

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Alger 2 - Bouzaréah
Faculté des langues étrangères / Département de Français



Thèse

en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat en Langue et Littératures francophones

L'univers aquatique dans l'œuvre de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche : Représentations et symbolique

Préparée par
MEDJEDOUB Kamal

Sous la direction de
Dr. FATMI Sabrina

Membres du jury :

- | | | |
|-------------------------------|------------|----------------------|
| - Pr. Assia KACEDALI | Présidente | Université d'Alger 2 |
| - Dr. Sabrina FATMI | Rapporteur | Université d'Alger 2 |
| - Pr. Yamilé GHEBALOU | Examineur | Université d'Alger 3 |
| - Pr. Souad BENALI | Examineur | Université d'Alger 2 |
| - Dr. Radia BENSLIMANE | Examineur | Université d'Alger 2 |
| - Dr. Lamia OUCHERIF | Examineur | ENS-Bouzaréah |

Année universitaire : 2018-2019

Remerciements

Je voudrais remercier ici Madame la Professeure Assia Kacedali, responsable de la formation doctorale à l'université d'Alger II, pour son dévouement, son amabilité et sa prévenance dont je m'en souviendrai longtemps.

Mes respects vont à Monsieur le Professeur Smaïl Abdoune duquel j'ai puisé de précieuses connaissances.

L'engagement et la disponibilité de ma directrice de thèse, Dr. Sabrina Fatmi, m'ont été d'un accompagnement incontestablement efficace et précieux. Qu'elle trouve ici ma gratitude la plus sincère.

Mes remerciements vont à tous les enseignants et membres du comité de la formation doctorale de l'université d'Alger II pour leur accompagnement pédagogique enrichissant et à toutes les personnes qui m'ont été d'un apport certain.

À la mémoire de mon père
qui nous a quittés peu après la finalisation de ce travail.
J'ai fait vite, mais la mort a été plus rapide.

À ma mère,
à qui je dois de tenir la promesse de cette thèse.

À ma famille entière,
grande et petite.

Sommaire

Remerciements	1
Introduction générale	5
Première partie : Une écriture liquide	28
Introduction	29
Chapitre I : Les espaces et les personnages de l'eau	31
1. Les espaces de l'eau	34
1.1. Espaces des eaux courantes	34
1.2. Espaces des eaux stagnantes	56
1.3. Autres espaces aquatiques	92
2. Les personnages de l'eau	98
2.1. Aïni et la femme anonyme	98
2.2. Hama, la porteuse d'eau	100
2.3. Herlande et Noël	104
Chapitre II : L'eau : formes et intertextualité	106
1. Une eau multiforme	109
1.1. L'eau du ciel	110
1.2. L'eau des maisons	140
2. Dialogue intertextuel par l'eau	144
2.1. Dialogue mère-fille	144
2.2. Dialogue intratextuel	149
Deuxième partie : La symbolique de l'eau	158
Introduction	159
Chapitre I : La symbolique des eaux dysphoriques	162
1. Symbolique de la mort	165
1.1. La stagnation, signe de la mort	166
1.2. Une mort totale	168
1.3. Des ombres et le mythe de Caron	170
1.4. Les roseaux et la « <i>chevelure d'une morte</i> »	171
1.5. Le silence, signe de la mort	172
1.6. Une belle mort	173
1.7. Une tombe dans les eaux profondes	174
2. Les larmes, symbole organique de la femme	177
2.1. Larmes de séparation	178
2.2. Larmes d'inquiétude et autres douleurs	181
2.3. Refoulements et inhibition	189
3. L'eau, élément « <i>mélancolisant</i> » et « <i>mélancolique</i> »	190
3.1. Une pluie qui mélancolise	194
4. L'eau qui boit : fantasme de la soif	196
4.1. Des soifs multiples	197

5. Duels avec l'eau violente	204
5.1. Volonté de puissance face aux eaux violentes	205
Chapitre II : La symbolique des eaux euphoriques	212
1. L'eau qui sait les secrets.....	215
1.1. Les eaux confidentes des narratrices	215
1.2. Le puits, foyer des secrets	219
2. Symbolique du renouveau	221
2.1. Fraîcheur et jeunesse de l'eau	221
3. La puissance de l'eau purificatrice.....	228
3.1. Expressions de purification des personnages	229
3.2. Purifier « <i>l'âme pécheresse</i> ».....	238
3.3. L'eau, « <i>l'héroïne de la douceur et de la pureté</i> »	240
3.4. Les rêves de la viande et des fleurs lavées	242
3.5. Les souillures des narratrices	244
3.6. Le baptême, acte purificateur.....	252
3.7. La purification par les ablutions	254
4. L'eau maternelle	256
4.1. « <i>L'eau est un lait</i> ».....	256
4.2. L'eau berceuse et nourricière.....	257
5. Poterie : des signes d'une eau fécondante.....	258
6. L'imagination ouverte des miroirs d'eau.....	260
6.1. Voir et se voir dans l'eau vive	261
6.2. Le rêve de la rosée : en quête de caresse	263
Conclusion	269
Bibliographie	282

Introduction générale

L'œuvre amrouchienne a marqué de son sceau la littérature algérienne d'expression française en s'affirmant depuis les premières années de la naissance de celle-ci. Profondément plongée dans la culture berbère ancestrale, elle puise de la culture française des référents qui accentuent le déracinement identitaire de ses auteurs. La mère, Fadhma, le fils, Jean El Mouhouv, et la fille Marie-Louis-Taos ont écrit et décrit leurs racines mais aussi leur déchirement identitaire.

L'œuvre amrouchienne s'offre, néanmoins, à d'autres lectures thématiques et autrement plus approfondies qui nous invitent à nous intéresser à d'autres aspects de cette écriture. L'aspect qui nous captive ici, dans ce travail, est relatif à la présence récurrente de l'élément de l'eau dans l'univers diégétique que nous relevons essentiellement dans les récits de la mère et de la fille. En engageant une lecture de plus près, orientée vers l'élément qui nous intéresse, nous pouvons nous rendre compte que l'eau revient dans la narration comme un personnage témoin des scènes de vie des narratrices et que cet élément intervient dans la poétique des textes.

« L'océan, le fleuve, la source, la fontaine, la pièce d'eau dans le jardin introduisent le rêve, condensent une émotion, imposent un charme et un style. [...] sous tant de modes, l'eau est pour nous bien plus qu'un élément : une présence » dit Charles Mauron, dans *Sagesse de l'eau* (cité par Marie-Paule Vigne, 1945 : 129). La citation de Mauron est transposable sur notre corpus qui renferme une matière aquatique, riche et variée, en lien direct avec la thématique de l'eau. Cette récurrence pourrait bien échapper à la vigilance d'un lecteur non averti, absorbé par les péripéties des histoires racontées ou accroché à la problématique éminemment identitaire. Mais elle interpelle en revanche l'esprit curieux de tout chercheur parce que nous estimons que l'omniprésence de l'eau doit avoir un sens.

Nous nous sommes rendu compte que cette présence particulière de l'eau n'est pas aussi visible à tout le monde. En discutant du sujet avec des lecteurs de cette œuvre, y compris avec des spécialistes, nous recevons en réaction une sorte d'étonnement que cache mal la question qui nous est promptement retournée : *« l'eau ? »*. Ceci ne fait que nous conforter dans le choix de notre sujet de

recherche et dans notre engagement à montrer qu'il y a effectivement une réalité aquatique dans les espaces textuels.

Pourquoi Fadhma Aïth Mansour et Taos Amrouche

Un premier travail de recherche a été entrepris par nos soins dans le cadre de notre master sur l'autobiographie de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, en nous focalisant sur l'écriture et la représentation symbolique de l'errance. Notre souhait de nous inscrire dans la continuité de notre mémoire, nous amène à rester dans l'œuvre amrouchienne que nous voudrions aborder plus largement, plus profondément tout en restant dans la prose par souci d'uniformisation du corpus. L'analyse que nous proposons de mener pour le compte de cette présente thèse se limite cependant aux récits de la mère et de la fille pour les raisons que nous expliquons ci dessous.

