

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Université de Jijel

Faculté des lettres et des langues

Département de langue et littérature Françaises

N° De série :.....

N° D'ordre :.....

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de master

Spécialité: Sciences des textes littéraires

Tradition et modernité dans

***La Prière de la peur* de Latifa Ben Mansour**

Présenté par :

Kamilia LEMOUARI

Sous la direction de :

Mme BOUKEZZOULA-BOUSBA Inès

Membres du Jury :

Présidente : Mme Adjeroud-Laabani Ahlem, Université de Jijel

Rapporteur : Mme Boukezoula-Bousba Inès, Université de Jijel

Examinatrice : Mme Hariza-Khayat Hadda, Université de Jijel

Juin 2016

Remerciements

Je remercie très sincèrement ma directrice de recherche Madame Boukezzoula- Bousba Inès. Je la remercie pour son orientation, son aide, ses encouragements et sa confiance en moi. Je la remercie vivement pour son écoute et ses enseignements qui m'ont éclairée.

Je tiens aussi à remercier les membres de jury d'avoir accepté d'évaluer ce modeste travail. Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers mes chers parents qui ont toujours été là pour moi, et qui m'ont donné très tôt le désir et les moyens nécessaires de mener à terme mes études.

Je tiens enfin à remercier tous ceux qui m'ont aidée et encouragée de près ou de loin dans l'élaboration de cette étude, sans oublier mes chères amies Fatima et Nadjiba.

Dédicaces

A mon père qui a tout sacrifié pour assurer mon éducation et mon avenir professionnel.

A mère dont la tendresse et l'encouragement ne cessent de m'accompagner durant mon chemin d'études.

A ma sœur Wiam et à mes frères : Salah Eddine, Moncef et Newfel.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale.....	07
1. Présentation d l'auteure.....	10
2. Présentation du corpus.....	11
3. Tradition et Modernité.....	12

Première Partie : La Tradition dans *La Prière de la peur*

Chapitre I: La tradition orale dans *La Prière de la peur*

1. La Tradition orale.....	16
2. Les composantes de la tradition orale.....	17
1.2.1 Les proverbes.....	17
1.2.2 Les contes.....	18
1.2.2 Les chants.....	19
3. Les transmetteurs de la tradition orale.....	19
1.3.1Le griot.....	20
1.3.2 Les vieux ou personnages âgées.....	21

Chapitre II : Tradition et littérature orales dans *La Prière de la peur*

1. La littérature orale	23
2. Contes, proverbes et chants dans <i>La Prière de la peur</i>	24

Deuxième Partie : La modernité dans *La Prière de la peur*

Chapitre I : Modernité littéraire écriture mansourienne

1. La naissance d'un concept : la modernité littéraire.....	30
2. L'écriture mansourienne à la croisée des chemins.....	31

Chapitre II : Narration et modernité dans *La Prière de la peur*

1. Les niveaux narratifs.....	36
1.1 Les perspectives narratives.....	39
1.2 Les voix narratives.....	42
2. Les structures narratives.....	46
2.1 Emboîtement des récits.....	46
2.2 La mise en abyme.....	47
3. Le temps et l'espace.....	50
3.1 Le temps dans <i>La Prière de la peur</i>	50
3.2 L'espace dans <i>La Prière de la peur</i>	53

Troisième partie : *La Prière de la peur* entre tradition et modernité

Chapitre I : Le texte entre tradition et modernité

1. L'onomastique entre tradition et modernité	60
2. Diversité textuelle et générique.....	62
3. L'éclatement des genres dans <i>La prière de la peur</i>	63

Chapitre II : *La Prière de la peur* et l'écriture de l'Histoire

1. L'Histoire ancestrale	69
2. L'Hagiographie.....	71
3. La décennie noire.....	72

Conclusion générale.....77

Références bibliographiques	79
-----------------------------------	----

Résumé en français.....	83
-------------------------	----

Résumé en arabe.....	84
----------------------	----

Résumé en anglais	85
-------------------------	----

Introduction Générale

Introduction générale :

La littérature algérienne constitue aujourd'hui un registre formidable à travers lequel on peut lire non seulement l'histoire des formes et de l'esthétique, mais aussi celle des générations qui se sont succédées à travers les âges et leurs désirs permanents de redonner à travers leurs écrits une touche de résistance, un hymne à la vie et à la modernité. Les écrivains évoquent, dénoncent en particulier, l'enfermement, l'exil, le déplacement, l'errance, sans oublier les assassinats qui ont fait l'actualité terrible des années 90.

La littérature algérienne de cette période semble en effet privilégier la dimension de témoignage et une forme de prise en charge des faits réels. Il s'agit d'écriture générationnelle parce que les écrivains algériens de cette époque semblent s'être détachés du modèle de leurs prédécesseurs, leur fiction se base essentiellement sur la réalité.

On assiste également à une explosion de l'écriture féminine. Les écrivains publient des œuvres qui ont comme sujet la réalité algérienne. Ils témoignent surtout de la crise qui traverse le pays et de la situation difficile des femmes. Face à un réel qui était devenu d'une violence inouïe, les romancières algériennes, fatalement ébranlées par cette perpétuelle logique du mal, se sont armées de leur plume pour produire ce que l'on a convenu de décrire comme une « écriture de l'urgence ».

Parmi les écrivains algériens d'expression française qui ont émergé durant cette période figure Latifa Ben Mansour, l'auteure offre aux lecteurs à travers *La Prière de la peur* un roman original, qui raconte la tradition ancestrale, tout en présentant cette alliance entre modernité et écriture.

Dans le cadre de ce mémoire de Master nous avons choisi de travailler sur ce roman publié en 1997.

A travers cette œuvre, nous cherchons à mettre l'accent sur le caractère de l'écriture mansourienne à la fois moderne, et enracinée dans le patrimoine traditionnel tlemcenien. Une écriture de témoignage, d'enracinement, positionnée entre tradition et modernité.

Tradition/ Modernité sont donc les deux notions autour desquelles prend forme notre analyse, elles peuvent paraître éloignées l'une de l'autre, toute fois elles se rejoignent et

s'alternent dans le roman. C'est justement par rapport à cette dualité que s'est décidé notre choix.

Nous voulons donc retracer la présence des deux paradigmes Tradition/ Modernité dans le roman *La Prière de la peur* de Latifa Ben Mansour. Pour se faire, nous proposons de répondre à la problématique suivante relative à la juxtaposition de la tradition et de la modernité d'une même œuvre :

Nous tenterons entre autre de répondre aux questions suivantes :

- Comment l'auteure est-elle arrivée à réunir tradition et modernité dans son œuvre ? et comment cette écriture reflète-t-elle ces deux aspects ?
- Sous quelles formes et sous quelles modalités se manifestent tradition et modernité dans le roman ?
- L'auteure arrive-elle à concilier tradition et modernité dans *La Prière de la peur* ?

De cette problématique découlent ces hypothèses :

- Il est possible que l'écrivaine, par le biais de la fiction, essaye de confronter les deux paradigmes : Tradition/ Modernité.
- Nous supposons que Latifa Ben Mansour évoque la tradition à travers : hadith-s, versets coraniques, poèmes, chants, contes et légendes.
- La fragmentation de l'écriture provoquée par la présence des formes de la tradition et littérature orale dans le texte serait une marque d'une écriture moderne.
- Le fait d'évoquer différentes époque historique constituerait un moyen de marquer la continuité entre tradition et modernité.

Pour vérifier la justesse de ces hypothèses, notre démarche sera de prendre appui sur les rapports dans l'écriture mansourienne entre la tradition et la littérature orale d'une part et l'éclatement du texte et sa fragmentation comme signe de modernité d'autre part. Nous nous appuierons dans cette perspective sur les rapports entre écriture, histoire et narration.

Notre travail de recherche sera divisé en trois parties :

La première partie intitulée Tradition dans *La prière de la peur* sera répartie en deux chapitres.

Le premier sera consacré à la tradition orale. Au cours de ce chapitre, nous évoquerons de la tradition orale et essayerons de clarifier les composantes et les transmetteurs de cette tradition.

Le deuxième chapitre sera consacré à la littérature orale.

La deuxième partie, intitulée la modernité dans *La prière de la peur* se compose de deux chapitres.

Dans le premier, nous essayerons de définir la modernité d'un point de vue littéraire et donner un aperçu général sur l'écriture mansourienne vue sous cet angle.

Au cours du deuxième chapitre intitulé Narration et modernité dans *La prière de la peur*, nous allons traiter la structure narrative de notre corpus (les niveaux narratifs, les voix narratives, le temps et l'espace) en prenant appui sur la narratologie de Gérard Genette.

La troisième partie intitulée *La Prière de la peur* entre tradition et modernité, et sera divisée en deux chapitres. Dans le premier chapitre nous nous intéresserons à la diversité textuelle et les genres, nous allons analyser l'éclatement du genre dans *La prière de la peur*.

Au cours du dernier chapitre intitulé *La Prière de la peur* et l'écriture de l'Histoire, nous aborderons l'écriture de l'Histoire sous forme de trois axes ; l'Histoire ancestrale, l'Hagiographie et enfin, la décennie noire, à fine de voir comment s'opère le va et vient entre passé (tradition) et présent (modernité) dans notre corpus.

1. Présentation de l'auteure :

Latifa Ben Mansour est née à Tlemcen en 1950, son père était le premier algérien ou français musulman professeur de mathématiques il meurt en 1954.

Pendant toute la guerre de libération, elle vit avec sa famille dans le quartier arabe de Tlemcen. Ben Mansour fait ses études primaires puis secondaires au lycée Malika Hamidou de 1962 à 1968, en lettres classiques .En terminale, elle est au lycée de garçons Benzerjeb car les filles sont trop peu nombreuses à cette époque pour former une classe.

Après le BAC, Ben Mansour entre à l'ENS Après avoir décroché sa licence de Lettres à Alger, Latifa Ben Mansour a obtenu une bourse d'études qui lui a permis de poursuivre sa formation supérieure en France.

Ben Mansour passe d'abord sa maîtrise sur les problèmes d'acquisition du français par les enfants migrants, puis son DES sur la détermination en arabe algérien .En 1993, Latifa Ben Mansour termine sa thèse d'état sur le système aspectuel en arabe de Tlemcen.

En 1990, l'écrivaine a écrit son premier roman intitulé *Le chant du lys et du basilic* publié chez Jean-Claude Lattès .En 1997 Ben Mansour fait paraître son deuxième roman *La prière de la peur* publié chez la Différence, Réédité à plusieurs reprises, ce roman a obtenu le prix Beur FM Méditerranée quelques mois après sa publication.

En 2001, *L'année de l'éclipse*, *Frères musulmanes, frères féroces* en 2002 ainsi que *Les mensonges des intégristes* en 2004

Désireuse d'explorer d'autres genres, l'auteure algérienne se lance pour proposer des pièces de théâtre comme *Trente-trois tours à son turban* en 2003, *Sultanes sans royaume*, *Donia...etc.*

2. Présentation du corpus :

Nous avons choisi de travailler sur *La prière de la peur* ; le deuxième roman de Latifa Ben Mansour paru en 1997 aux éditions la Différence.

Le roman relate l'histoire de Hanane qui décide de rentrer définitivement dans son village natale en Algérie, après plusieurs années d'étude en France. Le jour de son arrivée à l'aéroport d'Alger ; elle perd ses jambes dans un attentat à la bombe. Prévoyant sa mort imminente, elle se retire dans la ville sacrée d'Ain El hout, terre de ces ancêtres près du mausolée de Sidi Mohammed Ben Ali. Auprès de Lalla Kenza, Hanane entreprend fébrilement l'écriture de son journal : elle sait qu'elle n'a pas beaucoup de temps devant elle et elle veut transmettre son histoire à son entourage et surtout à sa cousine exilée en France et qui porte le même nom, Hanane.

Pour écrire ce manuscrit, elle recueille auprès de son aïeule la longue tradition orale de sa famille, où se mêlent, légendes, gestes, chants, prières et méditations. Avant de mourir Hanane donne des consignes précises à ses proches et demande le retour de sa cousine qui sera chargée de lire le manuscrit durant sa veillée funèbre.

Sa cousine, Hanane, arrive au village et se soumet aux volontés de la défunte. Elle entame la lecture du manuscrit tout en y mêlant son histoire personnelle, se sentant progressivement anéantie par la lecture, à tel point que les deux vies semblent n'en constituer qu'une seule : « plus la jeune femme avançait dans la lecture du manuscrit de Hanane, plus le texte s'emparait d'elle. Elle ne se reconnaissait plus. Les inflexions de sa voix étaient devenues plus graves. Son rire était celui de Hanane. Elle n'avait plus aucune distance avec ce qu'elle lisait. (191)

S'inscrivant dans l'actualité qui a ravagé le pays pendant plusieurs années, le roman s'ouvre sur un acte de violence brutale avec l'attentat à l'aéroport d'Alger. Il se termine sur l'arrivée des intégristes dans le village, qui assassinent Lalla Kenza « La noble tête de Lalla Kenza l'aïeule socle et le pivot de la famille et de l'Algérie, couverte d'un voile de

mousseline blanche vola d'un coup de sabre, elle alla se fracasser au pied du mausolée de Sidi Slimane »(373). Frappée et affligée par ces morts successives, Hanan, la cousine se réfugie avec les siens dans la grotte de Tahamamin et meurt de chagrin.

3. Tradition et modernité :

Etablir un parallèle entre les concepts *tradition* et *modernité* est une entreprise très complexe. A nos yeux, cette complexité pourrait s'expliquer de prime abord par le caractère antithétique de ces deux notions. Ce qui généralement développe entre elles ; une apparence conflictuelle. De plus, cette difficulté serait également considérée comme la conséquence des problèmes.

Sémantiques qui les entourent. Ainsi, pour mieux appréhender ces deux notions, il conviendrait de les aborder en tenant compte au fait qu'elles obéissent chacune à une acception plurielle.

En ce qui concerne la tradition par exemple, on peut tenter de la saisir d'abord dans son rapport au temps. Dans ce sens, elle désignerait ce qui est de l'ordre du passé ; par opposition au présent et au futur. Selon le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande, la tradition est « ce qui dans une société et particulièrement une religion se transmet d'une manière vivante, soit par la parole, soit par l'écriture, soit par les manières d'agir »¹

Il s'agirait de tout ce qui appartient à une époque révolue, et qui par conséquent, reflète une apparence dépassée. Par ailleurs, ce concept pourrait aussi être envisagé par rapport à la morale. Il aurait alors pour contenu, un ensemble de normes et de prescriptions destinées à la codification des attitudes et des comportements des individus dans une société donnée. Bien plus, de l'usage du concept tradition, on peut aussi entendre un état d'arriération qui se mesure au degré de la rusticité. On parlerait dans ce sens de l'état primitif pour ainsi dire, un état de développement encore rudimentaire.

La modernité est une notion vaste et compliquée où s'entremêlent toutes les pensées humaines avec leur histoire. En effet, la modernité est une des notions d'aujourd'hui

¹ Pierre Lalande, *Le dictionnaire technique et critique de la philosophie*.

difficile à saisir dans ses vraies caractéristiques, en raison de son ambivalence et surtout de son cours soit évolutif, soit mouvant ou incessant. En ce sens, elle est un terme toujours fuyant.

