

### ABDELHAK SERHANE, *LES TEMPS NOIRS* : un métissage culturel et linguistique

---

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (1), 2020, p. 92-105

DOI: [doi.org/10.18352/relief.1070](https://doi.org/10.18352/relief.1070)

ISSN: 1873-5045 – URL: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

Abdelhak Serhane porte en lui les traces d'une double culture et de la rencontre des cultures marocaine et française. Même s'il écrit dans une seule langue, le français, celle-ci reste très influencée par des voix de l'arabe marocain et du berbère. Cet héritage complexe se reflète dans *Les Temps noirs* grâce à un procédé d'écriture qui illustre cette double appartenance et qui s'appuie sur un métissage culturel et linguistique. Ce métissage se reflète principalement au niveau de l'oralité et de l'onomastique littéraire.

*Les Temps noirs* raconte le Maroc colonisé à la veille de la Seconde Guerre mondiale, et plus particulièrement un village situé dans le Moyen-Atlas dont la population autochtone, tout en étant soumise au colon français, apprend davantage sur les figures méconnues de la résistance de la région du Rif. Tout en s'appropriant la langue française, Serhane incorpore dans son texte des traces de sa langue et de sa culture maternelles. Grâce à un tissage des langues (le français, l'arabe marocain et le berbère) et de cultures (arabe, berbère et française), l'auteur marocain cultive une esthétique du métissage. En effet, le vocable « métissage » n'est pas étranger à la réalité marocaine, c'est une donnée structurale de l'histoire (Khatibi, 15) et une réalité sociale du Maroc avant d'être un élément littéraire. D'ailleurs, la région du Rif mise en scène dans le récit a connu un métissage d'ordre linguistique et culturel suite à la succession de nombreuses populations sur ces territoires, reflétant ainsi son legs berbère, arabe et musulman.

Dans la littérature francophone, le métissage reflète un « processus de tissage » (Gontard, 94) dans un texte qui s'énonce entre trois langues (français, arabe marocain et berbère). Selon Gontard, le dispositif du métissage agit principalement « au niveau du code, tout d'abord, puisque le récit relève de genres différents dans les cultures métissantes, et au niveau des langues, dans la

mesure où les interférences linguistiques mettent en place une véritable hétéroglossie du texte. » (94) Ainsi, l'expression du métissage chez un auteur francophone se crée par le biais de la langue qu'il pratique oralement dans son pays, et qui influence son français. Et c'est bien le cas de Serhane qui mobilise plusieurs systèmes culturels pour enrichir son activité d'écriture. Ce métissage se révèle essentiellement à deux niveaux : celui de l'oralité (présence des proverbes et des contes populaires) et celui de l'onomastique littéraire, qui révèle le contexte culturellement métissé du roman. Ces deux niveaux témoignent du métissage des langues et des cultures dans le texte, offrant au lecteur des passages où se mêlent les trois langues de l'auteur. Pour cela, nous allons examiner sous quel format l'oralité se glisse dans le texte puis analyser l'onomastique littéraire.

## **1. L'oralité en texte**

L'oralité ne doit pas être réduite à de simples signes ethnologiques, elle s'introduit dans le texte littéraire comme une trace de la culture originelle ou première de l'auteur. Dans le roman, le lecteur rencontre un flux d'oralité imprégnant l'écriture de bout en bout. Il est face à une parole étrangère qui émerge de diverses manières, créant un incessant aller-retour entre les registres d'oralité et d'écriture.

### **1.1. L'oralisation du récit**

Dès l'incipit, l'auteur met en place un dispositif d'oralisation du roman grâce à l'art du conte (*hîkayât*). Si cet art représente l'un des trois genres narratifs principaux de la tradition arabo-musulmane, il relève cependant des formes narratives les plus vivantes dans la culture marocaine, que la célèbre place de Marrakech *Jamaâ Lfna* perpétue encore.

Serhane choisit de construire son roman sur le modèle d'un conte, où l'on voit un conteur faire naître le récit depuis cette place de Marrakech. Dans ce cadre précis, le conteur public, personnage en voie de disparition dans la société moderne, devient une figure centrale pour le récit. Grâce à la stratégie théâtrale de la *halqa* (cercle), le conteur livre une parole en mouvement qui permet d'entrer en communication avec l'auditeur-lecteur. De même, telle qu'elle est décrite, la célèbre place de Marrakech se présente comme l'espace d'interlocution le plus fécond dans le roman. S'il en est ainsi, c'est qu'au sein du récit, elle devient « une merveilleuse machine à raconter » (Todorov, 90), et plonge, de ce fait, le narrataire dans un univers générateur de récits enchâssés. Dans *Les Temps noirs*, le récit se constitue, en effet, par la superposition de deux conteurs, qui partagent la fonction de la transmission orale du récit sous

la forme d'un conte. Puis, c'est le passage d'un espace narratif à un autre qui décide de l'effacement d'un conteur et du surgissement d'un autre. Ainsi, ce choix permet-il de conférer une dynamique à la narration et de l'inscrire dans un cadre d'énonciation qui ne manque pas de se révéler comme une source inépuisable de récits.