Fadhma Aïth Mansour Amrouche est l'auteure d'une unique œuvre : *Histoire de ma vie* (2009), qui est son autobiographie. Elle est écrite essentiellement pendant le mois d'août 1946, complétée par un épilogue rédigé en juin 1962 à Paris et publiée à titre posthume en 1968. Assia Djebar la désigne comme « *Un livre - un vrai livre, fort, rude et nourrissant comme une " figue de Barbarie "* » (1999 : 89). Elle la qualifie d' « *autobiographie bouleversante d'authenticité, premier jalon d'une mémoire des Maghrébines écrivaines, malgré la colonisation, l'oppression, la misère et les hasards de la migration des pauvres !* » (1999 : 89). Taos Amrouche, en plus d'une discographie non moins riche, est l'auteure de plusieurs textes littéraires dont un recueil de contes et de poésie, à savoir *Le grain magique* (1966). Nous nous intéressons, cependant, à ses quatre romans : *Jacinthe noire* (1996), *Rue des tambourins* (2013), *l'Amant imaginaire* (1997) et *Solitude ma mère* (1995).

Œuvres de femmes, parmi les premières auteures algériennes d'expression française, ces cinq récits peuvent-ils être considérés comme relevant de « *l'écriture féminine* » ? La question peut faire l'objet de toute une thèse, le concept ne faisant pas consensus autour de lui. Mais il y a lieu de souligner, à la suite de Najiba Regaïeg, que « *femme ou homme, jeune ou vieux, noir ou blanc,*

l'identité de l'auteur (sexe, âge, race...) contribue aux côtés d'éléments socioculturels à la compréhension de son œuvre et au déchiffrement de son message » (2010 : 21). Il y a en tout cas une écriture au féminin dans notre corpus parce qu' « *une femme, qui n'enterre pas sa féminité sous le simulacre de l'égalité avec l'homme mais qui la revendique comme une véritable composante à la fois de sa différence et de son humanité, ne peut qu'écrire au féminin* », soutient Najiba Regaïeg (2010 : 22). À travers leur écriture, qui est celle du moi, Fadhma Amrouche et, encore plus, Taos Amrouche assument, dans ces cinq récits, leur féminité tout en donnant à leur littérature une dimension sociale et culturelle.

Nous avons souhaité élargir notre corpus à l'œuvre de Jean El Mouhouv Amrouche, le fils de Fadhma Aïth Mansour, mais il ne nous a pas été possible de le faire, pour la raison que nous ne lui connaissons pas de roman ou de récit autobiographique. Outre des poèmes, il a laissé à la postérité des essais dont le plus célèbre est *l'Éternel Jugurtha* (1946), mais qui est sans matière aquatique.

Ce que raconte notre corpus

L'Histoire de ma vie est le récit de la vie de Fadhma Aïth Mansour Amrouche qui y est personnage-narratrice-auteure. « *Le pacte autobiographique* », tel que défini par Philippe Lejeune (1975), est clairement établi puisque l'auteure affirme nettement raconter sa propre histoire de vie. Cette histoire, qui se déroule à partir de la fin du XXe siècle en Kabylie, commence avec sa mère qui a été reniée par son frère aîné parce qu'elle avait refusé d'intégrer la maison paternelle après la mort de son époux. Veuve, elle s'est liée clandestinement à un homme de son voisinage duquel elle aura une fille, mais celui-ci a nié en être le père. C'est alors que Fadhma Aïth Mansour est considérée comme « *l'enfant de la faute* » (2009 : 26) et en subit les conséquences du fait de l'hostilité des gens de son village. Confiée aux soins des Sœurs blanches, elle se retrouve engagée sur le chemin du christianisme. Sa vie prend un autre tournant lorsqu'elle se marie avec un Kabyle converti d'Ighil-Ali et reçoit son baptême à l'occasion de son mariage. À Ighil-Ali, elle a partagé les

joies, les peines et les aventures d'une famille nombreuse et y a connu l'adversité du fait de la différence de religion. Lorsque la famille Amrouche se noie dans la décadence, la narratrice se retrouve engagée, avec sa petite famille, dans un long exil tunisien. Elle a vu mourir, un à un, cinq de ses enfants et son mari avant qu'elle ne finisse veuve et exilée en France.

La pension où se déroule l'essentiel de l'histoire de *Jacinthe noire*, de Taos Amrouche, rappelle par certains de ses aspects la pension de Mme Vauquer, dans *Le Père Goriot* (Honoré de Balzac, 1835). Elle raconte l'histoire de Reine, une Tunisienne qui arrive de son pays natal et débarque dans une pension de jeunes-filles à Paris où elle devient le centre d'intérêt des pensionnaires. La narration, qui se base essentiellement sur un discours dialogué, est menée par Marie-Thérèse, personnage autodiégétique, qui est complètement subjuguée par la nouvelle arrivante et en devient la confidente. Elle raconte les confidences et les souvenirs de son amie qui évoque ses amants, ses amis, sa famille et ses rêves. Comme elle narre aussi les frémissements de la vie dans cette pension que minent des enjeux et des jeux d'influences et de clans. Dans cette atmosphère, Reine se distingue du reste des jeunes-filles par une forte personnalité, qui lui vaudra d'être renvoyée par la directrice de la pension.

Rue des tambourins, deuxième roman de Taos Amrouche, est également l'histoire d'une jeune-fille, Marie-Corail, qui vit à Tenzis et qui a aussi ses rêves. Plus jeune que Reine, elle raconte ses inquiétudes, ses frustrations, mais surtout ses souvenirs d'enfance et son amour du pays des ancêtres. Une grande partie du roman fait écho aux souvenirs de sa famille et nous renvoie à des faits racontés dans *Histoire de ma vie*. La grand-mère, gardienne des traditions, et la mère font partie des personnages les plus racontés au côté de deux hommes auxquels Marie-Corail s'attache. Dans la somme des tourments et des expériences de la narratrice, figure l'écartèlement identitaire de celle-ci du fait de sa religion différente.

L'Amant imaginaire, le troisième roman de Taos Amrouche, est en partie un roman épistolaire, mais c'est aussi un récit fragmenté sous forme d'un journal intime, inauguré à Paris en octobre 1952. Il est un récit sans tabous où la

narratrice parle sans gêne de la sexualité sous plusieurs facettes. Il est rédigé par une femme de 35 ans (Aména), épouse d'un peintre, mère d'une petite fille et amante d'un écrivain (Marcel Arrens) qui est son aîné de vingt ans. L'histoire raconte la condition d'une femme à qui on reproche sa tendance à la dramatisation et qui entretient des relations d'amour, d'amitié, de jalousie et de haine autant avec les hommes qu'avec les femmes. Mais lorsque Aména confie vouloir se venger, elle cite trois hommes qui l'ont déçue : Alex, son frère qu'elle accuse de se mettre en travers de son chemin ; Olivier, son époux dont le couple périclite ; et Marcel, son amant. Olivier s'est lié à une femme et Aména consent à cette relation en vertu d'une sorte de contrat tacite qui veut qu'Olivier accepte aussi qu'elle se lie à Marcel. Mais, dans cette relation avec ce dernier, le bonheur est éphémère et l'amour est contrarié, ce qui fait de Marcel un amant imaginaire parce que peu engagé, homme marié et écrivain absorbé par son activité. Pourtant, il est difficile à Aména de s'en détacher.

Solitude ma mère, roman posthume de Taos Amrouche, a des similitudes avec *l'Amant imaginaire*. Il en est même la continuité. L'héroïne-narratrice s'appelle aussi Aména et le personnage de Luc qu'elle évoque renvoie à Marcel Arrens. Aména est âgée de quarante ans, mais son histoire, fragmentée, remonte jusqu'à son jeune âge et à ses aventures amoureuses qui sont racontées d'une façon non linéaire. Elle ne parle pas que de Luc qu'elle n'oublie pas bien qu'elle s'efforce à le considérer mort. Elle évoque les nombreux hommes qu'elle a connus dans sa vie dont certains participent au précédent récit à l'exemple de son fiancé qui l'a trahie. Ils sont au nombre de neuf et chacun donne son nom à un des chapitres du roman. Les souvenirs d'Aména évoquent aussi sa mère et ses frères, la Kabylie, et renvoient à quelques références de *Histoire de ma vie*.

Problématique et hypothèses

Sur quel (s) plan (s) faudrait-il engager la recherche du signe de l'eau de notre corpus ? La matière aquatique se déclinerait-elle sous la seule dimension matérielle de l'eau ou dégagerait-elle une dimension imaginaire ? Quelle pourrait être l'importance de cette double manifestation aquatique ? Ce sont

principalement ces interrogations qui nous guideront dans notre présent travail de recherche pour tenter de donner une large expression au signe de l'eau que nous explorons. Pour pouvoir former notre principale problématique, nous synthétiserons ces questions en ces termes :

Quelles sont les représentations et la dimension symbolique de l'eau dans les récits de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche ?