Au sens esthétique, « moderne » n'est plus pour nous le contraire de « vieux » ou de « passé », mais celui de « classique », d'une beauté éternelle, d'une valeur qui échappe au temps. Nous verrons (...) que les bases de cette conception, telle qu'elle apparaît dans l'usage linguistique du mot « moderne » et de ses contraires implicites, ont été jetés il y a quelque cent ans, lorsque la pensée esthétique a pris un cours nouveau. Elle est attestée en France d'abord chez Baudelaire et sa génération, dont la conscience de la modernité détermine encore à bien des égards notre compréhension esthétique (...) du monde.²

La modernité apparaît du point de vue temporel s'opposer au passé ou au dépassé, pour s'identifier au présent ou à l'actuel. De plus, lorsqu'elle est envisagée du point de vue moral, elle s'opposerait à l'échelle des valeurs traditionnelles, généralement taxées d'obscurantisme. Du point de vue développement, la modernité correspondrait à un niveau de transformations scientifiques, marqué par une évolution technique très perfectionnée.

² Jauss Hans Robert, « La « modernité » dans la tradition littéraire », in Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, pp. 177-178.

Première Partie :
La tradition dans *La Prière de la*
peur

Chapitre I :

La tradition orale dans La prière de la peur

1. La tradition orale :

Au sens Large, la tradition orale est l'ensemble « *des expressions orales d'une culture normées par la société dans leur forme et leur usage* »³. En l'absence d'une trace matérielle pour conserver le patrimoine culturel et historique, c'est la pratique de « *L'art de parole* » qui permet la transmission du savoir .et la « *mémoire vivante* » qui en est le seul moyen de stockage. De ce fait, la parole serait à la tradition orale ce que qu'est le texte pour la tradition écrite. La diversité, la variabilité des textes, se sont des principes constitutifs de la tradition orale.

Pour Lylyan Kestelout la « Il n'ait une branche de l'activité humaine qui ne possède un corpus de traditions orales rassemblant des formules, des recettes et expériences du passé ». La tradition orale « *Est un modèle de culture, c'est -à- dire qu'elle constitue un ensemble de valeurs qui ont leur logique interne et qui bénéficient d'une économie de signes dignes d'intérêt* ».⁵

On appelle *tradition orale* l'évocation du passé, transmise et rapportée oralement, qui prend naturellement corps au sein d'une culture et est façonnée par son évolution : la tradition se propage largement de bouche à oreille parmi les membres d'une même société, mais certaines personnes peuvent avoir la charge d'en assurer la conservation, la transmission, la récitation et la narration. Cette tradition est généralement transmise par les personnes âgées, c'est pourquoi Amadou Hampaté Bâ (1901_1991) a pu dire « *En Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle* »⁴.

La tradition orale est l'expression organique de l'identité, des projets, des institutions et des coutumes, de la culture qui l'a produite et de sa permanence à travers les générations. Elle est orale et constitue une forme d'expression culturelle spontanée, qui peut exister de fait en l'absence de documents écrits ou de supports plus élaborés.

Autrement dit, la tradition orale est un témoignage qu'une génération transmet à la suivante, ce qui comprend non seulement ce que l'on raconte des évènements du passé, mais aussi toute une littérature où l'imagination a sa part.

Les sociétés africaines sont, dans leur grande majorité, considérées comme des sociétés à tradition orale, c'est -à- dire où l'histoire conservée dans la mémoire des hommes se transmet sans utilisation de l'écriture .La tradition orale, qui est donc une des sources fondamentales de l'histoire africaine, se définit comme étant l'ensemble des valeurs

³ Dictionnaire des genres et notions littéraires, p.511.

⁴ <http://www.babelio.com/auteur/Amadou-Hampate-Ba/6837/citations>

culturelles d'un peuple , valeurs dont la transmission , fondée sur l'oralité , se fait d'une génération à l'autre .Au sens large il s'agit de l'ensemble des récits et autres documents non écrits , ces messages peuvent être d'ordre historique, scientifique , religieux , esthétique.

La tradition orale de façon générale est basée sur la mémoire sur la transmission de génération en génération et sur le respect du passé. Elle occupe une place importante dans l'histoire africaine, comme le soulignait Amadou Hampaté Bâ : « *la tradition orale est au cœur de l'histoire de l'Afrique, de l'héritage de connaissance de tous ordres patiemment de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges* »⁵

La tradition et la modernité sont deux notions de base dans notre travail de recherche, nous voulons relever comment se traduit la tradition orale dans le corpus, ainsi que la modernité.

2. Les composantes de la tradition orale :

Le contenu de la tradition orale se caractérise par une grande diversité : annoncer les genres qui suivent : le conte, la fable, le mythe, la légende, les chants, proverbes, devinettes, et énigmes...etc. *La Prière de la peur*, est construit autour de plusieurs composante de la tradition orale, comme le conte, les proverbes, les chants...etc.

1.2.1 Les Proverbes :

Le proverbe est un énoncé oral à forme fixe qui est consacré par l'usage et dont la forme est, en général, intouchable. Plus que toute autre parole, le proverbe est porteur de la voix de la communauté où il circule, un miroir dans lequel la communauté peut se reconnaître. Il décrit ses valeurs, aspirations, préoccupations, la manière dont elle voit et apprécie la réalité et le comportement. Le corpus anonyme d'une société est convoqué lors de l'énonciation d'un proverbe par un individu, qui se place ainsi sous le signe d'une autorité traditionnelle.

Le fonctionnement de ce dialogue entre l'individu énonciateur de proverbes et la société à laquelle il appartient est défini par Henri Meschonnic dans les termes suivants :

⁵ <http://www.babelio.com/auteur/Amadou-Hampate-Ba/6837/citations?a>

Aujourd'hui pour l'écriture, les proverbes restent des actes de discours qui tiennent ensemble l'oralité, la collectivité, le transpersonnel, continuant, à travers et contre les idéologies littéraires, à poser spécifiquement le problème des rapports entre le langage et l'activité poétique, entre le sujet et le social, ce que d'une certaine façon, montrait sans dire l'opposition du « savant » au « populaire »⁶.

Les proverbes sont des vérités imagées auxquelles le conte sert le plus souvent d'illustration. Certains conteurs disent le proverbe avant de le développer à l'aide du conte. Les proverbes sont souvent dits aux jeunes par les anciens, qui aiment de nos jours encore en orner leur discours : ils connotent l'éloquence et la sagesse.

1.2.3 Les contes :

Le conte est l'élément le plus connu de la tradition orale. Il est généralement défini comme un récit d'aventures imaginaires à vocation didactique. Il est populaire, c'est-à-dire créé par et pour le peuple : il naît et vit de la collaboration entre le peuple auditeur et le conteur respectueux de son idéologie, de sa culture. Traditionnel, il se transmet oralement de génération en génération.

Il est généralement dit aux enfants par les anciens, à la tombée de la nuit. Parmi les nombreuses explications sur le moment d'énonciation du conte, retenons celle-ci : “ la nuit est plus propice au rêve et à l'imagination créatrice, et l'esprit est plus libre après les travaux et les soucis diurnes“.

La légende présente d'importantes différences avec le conte. Elle s'ancre dans un passé historique que les chercheurs parviennent à situer assez difficilement. La légende ne relate pas nécessairement des événements réels ; le récit peut être entièrement de fiction, mais sur le fond d'une trame historique réelle.

Faisant partie de la littérature populaire orale, les contes et les légendes représentent des discours oraux de type fictif qui constituent une part importante de la littérature arabe. Le langage de cette littérature orale est présent dans la mémoire des

⁶ Henri Meschonnic, Pour la poétique, Paris, Gallimard, tome 5, 1978, pp. 158-159.

écrivains actuels, d'autant plus que la tradition des conteurs professionnels se continue en Algérie.

En effet, les conteurs-narrateurs déploient des stratégies narratives laborieuses, comprenant des moyens de séduction du public, un rituel théâtral où les gestes, les décors, les tonalités et les rythmes se donnent la main, des formules particulières d'interpellation du public servant à introduire dans le monde imaginaire des contes. Si l'on distingue généralement trois critères qui définissent le conte, l'oralité, la fixité relative de sa forme et le récit de fiction, nous devons remarquer, dès le début, que, parmi les traits essentiels du conte, une mise en scène laborieuse de la parole occupe une place de choix⁷

1.2.3 Les chants :

Les chants occupent une place importante dans le répertoire de la littérature orale africaine. Certaines ont même défini le chant comme étant la "la parure" de verbe. Les chants interviennent à tous les moments de la vie, surtout à l'occasion des cérémonies rituelles (mariage, veillée familiale, pèlerinage). C'est alors, au cœur d'un quotidien trop souvent affligeant, un émerveillement toujours renouvelé que d'écouter se dérouler le fil du poème et de trouver les images sublimées d'un passé révolu.

La chanson traditionnelle désigne une chanson transmise de génération en génération aussi bien oralement que par écrit, aussi bien populaire que savante.

3. Les transmetteurs de la Tradition Orale :

La tradition orale se propage largement de bouche à oreille parmi les membres d'une même société, mais certaines personnes peuvent avoir la charge d'en assurer la transmission. Les griots, les personnes âgées et les hommes de caste véhiculent une littérature dite traditionnelle.

⁷ In art. « le conte » de l'Encyclopaedia universalis, pp. 365-370, Bernadette Bricout note à propos du conte : « Chaque conte est un tissu de mots, de silences, de regards, de mimique et de gestes dont l'existence même lubrifie la parole, au dire des conteurs africains. »

1.3.1 Le Griot :

Le terme français *griot* provient probablement du mot wolof *gɛwél*, qui désigne un musicien castré de cette ethnie. Selon une autre hypothèse, il provient du portugais *criado*, « domestique ». Le terme apparaît pour la première fois en français, avec l'orthographe *quiriot*, dans un récit de voyage au Sénégal (1673).

Le griot est un historien, un conteur un chroniqueur. C'est le porteur de la parole et le dépositaire de la mémoire collective d'un peuple. Il apprenait le plus souvent son métier auprès d'un proche parent, mais il pouvait compléter cette formation par des séjours auprès d'autres familles de griots. Il retient les faits et les événements importants de son temps mais aussi des temps passés, pour les transmettre aux générations futures. Le griot est chargé de transmettre les généalogies et les traditions historiques de la famille à laquelle était attaché, mais aussi il servait de conseillers, de porte-parole et de messagers aux rois et aux chefs, et amplifiaient leurs discours.

En Algérie on appelle la personne qui raconte les histoires en plein publique “ Maddah“. Il est musicien, comédien ou poète, il récitait des contes, des pièces de poésie sur les places publiques. Le Meddah est le plus souvent accompagné d'un ou plusieurs compagnons qui constituent l'orchestre et vivent ainsi de leur talent de musiciens. Lorsque le Meddah arrive dans une localité quelconque, il s'installe sur une place, le jour du marché et réussit bien vite à réunir un fort groupe de spectateurs en frappant lui et ses compagnons à tour de bras sur leurs benaders (tambourins)⁸.

Dans notre corpus, Moulay le frère de Hanan avec son luth, il accompagne sa cousine lors de la lecture du manuscrit :

Il revint avec son luth, un magnifique instrument fabriqué par des artisans qui se transmettent l'art de la lutherie depuis leur départ d'Al Andalous. Les cordes étaient si tendues qu'elles se mirent à vibrer avant que Moulay ne les accordât. (...) Moulay faisait pleurer son luth et Hanan continuait à chanter le poème d'Ibn Salha que l'autre Hanan fredonnait, chaque fois qu'elle était amoureuse. (p164)

⁸ <http://www.babzman.com/le-meddah-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D8%A7%D8%AD/>

1.3.2 Les vieux ou personnes âgées :

Les meilleurs conteurs sont de vieilles femmes illettrées, qui narrent avec esthétique, art, magie et détail. Elles respectent le temps, le lieu, le genre et l'âge des auditeurs et les obligations liées à la narration des contes. La veille femme (grand-mère) narre jusqu'à nos jours une belle forme littéraire orale très ancienne « El hikaya » qui veut dire « le conte ». Avant d'entamer ce genre du récit, la conteuse se soumet à plusieurs précautions. Le conte ne doit avoir lieu que les nuits d'hiver, au coin du feu et jamais en présence d'un homme. Il faut respecter la recommandation de la récitation des formules du début et celles de la fin du conte. Ces recommandations qui donnent au conte une double nature « profane » et « sacré », lui offrent une mission si esthétique et si significative.

Dans *La Prière de la peur*, l'aïeule Lalla Kenza représente l'image de la grand-mère algérienne qui raconte l'histoire de ses ancêtres, elle prend en charge la transmission d'un patrimoine culturel de génération en génération.

Dire qu'elle était à elle seule une bibliothèque, serait une image inodore, incolore. Il y avait la richesse des termes qu'elle utilisait, le ton qu'elle prenait, les chants qu'elle pouvait entonner sur n'importe quel mode, les rires qui fusaient ou les larmes et les sanglots qui pouvaient inonder son visage comme si elle était elle-même le héros ou l'héroïne ! Lorsque Lalla Kenza se mettait à raconter, une chaleur invisible parcourait les auditeurs. Cette chaleur était source de vie (p31)

Chapitre II :
Tradition et littérature orales
dans *La Prière de la peur*

1. La littérature orale :

La littérature orale est une partie de la culture populaire qui englobe les anciens et présents domaines de la vie. C'est ce qui reste du temps car tout finit par disparaître à l'exception de la parole qui reste toujours fraîche. C'est un héritage dans lequel coulent les âmes des ancêtres et qui véhicule la sagesse des nations, leurs expériences de la vie, donc des préceptes de portée universelle.

L'expression littérature orale semble la moins malheureuse : elle a, au moins, l'avantage de mettre l'accent sur une parenté fonctionnelle des deux champs, l'oral et l'écrit qui se partagent le domaine des usages potentiels esthétique du langage humain ⁹

La littérature orale apparaît, pour sa part, comme une partie de la tradition orale ; sa partie esthétique, poétique et harmonique, avec la volonté de produire un effet psychologique par le moyen d'images, de répétitions, d'anaphores, d'onomatopées, d'assonances, d'apostrophes et d'autres figures de style jugées esthétiques au plan de la culture de référence.

On peut comprendre aujourd'hui, après l'évolution des recherches dans le domaine oral, que la culture écrite n'est pas toute la culture. Effectivement, la culture orale constitue une part indispensable de la culture nationale. C'est ce qui nous amène à dire que les porteurs d'un savoir oral peuvent être aussi cultivés que les porteurs d'un savoir écrit même s'ils sont analphabètes.

L'expression de « littérature orale » comporte une contradiction dans les termes car « littérature » vient de « lettres » et désigne une œuvre écrite et non orale, elle affirme donc la priorité sur l'oral. Elle a pendant longtemps été condamnée, comme le déclare Geneviève Calme-Griaule, par le courant :

Qui jugeait incongrue l'application d'un terme désignant à l'origine l'écriture puis l'ensemble Des œuvres écrites dans un souci de recherche formelle, aux productions

⁹ Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, 1997, p.608.

orales, « populaires », longtemps méprisées comme inférieures, voire « grossières » dans leur forme Et destinées aux seuls enfants¹⁰

L'Algérie a toujours été le berceau d'une littérature aux multiples facettes. Les productions nées sur son territoire rappellent les différentes strates culturelles qui se sont accumulées au fil des invasions. La littérature orale y occupe depuis toujours une place de choix qui n'a jamais été démentie. Ibn Khaldoun remarquait déjà au 14^{ème} siècle que « Les Berbères racontent un si grand nombre d'histoires que, si on prenait la peine de les mettre par écrit, on remplirait des volumes »¹¹ Élément essentiel de la culture algérienne, la littérature orale conserve une place importante à côté d'une littérature écrite en pleine ébullition.

