadours et des trouvères, les tribus berbères utilisaient aussi la musique pour transmettre des informations, des savoir-faire, des traditions :

Et tous, à mi-voix, presque dans un murmure, reprenaient en chœur les refrains d'autrefois en surveillant l'horizon embrasé tantôt par le lever ou le coucher du soleil, tantôt par les incendies qui ravageaient les villages et l'immémoriale forêt : la chanson de la pluie, celle des semailles, des récoltes, du rouet, de la vache mettant à bas son veau, de la mort et du pardon, de la fête de l'enfant au septième jour de sa naissance, le repas de tout le village à la pleine lune – autant des symphonies vocales composées note après note, strophe après strophe, par chaque membre de la communauté le long des générations et du temps, et qui peut-être ne seraient jamais achevées.²

La communauté apparaît de nouveau ici dans toute son importance. Ce n'est pas une seule personne qui a cette mission de transmission, mais toute la communauté, « en chœur ». La création même de ces chansons était collective, chaque membre de la tribu participait avec son expérience personnelle à enrichir cet héritage, seul qui comptait aux yeux des Berbères.

¹ *Ibid.*, p. 156.

² *Ibid.*, pp. 60-61.

Les chansons dédiées à la nature devaient avoir un rôle incantatoire, comme c'est le cas dans beaucoup de sociétés à l'époque médiévale.

Dans le roman, les chansons sont le plus souvent dédiées au fleuve Oum-er-Bia, comme des odes à la nature et à la vie qu'il représente :

« Sang vert de la montagne, coule, coule et coule,
L'Oum-er-Bia dans nos terres et dans nos veines ;
Nous jurons, oui, nous jurons de par toutes les gouttes de ton eau,
Par chaque brin de ta verdure, chaque grain de ton sable,
Par toutes tes pierres et toutes tes voix, de vivre toujours
Le long de tes bras, ô mère éternelle qui nous a rassemblés
De par la terre autour de toi... »¹

Le pouvoir de la musique, du chant, de la voix, dépasse largement la simple capacité à saisir le sens des mots qui l'accompagnent. La langue, la parole, deviennent dans ce cas de simples adjuvants, même non-nécessaires :

Et, puissant, innombrable, dominant les bruits et les fureurs, la vie comme la mort, le chant ample de cavaliers. Il emplissait tout l'espace sonore, naissait de partout, montait jusqu'à la cime des arbres et des djebels, pour retomber avec paix sur la terre jonchée de cadavres et de mourants. Hineb n'en comprendrait pas les paroles, qui n'étaient pas de sa langue maternelle. Mais, traversant la terreur comme la lumière du soleil traversait n'importe quel nuage, l'émotion était là, issue de chaque mot de ce chant. Sans savoir pourquoi, malgré sa souffrance et la désolation qui l'entourait, elle s'était mise à pleurer de joie.²

Le chant des cavaliers était probablement un chant à substrat religieux. Comme la conquête arabe était fondée sur la propagation de la religion musulmane dans les tribus berbères, on peut bien imaginer qu'il s'agissait d'un chant qui louait Dieu et qui essayait d'encourager les guerriers à poursuivre le combat. Cette force du chant qui dépasse la parole est donc certainement liée à son caractère religieux.

La religion musulmane est très présente dans le récit, parfois indirectement, comme nous venons de le voir, laissant le lecteur deviner son rôle, mais le plus souvent directement, par des citations d'expressions du langage courant mais qui ont une forte liaison avec la religion :

*« Misère est notre misère et périssables sont nos corps !
Allah akbar ! Il n'y a de force qu'en Lui !
De recours qu'en Lui, de vie qu'en Lui !*

¹ *Ibid.*, p. 53.

² *Ibid.*, pp. 55-56.

*Et quand il ne subsistera plus rien,
Il restera la Face Sublime de Dieu !
Allah akbar ! Allah akbar ! Allah akbar !... »¹*

Les versets du Coran, les prières et d'autres paroles adressées à la divinité sont nombreux dans le texte, fait explicable par le sujet même – la conquête musulmane des tribus berbères. On connaît bien la liaison profonde de Chraïbi à la religion musulmane, malgré le fait de n'avoir jamais cessé d'attaquer les dérives, les mauvaises interprétations et l'instrumentalisation de la religion dont usaient certains groupes et personnes afin de manipuler les masses. L'épigraphe de *La Mère du printemps* est une citation du Prophète Mohammed ; de plus, vers la fin du roman, Chraïbi choisit de citer la première sourate du Coran, en intégrant dans son texte une page en caractères arabes. Il s'agit le plus probablement d'un désir de ne pas vicier le sens par une traduction qui ne pourrait pas collecter tout le sens initial.