En effet, dès l'ouverture du récit, le conteur primaire, celui qui s'installe sur la place publique de Marrakech, est le narrateur, cousin du personnage principal Moha Ou Hida (18). Ce conteur-narrateur est porteur de l'histoire du décès tragique de son cousin. Témoin de l'exécution de Moha Ou Hida, accusé d'avoir engagé une lutte armée contre l'occupant français, le conteur-narrateur éprouve la nécessité de critiquer l'état du Maroc postcolonial et de rappeler les sacrifices consentis par sa jeunesse pour libérer le pays en vue d'un avenir meilleur.

Par ailleurs, si le conteur-narrateur prend en charge l'oralisation du récit, il lui arrive de déléguer à d'autres la fonction narrative et de céder la parole à un conteur secondaire, par exemple au moment où les jeunes du village sont embarqués à bord d'un navire en direction de l'Espagne pour prendre part au combat de la France contre le nazisme. C'est un jeune Rifain nommé Houcine qui improvise une *halqa* sur le bateau pour raconter l'histoire du chef de la résistance rifaine, Abdelkrim Khattabi, dans un micro-récit qui met en abyme le récit-cadre (108). Il ménage suspense et rebondissements pour capter l'attention de son public.

Aussi assiste-t-on à un récit où les deux conteurs prennent alternativement la parole, ce qui rappelle la technique d'enchâssement narratif du récit propre aux *Mille et Une Nuits*. C'est principalement par ce dispositif oral, où la performance du conteur importe avant tout, que Serhane introduit une forme métissante dans son roman. L'hybridation de la forme romanesque par le biais du conte révèle le tissage générique entre deux cultures, arabe et française.

## **1.2. Proverbes : la voix de la sagesse populaire**

Comme le proverbe constitue la *vox populi* et que *Les Temps noirs* met en œuvre l'univers de la tradition marocaine, Serhane pose la question de la mémoire du peuple, sédimentée dans les proverbes populaires. Nous considérons le proverbe comme étant un discours rapporté, et une occurrence de la polyphonie (Grésillon, 112). Du coup, il n'est nullement étonnant que le personnel romanesque convoque régulièrement ce corpus anonyme, se plaçant ainsi sous le signe d'une autorité traditionnelle. Il en résulte que le proverbe occupe une place importante dans le langage des habitants du village et que le recours

fréquent à cette forme d'oralité plaide en faveur d'un enracinement très fort du récit dans la tradition orale.

Installée au village auprès de son oncle après avoir quitté la France, Nadine, la jeune femme française, apprécie la compagnie de Moha Ou Hida. Mais ce rapprochement n'est du goût ni de son oncle, ni de certains hommes du village, ils le désapprouvent et y perçoivent même une atteinte à la morale et à la bienséance. Toutefois, cette relation est tolérée par une petite minorité. L'un des autochtones se révolte en disant : « Pourquoi faites-vous tant d'histoire pour si peu ? C'est bien nous : le deuil est grandiose alors que le mort est une souris ! » (89-90). Très populaire, ce proverbe invoqué indique que les hommes du village font beaucoup pour une si mince affaire, qu'ils voient du mal là où il n'existe pas. Le mal provient, en fait, de ce qu'ils voient le mal là où il n'y a qu'une pure innocence. Aussi voit-on que l'enjeu du recours à ce proverbe réside dans un souci de condamner un comportement au nom de ce que les ancêtres ont dit, ce qui a l'avantage de garder intact l'amour-propre des uns et des autres. S'il y a bien une condamnation, en revanche, recourant à une locution adverbiale, elle demeure anonyme et souterraine.