2. Contes, Proverbes et Chants dans *La Prière de la peur* :

Dans *la Prière de la peur*, on remarque l'abondance des contes, proverbes, et chants cités par la romancière pour exprimer sa fierté envers les origines et l'ascendance familiale.

Dans la tradition orale de l'Algérie, le conte reste l'une des formes narratives les plus riches et les plus vivantes, Ben Mansour use de cet élément de l'oralité. À travers le personnage narrateur Lalla Kenza qui est d'une manière explicite mise en scène comme conteur populaire, elle présente dans le récit la richesse de la tradition orale algérienne : des contes, légendes...etc. On peut citer à titre d'exemple le conte du prince Ismaël et Loundja la fille de l'ogre :

Il y avait et il n'y avait pas, et le lys et le basilic. Il y avait un roi, mais il n'y a de roi qu'Allah. Il avait un fils qui s'appelait Ismaël. Il était choyé par ses parents qui ne savaient que faire pour le contenter. Il leur donnait toutes les satisfactions. Ils louaient quotidiennement la Providence de les avoir enrichis d'un tel héritier, jeune et ardent, courageux et aimant.

Un jour, Ismael était en train de penser son cheval lorsqu'il entendit des palefreniers converser.

¹⁰ Geneviève Calame-Griaule, « Préface », In : Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005, p. 5.

¹¹ Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, trad. de Slane, tome 1er, Paris, Librairie Orientaliste Paul Guethner, 1978, p 205.

_ Notre prince aime la beauté. Quel magnifique coursier il possède ! Ah ! Si le prince Ismaël connaissait l'existence de Loundja ! Il ne résisterait pas à la tentation de la prendre pour femme (...) (p58)

On peut citer aussi la légende de Ruh El Aghrib et le Sultan Bien-Aimé :

On raconte _mais Allah est plus savant et omniscient dans toutes choses- qu'un jour le Sultan Bien-Aimé de la cité des sources ordonna à ses hérauts de prévenir la population qu'aucun homme, sous peine de mort, ne devait sortir de sa maison ni quitter son lieu de travail. Les dames du palais devaient aller passer une journée de divertissement aux bords d'Al Awrit. (p82)

Avant de commencer son récit, Lalla Kenza ouvre le conte par la formule clef: «Il y avait un roi, mais il n'y a de roi qu'Allah », ce début du conte est universel, il renvoie à un monde imaginaire de la conteuse et de son auditoire.

Les proverbes sont aussi présents dans *La Prière de la peur*. Ils sont porteurs de la voix de la mémoire collective et de la langue maternelle qui persiste dans l'expression en français.

Facilement repérable dans les textes, le proverbe est une citation intacte, tantôt directement introduit en arabe et accompagné de sa traduction française, « *Illa ahlaf a'lik radjal bat ra'ad, wila halaft a'lik amra bat ga'ad. Si un homme jure de se venger de toi, dors tranquille, mais si une femme jure de se venger de toi, ne ferme pas l'œil* ». (p 332)

Tantôt soumise à l'acte de la transposition de l'arabe au français : « *Lorsque la viande pourrit, seuls ses propriétaires la recueillent* » (p 282)

L'insertion des proverbes dans le texte mansourien se soumet au besoin de transposer à l'écrit un discours institutionnalisé, fixé par la tradition algérienne, mais répond en même temps à un souci de briser le cours de la narration linéaire et d'y introduire le registre de l'oralité où la répétition s'impose comme procédé constitutif.

Dans un but de fierté et d'enracinement dans la tradition ancestral, Latifa Ben Mansour cite également plusieurs chants qui renvoient à la musique andalouse, comme celui qui célèbre le printemps :

« Viens voir les fleurs de l'amandier

Sur les branches pareilles à des dirhems

Elles se répandent de tous les côtés

La brise les sème dans le bosquet

Et la rosée verse sur elles ses gouttelettes

Lève-toi, ô ami.

Viens avec moi au jardin

Et profitons de la vie. » (p230)

La présence des chants hawfi à travers des chants qui sont connus de mères en filles renforce cette dimension la tradition orale. C'est le cas de Cheikha Tetma qui chantait un poème d'Ibn Msayab :

« Je l'ai rencontrée faisant ses circumambulations

Profitant du pèlerinage et se repentant

Dés son apparition, je l'ai interpellée

D'un ton sec, elle m'a rétorqué :

Ceci n'est pas un lieu pour être apostrophée.

Je lui ai dit adieu et suis reparti

Sur mon chemin, j'entendis le muezzin, (...) » (p303)

Les chants Hawzi sont aussi présents dans notre corpus avec les grands noms de la poésie : Ben Msâyab, Ban Sahla, Ben Triki...etc. L'extrait suivant est un poème de Ben Msâyab dans lequel le poète montre son amour pour Tlemcen :

Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs
Ce fut une ville puissamment fortifiée
Actuellement, on a honte de s'en dire originaire
Ses ennemis et ses envieux se réjouissaient de son état actuel
Et elle en est touchée
Quant à moi, mon cœur est plein de tristesse
Et mon âme dans mon cœur s'agite
La ville semble couverte d'un habit de mépris
Du miel qu'elle était, c'est du goudron maintenant
Le temps, matin et soir l'accable de malheurs
De misères, de troubles, de chagrins et de deuils
Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisir. (p 336)

D'autres chants pouvant être aussi l'expression de la joie ou de la mélancolie, comme celui qui est chanté par les émigrés : « *Ana ya barrani aghrib : je ne suis qu'un étrange étranger* » ou bien « *Kunt sultant fi bladi sart natlab fi blade annas : J'étais prince dans mon pays, à présent, je mendie dans celui des autres* » ou alors « *Hadjra fi bladi walla aqsar fi dyar annas : Un caillou dans mon pays plutôt qu'un palais chez les autres* » (p 195)

Ces chants jouent le rôle de conservateur des traditions ancestrales et représentent les archives de la mémoire collective.

Deuxième partie :
La modernité dans *La Prière de*
la peur

Chapitre I :
**Modernité littéraire et écriture
mansourienne**

1. La naissance d'un concept : la modernité littéraire :

La modernité esthétique, surtout en littérature, se révèle d'abord « *par la volonté d'être actuelle, bien de son temps, ou en avance sur celui-ci, et aussi parfois par la détermination de rompre avec une manière d'écrire jugée désuète, par la répudiation d'une esthétique périmée* »¹². C'est dire que la modernité en littérature inclut le changement du contenu et de la forme de l'œuvre littéraire par rapport à ceux de la littérature précédente.

De même que chaque écrivain constate un changement du contenu, ou de la forme de ses œuvres, chaque époque connaît un changement structural. A ce point de vue, la modernité paraît immense, et il est difficile de saisir les phénomènes littéraires soi-disant modernes.

Avant de recevoir de Baudelaire une application concrète, la modernité esthétique est apparue en opposition à la modernité «bourgeoise». Dès lors, nous voyons le conflit de deux modernités : « Une rupture irréversible, précise Calinescu, entre la modernité comme phase de l'histoire de la civilisation occidentale-résultat du progrès scientifique et technologique, de la révolution industrielle, des profonds changements économiques et sociaux apportés par le capitalisme-et la modernité comme concept esthétique »¹³

Lors de la première moitié du XIX^e siècle, qui constatait une sorte de pragmatisme matériel ou spirituel, à savoir la science, la technologie et la raison, la modernité esthétique était d'abord un refus de l'attitude bourgeoise, et une réaction contre son système de valeurs. C'est dire que, plutôt qu'une aspiration positive, elle n'était à son début qu'un refus vif de la modernité bourgeoise et une tendance négative, et tendait vers « la révolte, l'anarchisme, l'attitude apocalyptique et même la réclusion aristocratique »¹⁴. En gardant ces traits négatifs, la modernité esthétique nous révèle son autre visage, si l'on peut dire, presque purement esthétique à partir du milieu de ce siècle, notamment sous la plume de Baudelaire qui emploie ces termes en se référant d'abord à la peinture, et implicitement à d'autres domaines artistiques, surtout la poésie.

¹² *L'illusion de modernité à travers la poésie française*, dans *Questions de littérature*, Columbia University, New York and London, 1967, p. 203.

¹³ Op. cit, p.41. c'est Alexis Nouss qui traduit.

¹⁴ Ibid, p.42.

En effet, comme la modernité générale, la modernité esthétique, surtout en littérature, se révèle d'abord par la volonté d'être actuelle, bien de son temps, ou en avance sur celui-ci, et aussi parfois par la détermination de rompre avec une manière d'écrire jugée désuète, par la répudiation d'une esthétique périmée. C'est dire que la modernité en littérature inclut le changement du contenu et de la forme de l'œuvre littéraire par rapport la littérature précédente.

2. L'écriture mansourienne à la croisée des chemins :

La littérature est caractérisée par son hybridité, elle ne cesse d'évoluer et d'enfanter des formes d'écriture nouvelles. Ces derniers escamotent toutes les règles et font voler en éclat toute classification générique, pour offrir une hybridité, un éclatement, une fragmentation et une intergénéricité complexe.

On peut caractériser cette écriture moderne par le jeu, le goût du fragment, et de la citation, le pastiche, l'ironie, la déconstruction, l'auto-référentialité et la métafiction.

Face à une image du monde en éclats et à une expérience de vie chaotique, les romanciers modernes ne veulent plus raconter une suite d'évènements ordonnés selon certaines conventions traditionnelles. Ils ne veulent plus construire une histoire dont les épisodes se succèdent avec cohérence. Le nouveau romancier présente encore des évènements, mais ceux-ci ne sont plus groupés dans un enchaînement temporel traditionnel. D'une certaine façon on peut dire que le désordre caractérise l'écriture moderne.

La Prière de la peur de Latifa Ben Mansour est l'exemple type de cette nouvelle écriture, une écriture moderne et originale. Notre roman est caractérisé par son style à la fois original et complexe, forme qui permet l'éclatement, le dédoublement et la fragmentation rend toute tentative de classification précise impossible.

Latifa Ben Mansour confie le désir de construire un monde fictionnel où elle a située plusieurs histoires dans *La Prière de la peur*. Son roman rompt avec une certaine tradition. Il est marqué : le refus de l'intrigue, l'omniscience de l'écrivaine, renonce également au déroulement linéaire du temps. Il est constitué d'une « mosaïque » de genres

qui se combinent. Cette écriture est connue sous le nom de l'écriture fragmentation ou d'éclatement.

En effet, *La Prière de la peur* est caractérisée par une multiplication des récits. Ces derniers sont racontés dans un ordre temporel anachronique caractérisé par une multiplication de prolèpses et d'analepses à travers des retours en arrière des deux protagonistes.

Du point de vue de la structure du roman, le dédoublement à tous les niveaux est le moyen par excellence que Ben Mansour met en œuvre pour montrer la difficulté de restituer l'Histoire du pays. L'œuvre mansourienne est fondée sur l'esthétique d'éclatement sur plusieurs plans : spatial, temporel, référentiel et énonciatif.

Trois mouvements spatiaux organisent le roman : le retour de Hanan à Ain el Hout, la vie en France des deux Hanan qui est racontée sur le mode fictionnel et la veillée funèbre.

Latifa Ben Mansour dans son livre adopte pour une narration moderne, elle fait éclater l'ordre chronologique, qui est refusé parce que l'œuvre correspond à la vision d'un monde désordonné. Elle traverse l'Histoire ancienne de l'Algérie, celle des ancêtres depuis la fondation de Fès en 808 jusqu'aux années 90. Un va et vient entre deux époques différentes.

Le dédoublement ne s'arrête pas à ce niveau, les mémoires collectives des deux protagonistes et la mémoire collective du peuple algérien entremêlent le présent des massacres des intégristes d'une part, et le passé proche, constitué de celui des deux femmes lorsqu'elles étaient étudiantes.

Dans le cas de notre corpus les instances énonciatives sont également marquées par le dédoublement. L'éclatement des voix narratives est l'une de ses caractéristiques majeures, une chaîne de voix se partage en effet la parole tout au long du roman.

De plus, le fait que c'est la cousine qui lit le manuscrit de la défunte consolide cette transmission orale entre les femmes.

La Prière de la peur, est un exemple d'une écriture innovatrice, nouvelle, une écriture éclatée, où plusieurs genres se mêlent au sein d'une même œuvre qui sort de l'ordinaire. Ben Mansour adopte cet éclatement dans son œuvre, nous rencontrons dans son roman des

textes qui appartiennent aux différents genres juxtaposés, ils forment une mosaïque. On peut remarquer un nombre important de poèmes, chants, contes, légendes, hadiths et versets coraniques. L'inscription de ces codes qui supplantent le réel déjoue les limites du roman qui devient de ce fait hybride et embrouillé.

Ainsi, l'oralité avec le conte, les proverbes, les chants, et les poèmes permet-elle de féconder le roman qui, à son tour devient une survivance de la culture traditionnelle et permet au souffle ancestral de s'entendre au plan de l'universel.

Dans *La Prière de la peur*, on assiste aussi à une présence de références historiques. Ben Mansour affirme dans une interview : « je parle de l'histoire des miens, Aïn El Hout dont je suis originaire (...), je veux parler des lieux que j'aime sans raconter de contre-vérités, en restant dans la vraisemblance mais pas nécessairement dans l'exactitude historique »

L'acte d'écriture n'exprime pas seulement l'attachement de l'auteure à ces racines et sa culture, mais c'est aussi, un remède pour Ben Mansour, pour guérir des dommages émotionnels tout au long de la décennie noire, Comme l'affirme R. Boudjedra :

Chaque fois que le sang des innocents a été cruellement déversé par la horde sauvage, les écrivains, si nombreux de cette décennie, l'ont recouvert avec l'écriture, ou plus exactement avec l'encre de l'écriture.¹⁵

La romancière a écrit dans son essai critique :

Le bureau dans lequel je travaillais a failli devenir mon cercueil et ma tombe certains jours, il m'est arrivé d'être littéralement happé par le discours des deux chefs intégristes algériens ; je n'osais plus sortir, paralysée par la terreur et l'horreur (...) (Frères, p, 12).

Cette citation affirme que l'acte d'écriture est lourd de danger pour l'écrivaine.

Ceci dit, toutes ces techniques scripturales modernes apparaissent en parfaite harmonie avec l'oralité déployée dans le roman. Grâce à cette écriture qui tout en s'enracinant dans la tradition orale et ses valeurs s'ouvre au monde et à la modernité.

¹⁵ BOUDJEDRA Rachid, « Le palimpseste du sang », in R. MOKHTARI, op. cit, p.15.

Chapitre II :

Narration et modernité dans *La Prière de la peur*

A la lumière de ce qu'on a évoqué, il nous semble nécessaire de faire une étude interne du texte, pour comprendre les choix narratifs et la construction romanesque de Latifa Ben Mansour. Nous avons choisi la narratologie de Gérard Genette comme discipline qui prend en charge l'étude des structures internes des textes littéraires, nous allons étudier la structure narrative dans le roman (statut du narrateur, le mode narratif et la focalisation). La notion de l'intertextualité nous permettra ensuite de saisir les différentes marques de la fragmentation narrative dans notre corpus.

Gérard Genette est considéré comme le fondateur de la narratologie, influencé par le courant structuraliste et par les formalistes russes.