En remontant la genèse de l'histoire racontée des Amrouche, qui commence avec celle de la mère, nous trouverons un épisode déclencheur de toute l'errance et l'écartèlement identitaire qui ont été leur sort : les conditions de la naissance de Fadhma Aïth Mansour Amrouche. Comme nous le relevions plus haut, la narratrice de *Histoire de ma vie* est née d'une relation extraconjugale et a été montrée du doigt comme « *l'enfant de la faute* » (2009 : 30), son père ayant refusé de la reconnaître comme sa propre fille. Ce revirement est une trahison envers la mère dont l'amour a été pourtant partagé. Sa relation avec cet homme qui l'a trahie se lit alors comme une souillure. L'eau, qui revient en abondance et avec plusieurs fonctions, est convoquée comme pour se purifier moralement de cette souillure originelle. Qu'en est-il des romans de Taos Amrouche ? S'y trouverait-il également des épisodes similaires qui justifieraient un tel parallèle ?

En avançant cette lecture, nous ne faisons qu'exprimer ici notre première hypothèse de départ qui met en avant ce besoin de purification par l'eau, et qui pourrait s'exprimer inconsciemment. Cette fonction s'exprime par le fait d'un besoin instinctif qui suggérerait aussi, même si c'est en filigrane, l'expression d'une faute. Cette première hypothèse nous la formulons ainsi :

L'eau dans les récits de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche dégagerait une fonction prédominante de purification qui aurait un rapport avec des souillures nées de relations extraconjugales.

À la lecture et la relecture des cinq récits, des questionnements se sont posés et imposés à nous et ce sont ceux-là même qui ont présidé à la problématique que nous avons avancée. Les narratrices expriment un attachement plus ou moins fort au pays des ancêtres. Tout un patrimoine culturel

s'attache à la terre d'origine avec sa procession d'us et de coutumes. L'eau occupe une place non négligeable dans les pratiques culturelles mais aussi religieuses dans lesquelles les narratrices ont beaucoup baigné. Devient-il, de ce fait, possible que cette présence soutenue de l'eau soit le prolongement de l'importance qu'occupe cet élément dans ce double patrimoine en question et qui aurait travaillé l'inconscient des narratrices ? La fonction purificatrice n'est pas forcément celle qui appelle uniquement une dimension spirituelle, bien que la propreté et le besoin d'hygiène aient un lien avec la religion. Ainsi, tout en prenant en considération ces éléments et questionnements, nous formulons ci-après notre deuxième hypothèse :

L'influence du patrimoine culturel et religieux sur les narratrices contribuerait à la prédominance de l'eau dans les récits de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche.

État de la question

Bien des travaux universitaires ont porté sur la thématique relative à l'image ou à la symbolique de l'eau dans des œuvres littéraires. Citons, par exemple, l'article de Dominique Goguey et Fabien Dubouchet, où ceux-ci confrontent l'imaginaire de l'eau entre une épopée celtique (*La Razzia des vaches de Cooley*) et une épopée latine (*l'Énéide* de Virgile). Les deux chercheurs ont étudié l'imaginaire de l'eau dans son rapport avec le genre littéraire et le contexte culturel.

L'Énéide « porte à la fois l'imaginaire de l'eau de tout un peuple [...] et les représentations personnelles du créateur qu'est Virgile » (2014 : 41). L'eau y est plus présente avec son hostilité qu'en tant qu'élément hospitalier. Elle est négative par son caractère insaisissable, son infinité et son association avec la mort. L'eau dans l'épopée celtique est sacralisée, du fait notamment de sa fonction curative, et difficile à distinguer entre sa matérialité et sa dimension imaginaire. L'eau y est toutefois bénéfique même si parfois elle est obstacle. D. Goguey et F. Dubouchet ont convenu à la conclusion que la représentation de l'eau est en opposition dans ces deux textes épiques. Cette opposition se traduit

par le fait que dans l'épopée latine l'eau est représentée surtout par un ensemble d'éléments dont font partie la tempête et le paysage bucolique, ce qui fait d'elle un élément naturel. Dans l'épopée celtique par contre, l'eau est représentée par elle-même, comme entité séparée de tout ensemble, et « *directement animée de qualités surnaturelles qui tendent à la définir comme magique* » (2014 : 49).

Dans une thèse, Mattias Aronsson a étudié « *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras* » (2008). Par thématique, l'auteur entend à la fois les « *motifs* » de l'eau et « *ses associations thématiques* ». Il s'est échiné à répondre à la question de savoir « *quelles sont les fonctions de l'eau dans l'œuvre durassienne ?* » (2008 : 164). Sa réflexion est partie de la remarque que cet élément « *qui peut apparaître dans les textes sous une forme soit métonymique, soit métaphorique a de multiples fonctions* » (2008 : 164). En analysant les emplois de l'eau dans l'œuvre de Duras, l'auteur est arrivé à montrer que l'élément aquatique participe à des associations thématiques qui convergent vers des « *thèmes majeurs* » comme « *l'érotisme, la création, l'enfance, la destruction et la mort* » (2008 : 164).

Carolina Pinzon Hernandez a mené une thèse autour du « *symbole de l'eau et de la montagne, convergences et divergences au sein de la trilogie de l'écrivain colombien William Ospina et dans la poésie andine contemporaine* » (2016). Les deux éléments (l'eau et la montagne) sont analysés en tant que symboles avec leur prolongement mythologique, et ce en s'appuyant sur les axes de recherche ethnolinguistique, anthropologique, littéraire et mythologique. La recherche a montré, par exemple, que des lexèmes répétés et nommant sommets montagneux et sources aquatiques sont en rapport avec « *des symboles des mythes divers* » (2016 : 271).

Une autre thèse, de Dora Ocsovai, a traité du motif « *complexe* » de l'eau dans l'esthétique du XVIII^e siècle, à travers 153 œuvres de littérature et de peinture. Son auteure considère que le symbolisme de l'eau pendant ce siècle est un thème inexploré. Son analyse s'est fixée l'objectif de clarifier la complexité symbolique qui fait de l'eau le miroir caractéristique de l'époque, tout en suivant

les changements que l'image de celle-ci a connus et ce jusqu'au début du romantisme, vers 1830.

Dans une thèse, Marie-Paule Vigne a analysé « *le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf* » (1984). Elle a souligné la prédominance de l'eau dans cette œuvre anglophone en élargissant le champ des occurrences à tout le contexte aquatique qui inclut, par exemple, bateaux, îles et coquillages. L'étude repose essentiellement sur le recensement du vocabulaire de l'eau. M-P. Vigne conclut que l'eau chez Woolf est vivace et qu'elle est « *privilegiée à l'intérieur d'un système cosmique riche et varié* » (1984 : 57), mais qu'il n'y a pas, pour autant, lieu de parler d'obsession de l'eau dans l'œuvre woolfienne.

Nous citerons aussi un article de Ikanga Ngozi Tchomba qui s'est intéressé à cette même thématique tout en se consacrant particulièrement à l'œuvre romanesque de l'écrivain antillais Edouard Glissant. L'analyse porte essentiellement sur « *la métaphore de l'eau* » qui se présente dans un mot ou dans tout un champ lexical. Des métaphores qui « *ne seraient donc pas gratuites* »¹ selon le chercheur qui s'est interrogé si « *l'eau ne devient [...] pas ici le réceptacle de l'identité de l'auteur ?* ». Une partie de la réponse est donnée à travers l'image de la « *mer-mère* » qui est « *fécondatrice d'une vie nouvelle* », puisqu'elle a permis de créer « *un nouveau monde, les Antilles* ».

Pas très loin de cette approche identitaire et du contexte maritime, Paola Ghinelli (2006) note que « *l'eau est l'élément principalement associé à l'esclavage, à cause de la traite triangulaire, qui se faisait par bateau* »². En proposant « *de définir l'eau comme une trace du temps* », elle estime que l'élément aquatique « *est souvent une « image » du temps en littérature* ». Sa recherche s'est appuyée sur « *l'exemple de la littérature caribéenne contemporaine d'expression française* ». Elle donne des exemples pour illustrer les associations eau/temps, en se servant des travaux de Gaston Bachelard pour « *comprendre que l'eau est très versatile d'un point de vue littéraire et se soustrait à une interprétation définitive* ». L'auteure a pu cependant mettre en

¹ Les pages de l'article ne portent pas de numéros.