Autant que la compagnie de Nadine, la détermination de Moha à apprendre la langue française déplaît aux hommes du village, comme si une menace aussi sourde que réelle planait sur le groupe – sans doute la menace de la contagion et celle du mimétisme de l'Autre : « - *Ma l'qaou bach ikafnouh, z'afroulou qa'ou!* Ils n'ont pas trouvé de quoi lui acheter un linceul ; ils lui ont safrané le trou du cul ! » (129). Ce proverbe est d'un ton sarcastique, lourdement chargé d'une ironie macabre, voire indécente et il s'emploie quand on conseille à une personne qui se trouve dans un dénuement total, de recourir à ce qu'il y a de mieux pour s'en sortir (Jibline, 70), en l'occurrence le safran dont on sait qu'il est une denrée aussi rare que chère, et que le défunt est si pauvre que penser l'embaumer avec du safran avant de lui trouver un linceul est d'une absurdité indécente. Transposé au cas de Moha, l'apprentissage de la langue française est perçu par ses concitoyens comme une fantaisie qui jure avec la misère de son état.

Mais *Si Mâ'ti*, l'instituteur d'arabe, rejette avec force l'acharnement des habitants du village sur le jeune Moha : « - Quelle race vous faites ! Vous avez toujours quelque chose à reprocher à celui qui essaie d'évoluer. On le dit bien : Qui ne parvient pas à la viande dit qu'elle est avariée ! » (129). Ici, le proverbe exprime le dépit. Le sens de ce proverbe est que, poussé par l'envie et la jalousie, l'être humain dénigre ce qu'il ne parvient pas à atteindre. Il en est ainsi de certains hommes du village qui s'en prennent au jeune homme pour la simple raison qu'ils ne peuvent faire ce qu'il a pu faire : côtoyer la jeune Française.

Par ailleurs, les hommes du village décident de prendre fait et cause pour la mère de Moha lorsqu'elle est violée par Aït Balla, son agresseur. Mais face à quelques indécis, l'un des habitants met en garde contre cette complicité silencieuse : « Vous laisseriez un violeur circuler librement au milieu de vos femmes. Le chat meurt le premier jour... » (222). Or, ce qui est remarquable en ce proverbe et ce qui en fait un proverbe familier que les langues (l'arabe maghrébin et l'arabe oriental) répètent à l'envi, c'est qu'il s'associe à une anecdote célèbre, une sorte de leçon de morale dont on gratifie, pour ainsi dire, les nouveaux mariés. En effet, l'anecdote raconte qu'une nouvelle mariée vient de s'installer dans son nouveau foyer. Alors qu'elle était assise en compagnie des membres de sa belle-famille, elle a vu arriver son mari qui prit un chat et lui assena un coup mortel. Prise de peur et de chagrin, l'épouse exigea des explications à son mari. Ce dernier répondit en réitérant le fameux proverbe, signifiant ainsi que chacun se doit de garder sa place et de ne jamais dépasser son rang.

Mettant en scène encore des animaux, d'autres proverbes confèrent un ensemble de savoir-dire et de savoir-faire en même temps qu'ils enseignent les valeurs qu'il convient de conserver et celles qu'il faut rejeter. L'extrait suivant renferme un proverbe à caractère ironique dans lequel *Si Mansour* l'usurier est fustigé pour son avarice : « *La h'mar la seb'a frank ! Ni bourrique, ni sept sous ! Rien !* » (95). On raconte au sujet de ce proverbe qu'un pauvre homme, acculé par le besoin, se rendit au marché pour vendre son âne. Il le vendit pour sept francs. Sur le chemin de retour, poussé par l'envie des jeux de hasard, il finit par perdre le produit de sa vente. À sa femme qui l'attendait avec impatience, il lança le fameux proverbe. Il en va ainsi de *Si Mansour* qui perd son argent et sombre dans la folie lorsque la tempête a détruit son échoppe. Les ancêtres ont recouru à ce proverbe pour souligner judicieusement la double perte à laquelle peut être confronté l'individu.

Dans le roman, le proverbe n'est pas l'apanage d'une communauté sociale particulière. Circulant à travers un langage commun, fruit d'une histoire non moins commune, il est dans toutes les bouches sans distinction de classe, d'âge ou de position sociale. C'est la raison pour laquelle, conscient du rôle décisif du proverbe dans les relations humaines au Maroc, Serhane mêle sciemment son écriture avec les formes de l'oralité les plus prégnantes et les plus prisées.

### 1.3. Les contes populaires

Si les proverbes sont « une invitation à la sagesse », le conte dit *populaire* est « une invitation au voyage » (Quitout, 8), voyage s'effectuant à travers l'imaginaire d'une

société à tradition orale et à travers une catégorie de récits fictifs anonymes. Dans le roman, Serhane confère au conte populaire un rôle d'intertexte, rôle d'une importance cardinale car il ne peut que ramener le lecteur à un imaginaire spécifiquement marocain. En effet, deux contes s'invitent dans la trame romanesque : le premier conte est celui de l'homme-singe, le second conte concerne Aïcha Kandicha. Voyons comment ces intertextes s'incorporent au récit.