Dans *Figures III*, Genette a fondé la discipline de la narratologie en faisant la distinction entre trois entités fondamentales (l'histoire, le récit et la narration) :

Dans « discours du récit » (figures III. Paris : Edition du seuil, coll. « poétique », 1972, p.71-73), Gérard Genette, a fondé sa narratologie sur la distinction entre l'histoire (la succession des événements qui est rapportée par le récit), le récit (« l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements ») et la narration (« l'acte de narrer pris en lui-même »), et par extension la situation dans laquelle il prend place). Et l'objet spécifique de cette narratologie, c'est le récit, le niveau qui seul « s'offre directement à l'analyse textuelle », celui à partir duquel les deux autres peuvent être envisagés.¹⁶

A travers sa narratologie, Genette a établi une méthode d'analyse très précise qui est perçue par les spécialistes comme un appareil de lecture, il a axé son analyse sur la voix narrative, sa théorie étudie cette voix narrative par le biais des focalisations, modes narratifs, types de narrateurs...ainsi, le narrateur est considéré comme le point de départ de l'analyse narratologique :

La narratologie élaborée par Gérard Genette se pose aux yeux de maints spécialistes de la question comme un appareil de lecture(...). En faisant de la voix

¹⁶ Narratologie, www.fabula.org/atelier.php%3Fnarratologie, consulté le : 16/05/2016.

narrative une notion autour de laquelle s'articulent toutes les autres catégories, l'auteur fait du contexte de production d'un récit une donnée fondamentale.¹⁷

En partant donc de l'idée que la narratologie étudie fondamentalement la voix narrative, nous pouvons dire qu'on peut parler de la polyphonie dans une analyse narratologique. En effet, la présence de tous types de focalisations, modes, narrateurs... nous aide à démontrer l'aspect polyphonique d'un roman donné, car la polyphonie est comprise au sens large comme la présence de deux ou plusieurs voix narratives (narrateurs) dans le roman.

1. Les niveaux narratifs :

La narration peut être considérée comme une écriture détaillée d'un récit avec la prise en compte de quelques techniques et structures narratives spécifiques, c'est le fait de raconter ou d'exposer une suite d'événements d'une façon littéraire. La narration se déroule en un temps donné et en un lieu précis, elle ne respecte pas toujours l'ordre des événements narrés. En effet, les événements narrés sont le fruit de plusieurs réflexions sur le monde et ses aspects sociaux, politiques et idéologiques, et la manière dont l'auteur raconte les événements n'est pas fortuite, elle peut révéler des intentions esthétiques et même idéologiques. La narration peut être assumée par un ou plusieurs narrateurs, ce dernier peut faire partie de l'histoire ou non, et chaque narrateur adopte un point de vue qu'on appelle "focalisation".

Pour Yves Reuter « *la narration désigne les grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qu'il expose* »¹⁸.

Nous avons choisi d'aborder la narration dans *La Prière de la peur*, parce que et à la différence du roman traditionnel, Latifa Ben Mansour met l'accent, pas seulement sur l'histoire, mais aussi sur la narration de celle-ci, sur son mode et son style.

Nous allons essayer d'étudier progressivement le mode narratif, les voix, les perspectives, l'instance narrative, la distribution du savoir et la gestion du temps

¹⁷ LUCIE GULLEMETTE ET CYNTHIA LÉVÈSQUE, Narratologie, www.signosemo.com/acueil/theories/Genette/narratologie.asp, consulté le : 16/03/2016.

¹⁸ Yves Reuter, *l'Analyse du récit*, Edition Armand Colline, 2^{ème} édition, 2009. p, 40.

(mouvement, vitesse, fréquence et ordre) et de l'espace, en prenant appui sur l'œuvre de Ben Mansour.

Le narrateur est un être fictif qui n'a pas de vie en dehors du texte, c'est un être de papier créé par un auteur. C'est celui qui assure l'acte de la narration à la troisième personne du singulier. Il est omniscient et assure une narration hétérodiégétique. Le narrateur n'est pas intercalé dans l'histoire qu'il raconte. Il peut être un narrateur extérieur à l'histoire, et qui ne paraît pas dans le récit, et un narrateur intérieur à l'histoire, qui peut paraître comme un narrateur-témoin ou comme un narrateur-personnage. Ce qui permet à Genette de faire la distinction suivante :

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte(...), d'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte(...) je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique ¹⁹.

Dans ce dernier type le narrateur est le héros de l'histoire qu'il raconte, dans le roman c'est Hanan qui est le héros-narrateur, c'est le conteur qui lui donne la parole dans la plupart du temps à travers le style direct et par le biais du manuscrit qui lui a laissée après sa mort, et par la voix de sa cousine qui sera chargée de lire le manuscrit.

La jeune femme prit une profonde inspiration et se mit à lire les ultimes mots de celle qui reposait dans le tombeau de l'ancêtre. « Bienheureux lecteur qui aura ce livre entre les mains, sache qu'il me reste quelques lunes à vivre. J'ai décidé de me retirer de ce monde pour achever mon travail, puisant le peu de force et de sérénité sur cette terre sacrée de Ain el Hout. (p149)

Dans *la prière de la peur*, Latifa Ben Mansour distribue la voix narrative aux femmes personnages, Lala Kenza l'aïeul qui raconte l'histoire des ancêtres, Hanan « *princesse au doux sourire* » qui raconte l'histoire du roi de Tlemcen Yaghmorassan Ibn Zeyan, et Hanan sa cousine qui raconte sa vie en France. Aussi les invitées à la veille funèbre ont une part à

¹⁹ Loc.cit.

la narration, comme El Hamra. On peut dire que les femmes conteuses aboutissent, des voix libres à partir de ces récits indépendantes, mais au même temps dépendantes de celle de la narratrice principale.

On peut remarquer la présence d'un narrateur extra-diégétique à travers le personnage Hanan la cousine qui raconte une histoire qui ne lui appartient pas, c'est l'histoire de sa cousine Hanan la défunte. Cette dernière et avant sa mort, elle laisse un manuscrit et donne des recommandations que sa cousine qui porte le même nom Hanan lire son manuscrit. Dans ce cas Hanan la cousine est un narrateur extra-diégétique :

L'acte d'écriture est le plus terrifiant. Être assise en face d'une feuille blanche qui me rappelait étrangement la couleur du linceul, c'était y laisser des lambeaux de sa peau et, quelque part, mourir un peu. Mourir un peu ses amis, mourir pour la vie, mourir d'angoisse.

Je pouvais rester des heures entière à tisser, nouer, broder, filer des lettres, des mots, des phrases, des paragraphes et des chapitres de vies, sans jamais ressentir de fatigue. Puis je regardais la pendule et fermais le cahier noirci à coup d'angoisse et d'amour fou de la vie. (p194)

Le statut du narrateur se définit par sa relation à l'histoire qu'il raconte et par son niveau narratif, ainsi nous avons un narrateur personnage. Il fait partie de la diégèse, Hanan la cousine est aussi un narrateur intradiégétique, puisqu'elle est en train de relater les événements et les aventures qui ont marqué son destin. Elle raconte ses années d'étude, ses amies de la Sainte-Enfance son histoire avec Idris et sa vie en France :

Certains dimanches, nous restions calfeutrées à la Sainte-Enfance à réviser et étudier. Parfois, lorsque nous étions saturées, nous nous réunissions dans le réfectoire où trônait un piano. (p232)

1.1 Les perspectives narratives :

On désigne par perspective narrative le « *second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un point de vue restrictif* »²⁰. Cette dernière est le point de vue adopté par un narrateur, la perspective narrative est appelée par Gérard Genette « la focalisation » « *par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champs", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience (...)* »²¹.

Par ailleurs on distinguait, à la suite de Jean Pouillon (*Temps et Roman, 1946*) et de Tzvetan Todorov (« *les catégories du récit littéraire* »), trois types de perspectives :

Le premier type c'est celui qui caractérise le récit classique, dans ce type de focalisation le narrateur est omniscient. C'est-à-dire il sait tout des personnages, il connaît leurs passé, leurs futur, leurs sentiment, leurs envies, etc. Genette appelle cela *récit non focalisé* ou à *focalisation zéro*.

Dans notre roman, ce type de focalisation se manifeste dès la première page du roman, avec la présence d'un narrateur omniscient, qui nous donne un aperçu générale sur le personnage Abla :

Abla raccompagna la visiteuse jusqu'à la porte qu'elle verrouilla de l'intérieur. Elle traversa le patio de son immense maison désormais déserte et ne put empêcher les larmes de couler sur ses joues griffées par le temps et les soucis. (9)

Le narrateur omniscient, nous donne une vision générale sur une femme active, connaît par sa franchise :

Chaque jour était la répétition du précédent ; nettoyage, purification et prières. Abla prit les cadres dans lesquels souriaient ses enfants désormais partis. Elle les frotta avec rage. Elle s'arrêta plus longtemps devant celui de Hanan. On avait l'impression qu'elle lui lacérait le visage qui rassemblait tant au sein ; les mêmes yeux, le même nez, la même bouche boudeuse et le même menton têt. (p11)

²⁰ Gérard Genette, figures III, p.203.

²¹ <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> le 04-05-2016.

Ce type de focalisation est présent aussi dans la page 20 avec le personnage principale Hanan :

Hanan se réveilla en chantant « *Khallini, Khallini am'ak. Garde –moi, garde-moi auprès de toi. Khallini am'ak dima ah ya zinat attabsima. Garde-moi éternel-lement auprès de toi ! Ô toi au si beau sourire !* » (...). Elle s'arrêta de chanter, entendit un sanglot et regarda autour d'elle. Il lui sembla voir, à travers le voile de sa douleur, sa famille réunie. Elle avait du mal à comprendre pourquoi tout le monde pleurait. Et ses jambes lui faisaient si mal ! Une douleur insoutenable lui lacérait la partie inférieure du corps (...). Elle rejeta les draps et poussa un hurlement. Elle n'avait plus ni jambes, ni cuisses. Elle était devenue tronc ! Et la douleur est bien connue ; c'est celle des membres morts. (20-21)

Dans le passage cité, le narrateur nous exprime les sensations de Hanan ses sentiments et ses douleurs, quand elle découvre qu'elle était devenue tronc, comme s'il les ressentait lui-même.

Grâce à ce type de focalisation, le narrateur partage ses connaissances avec le lecteur, un sentiment de puissance est créé dans l'esprit du lecteur, une connivence entre lui et le narrateur qui lui donne l'impression de connaître et maîtriser la situation des personnages.

Ainsi que ce point de vue nous permet d'élargir le point de vue sur l'histoire en la présentant sous différents regards.

La focalisation interne est également présente dans notre corpus, le narrateur et le personnage se confondent en une seule et même personne. Il sait autant que son personnage, il ne peut pas rapporter les pensées des autres personnages. Dans *Figure III*, Genette distingue la focalisation interne en trois sous-types :

Focalisation interne fixe, où il existe un narrateur unique.

Focalisation interne variable, où il y a plusieurs narrateurs.

Focalisation interne multiple, où il y a évocation ou rappel d'un même événement, perçu selon des points de vue différents.

C'est le cas de cet extrait :

L'acte d'écriture est le plus terrifiant. Être assis en face d'une feuille blanche qui me rappelait étrangement la couleur du linceul, c'était y laisser des lambeaux de sa peau et, quelque part, mourir un peu. Mourir pour ses amis, mourir pour la vie, mourir d'angoisse.

Je pouvais rester des heures entières à tisser, nouer, broder, filer des lettres, des mots, des paragraphes et des chapitres de vies, sans jamais ressentir de fatigue. Puis je regardais la pendule et fermais le cahier noirci à coup d'angoisse et d'amour fou de la vie. (193-194)

Ce passage appartient à notre héros principale Hanan qui décrit l'acte d'écriture.

Ainsi dans cet extrait dans lequel Hanan la cousine raconte ses souvenirs à la Sainte-Enfance mais aussi elle nous exprime aussi ses souffrances après la mort de ses amies :

Je m'arrêtai de penser à la sainte-Enfance. Je regardai dans le vide, les yeux secs et une angoisse si forte me serra la poitrine que je me sentis défaillir. Il me semblait être soudain dans une tombe, comme mes amies et celles de l'autre Hanan, « Petite Rose » et Taos. Je n'avais jamais pleuré leur mort et mes yeux étaient définitivement secs. Depuis leur violente disparition, ma voix avait pris le deuil et la vie n'avait plus eu le même sens. L'agonie de mes amies avait été terrifiante et l'on s'étonne encore que l'Algérie soit en train de perdre et le rendre son âme. (233)

Ce type de focalisation a pour but dans le récit d'aider à créer le suspens en laissant des zones d'ombres sur ce qui se passe, en ne donnant que les informations connues par le narrateur. Ainsi renforcer l'empathie du lecteur pour le personnage principal. Autrement dit le lecteur quand il connaît les sentiments du personnage, il se met à sa place et percevoir ce qu'il ressentie.

Pour ce qui est de la focalisation externe, c'est celle dans laquelle le lecteur a l'impression d'un récit « objectif », c'est-à-dire « où le héros agit devant nous sans que nous soyons

jamais admis à connaître ses pensées ou ses sentiments. »²². Le narrateur en sait moins que le personnage, il d'écrit ce qu'il voit et entend de l'extérieur, à partir d'une position neutre.

On peut citer à titre d'exemple l'extrait suivant :

Ce site surplombe des ravins profonds et verts. Les jardins sont en terrasses et la moindre parcelle est cultivée. Les maisons sont immergées dans la verdure et parfois ton œil surpris apercevait l'une d'elles, toute blanche, avec des arcades comme des sourcils de femmes et des jets d'eau scintillants dans lesquels nageaient des poissons rares. Des fleurs de toutes sortes parfumaient l'aire. Les rosiers sauvages, les cyclamens, les iris, les arums, la lavande, la myrrhe et le myrte, les anémones, le lys et les glaïeuls, les violettes et le mimosa, le thym et le romarin, le serpolet et l'armoise, la sauge et la menthe sauvage, le chèvrefeuille et la pervenche. (p83)

Dans ce passage, le narrateur décrit l'endroit qui s'appelle Al-awrit comme s'il le perçoit comme un personnage observateur, il ne connaît pas ses sentiments. C'est-à-dire un point de vue externe, dans le but de laisser une part plus importante à l'imagination du lecteur c'est à lui de déduire les pensées et le ressenti des différents personnages.

1.2 Les voix narratives :

Genette, dans *Figure III*, emprunte la notion de " la voix " à la grammaire et développe ce concept dans un chapitre à part. Il indique que « *la voix est la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même* », pour lui « *la voix est un outil pour l'aider à articuler les relations entre histoire, récit, et narration* ». ²³

La Prière de la peur est un récit labyrinthique qui se caractérise par la présence de plusieurs narrateurs. Après une lecture minutieuse du roman, on a pu distinguer au moins cinq voix narratives, plus on avance dans les chapitres, de nouvelles voix narratives surgissent.

²² Gérard Genette, Op.cit, p. 206.

²³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p, 76.

Dans notre corpus le récit se présente comme une chaîne de voix, la romancière donne la parole aux femmes personnages qui assument la narration à l'intérieur du récit pour transcrire leurs propres mémoires et souvenirs. On peut citer celle d'Abla qui marque sa présence dès la page 9, et jusqu'à la page 16, de Lalla Kenza qui raconte l'histoire de sa famille et de ses ancêtres (chapitre 3 à 7). La voix de Hanan (chapitre 11, 12, 17, 18,19) relayée par la voix de sa cousine ; celle de cette dernière au cours de sa lecture de sa propre expérience en France (chapitre 13à 16). Et enfin celle d'Al Hamra (chapitre 5 et 22).