² L'article, en html, n'est pas paginé.

relief, à travers « *les métaphores aquatiques et les allusions à l'eau* », différents aspects littéraires de l'eau, dont ceux non étudiés par Bachelard, avec diverses « *connotations temporelles de l'eau* ».

Démarche et approches

À notre connaissance, la thématique de la représentation et de la symbolique de l'eau n'a pas été explorée dans les romans amrouchiens. Nos recherches ne nous ont révélé l'existence d'aucune thèse ni article sur le sujet. C'est surtout l'entre-deux culturel, construit sur la particularité chrétienne des Amrouche, qui a motivé l'essentiel des études qui ont eu pour centre d'intérêt leur littérature. Cette dimension identitaire nous ne la retrouvons pas, du moins pas avec les mêmes proportions, dans la littérature algérienne d'expression française. C'est tout naturellement qu'elle focalise donc l'intérêt des chercheurs.

Pour mettre en valeur la matière aquatique, nous nous proposons de la rassembler et de l'analyser, en pensant que, de la sorte, nous inaugurons une nouvelle piste de recherche. Pour cela, notre étude se révélerait pluridisciplinaire, favorisant la rencontre de plusieurs approches. L'approche sera thématique du moment que nous nous concentrons sur l'unique thème de l'eau, qui est central dans notre étude. L'élément que nous étudierons constitue un thème parce qu'il « *est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre* », pour reprendre les termes de Roland Barthes (1954). C'est cette approche thématique qui nous mènera vers l'étude de la métaphore et la comparaison, en tant que deux figures de style qui ne retiennent notre attention que parce qu'elles véhiculent l'élément objet d'étude. Ceci nous conduira inéluctablement vers la sémiotique, l'eau se déclinant aussi comme un signe. Todorov considère d'ailleurs que la « *sémiotique n'est une discipline valable que si elle est synonyme de symbolique* » (1978 :16).

La stylistique littéraire à laquelle nous recourons dans l'analyse des différentes représentations nous mènera à étudier les procédés d'écriture qu'adoptent les deux auteures pour écrire l'eau. Ce qui aboutira à dévoiler leurs styles d'écriture, ou tout au moins une partie de ces styles concernant

exclusivement l'élément que nous analysons. Notre référence théorique principale sera les travaux de Paul Ricœur (1975) en ce qui concerne l'omniprésente métaphore.

L'approche intertextuelle nous sera indispensable pour rendre compte du dialogue qui nous semble s'engager entre les récits constituant notre corpus. Elle pourrait paraître accessoire mais elle contribuera pourtant à montrer le signe de l'eau sous lequel s'inscrit notre corpus. Il s'agira de tenter de montrer la « *relation de coprésence* » (1982 : 08) entre deux ou plusieurs textes dont parle Gérard Genette et qui implique le récit de la mère et ceux de la fille.

Outre la dimension spirituelle auxiliaire, l'aspect culturel, qui imprègne les textes, suppose de s'appuyer sur des travaux d'ordre anthropologique pour aller sur les traces des référents socioculturels et vérifier l'éventuelle influence du patrimoine culturel sur les narratrices-auteurs.

À cette approche s'ajoutera celle qui sera aussi et nécessairement symbolique, puisque l'intitulé de la thèse a déjà donné une place de choix à la notion du symbole. L'eau sera ainsi analysée dans la symbolique qu'elle dégagera et ceci selon la théorie bachelardienne qui ne se détourne pas aussi, à une certaine limite, de la psychanalyse. C'est ce qui caractérise, en effet, l'ouvrage-référence sur lequel il nous faudra nous appuyer essentiellement, à savoir *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* de Gaston Bachelard (1942), appliqué sur un corpus littéraire. Mais, Bachelard ne prétend pas que son ouvrage est une étude à mettre « *au rang d'une psychanalyse exhaustive* » (1942 : 18), mais plutôt « *un essai d'esthétique littéraire [qui] a le double but de déterminer la substance des images poétiques et la convenance des formes aux matières fondamentales* » (1942 : 18). Notre étude aussi n'a pas la prétention d'être une analyse psychanalytique exhaustive, mais reste dans la proximité de l'esthétique littéraire et de la symbolique qu'elle dégage.

L'intérêt que Bachelard donne à l'eau dans son essai va jusqu'au « *détail infime de la vie des eaux [qui] devient souvent pour [lui] un symbole psychologique essentiel* » (1942 : 15). La réflexion bachelardienne nous conduira certainement à nous poser la question de savoir s'il n'y a pas lieu de voir dans

l'éventuel attachement à l'eau des deux auteures de notre corpus un besoin affectif.

En nous appuyant sur *L'eau et les rêves* de G. Bachelard, nous sommes conscients de la subjectivité de l'analyse et des interprétations que fait l'auteur. Par conséquent, nous ne nous bornerons pas à calquer ces dernières sur notre corpus, nous serons appelés à donner nos propres interprétations des images aquatiques dans les textes des Amrouche d'autant qu'ils présentent leurs propres contextes.

L'étude de la symbolique s'appuiera sur des notions et concepts qui sont essentiellement bachelardiens dont celui de l'imagination est central, et qu'il est nécessaire de définir. L'analyse empruntera aussi d'autres concepts et notions qu'il faudra aussi tenter de cerner.

Aspects notionnels

Nous employons, dans cette thèse, le mot « *poétique* » au singulier et dans son sens de « *discipline interrogeant les propriétés du discours littéraire* » (Vincent Jouve, 2012). C'est celle donc qui renvoie à l'ensemble des outils qui prennent en charge l'identité d'un texte littéraire. Il s'agira, d'une façon globale, de la poétique des textes amrouchiens, et qui ne manquera pas de nous faire découvrir, dans son sillage, le style d'écriture des auteures. Comme il sera aussi question de la poétique rapportée à l'élément précis de l'eau. La poétique de l'eau nous renseignera donc sur comment celle-ci s'exprime dans l'espace textuel. Au-delà de ses « *acceptions non seulement diverses, mais contradictoires* » (Vincent Jouve, 2012), la poétique, avec ses deux sens ci-dessus, est en tout cas l'expression de singularités littéraires. Nous parlons de style des auteures selon les deux critères que définit Jean Molino : « *la présence, dans un discours, d'écart langagiers par rapport à des formes standards [et] la récurrence de l'apparition de ces écarts* » (cité par Sandrine Vaudrey-Luigi, 2011). Comme nous le mentionnions plus haut, le recours à la stylistique est inévitable. Il s'agit bien entendu de la stylistique du texte littéraire qui, selon Dominique Maingueneau, « *recouvre l'ensemble des concepts et des méthodes*

qui impliquent à la fois les sciences du langage et la littérature » (2008). De ce fait, nous solliciterons beaucoup la syntaxe.

De son côté, le mot polysémique « *symbole* » est un concept complexe. On parle de symboles en sociologie, en psychologie, dans les mathématiques et dans plusieurs autres disciplines scientifiques. Du fait de sa polysémie, ce mot prend plusieurs sens dans les différents emplois, ce qui n'est pas sans entraîner une confusion que souligne Gilbert Durand. « *Image, signe, allégorie, symbole, emblème, parabole, mythe, figure, icône, idole sont utilisés indifféremment l'un pour l'autre par la plupart des auteurs* » note-t-il dans *L'imagination symbolique* (1964 : 3). Des chercheurs voient dans cette multiplicité de concepts une confusion qui prend source dans un embrouillement définitionnel.

En contribuant à clarifier les frontières entre différents concepts, G. Durand classe le symbole parmi les trois niveaux distincts de représentation de l'univers du signe, à savoir le signal, le signe et le symbole. Ce sont des niveaux qu'il met en rapport avec la connaissance indirecte qu'il distingue de la connaissance directe.

Dans un article, André Lalande définit le symbole comme « *un signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir* » (cité par Hangni Alemjrodo : 78). À la lumière de cette définition, le symbole est donc en rapport avec le monde de l'invisible et de l'imperceptible. C'est ce qui fait dire à Christian Vanden Berghen que le symbole « *permet le passage du visible à l'invisible* » (1998 : 3). Le lien qui est établi, par exemple, entre le laurier et la victoire dont il est le symbole, n'est pas de l'ordre du perceptible, ou du concret. Ce rapport est accepté tacitement par le fait d'une « *convention sociale* » autour du symbole qui « *est un signe dont la finalité est la signification* » (Émilie Granjon, 2008)³.