### 1.3.1. Le conte de l'homme-singe

Dans le récit, deux passages retiennent l'attention de par le fait qu'ils font écho à un conte populaire très célèbre au Maroc. Le premier est le passage où Moha Ou Hida refuse la nourriture que lui servent les soldats à bord du paquebot : « Un coup de pied dans sa tasse de café : "Je ne veux pas de ce café, ni de ce pain (il s'en empara, le baisa deux fois avant de le jeter à la mer." » (130). Le second est celui où sa mère l'exhorte à consommer le reste d'une boisson chaude : « Bois-le, sinon je vais être obligée de le verser dehors. Jeter la nourriture de Dieu est une mauvaise action, tu le sais » (136).

Ici, il ne s'agit rien de moins que d'un rite consacré à la nourriture, sans doute conditionné par le souvenir que la famine a pu laisser dans la mémoire collective, famine dont il faudrait chercher la trace dans l'histoire arabe et que la religion sacralise. En effet, le Coran prescrit expressément au croyant musulman d'éviter le gaspillage de la nourriture, faute de quoi, est-il sous-entendu, la colère divine pourrait se déclencher jusqu'à la damnation. C'est en fonction de cet interdit divin ou encore de cette prohibition sacrée que l'on doit entendre l'objet et l'enjeu des remontrances de la mère de Moha. Un autre signe vient nous mettre sur la voie, et c'est le moment où Moha embrasse par deux fois le morceau de pain avant de le jeter à la mer (130).

Or, il est de coutume, en fonction d'une tradition millénaire s'enracinant dans la religion musulmane, d'embrasser le pain dans deux cas de figure : soit au moment de le jeter une fois devenu inconsommable, soit au moment de ramasser, à même la terre, des bouts de pain pour les déposer loin des lieux de passage habituels, leur évitant ainsi d'être piétinés ou souillés. Et s'il en est ainsi, c'est qu'aux yeux du croyant, l'acte d'embrasser le pain jeté à même le sol revêt une signification toute particulière. Il est hautement symbolique, mû par la volonté de demander pardon au Tout-Puissant presque à la place du « pécheur », rachetant ainsi le pardon pour l'auteur de ce sacrilège.

Ajoutons que parallèlement à l'injonction divine, cette prohibition et cet anathème jeté sur le gaspillage de la nourriture, enracinés dans la conscience marocaine, trouvent leur origine dans un conte à coloration morale mettant en scène un homme transformé en singe. Nous le résumons ici. Il était une fois un

homme prospère qui avait la fâcheuse manie de jeter les restes du pain et du couscous au lieu d'en faire l'offrande aux pauvres. À maintes reprises, les habitants de son village tentèrent de l'en dissuader en lui rappelant le châtement divin qui l'attendait dans l'au-delà. Mais, ne voulant rien entendre, l'homme allait même jusqu'à les railler, ce qui poussa les villageois à l'abandonner à son sort. Mais les voilà inquiets de sa brusque disparition dont l'indice est l'absence de restes de nourriture devant sa porte, auxquels tout le monde était habitué. Aussi décidèrent-ils de s'enquérir de son état. Comme ils toquèrent à la porte et qu'aucune réponse ne leur parvint, ils eurent l'idée d'enfoncer la porte. Une fois entrés dans la maison, ils constatèrent avec ébahissement que l'homme n'était pas chez lui à ceci près que, dans un coin de la chambre, sur un matelas, ils remarquèrent un singe qui se mit à ricaner. Ils ne mirent pas longtemps pour réaliser qu'en punition à son péché, celui d'avoir enfreint un rite sacré, l'homme fut transformé en singe (Thay Thay, 25).

Si Serhane fait allusion à ce conte dans le récit, c'est pour mettre en avant l'importance des récits fictifs dans l'imaginaire d'une société à tradition orale et l'impact de la signification religieuse de certains récits, au point qu'ils régissent même les comportements des individus dans la société marocaine.

### **1.3.2. L'histoire d'Aïcha Kandicha**

D'un univers fortement masculin, nous passons à un autre marqué par une figure féminine célèbre, qui hante la mémoire collective marocaine : Aïcha Kandicha. Dans le récit, c'est à deux reprises et dans deux situations dissemblables que cette figure est convoquée par le personnel romanesque.