Donc l'Histoire est racontée à travers une pluralité de point de vue et de voix narratives. Ce qui marque en plus le dédoublement dans le roman, c'est que le manuscrit de Hanan introduit en italique dans le texte, alors que celui où le narrateur omniscient parle est en caractère romain, cette typographie souligne davantage ce dédoublement.

Gérard Genette affirme que : « *Deux attitudes narratives (...) faire raconter l'histoire par un de ses personnages, ou par un de ses personnages, ou par un narrateur étrange à cette histoire.* ». ²⁴

C'est-à-dire, Toute diégèse implique soit un narrateur homodiégétique, soit un narrateur hétérodiégétique. Le premier parle d'une histoire dans laquelle il se trouve présent, tandis que le second fait un récit, sans y être impliqué.

Dans *La Prière de la peur* est prise d'abord en charge par Abla :

C'est la mère de Hanan, c'est elle qui assume la narration dès la première page :

Ma ahla an'a ! Que la propreté est délicieuse ! Je ne comprends pas ces femmes qui passent leur temps à papoter ou à se pomponner et n'accordent pas une seconde d'attention à l'hygiène de leur demeure !

²⁴ Op.cit, p, 251-252.

Lalla Kenza :

Est l'aïeule qui raconte l'histoire de sa famille et de ses ancêtres, une grand-mère qui a l'art de faire parler les muettes. Elle prend en charge de raconter l'histoire des ancêtres :

Ils commencèrent par s'installer au Maghreb extrême, l'actuel Maroc et fondèrent Fès, la magnifique (...). (p32)

Ainsi quand elle explique à son arrière fille, la valeur des poissons et le lion pour les descendants des sept coupes

_ le poisson, est sacré dans notre famille, car il est le symbole de l'élément vital, l'eau qui apporte fécondité et fertilité. (...) quant aux lions, ma petite-fille, il m'est arrivé plusieurs fois de les croiser sur cette terre ! (...) (p43)

Hanan la défunte :

Est le personnage principal, l'héroïne qui raconte son histoire par la voix de sa cousine qui assume la lecture de son manuscrit, comme dans le chapitre 11 :

Il s'appelait Radwane, el Amine, celui qui on peut placer en toute sérénité sa confiance, et j'avais décidé de me fier à lui. Il avait des yeux si verts qu'en le voyant de loin, on avait l'impression d'être fixé par deux olives serties dans un visage d'homme grandi brutalement. (...) (p 166)

Ainsi que dans le chapitre 12 : « *J'avais toujours écrit tard le soir, dans la cuisine Mes plus beaux textes avaient été créés dans ce lieu et ils portaient en eux l'alchimie des odeurs et des couleurs de mon pays. (...)* » (p193)

Hanan la cousine :

Laisse entendre sa voix l'hors de la l'écriture du manuscrit de la défunte, ainsi dans le chapitre 13, elle prend la parole pour narrer ses souvenirs en France :

À Paris où je faisais mes études, la vie m'avait fait rencontrer une personne qui allait devenir une sœur choisie et tendrement aimée, Clara. (p206)

Quand elle raconte sa première rencontre avec Idris :

Notre amitié commença de manière houleuse. Nous fréquentions le même gymnase, celui de l'avenue Pasteur. Il m'arrivait de le croiser en sortant. Il me saluait avec courtoisie et moi, je balbutiais dans mon menton quelques phrases qui le rendaient hilare, car je l'entendais rire aux éclats. Plus tard aussi, j'appris qu'il ne comprenait ni ne parler la langue arabe. (...) (p 214)

Al Hamra :

C'est une femme du village, elle prend la parole dans le chapitre 5, quand elle raconte l'histoire de Hammou le benêt :

« Les parents et ne sachant plus à quel saint se vouer pour calmer leur bon à rien de fils, décidèrent de le marier, croyant que la poudre d'intelligence pénétrerait dans sa cervelle ramollie mais cruelle, et qu'il reprendrait le droit chemin » (p71)

2. Les structures narratives :

Nous avons choisi d'aborder ce point d'analyse en raison des divers effets que nous remarquons au fur et à mesure de la lecture, et qui sont le fait de sa variation qui se balance entre enchâssement et mise en abîme.

2.1 Emboîtement des récits :

Selon Genette un récit enchâssé est le fait où le narrateur en racontant son récit, peut de temps en temps donner la parole à l'un des personnages de ce récit. Ce personnage devient à son tour un narrateur qui raconte son propre récit.

On peut distinguer deux types de récits enchâssés, la première forme est celle des récits encadrés dans lesquels le deuxième récit occupe l'essentiel du texte, et la deuxième forme est celle des récits intercalaires, quand un ou plusieurs récits sont enchâssés sans que l'un d'entre eux ne prédomine, c'est-à-dire que le récit premier reste dominant.

En fait, la présence des récits emboîtés dans un récit, permet d'enrichir l'acte de narration et d'augmenter la complexité du récit. Notre roman est raconté par plusieurs narrateurs, on remarque la forte présence de ces récits enchâssés dans un but d'authenticité parce qu'ils sont en relation avec le récit cadre.

La chronologie éclatée, non linéaire dans *La Prière de la peur* permet une prolifération des récits. Au moment où le lecteur retrouve le fil de la narration ; le narrateur propose alors de le prolonger dans une de ces récits. Elle le rend de surcroît 'otage ' de ces récits. Il reste suspendu entre les récits en tentant de retrouver le fil conducteur qui les relie et de déceler un lien possible, sans y parvenir nécessairement.

La prière de la peur est un roman raconté par plusieurs narrateurs, il contient forcément un grand nombre de récits enchâssés, celui de Hanan qui écrit le manuscrit, mais aussi celui de sa cousine qui prend la relève et raconte la vie de la défunte. Ces deux récits sont à la fois éloignés mais juxtaposés.

L'écriture opère donc un va-et-vient à intervalles très irréguliers entre le présent de l'énonciation. De la prise de parole, et le passé du souvenir, de la mémoire qui lutte contre l'oubli.

Ainsi l'histoire de Ruh Al Agherib qui était enchâssée dans le corps du texte (de la page 82 à la page 109),

« *On raconte-mais Allah est plus savant et omniscient dans toutes choses-qu'un jour le Sultan Bien-Aimé de la cité des sources (...).* » (82).

L'histoire du roi de Tlemcen Yaghmorrassan Ibn zeyan, l'histoire du prince Ismaël avec et Loundja la fille d'un ogre, « *Il y avait et il n'y avait pas, et le pays et le basilic. Il y avait un roi qu'Allah. Il avait un fils qui s'appelait Ismaël.* » (57).

L'histoire de Rabia El Addawiya qui était enchâssée dans le manuscrit de la défunte. « *On raconte-mais Allah est plus savant dans toutes choses_ que Rabia Al Addawiya naquit à Basra au II^e siècle de l'hégerie au III^e des roumis* » (de la page 150 à la page 153).

Ces histoires enchâssées ont pour but de renforcer ou bien pour mieux illustrer les histoires enchâssées, comme le souligne TZEVTON TODOROV : « *les histoires enchâssées servent souvent comme arguments aux histoires enchâssées* »²⁵.

3. 2 La mise en abyme :

La mise en abyme, (ou mise en abîme), est une technique dans laquelle on insère une œuvre dans une autre œuvre de même type. Cela peut consister, par exemple, à incruster une image dans l'image elle-même. L'abyme peut ainsi être répétée un grand nombre de fois, parfois jusqu'à l'infini.

L'expression composée mise en abyme apparaît sous forme verbale chez André Gide qui écrit en 1993 dans sans journal : « *j'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en "abyme"* »²⁶.

²⁵ TZEVTON TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1998, p. 82.

²⁶ GIDE André, *Journal (1889-[1939])*, Volume 4, 1993, p. 90.

La mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir. En littérature, ce terme désigne l'enchâssement d'un récit à l'intérieur d'un autre.

Dans notre étude nous allons prendre comme référence Lucien Dàllenbach, car c'est lui qui a donné la description la plus précise du procédé dans son ouvrage intitulé *Le récit spéculaire*.

Pour lui la mise en abyme se définit comme :

Une modalité de réflexion, c'est-à-dire de retour de l'œuvre sur elle-même, sur le mode intra-diégétique. Le but de la mise en abyme est d'aider à comprendre le sens et la forme de l'œuvre enchâssante ; c'est pourquoi on peut aussi l'appeler "l'œuvre dans l'œuvre" ou duplication intérieure²⁷

Dàllenbach ajoute qu'il y a mise en abyme lorsque « *l'un des personnages, à l'intérieur de l'histoire, introduit une réflexion de l'histoire. Ce personnage est souvent un écrivain, un artiste, ou un personnage secondaire mais spécialiste de la vérité* »²⁸

Dans *La Prière de la peur*, ce personnage dont parle Dàllenbach est Hanan, car à travers la lecture du manuscrit de Hanan la défunte, elle nous fait revivre sa propre histoire, c'est-à-dire une deuxième histoire dans l'histoire, ainsi nous avons l'impression de lire deux récits en un seul. Elle entame la lecture du manuscrit tout en y mêlant son histoire personnelle, se sentant progressivement anéantie par la lecture, à tel point que les deux vies semblent n'en constituer qu'une seule :

Plus la jeune femme avançait dans la lecture du manuscrit de Hanan, plus le texte s'emparait d'elle. Elle ne se reconnaissait plus ! Les inflexions de sa voix étaient devenues plus graves. Son rire était celui de Hanan. Elle n'avait plus aucune distance avec ce qu'elle lisait. (p 191)

²⁷ Dàllenbach Lucien, *Le récit spéculaire*, Essai sur la mise en abyme, Editions du seuil, Paris, 1977.

²⁸ Idem, p.123

Par moments, elle ressent même des douleurs aux jambes, comme sa cousine : « C'était comme si on venait de les lui taillader. Elle poussa un cri et souleva légèrement les jambes. Deux fils rouges coulaient. Ses pieds saignaient ! » (p313)

Nous avons le premier récit est celui de Hanan la défunte qui recueille apurés de son aïeule la longue tradition orale des récits de sa famille pour écrire un manuscrit qui sera lu par sa cousine au cours de la veille funèbre , et nous avons le deuxième est celui de sa cousine qui porte le même nom Hanan qui dans un moment bien précis du récit, elle entame sa propre histoire :

La phrase que Hanan venait de lire lui glaça le sang. Tout semblait tourbillonner devant ses yeux. C'était la même qu'elle avait dite à Idris, lors de leur première rencontre après de si longues années d'absence. Elle se mit sans le savoir à raconter à l'assemblée sa propre histoire (p206)

Dàllanbach parle de trois espèces de mises en abyme qui correspondent à :

Trois modes de discordance entre les deux temps : la première, prospective, réfléchit avant terme l'histoire à venir ; la deuxième, rétrospective, réfléchit après coup l'histoire accomplie ; la troisième, rétro-prospective, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit²⁹

A partir de cette classification notre récit répond donc à la deuxième classification, c'est-à-dire "rétrospective" ou terminale, qui réfléchit après coup l'histoire accomplie. Elle se manifeste sous forme de souvenirs ou de retours à des récits d'enfance de la part des personnages. C'est le même cas de Hanan et sa cousine qui racontent leurs souvenirs et leurs vies en France.

²⁹ Idem

4. Le temps et l'espace :

3.1 Le temps dans *La Prière de la peur*:

Raconter une histoire, c'est situer des événements dans le temps. Les actions des personnages se déroulent à certains moments dans une certaine durée, selon un certain ordre (le temps de l'histoire). Genette distingue deux sortes de temps :

Le temps de l'histoire : C'est le temps de l'intrigue ou de la narration. Il couvre une période de quelques jours, d'un mois, toute une vie ou plusieurs générations. Celui-ci est fortement lié à la fiction et s'oppose au temps réel.

Le temps du récit : c'est le temps mis à raconter.

Dans *la prière de la peur*, Latifa Ben Mansour a jouée sur la temporalité de l'histoire, ou nous trouvons parfois une narration ultérieure, une narration simultanée et d'autres fois une narration intercalée à travers la technique d'enchâssement et les différents niveaux narratifs évoqués dans le récit.

Cependant, malgré cette cohabitation de temps et d'enchâssement dans le récit, la narration la plus fréquente ou la plus dominante d'après la théorie de Genette est sans doute la narration ultérieure parce qu'elle est la plus appropriée pour notre récit.

Dans notre corpus, on peut remarquer une narration intercalée à l'intérieur des récits enchâssés.

À Paris où je faisais mes études, la vie m'avait fait rencontre une personne qui allait devenir une sœur choisie et tendrement aimée, Clara. Nous venions connu des souffrances similaires. Peu nous importaient nos différences religieuses. Lorsqu'elle me sentait en danger, elle sortait ses griffes et lorsqu'elle me sentait en danger, elle sortait ses griffes et lorsque je devinais son affaiblissement, j'étais capable de déplacer des montagnes pour la soutenir. (p206)

Donc si on peut dire, l'imparfait s'entremêle avec le passé simple et parfois, le présent y apparaît, cependant, il n'est utilisé que pour exprimer des sentiments ou des idées stables du narrateur.

Cependant, dans les récits enchâssés nous trouvons une certaines narrations intercalées, Où le narrateur raconte les évènements de son histoire au présent et au passé ce qui crée une sorte de complexité narrative tel qu'on le voit dans l'exemple suivant :

Ma vie s'est consumée comme cire de chandelle, car j'étais partie à la recherche de l'absolu. Je suis la quatrième « Arrabia », tell Al Addawiya dont je t'entretiendrais si tu as la patience de poursuivre ta lecture (p149)

Selon Genette étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de la disposition des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice(...) lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que :

« trois mois plus tôt, etc. », il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient après dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue avant dans la diégèse(...). Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives(...) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire.³⁰

-Ordre chronologique : les événements sont narrés dans la succession où ils se sont produits.

-anachronies : l'ordre dans lequel les événements sont narrés ne correspond pas à l'ordre dans lequel ils se sont produits. On peut distinguer deux cas possible :

-anachronies par anticipation (prolepse) : consiste à narrer à l'avance un événement ultérieur.

-anachronies par rétrospection (analapse ou « flash back ») : consiste à narrer après coup, un événement antérieur.

Il arrive que le narrateur fasse une anachronie, autrement dit, il rompe l'ordre chronologique dont celui-ci est l'ordre des faits. Dans l'œuvre de Ben Mansour, nous distinguons deux types d'ordre : l'analepse et la prolepse.

³⁰ Gérard Genette in Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, PUF, 1980.p.82.

L'analepse :

Opère un retour en arrière et évoque un évènement antérieur à ce qu'on est en train de raconter. C'est le cas par exemple d'un personnage qui se souvient d'un évènement passé.

Dans notre roman, il existe beaucoup des passages qui marquent des analepses, et qui ralentissent la progression du mouvement linéaire du récit. La narratrice se tourne vers le passé à travers les souvenirs ou en racontant des évènements antérieurs. Les passages suivant marque des analepses présent dans le corpus :

Il s'appelait Radwane, el Amine, celui en qui on peut placer en toute sérénité sa confiance, et j'avais décidé de me fier à lui. Il avait des yeux si verts (...) tout commença entre nous par un jeu ; un jeu puéril, mais original et subtil que tous les enfants d'Algérie connaissent. (166-167).