On ne peut pas parler de voix sans rappeler aussi sa contrepartie, le silence. Il est, lui aussi, très présent dans le roman de Chraïbi. Il ne s'agit jamais d'un silence vide, mais d'un silence qui agit là où ni la parole ni la musique ne peuvent plus intervenir. Paradoxalement, il ne marque pas la fin du dialogue, mais une continuation à un autre niveau, plus spirituel :

On alla jusqu'à l'intérieur des mots, noyaux ou pépins. Certains d'entre eux étaient vides de tout sens et, quand on les eut tous épuisés, on dialogua en silence. Plus exactement, on se réunit sous le figuier qui n'avait pas bougé d'une feuille lui non plus et on se regarda en chiens de faïence.²

Même le silence est collectif. Même le silence renvoie à une très profonde liaison avec la nature. Il sert à exprimer des sentiments et à les montrer aux autres. On pourrait même dire que le silence est l'expression la plus profonde de l'oralité, une caractéristique qui ne peut pas se retrouver parmi celles de l'écriture. L'écrit ne peut pas se taire, le silence de l'écrit doit être deviné, ne pouvant pas être représenté.

La Mère du printemps a pu être adapté au théâtre, ce qui est à notre avis très éloquent de la musicalité et de l'oralité qui caractérisent le roman. La représentation théâtrale exige un certain rythme de l'action, une certaine cadence des dialogues et une certaine manière d'exposer les sons et les bruits pour que le spectateur soit transposé dans l'univers représenté. Il faut reconnaître ici l'habileté de Chraïbi qui a écrit un roman qui se prête à l'adaptation théâtrale, ce dont peut d'autres œuvres romanesques sont capables.

Pour conclure, *La Mère du printemps* est un roman où l'oralité est très présente. Cela peut sembler paradoxal pour une œuvre écrite. Mais ce roman se fonde sur des faits historiques tout aussi bien que sur la légende et sur l'imagination de son auteur. Chraïbi a

¹ *Ibid.*, p. 149.

² *Ibid.*, p. 32.

emprunté le style aux légendes de son pays pour écrire la sienne, d'où cette fluidité, cette douceur et cette musicalité de la prose. En utilisant le langage et en jouant avec les sons, avec les vers et, surtout avec l'imagination et la mémoire auditive du lecteur, il réussit à créer un texte très proche du style de la légende populaire.

Nous finissons par une citation de Tahar Ben Jelloun qui nous semble parlante de la place des auteurs comme Chraïbi : « La littérature maghrébine d'expression française n'a cessé de témoigner sur son époque et de mieux faire connaître l'imaginaire des peuples de cette région. De Kateb Yacine et Driss Chraïbi à aujourd'hui Kaouther Adimi et Leila Slimani, les lettres françaises se sont enrichies et le grand public des lecteurs soutient cette littérature.¹ »

Bibliographie :

CHRAÏBI Driss, *La Mère du printemps. L'Oum-er-Bia* (1982), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Grands Romans Points », 1995

BENCHAMA Lahcen, *L'oeuvre de Driss Chraïbi*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999.

CHATTI Mounira, *La fiction hérétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

DÉLAYRE Stéphanie, *Driss Chraïbi, une écriture de traverse*, Pessac, Éditions Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

DEMULDER Thomas, *Révolte et quête des racines culturelles dans l'oeuvre de Driss Chraïbi et dans la peinture d'Ahmed Cherkaoui*. Mémoire de maîtrise, Université Grenoble 3, 2002.

DESPLANQUES François, « Islam, Histoire et Poésie dans les derniers romans de Driss Chraïbi », *Cahiers de la Méditerranée*, n^o 38, 1989, pp. 69-85.

¹ Tahar Ben Jelloun, « Quand des écrivains maghrébins s'étripent », article paru le 16/10/2017 sur le site <http://fr.le360.ma/>, disponible à l'adresse : <http://fr.le360.ma/blog/le-coup-de-gueule/quand-des-ecrivains-maghrebins-setripent-138917> (consulté le 17 octobre 2017).