D'abord, sa figure est mobilisée dans une comparaison par un habitant du village lors d'un débat autour du concept de civilisation et que l'imam du village tente de rectifier : « Civilisation n'est pas Aïcha Kandicha ! Elle est pire que ta petite djinnia qui se venge sur ceux qui bravent son royaume » (29). Ensuite, les femmes du village évoquent et invoquent ce personnage suite au nouveau rituel d'hygiène intégré par Moha : « Moha Ou Hida n'avait pas récité la formule magique pour se protéger des mauvais génies. Perturbée dans sa tranquillité, Aïcha Kandischa était sortie des eaux pour punir le téméraire » (133). Le récit confère à Aïcha Kandicha les attributs d'une femme-ogresse capable de posséder aussi bien le corps que l'esprit de quiconque contrevient à une tradition fortement ancrée dans la mémoire collective. Cependant, derrière Aïcha Kandicha se cache un conte populaire, qui a été altéré au moment même de sa transmission orale et qui a engendré une multiplicité de versions ayant toutefois la même histoire-cadre et qui s'y enracinent.

En effet, selon la légende (Monjib,1), Aïcha Kandicha se posterait dans des lieux déserts où elle prend une apparence séductrice pour attirer les hommes. Elle porte en elle la menace de la mort pour tout individu qui s'aventure en territoires inconnus à des heures tardives. Et de fait, cette créature autant satanique qu'hybride possède la capacité de dévorer et d'engloutir quiconque tombe dans ses filets. Il n'est donc pas anodin que la femme-djinnia soit la première image qui se présente à l'esprit de Rabah, esprit ingénu et limité, au moment d'écouter *Si Hamza* comparer « Civilisation » à « une femme séduisante qui dévore vos yeux et votre cœur dès que vous tombez amoureux d'elle » (29). De plus, si l'évocation de Aïcha Kandicha intervient de façon liminaire dans le premier passage, le constat fait par les femmes à propos de Moha Ou Hida laisse entrevoir d'amples détails du conte. Cette fois-ci, Aïcha Kandicha est présentée comme un personnage pensionnaire des milieux aquatiques, changeant d'apparence pour d'autant mieux plaire ; femme caméléonesque et tentatrice qui séduit indifféremment les jeunes imprudents pour leur faire du mal et les époux pour les détourner de leurs épouses et de leur famille par sa puissance diabolique.

Or, dans la mesure où cette histoire est discordante quant à la manière dont cette femme-ogresse vit, en croisant les différentes versions, il ressort que ce personnage féminin, doté d'une beauté ensorcelante, est connu sous différentes appellations au Maroc : Aïcha Kandischa, Aïcha El Bahrya, Aïcha la contessa (Zlitni-Fitouri, 100) ...Autant de surnoms qui témoignent de la multitude de versions et des origines de cette légende, comme le souligne l'historien marocain M. Monjib (1). En somme, dans une synthèse opérante entre toutes les versions, la mémoire collective n'a retenu de la figure féminine que la terreur et les dégâts que cette femme provoque, d'où la façon dont elle est perçue, à savoir comme une femme foncièrement dangereuse. Du coup, il n'est nullement étonnant qu'elle acquière, en plus, l'image trouble d'un être qui a la faculté de se métamorphoser tantôt en femme, tantôt en animal qui use de son charme pour détruire qui tombe dans ses rets. Devenue figure hybride dans l'imaginaire marocain, elle est toujours vêtue de belles étoffes qui ont pour office de dissimuler les parties non-humaines de son corps.

Ainsi, incarné par des figures hybrides comme l'homme-singe et la femme-ogresse, le surnaturel parvient non seulement à se frayer un chemin dans *Les Temps noirs* mais aussi à tisser des liens étroits avec l'oralité. Si les versions diffèrent très souvent, cela s'explique par la notion de variabilité du conte dû à son mode de transmission orale et à l'intervention du conteur dans la réélaboration du conte sous l'effet de son génie ou de son inspiration. Ces

déformations sont même un principe constructif de l'oralité, chacun s'arrogeant le droit d'ajouter au récit sa propre touche.

## **2. L'onomastique en texte**

Tout roman est une invitation à découvrir un monde imaginé avec des personnages dont les noms et prénoms constituent le point de départ de tout un réseau de significations indissociables pour la compréhension de l'univers imaginaire dans lequel ils évoluent. C'est ce qui explique que, dans *Les Temps noirs*, l'onomastique soit déterminante pour la socialisation des personnages, car une fois séparée de son contexte géographique et culturel, elle est susceptible de perdre de sa signification.