La prolepse :

Le narrateur opère une anticipation et évoque un évènement devant se produire après ce qu'on est en train de raconter, par exemple le cas où le narrateur annonce une péripétie future. Pour Genette « *L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse* »³¹

Dans le cas de notre corpus, lorsque Hanan donne ses recommandations :

Dés que la douleur sera supportable, transportez-moi à Ain el Hout. Je souhaiterais que vous m'aménagiez une cellule près du mausolée de Sidi Mohammed Ben Ali. Une table et un lit suffiront, et Lalla Kenza me veillera. Elle restera près de moi pour m'aider à achever mon travail (25).

Le temps est une structure profonde de la création littéraire. Genette le considère comme une pièce fondamentale de toute œuvre, il affirme que

Le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est faite d'une succession d'instant qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée (...) ³².

³¹ Op.cit, p.105.

³² Gérard GENETTE, Figure II, Paris, PUF, p.43.

Selon Jean-Pierre Goldenstein, le temps est le deuxième concept après l'espace, qui nous permet d'ordonner nos perceptions en une représentation du monde.

Le cadre temporel dans lequel s'emboîte notre récit se limite aux années 1990. C'est une période caractérisée par des massacres qui ont ravagés le pays durant plus de dix ans.

Rares sont ceux qui s'en sortent. Ils restent inconsolables, marqués au fer rouge, un trait invisible et indélébile. Quelle horreur ! Une duplication de malheurs et de paroles mortifères. Après on s'étonne qu'une fois grands, ces mêmes enfants deviennent Abou : père, et Oum : Mère, sans savoir fait le passage obligé pour mériter ce nom. Ils sont embrigadés dans les partis les plus sanguinaires et tuent dans la réalité leurs pères, mères, frères et sœurs. Ils tuent, saignent toute personne représentant une image paternelle ou maternelle. Sans état d'âme ! (p53)

Pour conclure, nous remarquons que le temps manifesté dans ce roman réfère à la réalité de l'époque, car il représente une période de violence et de peur.

3.2 L'espace dans *La Prière de la peur*:

Selon C. Achour et Amina Bekkat :

L'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive (...).L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste³³

L'espace romanesque est un espace fictif dont le texte littéraire donne l'occasion à voir avec les lieux, les décors, les paysages, les objets et les personnages en mouvement. Il se présente à travers la stabilité ou le déplacement de ces personnages dans un étendu défini. L'espace est l'un des éléments essentiels de la narration, il a toujours donné un sens au roman. L'espace littéraire ne se limite pas au lieu réel de ces actions, mais il se définit en rapport avec l'imagination de l'artiste.

³³C. Achour, A. Bekkat, Clefs pour la lecture des récits, convergences critique II, édition du Tell 2002. p.50.

Le rôle de l'espace est essentiellement de permettre à l'intrigue d'évoluer. Il sert de décor à l'action. Il peut aussi renseigner sur l'époque et le milieu social.

L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace, dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel mais la jonction de l'espace du monde et celui de créateur³⁴

L'espace est donc la base sur laquelle l'auteur fera reposer de sa fiction. Michel Butor affirme que « *l'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque.* »³⁵.

L'espace peut-être un pays, une ville, un quartier, une maison, ou une chambre, relatif aux lieux et aux endroits où se déroulent les événements et où sont installés les personnages comme il affirme Gaston Bachelard, pour lui l'espace d'une œuvre peut être clos comme la maison et la chambre. Il peut être aussi un espace ouvert qui se définit par l'immensité des espaces naturels comme la mer, le désert, la forêt. Il le définit comme :

l'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ces personnages, soit à leur lieux de séjours, la maison, la chambre close, le grenier, la prison, la tombe ... lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imagerie de l'écrivain et du lecteur³⁶.

C'est le cas du roman de Latifa Ben Mansour, où le narrateur cite plusieurs espaces réels (village, rue, pays...etc.). On peut citer un exemple : « *Dans ce lieu situé dans Paris, parfois un youyou fusait et les hommes et les femmes se mettaient à danser jusqu'à entrer en transes.* »(159).

Ou encore « Moulay les attendait à l'aéroport de Zénata. Ce fut un choc pour Hanan de le revoir(...). Elle pria Moulay de les conduire directement à Ain el Hout sans passer par Tlemcen. »(110).

Au cours de la lecture d'un récit, l'espace donne l'impression au lecteur que ce qu'il est en train de lire a une relation précise avec la géographie et l'Histoire réel. Mais ça ne

³⁴ Achour, Christiane et Rezzoug, Simone, *Introduction à la lecture du littéraire*, convergences critiques, Alger, Office des publications universitaires, 2005, p.208.

³⁵ Michel, Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 44. 2006.

³⁶ GASTON, Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF/Quadrige, 1994, p. 214

veut pas dire que L'espace d'un roman est purement réaliste, par contre il s'agit de le représenter.

L'espace romanesque est un espace poétisé qui a une relation étroite avec la vie de l'auteur. Autrement dit, l'écrivain représente en générale l'espace qui appartient à son expérience personnelle. L'écrivain est devenu l'auteur de sa ville comme le souligne Bertrand Westphal dans son ouvrage *La Géocritique*, il s'inscrit dans les techniques de narration modernes que certains auteurs contemporains ont adoptée.

Le romancier porte, à chaque fois un regard neuf et critique différent sur le lieu en question.

Ces espaces nourrissent en profondeur leurs romans. Ils témoignent de l'importance qu'accorde la nouvelle vague d'écrivains à la question d'espace. Que chaque auteur s'alimente de ses connaissances, son génie ou bien son talent pour donner naissance à son espace fictionnel qui représente l'espace-cadre de son récit. Sans doute avant de transformer la ville en espace fictif, l'auteur doit avoir une idée de cette ville, soit il l'a connaît à travers ses lectures, d'après Italo Calvino la lecture de documents sur la ville précède la construction du texte qui décrit le lieu. Comme le déclare Georges Perce :

Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.³⁷

Latifa Ben Mansour, fait partie des écrivains qui ont été touché par cette nouvelle tendance, elle s'intéresse à la création d'un espace personnel, unique qui va porter son histoire. Ben Mansour est originaire de Tlemcen et plus exactementt Ain el Hout. Son village natal devient sa source d'inspiration pour écrire son roman. Elle déclarée dans un entretien : « *Je parle de l'histoire des miens, d'Aïn El Hout dont je suis originaire* »³² Dans *La Prière de la peur*, on peut distinguer deux espaces qui ont marqués notre corpus, l'un correspond à un espace traditionnel "Ain El Hout" la terre des ancêtres, et l'autre correspond à un espace moderne "la France" qui est présent à travres les deux personnages Hanan qui ont vécues en France.

³⁷ <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html>. Consulté le 08/06/2016

Ain El Hout :

Est un village de la ville de Tlemcen très présent dans le roman :

Les Ribats de nos ancêtres sont situés dans une terre magnifique, délimitée par des Kerkours, des tas de rochers, sans aucune valeur pour l'ignorant. Mais que de légendes et de contes se rattachent à ces cailloux !

A partir de cette limite tracée par la rocaille, on est dans le territoire sacré de Ain el Hout. (...) » (p31)

Cette ville occupe une grande part et beaucoup d'importance dans le roman. La présence du nom propre Tlemcen et le village d'Ain el Hout dans le roman de Ben Mansour reflète et symbolise sa culture et son identité algérienne, parce qu'il s'agit de sa ville natale.

Hanan présente à son mari la ville de ses ancêtres, elle lui énumère les sept portes trouvées à Tlemcen :

- par quelle porte veux-tu entrer, noble cavalier ? Bab al Qarmadine, Bab Zir ,Bab Ali, Bab Al Ajyad? Bab Wahrane? Bab Sidi Boumedienne, Bab Al Ahdid? (p 320)

Ainsi que Ben Mansour parle de l'endroit qui s'appelle Al Awrit, se sont des cascades situées dans une zone montagneuse à Tlemcen :

Ce site surplombe des ravins profonds et des ravins profonds et verts. Les jardins sont en terrasses et la moindre parcelle est cultivée. Les maisons sont immergées dans la verdure et parfois ton œil surpris apercevait l'une d'elles, toute blanche, avec des arcades comme des sourcils de femmes et des jets d'eau scintillantes dans lesquels nageaient des poissons rares. Des fleurs de toutes sortes parfumaient l'air. (...) (p 83)

Latifa Ben Mansour cite dans *La Prière de la peur*, cite des prénoms et des lieux algériens pour confirmer son identité et sa culture arabe et algérienne.

Nous sommes arrivés à affirmer que le choix des noms par Ben Mansour n'est pas arbitraire, parce que les noms sont porteurs de certaines identités, c'est vrai qu'il évoquait

certaines noms propres d'origine latine en présentant une culture étrangère mais la plupart de ces noms propres sont d'origine arabe même les lieux cités dans le roman sont des lieux qui se localisent dans sa ville natale Tlemcen : Ain el Hout, El Mansorah, Tafrata, Al Mechouar, Derb Sidi Zekri ...etc.

Troisième partie :
***La Prière de la peur* entre
tradition et modernité**

Chapitre I : Le texte entre tradition et modernité

1. L'onomastique entre tradition et modernité :

Pour Yves Reuter, le nom est en effet un désignateur fondamental du personnage. Il remplit plusieurs fonctions essentielles. Les noms des personnages de fiction sont souvent importants, Un nom donne vie au personnage et fait parfois référence au monde réel.

Selon Barthes l'onomastique est « un instrument d'échange, il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme »³⁸.

Le nom propre d'un personnage peut acquérir plusieurs significations, est un signe qui a besoin d'un déchiffrement :

le nom propre est lui aussi un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignait, sans signifier, comme le veut la conception courante, de Perse à Russel comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il y a la fois un « milieu » (au sens biologique du terme) dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme un fleur³⁹

Pour que le romancier puisse rendre ses personnages plus réels et plus significatifs, il doit d'abord leur associer un nom propre, ce dernier peut produire des connotations soit culturelles ou sociales, ainsi il peut livrer des informations sur son propriétaire : son sexe, son état civil, son origine sociale, son appartenance religieux...etc.

Les noms propres est un signe bien étendu, porteur de sens, trop chargé de signification « *Le nom propre constitue un signe, un signe volumineux... toujours gros d'une épaisseur de sens* ». ⁴⁰

³⁸ BARTHES Roland, Noms de personne (dans 20mots-clefs... interview Magazine littéraire, Février 1975) ; repris dans Les Œuvres Complètes t. III p.321. Disponible sur : <http://ciel.id.st/l-onomastique-littéraire>

³⁹ BARTHES Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, p.122

⁴⁰ BARTHES, Roland, *le degré zero de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Editions de seuil 1953, et 1972, p.125.

Il permet aussi de classer les personnages de divers façon : le personnage peut renvoie à une époque (nom plus ou moins anciens, plus ou moins noble), à une aire géographico-culturelle, à un genre...etc.

Dans *La Prière de la peur*, le choix des noms des personnages n'est pas arbitraire : Lalla Kenza, est la personne âgée qui donne ce que, parfois, la mère ne peut apporter, la civilisation, l'amour. C'est celle qui pacifie. Elle porte le même prénom Kenza, la femme de Moulay Idris roi de Tlemcen. Ce nom est chargé de connotations, C'est un prénom arabe et musulman qui signifie El Kenz, le trésor. Ben Mansour a choisi ce nom qui signifie la richesse par rapport à la richesse des termes qu'elle utilise, elle transmette toute une culture ancestrale : « *Lorsque Lalla Kenza se mettait à raconter, une chaleur était source de vie* » (p31)

Ainsi que pour l'appellation "Lalla" nom donné aux femmes importantes ou issues de grandes familles d'Afrique du nord.⁴¹ Ce nom peut être aussi un signe de respect pour les personnes âgées.

Ben Mansour a choisi le nom d'origine arabe et musulmane pour perpétuer la tradition et marquer son appartenance linguistique, culturelle et religieuse.

Idriss le mari de Hanan son nom signifié « connaissance ». Le nom d'Idriss qui est assez courant dans la tradition musulmane. Idriss est un prophète cité dans le coran, mais aussi c'est le nom du premier sultan qui a réussi à unifier le Maroc et à réformer la religion musulmane. Dans le roman le personnage Idriss porte le nom du roi de Tlemcen Idriss dans un geste symbolique qui renvoie à l'attachement aux valeurs ancestrales.

Moulay, le frère de Hanan la défunte, un prénom d'origine arabe et magrébin, signifié « mon seigneur », « mon maître » c'est un titre marocain porté par les descendants d'Al Hassan et Al Houssein.

Hanan c'est nom d'origine arabe qui désigne l'affection, l'amour et la tendresse.

Signifié la douceur, El Hanana en arabe.

Dans *La Prière de la peur*, nous remarquons la présence de l'idée de la relève à travers les deux personnages qui porte le même nom "Hanan" dans le but d'assurer la continuité

⁴¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Lalla>

entre les générations. Le mari de Hanan de sa part porte le nom de l'ancêtre le roi Idris et assure cette relation de continuité.

Lalla Kenza à son tour, porte le même prénom que Kenza la berbère, la femme du roi de Tlemcen.

Dans notre roman on remarque la présence des noms des personnages modernes, d'origine latine : Marc, Clara, élie, Samuel, Jacqueline...etc., en présentant l'autre coté de la méditerranée.

2. Diversité textuelle et générique :

De manière générale, on prend progressivement conscience que le genre, est loin d'être une catégorie figée dans une typologie immuable, mais c'est un objet changeable, qui évolue à travers les époques et les contextes. Les genres deviennent des objets à décrire, plus que des unités de classement.

Jacques Derrida, qui s'intéresse aux rapports qu'un texte entretient avec son genre (ou ses genres) :

[...] un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique ou inclassable, mais à cause du trait de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique.⁴²

On comprend que pour Derrida, d'une part tout texte relève d'un ou de plusieurs genres d'autre part, texte et genre sont rattachés par des liens « de participation sans appartenance », où un texte n'est jamais complètement enfermé dans la catégorie désignée par le genre (voire les genres) dont il relève.

Autrement dit, à l'intérieur d'un récit on peut remarquer la présence, l'insertion de d'autres types de séquence dans le narratif-est doublement régie par l'organisation.

⁴² Raphaël Baroni & Marielle Macé, Le savoir des genres, p. 264.

Nous rencontrons alors dans une même production littéraire beaucoup de textes qui appartiennent aux différents genres, juxtaposés de sorte qu'ils forment une mosaïque, une ballade entre les genres, appelée aussi écriture de la fragmentation, ou de l'éclatement.⁴³

L'écriture fragmentaire est une technique d'écriture érigée en éthique ; pratiquant tous les genres, elle échappe à tout système et remet en cause toutes les certitudes de la littérature.

L'écriture fragmentaire est aussi une caractéristique essentielle du XX siècle, selon pierre garrigues :

L'époque contemporaine est marquée par la fragmentation, même si la pensée de la fragmentation a une histoire dont on peut tracer les jalons, il est évident que, depuis le XIX siècle, on assiste à une remise en cause radicale de la notion de totalité, harmonie.⁴⁴

Aujourd'hui, alors que nombre de repères ont vacillé, la notion de fragmentation est au cœur des réflexions esthétiques actuelles ; De nombreux écrivains revendiquent, à l'heure actuelle, une écriture fragmentaire. Tout se passe comme si la fragmentation était devenue un genre littéraire.

Pour Roland Barthes, c'est une stratégie de fuite, du désir, pour ne pas se laisser enfermer dans un type de discours, d'échapper à une image érigée en statue, c'est le résultat d'un choix idéologique.

Dans *La Prière De La Peur*, nous remarquons différents textes qui appartiennent à différents genres. Ils se combinent, se chevauchent et s'entremêlent au sein d'une même œuvre. C'est l'une des caractéristiques de l'éclatement, l'écriture qui est présente dans l'œuvre de Ben Mansour et donne par la suite un caractère d'intergénéricité.