Gilbert Durand précise, dans son ouvrage sur « *les Structures anthropologiques de l'imaginaire* », que « *l'image - aussi dégradée qu'on puisse la concevoir - est en elle-même porteuse d'un sens qui n'a pas à être recherché en dehors de la signification imaginaire* » (1963 : 19). Il invite de ce fait à

³ Document en ligne sans pagination.

comprendre que « *c'est finalement le sens figuré qui seul est significatif* » (1963 : 19). Ceci l'amène à considérer le rapport du symbole avec la sémantique, écartant la sémiologie, pour montrer sa profondeur : « *On peut dire que le symbole n'est pas du domaine de la sémiologie, mais du ressort d'une sémantique spéciale, c'est-à-dire qu'il possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement* » (1963 : 21).

Dans *Signes, symboles et mythes*, Luc Benoist relève que « *dans l'ordre des idées un symbole est également un élément de liaison riche de médiation et d'analogie. Il unit les contradictions et réduit les oppositions* » (2009 : 5). À sa source, le mot « *symbole* » se rapporte à l'idée d'association et d'assemblage puisque « *un sumbalon était à l'origine un signe de reconnaissance, un objet coupé en deux moitiés dont le rapprochement permettait aux porteurs de chaque partie de se reconnaître comme frères* » (L. Benoist, 2009 : 5). Avec ses glissements sémantiques, nous considérons que le mot ne s'est pas trop éloigné de son sens originel de rapprochement, puisque « *étymologiquement, le mot symbole vient du grec sumballein qui signifie lier ensemble* » (L. Benoist, 2009 : 5).

En tant que signe qui se termine en symbole, l'eau de notre corpus sera donc analysée à travers sa symbolique. Qu'est ce que la symbolique ? Selon Christian Vanden Berghen, c'est l'« *ensemble des relations et interprétations afférents à un symbole* » (1998). La symbolique de l'eau suppose donc cet ensemble symbolique que nous suggérera l'eau elle-même. Les relations et les interprétations qui nous seront possibles sont en rapport avec des « *causes profondes et cachées* », lesquelles « *causes déclenchantes peuvent être culturelles, philosophiques, artistiques, géographiques ou technologiques* » (Malek Chebel, 1995 : 8). Selon la théorie bachelardienne, ces interprétations ne sont pas sans relation avec l'imagination.

Bachelard trouve dans les « *nouveaux procédés de lecture fournis par l'ensemble des nouvelles écoles psychologiques* » (1942 : 71) des moyens d'analyse que ne permet pas la « *critique littéraire classique* ». Ces nouveaux moyens permettent ainsi « *des sublimations très variées qui acceptent des images*

éloignées et qui donnent essor à l'imagination dans des voies multiples » (1942 : 71). Nous retrouvons cette image d'une imagination libérée chez Mircea Eliade qui soutient qu'« *avoir de l'imagination, c'est voir le monde dans sa totalité ; car c'est le pouvoir et la mission des Images de montrer tout ce qui demeure réfractaire au concept* » (1952 : 28).

L'approche bachelardienne se distingue justement par une imagination aussi profonde que les images qu'elle génère. Dans *L'eau et les rêves*, Bachelard définit l'imagination comme « *la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité* » (1942 : 25). En transcendant la réalité, l'imagination s'inscrit dans la créativité, et « *invente de la vie nouvelle* » (1942 : 25).

Dans son autre essai, sur *la Terre et les rêveries de la volonté*, Bachelard présente l'imagination comme suit :

C'est la perception des images qui détermine les processus de l'imagination. Pour [les philosophes et les psychologues], on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine par l'imagination, des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice. (1948 : 3).

L'imagination est donc une combinaison qui ne saurait se réaliser sans le réel. Elle s'en nourrit. Sa fonction créatrice se réalise dans « *l'imagination littéraire* » (1948 : 6) à laquelle Bachelard dit se limiter dans ses recherches.

La littérature se doit, selon lui, de nous surprendre en tant que lecteurs, et ce par la création de nouvelles images littéraires. C'est même sa fonction, considère-t-il : « *Chacune des images qui viennent sous la plume d'un écrivain doit avoir sa différentielle de nouveauté* » (1942 : 6). La nouveauté, ou cette dose de créativité nécessaire à la littérature et à la poésie, donne naissance à des mots qui « *ne sont plus de simples termes. Ils ne terminent pas des pensées ; ils ont l'avenir de l'image* », soutient Bachelard (1942 : 7). Mais, toutes les images ne sont pas garantes de la nouveauté dans la littérature, il y a une image « *qui décrit une beauté déjà réalisée, une beauté qui a trouvé sa pleine forme et une image littéraire qui travaille dans le mystère de la matière et qui veut plus suggérer que décrire* » (1942 : 8). De ce fait, avec l'exploration du mystère de la

matière, c'est la voie de l'imagination qui s'ouvre. Bachelard estime ainsi « *avoir la possibilité, dans le simple examen des images littéraires, de découvrir une action éminente de l'imagination* » (1942 : 7).

À ce propos, il distingue deux formes d'imagination, et qui sont pensées philosophiquement : « *l'imagination formelle et l'imagination matérielle* » (1942 : 7). Du fait de cette double forme, deux types d'images se dégagent d'une œuvre poétique, ou littéraire : « *les images de la forme* » et « *les images de la matière, des images directes de la matière* » (1942 : 8). Ce sont ces images de la matière que l'on rêve en explorant la substance, le fond et en dépassant donc les formes. Et ce sont ces images que nous analyserons dans notre corpus.

C'est à ce monde de l'imagination que s'est intéressé Bachelard à travers ses travaux de recherche qui ont fixé « *une loi des quatre éléments qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre* » (1942 : 10). Parmi ces quatre éléments matériels c'est l'élément fondamental de l'eau qui a notre total intérêt dans cette présente étude. L'intérêt que donne Bachelard à l'eau dans son ouvrage va jusqu'au « *détail infime de la vie des eaux [qui] devient souvent pour [lui] un symbole psychologique essentiel* » (1942 : 14). L'aspect psychologique est inévitablement marquant dans son approche.

Dans *L'eau et les rêves*, l'auteur analyse « *la psychologie de « l'imagination matérielle » de l'eau - élément plus féminin que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes* » (1942 : 12). « *Psychologie* », « *forces cachées* »,... les termes employés rejoignent le caractère intime et substantiel de l'imagination dont parle Bachelard. Il considère qu'au moment où « *la critique littéraire [trouve] un verbe original* » (1942 : 58) aux grandes œuvres littéraires, de son côté, « *la psychologie leur trouve un foyer secret* » (1942 : 58).

Avant d'atteindre ce foyer secret, Bachelard relève qu'il y a dans les productions poétiques le besoin de séduire le lecteur par « *les exubérances de la beauté formelle* » (1942 : 8). Soigner le style et métaphoriser les expressions, participent de ce besoin de séduction dans toute production littéraire. Plus qu'une

volonté de séduire, linguistes et littéraires s'accordent sur l'importance de la métaphore dans la construction des discours. Cité dans l'introduction à *Esthétique de la langue française* de Remy de Gourmont, Max Müller, philologue allemand, va même jusqu'à considérer que « *la métaphore est un des plus puissants instruments qui aient servi à la construction du langage humain* » (2016 : 21).

Nous usons de la métaphore dans notre langage de tous les jours sans parfois nous en apercevoir. « *Le pied de l'immeuble* », « *S'évaporer dans la nature* », « *Sortir de ses gonds* », « *Prendre la route* », sont des énoncés métaphoriques. Nous recourons aussi et très souvent à des expressions où l'eau est très sollicitée telles que « *nager dans le bonheur* », « *cela coule de source* », « *bain de foule* », « *la goutte d'eau qui fait déborder le vase* », « *se méfier de l'eau qui dort* », « *ne pas naître de la dernière pluie* », « *vivre d'amour et d'eau fraîche* », « *mettre du vin dans son eau* », « *il y a de l'eau dans le gaz* ». Il y a aussi dans notre langage courant des comparaisons qui nous lient à l'eau : « *Être comme un poisson dans l'eau* », « *se ressembler comme deux gouttes d'eau* », « *claire comme l'eau de roche* ». Nous rendons-nous compte que l'eau est partout dans notre langage, notamment métaphorique ? C'est un « *fait trop peu remarqué qu'organiquement le langage humain a une liquidité, un débit dans l'ensemble, une eau dans les consonnes* » fait remarquer, à ce propos, Bachelard (1942 : 24).