### **2.1. L'onomastique, une référence culturelle**

Dès les premières pages du récit, le nom propre du personnage principal, Moha Ou Hida, attire l'attention. Son nom se compose de trois unités. Prénom largement répandu chez les Berbères, Moha est la version berbère du prénom Mohamed concentré dans les régions du Moyen-Atlas et du Sud-est du Maroc. Attestée dans l'ensemble du domaine berbère et fréquente dans l'onomastique locale, la particule *Ou*, située au milieu du nom propre, renvoie à la filiation ou marque l'appartenance à une région ou à une tribu. Or dans le roman, Moha Ou Hida est présenté comme un enfant sans filiation paternelle établie, dont la mère a été violée par un de ses voisins. S'appuyant sur cet incident et n'ayant eu connaissance d'aucune signification particulière de *Hida* en langue berbère, ce mot désigne probablement soit le nom d'une tribu, soit d'une région imaginaire, à laquelle appartiendrait Moha et que l'auteur aurait imaginée pour ses propres fins. L'auteur adopte un prénom qui s'associe à la région du Moyen-Atlas, rappelant aussitôt les exploits du légendaire Moha Ou Hammou Zayani, chef de la résistance marocaine qui se battit dès 1912 contre l'arrivée du colonialisme français dans la région. Par cette onomastique régionale, l'auteur tient à souligner et surdéterminer l'identité du héros et son apparence à cette région du Rif, et ce malgré les maigres indications géographiques qui nous sont données.

Autre exemple d'onomastique chargé culturellement, Houcine Ben Mohammed Al Khattabi. Le prénom Houcine figure parmi les prénoms les plus répandus chez les Berbères, mais pas seulement car, dans la liste de prénoms très surdéterminés religieusement, il occupe une place de choix étant donné qu'il s'agit d'un prénom attribué par le prophète Mohamed à l'un de ses petits-fils. Ajoutons que sur lui se greffe un ensemble de qualités morales et physiques faisant signe tout à la fois vers la bonté et la beauté. Le prénom est

suivi du patronyme Ben Mohamed Al-Khattabi. La filiation est assurée par la particule *Ben*, dont l'origine est le mot arabe *Ibn* qui a subi une légère déformation dans l'arabe marocain. En l'occurrence, il confère à Houcine une descendance honorable, celle d'appartenir à la tribu du légendaire chef du Rif, Abdelkrim El-Khattabi. Par-là, ce patronyme assure au personnage une aura qui, aux yeux des hommes du village, ne se dément pas, chose que l'on perçoit lorsqu'il se met à raconter l'épopée du Rif ; guerre qui a opposé le Rif d'Abdelkrim aux Espagnols et aux Français entre 1921 et 1926 et qui reste largement méconnue. De la sorte, ce personnage constitue aux yeux de l'auteur un gage de fidélité à son métadiscours. Aussi voyons-nous en quel sens ce nom romanesque est surdéterminé autant religieusement qu'historiquement, voire politiquement.

Outre Moha et Houcine, Aqqa est un autre prénom répandu chez les familles berbères. Dans la mémoire collective marocaine, il rappelle l'un des plus célèbres chefs des tribus berbères : Aqqa Boubidmani, chef de la tribu Aït Mtir du Moyen-Atlas et figure emblématique de la mouvance contestataire de la région en 1911. Si ce personnage tient un rôle secondaire dans le récit, il n'en demeure pas moins qu'il est lui aussi, mais presque silencieusement et d'une manière elliptique, surdéterminé en ce sens qu'il fait référence à une charge historique et culturelle.

## 2.2. Les appellations et les titres honorifiques

La société marocaine possède son propre système d'appellations auquel les habitants font recours pour interpeller l'autre. Il s'agit à la fois d'une marque de respect et d'une formule de politesse. *Sidi* et *Lalla* figurent parmi les titres et les appellations les plus répandus et employés dans la vie courante pour s'adresser aux aînées ou à des personnes respectables ; ils correspondent à « monsieur » et « madame » en langue française. Dans le roman, Serhane reproduit avec soin et même fidèlement la tradition puisque l'on croise ces appellations suivies de prénoms quand il s'agit de s'adresser à des personnages aussi bien masculins que féminins.

*Si* Hamza est, en effet, le premier personnage dont le prénom est précédé par cette appellation honorifique, puisqu'il est l'imam de la mosquée et le représentant religieux du village. L'appellation honorifique lui revient donc presque systématiquement par respect, eu égard aux efforts en vue de la perpétuation des rites religieux et la transmission des valeurs, par le biais de l'enseignement religieux aux enfants du village. La particule *Si* est dérivée de *Sidi*, littéralement « mon maître ». *Si* représente la version régionale de *Sid* issu du substantif arabe *Sayīd*, c'est-à-dire « seigneur » ou « maître ». *Si* représente

un titre honorifique courant et commun à toutes les régions du Maroc. D'origine arabe, Hamza est un prénom populaire et répandu aussi bien dans la population arabe que berbère. La dimension religieuse du prénom ne se dément toujours pas, puisque l'un des oncles paternels du Prophète portait le même prénom.