3. L'éclatement des genres dans *La Prière De La Peur* :

La prière de la peur est un exemple d'une écriture innovatrice, voir éclatée où se mêlent plusieurs genres à l'intérieur d'une même œuvre. Comme le conte qui : « *Se caractérise par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires, voire merveilleux ;*

⁴³ Bouhadjar, Rima, Analyse intertextuelle de Simorgh et Laezza de Mohammed Dib, Université de Constantine, 2009.

⁴⁴ GUARRIGUE, Pierre l'écriture fragmentaire, Paris, 1995.

sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle »⁴⁵

On peut citer à titre d'exemple le conte de prince Ismaël et Londja la fille de l'ogre, ainsi l'histoire de Ruh EL Aghrib.

Nous remarquons par ailleurs la présence du genre poétique sous forme des poèmes cités avec abondance dans le corps du roman comme le poème d'Ibn Msayab sur Tlemcen :

« Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs

Ce fut une ville puissamment fortifiée

Actuellement, on a honte de s'en dire originaire

Ses ennemis et ses envieux se réjouissaient de son état actuel(...) »

Et elle en est touchée

Quant à moi, mon cœur est plein de tristesse

Et mon âme dans mon cœur s'agite

La ville semble couverte d'un habit de mépris

Du miel qu'elle était, c'est du gouderon maintenant

Le temps, matin et soir l'accable de malheurs

De misères, de troubles, de chagrins et de deuils

Tlemcen, jadis ville de repos et de plaisirs. » (p, 336)

Les proverbes sont aussi présent dans notre corpus, comme celui cité à la page 332 :
« Illa ahlaf a'lik radjal bat ra'ad, wila halaft a'lik amra bat ga'ad. Si un homme jure de se

⁴⁵ Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, Le Dictionnaire du Littéraire, Quadrigue, 2004, p.118

venger de toi, dors tranquille, mais si une femme jure de se venger de toi, ne ferme pas l'œil ». Ou encore :

« Lorsque la viande pourrit, seuls ses propriétaires la recueillent ». (p282).

« Lakhbar aydjibuhum atwala : les nouvelles, ce sont toujours les survivants qui les rapportent ». (p27).

« Moi, je t'appelle seigneur, et toi, connais ta limite » (p329)

On peut dire que l'écriture de fragmentation, l'écriture de l'éclatement, et l'écriture hybride qui implique un rejet de la règle classique de la séparation des genres et engendre une abolition des frontières entre les modes d'expression littéraire et artistique. Peut être comme le reflet de la réalité. Autrement dit cette hétérogénéité dans l'écriture est le choix de l'auteur pour représenter une réalité éclatée qui ne peut être reflétée par autrement.

**Chapitre II : *La Prière de la peur*
et l'écriture de l'Histoire**

L'écriture de l'histoire est très importante, elle demeure nécessaire parce que le présent est une continuité et un prolongement du passé comme il l'explique Michel de Certeau :

Aucune existence du présent sans présence du passé, et donc aucune lucidité du présent sans conscience du passé. Dans la vie du temps le passé est à coup sûr la présence la plus lourde, donc possiblement la plus riche, celle en tout cas dont il faut à la fois se nourrir et se distinguer⁴⁶

L'écriture de l'Histoire se présente comme un choix d'événements historiques réels qui alimentent une fiction.

L'entrecroisement de la fiction et de l'Histoire engendre des enjeux esthétiques et poétiques multiples. Le roman se présente alors comme le lieu privilégié de l'écriture historiographique. Ainsi la richesse d'un texte littéraire tiendrait à sa capacité de se nourrir de référents historiques dans une perspective de jeu avec ces mêmes références.

L'Histoire et la fiction se définissent dans une sorte de complémentarité. La littérature emprunte le matériau à l'Histoire, alors que de son côté, celle-ci emprunte les procédés narratifs et stylistiques à la fiction.

L'Histoire a pour ambition de rendre compte des faits passés dans leurs intégralités tout en restant, inéluctablement, référentielle dans la dimension narrative de discours historiques.

La littérature renvoie à l'imaginaire à travers des récits fictionnels qui usent de références historiques, convoquant des enjeux qui engagent le renvoi au réel.

L'historiographie est l'une des caractéristiques fondamentales du texte narratif postmoderne qui se définit essentiellement par un caractère ouvertement historique mettant en scène des rapports entre passé et présent, notamment à travers le travail de la mémoire individuelle et collective.

Pour présenter l'Histoire dans une œuvre littéraire on distingue deux grands modèles de représentation : le premier modèle c'est le fait qu'un narrateur omniscient prend en charge les références historiques afin de produire « l'effet du réel ». Par ailleurs, d'autres personnages ou un narrateur-personnage intradiégétique peuvent aussi prendre en charge le

⁴⁶ François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in vingtième siècle. Revue d'histoire, op.cit, p. 145-146.

récit, produisant ainsi une présentation plus subjective ou éclatée du passé. Dans ce cas, la référence historique est édiflée à partir de la mémoire individuelle ou collective, prises en charge par le personnage ou le narrateur.

La littérature se présente ainsi comme une espèce privilégiée pour illustrer et revendiquer une relation spécifique au passé, ce qui est un enjeu fondamental des littératures dites postmodernes. Les nombreuses références historiques, réelles et facilement vérifiables pour le lecteur, participent à l'élaboration de ce pacte de confiance puisqu'elles contribuent à construire l'image d'un narrateur érudit malgré son statut fictionnel.

En effet, si un écrivain nourrit ses romans de faits historiques, c'est pour but d'une part de dépasser cette réalité brute et l'inscrire dans une dimension symbolique, de l'autre part l'histoire peut représenter une fierté pour l'écrivain qui doit la transmettre aux générations suivantes.

La représentation du passé occupe une place primordiale dans les récits et les essais critique mansouriens, portant tous sur la décennie noire. Tout se passe comme s'il existait une continuité entre ses œuvres fictives et ses essais critiques, à tel point qu'ils s'avèrent difficile de les lire séparément.

La Prière de la peur, donne à lire autrement l'Histoire : l'Histoire des ancêtres et des hommes religieux et celles des personnalités légendaires, ainssi la guerre civile en Algérie pendant les années 90 permet à la romancière de réaliser, à travers son projet d'écriture, un dialogue avec les hommes d'hier et d'aujourd'hui.

Dans un geste symbolique de la part de Latifa Ben Mansour, notre corpus est très riche de références historiques réelles. A la question pourquoi elle n'a pas écrit un roman historique, elle a répondu :

J'ai voulu ma liberté. Ce n'est pas un livre d'histoire : je n'écris pas un livre à la gloire de ...Biens sûr je parle de l'histoire des miens, d'Aîn el Hout dont je suis originaire. Mais je me permets de changer certains données, de remplacer Sidi Slimane(Histoire) par Sidi Abdallah (fiction)⁴⁷

⁴⁷ Christiane Chaulet-Achour, " Latifa Ben Mansour: portrait" *Algérie littérature l Action 10(1997)*.

L'originalité de Ben Mansour réside dans la manière dont elle se réapproprie et nous faire vivre l'Histoire de son pays qui se devise en trois axes : l'Histoire antique, elle s'appuie sur plusieurs histoires qu'on lui avait racontées et d'autres qui sont de sa propre invention pour réécrire l'Histoire de son pays. L'hagiographie qui s'intéresse aux personnalités religieuses, ainsi que l'Histoire de l'Algérie pendant la décennie noire.

1. L'Histoire ancestrale:

Latifa Ben Mansour raconte l'Histoire de ses ancêtres à travers des histoires qu'ont lui avait racontées et d'autres de sa propre invention. Lors de son travail de réécriture elle utilise comme référence des informations prises d'Ibn KHaldoun⁴⁸, dans l'Histoire de Tlemcen de Marçais⁴⁹, dans l'Encyclopédie de l'Islam⁵⁰, chez Al Bekri⁵¹, Ibn Meryem⁵² et dans les manuscrits de ma famille.

L'auteure et à travers le personnage Lalla Kenza raconte l'histoire des ancêtres. Cette dernière tisse des histoires où se mêle le factuel et le fictionnel :

Lalla Kenza par la magie de son verbe, elle faisait vivre ou revivre des personnages. Il lui arrivait d'en créer. Ceux qui restaient à l'écoute ne savaient plus si les textes contés étaient fondés sur des faits réels ou imaginés par l'aïeule. (p. 30).

On peut donner comme exemple, l'histoire du roi de Tlemcen Moulay Idris I :

Ils commencèrent par s'installer au Maghreb extrême, l'actuel Maroc et fondèrent Fés, la magnifique. à la mort d'Idris II en 213 de l'hégérie, 837 de l'ère des roumis, Kenza, la fière et noble berbère, femme de Moulay Idris I^{er}, conseilla à Mohammad, l'aîné de ses petits-enfants, de partager l'empire fondé par leur grand-père. (p. 32-33).

L'aïeule, ne cesse de répondre aux questions de son arrière-petite-fille qui veut tout savoir de l'Histoire de sa famille :

⁴⁸ Ibn KHaldoun, né en 1332 à Tunis et mort en 1406 au Caire. Un grand philosophe, historien, diplomate et théologien auquel on doit la *Muqaddima* et qui est en fait son *Introduction à l'histoire universelle et le Livres des exemples ou Livres des considérations sur l'histoire des Arabes, des Persans et des Berbères*.

⁴⁹ Georges Marçais, Tlemcen, Éditions du Tell, Blida, 2003 réédition d'un ouvrage paru en 1950, Librairie Renouard, H. Laurens, Paris

⁵⁰ Encyclopédie de l'Islam

⁵¹ Al-Bakri, géographe et historien de l'Hispanie musulmane (Al-Andalus), est né en 1014 à Huelva. Auteur de *Dictionnaire des mots indécis*.

_ peux-tu m'expliquer, Lalla, pourquoi les poissons et le lion sont le blason des descendantes des sept coupoles ?

(...)_ Le poisson, dit la vénérable dame, est sacré dans notre famille, car il est le symbole de l'élément vital, l'eau qui apporte fécondité et fertilité. C'est dans l'eau du ventre de ta mère que tu as résidé pendant neuf mois, ma fille. C'est le signe de la naissance et de la renaissance. (...)

Quant aux lions, ma petite-fille, il m'est arrivé plusieurs fois de les croiser sur cette terre ! Ne ris surtout pas ! C'est la vérité ! Allah a défendu aux lions de s'attaquer aux descendants du prophète, dit-elle d'une voix nostalgique. Un jour, notre ancêtre, Sidi Abdallah fut offensé par un roi de Tlemcen. (...) (p.43)

Ben Mansour énumère toutes les figures historiques qui ont marqués l'histoire du pays :

Sidi Augustin, Sidi Mas'ud wa sab'ruqud, Sidi Abdel Qader Al Djilani, Sidi Abou Madyane, Sidi El Halwi, Sidi Brahim, Sidi Al Benna, Sidi Khaldoun, Sidi Zekeri, Sidi Bellahcène, Sidi Abdallah, Sidi Mansour, Sidi Sliman, Sidi Mohammed Ben Ali, Sidi Rached, Sidi al Hawwari, Sidi Abderrahmane, Sidi Ben Amar, Molay Idris, Lalla Mimouna, Lalla Setti, Notre Dame d'Afrique et Notre Damme de Santa Cruz!. » (379-380).

Aussi pouvons-nous lire un nombre important de poème provenant de la poésie préislamique, comme ceux d'Ibn Triki, Tohfa, Al Mas'udi ou Ibn Qutayba. L'abondance de poèmes, chants, contes, légendes, rituels des confréries, Hadith et versets coraniques semble avoir un double objectif : exprimer sa fierté envers les origines et l'ascendance familiale, mais surtout démontrer qu'il existe d'autres sources de références, à part celles qui déforment la religion islamique. On peut citer à titre d'exemple l'évocation des rites des confréries soufies qui rappelle incontestablement un islam ancestral tolérant au fanatisme d'un islam radical.

2. L'Hagiographie :

L'hagiographie du grec ancien *hagios* qui veut dire « saint » et *graphien* signifié « écrire » est l'écriture de la vie des saints qui permet à l'auteur de restituer une partie de l'histoire événementielle et une part de la mémoire individuelle et collective. Il serait un témoignage en différé pour la société disparue, la société encore en vie et la société de l'avenir.

Dans la culture hagiographique, les récits oraux relatifs aux saints transcrits sont connus sous l'appellation de « manaqib »⁵³. Les « manaqib » sont les éléments constitutifs de la mémoire du groupe dit religieux. Dans cette perspective, les adeptes parlent du « sirr » (le secret de l'ordre), de « silsila rouhiya » (chaîne initiatique) et la « shadjara » (l'arbre généalogique).

Dans la vie des saints, les hagiographes parlent de « khalwa » (lieu de retraite) pour la méditation et la récitation du dikr (des évocations de Dieu, sous la forme rituelle et litanique) des « maddih ».

La transmission du savoir mystique se fait, à des moments précis de la soirée ou de la nuit, dans la zaouia ou le mausolée.

Notre corpus est très riche de discours hagiographiques, Ben Mansour nous présente son attachement à la religion musulmane. L'écriture de la vie des saints et des personnalités musulmanes, des poètes de sufisme...etc. qui l'on entourée exprime la fascination de romancière pour la reconstitution d'une mémoire ancestrale et traditionnelle.

C'est le cas de L'histoire de Rabia El Addaweya qui est un mystique musulmane sufie, racontée par Hanan la défunte : « (...) *Rabia Al Addawiya naquit à Basra au II^e siècle de l'hégère, au VIII^e des roumis (...)* » (p.150)

L'histoire de Sidi Boumedienne : « *Il s'appelait Chou'ayb Ibn Al Ansari et devint Abou Madyane. Il est né à Séville d'une famille pauvre en 519 /1126(...)* » (p.321)

⁵³ Bellir R, Ksour et saints du Gourara. Dans la tradition orale, l'hagiographie et les chroniques locales, Alger, p.25. 2003.

Ben Mansour énumère toutes les figures historiques qui ont marqué l'histoire du pays :

Sidi Augustin, Sidi Mas'ud wa sab'ruqud, Sidi Abdel Qader Al Djilani, Sidi Abou Madyane, Sidi El Halwi, Sidi Brahim, Sidi Al Benna, Sidi Khaldoun, Sidi Zekeri, Sidi Bellahcène, Sidi Abdallah, Sidi Mansour, Sidi Sliman, Sidi Mohammed Ben Ali, Sidi Rached, Sidi al Hawwari, Sidi Abderrahmane, Sidi Ben Amar, Molay Idris, Lalla Mimouna, Lalla Setti, Notre Dame d'Afrique et Notre Damme de Santa Cruz!. (379-380).

Hanan raconte à son mari Idris l'histoire de Bishr « le va-nu-pieds » : « Bishr était un saint de l'Islam, un clerc. Il est né dans le Khorassan en l'an 150 et il mourut à Baghdad en 226(...) ». (p.337)

Aussi su sultan mérinide Abou Inan : « *Son vrai nom était Abou Abdallah Ach-Choudzi. Lui aussi était Sévillan de naissance et occupa dans sa ville de hautes fonctions. (...)* » (p.345)

Le discours religieux est un timbre qui caractérise le roman *La Prière de la peur*, il est omniprésent dès le commencement de la narration du roman, jusqu'à la fin. Latifa Ben Mansour montre et expose la foi islamique, (tradition prophétique et versets du Livre sacrée : le Coran) Dans des épisodes différentes de son roman. Prouvant cette vaste connaissance de la religion islamique par l'appartenance à un pays que quasiment la majorité de sa population est musulmane.