Beaucoup a été dit et écrit sur la métaphore et les définitions qui lui sont consacrées reflètent la difficulté qu'ont les théoriciens à cerner totalement le sujet. Selon le dictionnaire des genres et notions littéraires (1997), le terme *métaphore* tient son origine du grec *metaphora* et qui veut dire « *transport* », transport de mots et de sens. La métaphore « *à l'origine, désigne une « figure de signification » par laquelle un mot se trouve recevoir dans une phrase un sens différent de celui qu'il possède dans l'usage courant* » (DGNL⁴, 1997 : 467).

Dans la définition qu'en fait Aristote dans *Poétique*, reprise par Paul Ricœur dans *La métaphore vive* (1975), la métaphore se situe au niveau du mot et

⁴ Dictionnaire des genres et notions littéraires.

non à celui du discours. Elle est un déplacement, un « *mouvement* » qui va d'un nom vers un autre, ce qui fait que « *le mot métaphore, chez Aristote, s'applique à toute transposition de termes* » (Paul Ricœur, 1975 : 24). Elle implique le remplacement d'un nom « *courant* » par un nom « *étranger* », d'un « *kurion* » par un « *allogrios* » selon les termes d'Aristote (cité par P. Ricœur : 26). Il y a, à ce niveau, transfert de sens. En plus qu'elle soit un emprunt, la métaphore se définit « *en termes d'écart [...] par rapport à l'usage ordinaire* » et qui se traduit par le recours à des « *termes rares, ornés, forgés, allongés, abrégés* » (P. Ricœur : 26).

La métaphore c'est aussi un rapport d'analogie selon Aristote. Ce rapport, tel qu'il le définit, peut renvoyer au « *sens plus général de « ressemblance » (une sorte de similitude qui doit être à la fois visible, pour que la métaphore soit « claire », et inattendue, pour qu'elle soit « efficace* ») » (DGNL : 468). De ce fait, la ressemblance peut n'impliquer que deux termes, dans le sens où A ressemble à B. Pour Aristote, « *la métaphore consisterait dans l'absence d'un des deux termes de la comparaison, et surtout de tout terme comparatif (comme, ainsi, de même, tel, etc.)* » (cité par DGNL : 468).

La liaison grammaticale des deux termes d'une métaphore se fait souvent par le verbe « *être* » qui établit « *une relation d'équivalence* » (DGNL : 469). La liaison se réalise également par un démonstratif, une préposition (*l'amour, cette colombe aux mille griffes*⁵), un adjectif ou un nom pour établir un rapport d'opposition, de qualification ou de détermination. Des métaphores se constituent aussi en formant des couples inhabituels, voire « *étranges* » (P. Ricœur : 58), faits de sujets et de verbes, ou de verbes et de compléments.

Notre corpus ne manque pas de métaphores physiques et de métaphores morales, les deux types tels que les définit le grammairien Pierre Fontanier qui distingue cinq grandes classes de métaphore que P. Ricœur résume

au couple de « la métaphore physique, c'est-à-dire celle où deux objets physiques, animés ou inanimés, sont comparés entre eux », et de « la métaphore morale, c'est-à-dire celle où quelque chose d'abstrait et de métaphysique, quelque chose de l'ordre moral, se trouve comparé avec

⁵ Cet exemple est de nous.

quelque chose de physique et qui affecte les sens, soit que le transport ait lieu du second au premier ou du premier au second » (1975 : 80).

Le critique et écrivain français Remy de Gourmont assimile la pratique métaphorique à « *un phénomène psychologique d'ordre "subconscient" » (2016 : 22)*. Inscrivant la métaphore loin de l'approche rhétorique, il considère que « *la formation des métaphores [...] est dominée par un ensemble de lois psychologiques que nous ne pouvons connaître que par les traces qu'elles laissent dans les combinaisons verbales » (2016 : 22)*. Ces traces nous renvoient alors une « *image* ». Pour de Gourmont, la métaphore n'est pas moins « *le critère décisif de la valeur littéraire » (2016 : 22)*.

Dans la critique littéraire, la métaphore est approchée par ses niveaux de signification. Le philosophe de l'art Monroe Beardsley en distingue deux : « *signification primaire et signification secondaire : la première est ce que la phrase "pose explicitement" (state), la deuxième est ce qu'elle "suggère" » (cité par P. Ricœur : 117)*. Une phrase peut suggérer, donc implicitement, pour un quelconque lecteur autre chose que ce qu'elle énonce explicitement. Beardsley constate, à ce propos, qu'« *une œuvre littéraire est un discours qui comporte une part importante de significations implicites » (cité par P. Ricœur : 118)*. Dans ce niveau de significations se trouve le foyer de la symbolique.

Lorsque Paul Ricœur souligne que « *la raison de la métaphore est l'analogie ou la ressemblance » (1975 : 112)*, il s'aligne sur ce qu'avance Aristote, qu'il cite, et selon lequel « *bien métaphoriser [...] c'est bien apercevoir les ressemblances » (1975 : 34)*. Et comparer permet de dégager des ressemblances. Les termes d'une comparaison, c'est-à-dire le comparé et le comparant, impliquent des personnages ainsi que des choses physiques ou abstraites. Entre ces deux termes, nous pouvons trouver des substituts à la préposition « *comme* » qui engagent la comparaison. Cette multiplicité de combinaisons nous amène à distinguer entre quelques types de comparaison que nous pouvons trouver dans notre corpus.

« *Mais qu'est-ce qu'une comparaison ? »* devons-nous nous interroger à la suite de P. Ricœur (1975 : 107) qui nous propose une réponse : « *Comparer*

peut être tenir ensemble deux choses pour les laisser opérer ensemble ; ce peut être aussi apprécier leur ressemblance ; ou, encore, saisir certains aspects de l'une à travers la présence conjointe de l'autre » (1975 : 107). Nous pouvons dire qu'il y a comparaison, lorsque deux termes, unis dans une seule phrase, sont rendus ressemblants et donnent à voir une image.

La comparaison tient donc à la présence indispensable des deux termes, du comparé et du comparant, et d'un troisième terme qui matérialise leur relation. Dans ce cas, la métaphore, qui, rappelons-le, fait l'économie de ce troisième terme, n'est-elle pas une sorte de comparaison réduite ? « *Une comparaison abrégée, comme on dira à partir de Quintilien* » ? (P. Ricœur : 34). Aristote inverse le rapport et préfère dire qu'« *au contraire [...] la comparaison est une métaphore développée* » (cité par P. Ricœur : 37).

Que ce soit dans la métaphore ou dans la comparaison, la puissance et l'élégance métaphoriques sont exercées dans notre corpus par le moyen de l'eau. Des couples de mots y sont combinés d'une façon inaccoutumée, en relation avec l'univers aquatique.

Plan de la thèse

Pour essayer d'apporter les réponses qu'il faut à la problématique que nous nous sommes posée, nous adopterons un plan qui repose sur deux grandes parties, dont chacune comprend deux grands chapitres.

La première partie, sous l'intitulé « *Une écriture liquide* », sera consacrée aux représentations aquatiques autant chez la mère que chez la fille. Nous relèverons les occurrences des motifs aquatiques, leurs contextes dans l'univers diégétique et, d'une façon générale, la façon avec laquelle l'eau imprègne notre corpus. Les différentes approches qui seront mises à contribution, pour notamment souligner la particularité des procédés scripturaux, éviteront que cette partie soit un simple relevé importun d'expressions aquatiques. Nous distinguerons, dans un premier chapitre, entre trois types d'espaces, des eaux courantes, des eaux stagnantes et autres espaces, indéfinis ou des ustensiles. Ce

chapitre sera complété par les personnages de l'eau, appelés ainsi parce que la narration les présente dans leur rapport exclusif ou très étroit avec cet élément.

Nous aborderons dans un deuxième chapitre l'« *eau multiforme* », c'est à dire « *l'eau du ciel* », comprenant la pluie et la neige, et « *l'eau des maisons* ». Nous terminerons ce chapitre avec la mise en relief du « *dialogue intertextuel par l'eau* » qui s'instaure entre les récits à l'étude. Il s'agira à ce niveau de mettre en valeur l'expression de l'eau qui se manifeste d'une façon plus ou moins similaire dans les romans qui dialoguent. L'analyse des représentations aquatiques sous leurs différentes formes, dans cette première partie ne manquera pas de mettre en valeur la liquidité du langage, à travers notamment les métaphores et les comparaisons auxquelles nous nous intéresserons.