En revanche, à aucun moment, le nom propre de l'une des femmes n'est mentionné dans le récit sans qu'on lui accole une marque de respect : *Lalla Battoul*, *Lalla Itto* et *Lalla H'lima*. Littéralement « madame », *Lalla* est un substantif d'origine berbère que l'arabe marocain a intégré sans difficulté. Il est fréquemment utilisé dans tous les milieux sociaux et précède le prénom d'une femme en signe de respect ou de distinction (Chafiq, 7). Toutefois, notons à propos des femmes du village, que l'on dispose de très peu de détails quant à leurs traits physiques et moraux, si ce n'est qu'elles sont solidaires entre elles et qu'elles font cause commune dans le bonheur autant que dans le malheur, mais ce n'est là qu'une apparence, voire une illusion, car, sémantiquement, les prénoms des femmes dissimulent, en fait, un legs culturel que nous pouvons même qualifier de legs surdéterminant. D'ailleurs, la chaîne des prénoms ne démentira certes pas ce fait.

En effet, *Lalla Battoul* possède un prénom à fort symbolisme religieux, puisqu'il signifie précisément « la vierge ». Or, dans le Coran, c'est là l'un des noms donnés à Marie ; s'ajoute à cela le fait que, dans les livres traitant de la question relative au « miracle » de Marie, elle est qualifiée de *Bātūl* ou '*drā*'. Notons que ce surnom a également été attribué en signe de respect à Fatima, la fille du prophète Mahomet. Quant à *Lalla Itto*, elle possède un prénom à consonance berbère. Souvent rencontré sous plusieurs graphies (Taïeb, 3969), *Itto* sert de diminutif hypocoristique de *tameṭṭut*, « femme », ou bien de la forme affectueuse tirée de *titt*, « œil » (Naït-Zerrad, 65). Enfin, *Lalla H'lima* se démarque, elle, par un prénom issu de l'adjectif arabe, « *ḥalīm* » qui signifie « l'indulgent », « le clément », « le patient » et même « le sage ». *Halima*, autre variante du prénom, fut le nom propre de la nourrice du Prophète Mohamed, ce qui explique l'attachement profond des Marocains à ce prénom. Aussi, nul besoin de s'attarder plus sur la connotation et la surdétermination religieuses de ces prénoms féminins.

Une autre variante de ces marques de respect dans la culture marocaine consiste à faire précéder le nom propre par la particule *Ba* pour les hommes et *Mi* pour les femmes. Deux exemples sont, en effet, à l'œuvre dans *Les Temps noirs*, en l'occurrence *Ba Achour*, le marchand de charbon, et *Mi Mahjouba*, la mère de Moha Ou Hida. *Ba* est le diminutif du mot berbère *bābā* qui signifie père en arabe, puis *Mi* issu du mot *māmā* ou *mīmtī*, « ma maman », mère en

français, auquel est ajoutée une marque de flexion sous forme d'adjectif possessif. Dans le roman, l'emploi de ces particules s'observe aussi dans deux cas de figure : soit pour interpeller ou s'adresser à des personnes plutôt âgées en vue de souligner le profond respect qui leur est dû, soit pour susciter les émotions chez l'interlocuteur, notamment lorsque le locuteur tient compte de la différence d'âge.

### 2.3. Le symbolisme des noms propres

Le recours aux noms romanesques sert non seulement le projet initial de l'auteur, à savoir de greffer un imaginaire marocain sur son texte, mais permet également au lectorat, notamment arabophone, de saisir les nuances faisant signe vers cette même surdétermination qui parcourt les personnages du roman. Si cette détermination se concentre dans le recours à des prénoms historiquement et culturellement surchargés, elle exige en contrepartie de ce lecteur arabophone une connaissance suffisante de la langue arabe littéraire et de la tradition arabo-musulmane pour accéder au symbolisme des noms propres et saisir l'aspect ironique voulu par l'auteur.