3. La décennie noire :

L'écrivaine dans *La Prière de la Peur* décrit de près le drame algérien pendant les années quatre-vingt-dix. Une période sanglante caractérisée par une guerre civile d'autant plus cruelle qu'elle n'épargne aucune catégorie de la société. Les auteurs et les journalistes n'échappent pas à la barbarie, comme Latifa Ben Mansour qui a été menacée de mort par les intégristes du FIS :

En 1964, j'avais 15 ans. J'ai vu, dans les rues de Tlemcen, en Algérie, un mari tuer sa femme- soi- disant infidèle- à coups de pierres. Les passants regardaient, personne n'est intervenu. Ce terrible épisode a orienté ma vie : dès que je baisse la garde, que j'ai envie de laisser tomber, cette femme revient me hanter. Depuis, chaque jour, cette scène est rejouée

mille fois et je ne peux pas garder le silence. Il est de mon devoir intime de m'opposer. Je l'ai payé très cher : j'ai été menacée de mort, humiliée, insultée, interdite, diffamée.⁵⁴

Face à un réel qui était devenu une réalité inouïe, le roman s'œuvre sur un acte brutal avec un attentat à l'aéroport d'Alger⁵⁵ :

L'avion atterrit sur l'aéroport d'Alger. (...) Hanan allait prendre sa valise lorsqu'elle entendit une violente déflagration, suivie d'une seconde et d'une troisième. Elle voyait les passagers s'envoler littéralement autour d'elle. Une femme enceinte était collée au plafond de l'aéroport. Certains titubaient sous ses yeux hagards. Elle s'affala et sentit une douleur terrifiante aux jambes. Elle ne pouvait plus bouger et un liquide rouge, du sang, le sien, giclait de son corps comme un geyser. (p 19).

Et se termine avec l'arrivée des intégristes dans le village, qui assassinent Lalla Kenza : « La noble tête de Lalla Kenza, l'aïeul, le socle et le pivot de la famille et de l'Algérie, couverte d'un voile de mousseline blanche vola d'un coup de sabre. Elle alla se fracasser au pied du mausolée de Sidi Slimane.» (373)

L'auteure dans le roman donne la parole aux figures féminines pour reconstituer la mémoire, mais aussi dans un geste symbolique, elle donne la parole aux femmes qui sont marginalisées à cette époque, et qui sont considérées par les intégristes comme hante pour l'Islam. Hanan dit : « *Si tu savais la violence qui nous est fait, à nous les femmes, depuis si longtemps ! Si tu savais ! Tu serais surpris que nous n'ayons pas encore pris les armes contre vous ! Si tu savais la violence faite aux femmes* » (p 177)

L'écrivaine critique les intégristes leurs comportements, et leurs regarde envers les femmes à travers Abla la mère de Hanan qui dit :

C'est une honte pour l'Islam ! Ces voix nasillardes et ces prêches qui exhortent à la violence et à la haine des femmes (...) certains vendredis, lorsque je les entends crier et fustiger les femmes, j'ai parfois envie de mettre mon voile et de sortir leur dire leur quatre vérités et même de les insulter, ha ahay a'lina ! Et ces jeunes ? À peine imberbes et ils veulent refaire notre éducation religieuse. Certains se font pousser la

⁵⁴ BEN MANSOUR Latifa. « Non au fanatisme ». Témoignages : *ils ont osé dire non*. http://www.psychologies.com/Moi/Moi-et-les-autres/Relationnel/Articles-et-Dossiers/Savoir-dire-oui-apprendre-a-dire-non/Te_temoignages-ils-ont-ose-dire-non/4Non-au-fanatisme

⁵⁵ Le 26 août 1992, un attentat à l'aéroport d'Alger fait onze morts et une centaine de blessés.

barbichette, se mettent du khôl aux yeux et nous jouent l'époque des califes orthodoxes(...) (p14)

Mais elle parle aussi des femmes qui deviennent ennuyeuses à cause de l'horreur faite par les intégristes : « Elles se prennent presque toutes pour Aïcha bant Talha ou Fatima Zohra bant arrasul (...). Elles deviennent toutes des Madame ablutions, genuflexions et prosternation ! Elles ne cessent de parler en prenant des airs dédaigneux, commençant leurs phrases par des "Bismillah et des comme a dit l'Envoyé de Dieu et comme a dit son messager" (...) » (p14)

Ben Mansour dans le présent roman fait référence aux massacres qui ont ravagé le pays durant plus de dix ans, Lalla Kenza décrit l'embrigadé terroriste :

Il est insensible à la raison. Sinon, comment interpréter, membres sectionnés et jetés aux quatre coins de l'horizon, sexes et seins tronçonnés, yeux retirés de leurs orbites, foies encore chauds extraits de corps encore vivants. Femmes violées devant leurs enfants. (53-54).

L'auteure essaye de transmettre la souffrance du peuple algérien pendant cette période sanglante et horrible qui reste immortelle.

Les familles algériennes ne ferment plus l'œil et s'entassent dans les couloirs pour échapper aux balles perdues de leurs fils qui s'entre-tuent. Les nuits et journées sont chargées d'une violence et d'une autre angoisse encore plus terrifiantes. Les enfants sont devenus fous et passent à l'acte. Ils sont devenus "fous d'Allah" (352).

En parlant des actes de barbaries commis par les terroristes envers les jeunes filles :

Les jeunes filles sont arrachées des écoles et des collèges sous les yeux des chefs d'établissement et des enseignants. Ils ne lèvent pas le petit doigt pour défendre ces adolescentes qui ont tout simplement soif d'apprendre, soif de construire leur pays, soif de travailler pour aider leurs parents démunis, Soif de vie. Elles sont voilées, égorgées, décapitées et jetées comme du bétail à l'entrée des collèges pour faire l'exemple. (p352)

Latifa Ben Mansour lutte sur tous les fronts de l'Histoire que se soit l'Histoire familiale ou bien de la guerre civile pour nous faire découvrir un récit dans lequel le rapport entre l'Histoire, la langue et la littérature dépasse le cadre du roman traditionnel. Une écriture en palimpsestes qui fait de l'Histoire la mémoire du récit fictionnel, sa source d'inspiration et son matériau d'écriture.

Conclusion générale

Conclusion générale :

Ce qui nous pouvons constater que les deux paradigmes Tradition et Modernité, sont présents dans le roman.

A travers notre étude nous avons voulu, d'une part démontrer que *La Prière de la peur* de Latifa Ben Mansour est roman original qui raconte la tradition ancestrale, nous pouvons lire un nombre important de poèmes provenant de la poésie préislamique, comme ceux s'Ibn triki Tohfa, Al Masudi ou Ibn Qutayba. L'abondance de poèmes, chants, contes, légendes, hadiths et versets coraniques avoir pour objectif d'exprimer son enracinement et sa fierté envers les origines et l'ascendance familiale.

En lisant *La Prière de la peur*, nous constatons nous-mêmes une et une originalité inestimable, nous seulement dans le fond mais aussi dans la forme, ce n'est pas une simple histoire d'un personnage victime d'un attentat. C'est l'histoire de tout un peuple, Latifa Ben Mansour fait partie des écrivains des années 90 qui placent l'histoire et l'actualité algériennes au centre de leurs œuvres. Elle témoigne dans tout son roman, de manière complète et fidèle d'une réalité sanglante qui a ravagée son pays pendant les années 90. Dans ce sens, l'écriture constitue une thérapie qu'elle se prescrit afin de remédier aux dommages émotionnels qu'elle même a supportés tout au long de sa vie à cause des barbaries qui avaient dévasté son pays.

Dans *La Prière de la peur* nous avons remarqué l'intérêt de la romancière pour représenter l'Histoire de son pays, par le recours à des références historiques véridiques.

De l'autre part, nous avons voulu affirmer le caractère moderne de l'écriture mansourienne, qui s'entremêle entre fragmentation, dédoublement et éclatement.

La Prière de la peur de Latifa Ben Mansour, rompe avec la tradition romanesque et transgressent toutes les règles des genres, En offrant une œuvre éclatée, complexe, fragmentée.

L'éclatement est présent tant que en niveau formel par le biais d'un éclatement énonciative, un éclatement des genres, et enfin un éclatement spatio-temporel qu'au niveau de forme par le biais d'une écriture fragmentée.

Le choix d'éclatement n'est pas fortuit, il exprime une volonté de refléter un monde et une réalité, ou tout simplement reflète la modernité littéraire qui bouleverse les codes traditionnels.

Pour conclure, nous souhaitons que l'étude de l'œuvre mansourienne nous ait ouvert la porte d'accès à un nouveau savoir, nous à permet l'accès à une littérature moderne. Elle nous permet d'enrichir et développer nos connaissances sur l'Histoire ancestral.

Références bibliographiques :

Corpus :

- BEN MANSOUR Latifa, *La Prière de la peur*, Paris, Edition de la Différence, 1997.

Œuvres de l'auteure :

- *Le chant du lyse et du basilic*, Paris, Jean claude Lattés, 1990.
- *L'année de l'éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.
- *Frères musulmanes, Frères féroces*, Paris, Broché, 2002.
- *Mensonges des intégristes*, Paris, Broché, 2004.

Ouvrages critique :

- ACHOUR, Christian et Amina BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Editions du Tell, 2002.
- ACHOUR, Christiane et Razzoug, Simone, *Introduction à la lecture de la littérature*, convergences critiques, Alger, Office des publications universitaires, 2005.
- ACHOUR, Christiane, " Latifa Ben Mansour: portrait" *Algérie littérature l Action 10(1997)*.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF/ Quadrigue, 1994.
- BARONI Raphael et Mareille Macé, *le savoir des genres*, 2007.
- BELLIR, R *Ksour et saints du Gourara. Dans la tradition orale, l'hagiographie et les chroniques locales*, Alger, 2003.
- BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 2006.

- DALLANBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Essai sur la mise en abyme, Editions du Seuil, Paris, 1977.
- GARRIGUES, Pierre, *L'écriture fragmentaire*, Paris, 1995.
- GERARD, Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GERARD, Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GERARD, Genette, in Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, PUF, 1980.
- GIDE André, *Journal* (1889-[1939]), Volume 4, 1993, p. 90.
- Illusion de modernité à travers la poésie française, dans *Questions de littérature*, colombia université, New york and London, 1967.
- MECHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, Paris Gallimard, tome 5, 1978.
- ROBERT, Jauss Hans, « La « modernité » dans la tradition littéraire », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- TZEVTON, Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1998.
- YVES, Reuter, *l'Analyse du récit*, Edition Armand Colline, 2^{ème} édition, 2009.

Dictionnaires:

- ARON Paul, Dennis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir), *Le Dictionnaire de la littérature*, Paris, Quadrige, 2004.
- *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2001.
- LALAND, Pierre, *Le Dictionnaire technique et critique de la philosophie*.
- *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1997.
- OSWALD, DUCROT-JEAN MARIE SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage*, Paris, Seuil, 1972.

Thèses consultées :

- BOUHADJAR, Rima, Analyse intertextuelle *de Simorgh et Laezza* de Mohammed Dib, Université de Constantine, 2009.
- BOUKEZZOULA, Inès, Mémoires orales et chant de l'écriture dans *La Prière de la peur* de Latifa Ben Mansour, Université de Constantine, 2007.

Références sitographiques :

- BEN MANSOUR Latifa. « Non au fanatisme ». Témoignages : *ils ont osé dire non*.
<http://www.psychologies.com/Moi/Moi-et-les-autres/Relationnel/Articles-et-Dossiers/Savoir-dire-oui-apprendre-a-dire-non/Te> témoignages-ils-ont-ose-dire-non/4Non-au-fanatisme.
- <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html>. Consulté le 08/06/2016.
- La Narratologie : <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>. visité le 04-05-2016.
- le surnom Lalla : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Lalla>.
- LUCIE GULLEMETTE ET CYNTHIA LÉVÈSQUE, Narratologie, www.signosemio.com/acueil/théories/Genette/narratologie.asp, consulté le : 16/03/2016.
- Narratologie, <http://Fr.wikipedia.org/wiki/narratologie>, consulté le : 25/04/2016.
- Narratologie, www.fabula.org/, consulté le : 16/05/2016.

Articles & Revues:

- In art. « le conte » de l'Encyclopaedia universalis, pp. 365-370, Bernadette Bricout note à propos du conte : « Chaque conte est un tissu de mots, de silences, de regards, de mimique et de gestes dont l'existence même lubrifie la parole, au dire des conteurs africains. »

- Geneviève Calame-Griaule, « Préface », In : Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu (sous la direction de), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005.
- BOUDJEDRA Rachid, « Le palimpseste du sang », *in* R. MOKHTARI.
- François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *in* vingtième siècle. *Revue d'histoire*, op.cit, p. 145-146.

Résumé en français:

Notre thème de recherche s'intitule : Tradition et modernité dans *La Prière de la peur* de Latifa Ben Mansour. Cependant, notre étude est basée sur la présence des deux paradigmes Traditions/Modernité dans le roman.

Dans la première partie on a essayé d'un premier temps d'éclaircir le concept de tradition et de littérature orale par apport à notre corpus à travers les poèmes, les chants, contes, proverbes et légendes.

Ensuite, dans la deuxième partie nous avons étudié la structure narrative de l'œuvre de Ben Mansour, nous avons constaté que le retour vers le passé, des souvenirs et de la mémoire qui caractérisent le roman, font que le temps soit anachronique.

Dans la dernière partie, nous avons prouvé le caractère moderne de l'écriture mansourienne à travers l'éclatement, la fragmentation et le dédoublement. Aussi le rapport du l'œuvre à l'Histoire.

La méthode d'étude, qu'on a utilisée, s'appuie sur les rapports entre écriture, histoire et narration.

Résumé en arabe :

ملخص

موضوع بحثنا بعنوان " التقليد و الحداثة في صلاة" الخوف للطيفة بن منصور. لقد ركزنا في دراستنا هذه على وجود التقاليد و الحداثة داخل الرواية.

في الجزء الأول حاولنا أن نوضح مفهوم التقليد والأدب الشفوي بالنسبة إلى الرواية من خلال القصائد والأغاني والقصص والأمثال والأساطير.

ثم في الجزء الثاني قمنا بدراسة البنية السردية لرواية بن منصور، وجدنا أن الرواية تتميز بالعودة إلى الماضي من خلال الذكريات.

في الجزء الأخير أثبتنا أن الكاتبة بن منصور تتمتع بكتابة معاصرة من خلال استعمالها لبعض المفاهيم مثل الازدواجية التجزئة و الانفجار في الأسلوب.

و قد استعملنا في دراستنا العلاقة بين الكتابة التاريخ والسرد.

Résumé en anglais:

Summary:

Through our research, we have made a study which entitled as” or “Prayer of Fear” of the Algerian writer Latifa Ben Mansour. Our study was based on the presence of both paradigms Traditions / Modernity in the novel.

In the first part we tried to first clarify the concept of tradition and oral literature in addition to our corpus through poems, songs, stories, proverbs and legends.

Then in the second part we studied the narrative structure of the work of Ben Mansour, we found that the return to the past, memories and memory that characterize the novel, are that time is anachronistic.

In the last part, we proved the modern nature of writing mansourienne through the break, fragmentation and duplication. Also the report of the work in history.

The method of study, we used is based on the relationship between writing, story and narration.