La deuxième partie sera consacrée exclusivement à l'analyse de la symbolique de l'eau. Nous la scinderons en deux chapitres dont le premier s'arrêtera à la dimension symbolique des eaux dysphoriques, et le second à celle des eaux euphoriques. Cette analyse entraînera dans son sillage la manifestation des diverses fonctions de l'eau à travers des lectures que nous pourrons faire y compris des rêves qui sont associés à l'eau. Par le moyen de la symbolique, nous essayerons de lever le voile sur l'« *intimité* » dont parle Bachelard (1942 : 8) et qui se cacherait « *sous les images superficielles de l'eau* » (1942 : 12).

En somme, il faudra essayer, pour reprendre Bachelard, de « *convaincre notre lecteur qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes* » (1942 : 12). De la sorte, nous voudrions faire voir à nos lecteurs, de la façon que nous souhaitons convaincante, l'importante, et peut-être l'imperceptible, matière aquatique qui coule dans notre corpus avec sa symbolique. Nous recourrons à l'imagination matérielle en application de l'approche bachelardienne. Si l'on arrive ainsi à convaincre notre lecteur de la profondeur des images et lui révéler le foyer secret, nous osons espérer, à la suite de Bachelard, qu'il

ne tardera pas à éprouver, dans ses propres contemplations, une sympathie pour cet approfondissement ; il sentira s'ouvrir, sous l'imagination des formes, l'imagination des substances. Il reconnaîtra dans l'eau, dans la substance de l'eau, un type d'intimité, intimité bien

différente de celles que suggèrent les « profondeurs » du feu ou de la pierre. Il devra reconnaître que l'imagination matérielle de l'eau est un type particulier d'imagination (1942 : 12).

À l'instar de Bachelard, nous nous attacherons ainsi à « *la lecture, la merveilleuse lecture qui juge l'homme d'après ce qu'il écrit* » (1942 : 17). Précisément, il s'agira plutôt de « *la merveilleuse lecture qui juge la femme d'après ce qu'elle écrit* ».

PREMIERE PARTIE

Une écriture liquide

Introduction

L'élément aquatique paraît dans les cinq récits de notre corpus sous différentes formes et dans des espaces et des contextes distincts qui contribuent ensemble à mettre ces textes sous le signe de l'eau. C'est ce signe qu'il nous intéresse de mettre en relief dans cette première partie en explorant les contextes liés aux expressions aquatiques.

L'étude portera d'abord sur les multiples espaces de l'eau qui sont au nombre de onze dont des fontaines, des rivières, des ruisseaux, la mer, des lacs et des puits. Ils seront regroupés en fonction des eaux qu'ils contiennent, selon que celles-ci soient courantes ou stagnantes. Nous considérerons les ustensiles, que nous examinerons dans leur diversité, comme un autre type d'espace aquatique, petit mais servant à transporter, contenir ou conserver une eau, bien souvent potable. Distincte par le fait de l'absence de la désignation de ses provenances exactes, nous mettrons à part une certaine eau orpheline de ses espaces, qui sont restés indéfinis. Dans tous ces lieux se meuvent des personnages dont certains n'existent que par l'eau. Nous les étudierons en tant que personnages de l'eau.

Avant d'arriver à occuper un de ces espaces, cette eau a une origine. Il y a celle qui tombe du ciel, qui prend la forme liquide de la pluie ou celle solidifiée de la neige, et l'eau que l'on trouve habituellement courante ou en usage dans toute maison. Elle fera l'objet du premier sous-chapitre du deuxième chapitre.

L'eau coule aussi entre les cinq récits à l'étude. C'est l'image que nous donne le dialogue intertextuel qui s'instaure dans notre corpus par l'entremise de l'élément aquatique. Ce dialogue est à même de conforter le signe aquatique. Ensemble donc, formes et intertextualité constitueront les deux axes du deuxième chapitre.

Dans cette première partie de notre thèse, l'étude ne se bornera pas à un simple travail de relevé, comme nous tenions à le préciser plus haut. Elle s'accompagnera de l'analyse des procédés d'écriture des différentes expressions aquatiques. Pour cela nous irons sur les traces de la manifestation scripturale de l'eau à travers une écriture que nous qualifierons de liquide, comme l'est

d'ailleurs, en bonne partie, notre langage de tous les jours. Ce qui justifie le titre, « *Une écriture liquide* », que nous donnons à cette première partie.

Nous ne ferons pas d'analyse phonétique pour connaître la consistance des phonèmes liquides dans notre corpus, et qui pourraient d'ailleurs être importants. Mais, nous étudierons, à l'occasion, les métaphores et les comparaisons qui sont construites par le moyen de l'eau. Il va de soi que le champ lexical de l'eau est investi par ces deux procédés, de la métaphore et de la comparaison, qui participent de l'écriture liquide.

Parallèlement à cette analyse scripturale, nous poserons des passerelles culturelles et spirituelles avec certaines expressions de l'eau. Le signe aquatique que nous explorons pourrait bien trouver un rapport avec les patrimoines culturel et religieux des personnages, et qui sont aussi ceux des deux auteures.

Donc, en même temps que nous ferons ressortir les nombreux contextes d'apparition de l'eau, nous étudierons les différents procédés d'écriture qui les enveloppent et qui les présentent ainsi que la relation de certaines expressions aquatiques avec le double patrimoine en question.

Pour soumettre à l'étude tous les aspects et éléments énumérés ci-dessus, nous procéderons par méthodologie qui nous exigera de faire passer, à quelques exceptions près, le récit de la mère d'abord puis ceux de sa fille selon l'ordre chronologique de leur publication, ce qui fera passer en premier *Jacinthe noire*, puis *Rue des tambourins*, *l'Amant imaginaire* et enfin le roman posthume de *Solitude ma mère*.

Chapitre I

Les espaces et les personnages de l'eau

Plan du chapitre

- 1. Les espaces de l'eau**
 - 1.1. Espaces des eaux courantes
 - 1.2. Espaces des eaux stagnantes
 - 1.3. Autres espaces aquatiques

- 2. Les personnages de l'eau**
 - 2.1. Aïni et la femme anonyme
 - 2.2. Hamma, la porteuse d'eau
 - 2.3. Herlande et Noël

« *La métaphore est un " poème en miniature " »*
(Monroe Beardsley)

1. Les espaces de l'eau

Par espaces aquatiques, nous entendons tous les lieux, ouverts ou fermés, qui renferment une eau, douce ou salée, glacée, fraîche ou chaude, dans des étendues ou des cours, profonds ou non. Nous classons ces divers espaces en fonction de l'eau que chacun d'eux renferme, selon qu'il s'agisse d'une eau courante ou, au contraire, d'une eau stagnante.

Un troisième genre d'espace s'impose en s'intéressant aux multiples ustensiles d'eau qui sont nombreux et variés. Qu'il s'agisse d'une outre ou d'un verre, ou d'un quelconque autre récipient, ils constituent de petits espaces porteurs d'eau potable.

1.1. Espaces des eaux courantes

Les eaux courantes occupent cinq formes d'espaces dans notre corpus, et qui sont les fontaines, les sources, les ruisseaux, les fleuves et les rivières. C'est autant d'espaces aquatiques qui mobilisent une écriture variée adoptant plusieurs procédés.

1.1.1. Des fontaines

Dans *Histoire de ma vie*, la fontaine est dans l'espace de vie de la narratrice. Elle est surtout la « *fontaine ferrugineuse* » (Fadhma Amrouche, 2009 : 33) vers où se rendent la narratrice et ses camarades de l'orphelinat de Taddert-ou-Fella, en se promenant ou en y allant surtout puiser de l'eau. Dans l'espace textuel, il y a place à une multitude de lieux dont la fontaine d'où la narratrice et sa mère revenaient avec des « *jarres ... remplies jusqu'aux bords* » (2009 : 61).

Dans *Jacinthe noire*, également, le monde de Reine ne manque pas de fontaines. Elles figurent parmi les référents qui sont importants dans la vie de celle-ci, notamment lorsqu'elle se rappelle son lointain pays qu'elle raconte à Marie-Thérèse, sa confidente. Elles font partie des descriptions cosmiques où elles servent aussi de repères spatiaux essentiels. La référence à la fontaine, et à

d'autres éléments, entraîne une sorte d'enchantement chez Marie-Thérèse qui croit entendre du chant dans les propos remémoratifs de Reine : « *sa voix chantait presque par les soirs heureux, quand, pour moi, elle recréait son jardin avec ses orangers, ses fleurs, et sa fontaine de lierre....* » (T. Amrouche, 1996 : 16).