En effet, cousine de Moha, Rahma porte un prénom féminin à usage aussi courant que répandu dans les pays de tradition musulmane. Il signifie la miséricorde et la clémence. Toutefois, cette vertu lui fait défaut dans le roman, ce qui laisse entrevoir une déhiscence référentielle. Contrairement à la symbolique de son prénom, elle se montre justement bien peu clémente dès lors qu'il s'agit de conjurer le sort supposé jeté sur son cousin par Nadine, sa rivale française. Bien plus ou plutôt pire encore : chez un sorcier, Rahma se procure l'une des recettes des plus diaboliques puis concocte à son cousin une mixture, convaincue qu'elle est quant au pouvoir de l'art traditionnel de guérir, fondé principalement sur la magie et la sorcellerie. Autrefois dénigrée par *Mi Mahjouba*, la mère de Moha, Rahma n'a pas manqué de gagner en estime et en considération après sa fulgurante réussite à conjurer le sort qui a été jeté par la Française sur son homme. Cette réussite fulgurante, qui change même le regard des femmes sur elle, culminera dans le fait que toutes les femmes vont jusqu'à exiger qu'elle épouse Moha. Ainsi, en vue de servir la tonalité ironique de son texte, Serhane joue sur ce prénom, en subvertissant le sens de celui-ci.

Par ailleurs, le marchand du village porte un prénom masculin arabe à forte signification : *Si Mansour*. Dans la langue arabe, on entend par l'adjectif *Mansour*, dont la racine provient de *nasr*, un homme victorieux que la divinité soutient et seconde dans son action en faveur du triomphe des valeurs de l'Islam. Il n'est pas d'ailleurs sans nous rappeler le surnom du second Calife abbasside Al-Mansûr : Abû Ja`far al-Mansûr `Abd Allah ben Muhammad al-

Imâm qui réussit à asseoir la dynastie abbasside, âge d'or de la civilisation musulmane. Toutefois, déroulant la charge ironique, la surdétermination est loin de mettre à l'abri de la catastrophe *Si Mansour* ou d'empêcher que toute la richesse de ce victorieux soit emportée par de puissantes rafales de vent. Au-delà de ce clin d'œil ironique, la vie de Mansour est tenue en échec et échappe à son destin patronymique. Il existe donc un écart entre le personnage et le nom qu'il porte, autrement dit la déhiscence référentielle se fait encore plus mordante ici. D'ailleurs, si, paradoxalement, ces noms propres s'intègrent aisément dans ce roman marocain francophone, c'est en raison du fait qu'ils sont dotés d'une richesse sémantique qui les rend intelligibles uniquement pour le lecteur arabophone. Il va donc sans dire que, de ce fait, la maîtrise de la langue arabe est indispensable pour cerner tous les codes et l'univers de ce roman.

Ainsi, l'étude de l'onomastique littéraire dans ce roman nous a permis de faire ressortir l'assise culturelle et religieuse de la population marocaine. Si la région du Rif mise en scène dans le récit a connu un métissage linguistique et culturel indéniable du fait de la succession de nombreuses populations sur ses territoires, l'onomastique reflète, quant à elle, le legs à la fois berbère, arabe et musulman de cette région.

Pour conclure, cette étude a mis en évidence les deux principaux aspects du métissage linguistique et culturel dans *Les Temps noirs*. D'abord, nous avons démontré comment l'oralité imprègne le texte et révèle une part du patrimoine oral marocain. Ensuite, l'onomastique littéraire nous a permis de mettre en avant la diversité du code onomastique et de dégager son assise historique, culturelle et religieuse.

## Ouvrages cités

Mohamed Chafiq, *Al-Darija Al-Maghribiya Majal Tawarud Bayna Al-Amazighiya wa Al-'Arabiya*, tome 3, Rabat, Akadimiyat al-Mamlakah al-Maghribiyah, 1999.

Marc Gontard, « Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente », [halshs.archives-ouvertes.fr](http://halshs.archives-ouvertes.fr), 2003.

Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, 73, 1984, 112-125.

Faïza Jibline, *Proverbes et locutions proverbiales en usage à Marrakech : arabe-français*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

Maâti Monjib, « Aïcha Kandicha, la légende et le démon », *Zamane*, 3, Rabat, 2013.

- Kamal Naït-Zerrad, *L'officiel des prénoms berbères*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Michel Quitout, *Proverbes du Maroc : étude parémiologique*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1996.
- Abdelhak Serhane, *Les Temps noirs*, Paris, Le Seuil, 2002.
- Jacques Taïeb, « Juifs du Maghreb : onomastique et langue, une composante berbère ? », dans *Encyclopédie berbère*, 2004, 3969-3975.
- Najima Thay Thay, *Contes et légendes du Maroc*, Paris, Nouvelle édition, 2016 [2001].
- Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.
- Sonia Zlitni-Fitouri, *Le sacré et le profane dans les littératures de langue française*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.