La fontaine fait partie du monde « *magique* » de Reine. Taos Amrouche lui trouve une place même dans les dernières lignes de son roman lorsque Marie-Thérèse, la narratrice, raconte, au passé, le monde de son amie qui a été expulsée de la pension :

Le monde créé par elle avait été frappé d'un sommeil profond et ses personnages avaient subi le sort des personnages des légendes touchés par une baguette magique et surpris devant une table de jeu ou au cours d'une promenade, près d'une fontaine, dans des allées d'un parc ; assis, près d'un joyeux feu de bois, l'air songeur, le front penché, les lèvres entrouvertes ou debout, en train de se mirer dans une glace. (1996 : 283-284).

La fontaine de lierre joue le rôle de trait d'union, un espace commun que nous reverrons, entre *Jacinthe noire* et *Rue des tambourins*. Nous la retrouvons dans ce dernier roman mise en évidence en tant qu'élément valorisant la maison d'Asfar. Elle y est l'objet de tous les intérêts, voire d'admiration. C'est d'ailleurs par le verbe « *admirer* » que Marie-Corail manifeste l'intérêt particulier qu'elle voue pour cette fontaine qui se trouve dans le jardin de la maison familiale. « *Je lui fis admirer la fontaine de lierre* » raconte-t-elle à propos de son amant Bruno (2013 : 276).

L'omniprésence de cet espace se cristallise par des proximités diverses dans les textes. Ce qui permet de retrouver la fontaine comme voisine d'un cimetière. Cette proximité joue alors le rôle déclencheur de la vérité du déracinement identitaire de la narratrice, de ses parents et de ses frères. C'est à la fontaine du village, où elle se rendait en compagnie de sa grand-mère pour puiser de l'eau, que s'est révélée pour Marie-Corail toute la profondeur du fossé religieux qui les sépare, elle et sa famille, du reste de la communauté. Gida, sa grand-mère, son outre remplie d'eau posée sur l'épaule, lui montre le cimetière des Musulmans où sont enterrés ses aïeux. « *Vous, c'est de l'autre côté que vous serez : sur la*

colline d'oliviers des Sœurs-Blanches. Nous, ici, et vous, là-bas. Nous, de ce côté, et vous, de l'autre » (2013 : 76) lui dit-elle avec une insistance qui l'amène à répéter encore cette pénible différenciation. Ce n'est pas que la narratrice ignore cette dissemblance religieuse, « *mais ce fossé ne devait prendre de réalité à [ses] yeux que le jour où [elle] alla [...] avec grand-mère remplir [sa] gourde à la fontaine* » (2013 : 76). Cette précision investit la fontaine du rôle de témoin d'une vérité douloureuse.

L'attirance des narratrices des cinq récits par l'élément aquatique est traduite aussi par les goûts et les odeurs qu'elles reconnaissent à l'eau. Elles trouvent dans ces goûts et odeurs un plaisir que la vue de l'eau ne suffit pas pour le satisfaire.

Taos Amrouche, en menant la narration dans ses quatre romans, sollicite tout le système sensoriel. Nous verrons, plus tard, que l'eau a un goût qui change. Mais en plus de ses goûts, l'eau a une odeur. Dans *Rue des tambourins*, c'est celle de la fontaine qui en a une, mais non précise. Marie-Corail décrit l'ambiance féminine et grouillante de la fontaine du village où domine « *l'odeur de l'eau* » (2013 : 114).

La présence des fontaines dans *l'Amant imaginaire* est d'un tout autre ordre. Elle relève du langage métaphorique pour lequel elle sert de matière. On y trouve, à ce propos, particulièrement une expression récurrente qui déplore l'empoisonnement de la fontaine. Nous la retrouverons, plus loin, parmi les expressions qui participent de la symbolique de la souillure. Dans *Solitude ma mère*, il existe une présence minime de la fontaine et qui participe, quant à elle, à l'établissement de liens intertextuels.

Les fontaines réapparaissent dans *Rue des tambourins* comme des espaces dans lesquels on se rend à la faveur de randonnées ou autres promenades. La narratrice s'y rend aussi en compagnie de sa grand-mère, Gida, munie de son outre. À plusieurs occasions, la fontaine apparaît comme un espace de vie, ce qui inspire la narratrice de *l'Amant imaginaire* qui décrit justement « *la fontaine de vie* » (1997 : 98).

La mise en valeur de cet espace emprunte d'autres formes scripturales adoptées notamment dans *Histoire de ma vie*.

1.1.1.1. Jeu de définition et d'indéfinition

Dans *Histoire de ma vie*, le récit de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, l'eau est un élément qui prend place essentiellement dans l'espace ouvert, représenté notamment par la campagne et des villages. La narration l'intègre dans le procédé de description comme une partie prenante de tout l'espace de vie de la narratrice ou de son entourage. Elle lui réserve une place et un rôle qui sont manifestement mis en valeur. C'est ce qui est fait pour le cas de la fontaine, qui n'est pas seulement cet espace aquatique particulièrement féminin qui lui est connu dans le contexte traditionnel d'un village kabyle.

C'est à l'eau d'une fontaine que la mère de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, en désespoir de cause, a recouru pour tenter de noyer sa nouvelle-née, issue d'une relation extraconjugale. « *De désespoir, ma mère me plongea dans une fontaine glacée. Mais je n'en mourus pas* » (2009 : 26) rapporte la narratrice. Dans cette expérience malheureuse, la fontaine est restée anonyme, indéterminée, en témoigne l'article indéfini « *une* ». L'on comprend que l'auteure ne veut pas en garder davantage de traces.

Le procédé change, cependant, lorsque l'on est dans un contexte de bien-être. Dans la majorité des cas, la fontaine n'est pas associée au malheur, bien au contraire. Elle est, par exemple, au bout du chemin joyeux de la narratrice dont les promenades l'amenaient « *parfois jusqu'à la fontaine ferrugineuse* » (2009 : 33). En hiver, la chaleur du feu allumé la retenait, avec les siens, à l'intérieur de la maison du village, et tous ne sortaient « *que pour aller chercher de l'eau à la fontaine* » (2009 : 64). Remarquons qu'ici il ne s'agit plus d'une fontaine, inconnue, mais plutôt de « *la* » fontaine. Celle-ci sort ainsi de son anonymat pour accéder à ce que Gérard Genette appelle, dans *Seuils*, « *l'onymat* » (1987 : 43) en prenant un déterminant qui la définit, par des articles définis, renforcé parfois par des adjectifs mélioratifs (ferrugineuse).

Ce même espace aquatique reste déterminé dans de pareils contextes de paix où l'on montre les enfants de la narratrice entretenant, eux aussi, un rapport avec l'eau de la fontaine. À commencer par l'aîné, Paul, « *un enfant de sept ans et demi, qui dut acheter le pain, les légumes, le café, le sucre, et puiser l'eau à la fontaine située à quelques mètres de la maison* » à Tunis (2009 : 140). Le repère géographique qui situe cet espace contribue à le déterminer davantage.

L'enfant cadet, Henri, est dans le même rapport positif avec cette eau puisée de la fontaine : « *Parfois Henri, âgé de quatre ans et demi, essayait d'aider son frère à porter le seau, ou bien un voisin plus grandet, amenait le seau jusqu'à la porte et je le rentrais* » (2009 : 140). Nous retrouverons encore la fontaine, plus loin, associée à d'autres espaces aquatiques et à des personnages qui sont en relation avec l'eau.

Elle réapparaît fréquemment comme un espace important. Et cette importance se consolide avec une nouvelle marque qui est, cette fois-ci, d'ordre typographique. Nous la discernons dans l'exemple où l'auteure fait raconter à Marie-Corail son souvenir de « *la Fontaine romaine* » (2013 : 73). Il n'est donc plus question d'une fontaine, ni seulement de la fontaine, mais de la Fontaine. En plus de l'article défini, le mot se décline avec un F en majuscule, qui n'est pas moins une mise en relief formelle qui ne fait qu'accentuer l'importance de cet espace aquatique.

Parfois, cet espace ne prend aucune indication particulière, si ce n'est celle qui suggère au lecteur que la fontaine offre des moments de joie en sachant, par exemple, que c'est vers ce lieu que Le Ramier, un frère de la narratrice, et une fillette du quartier se rendaient « *pour y barboter comme des canards* » (2013 : 39).

Mais, lorsqu'il y a association spatiale, nous constatons que la fontaine est souvent en lien avec une maison, et c'est le cas dans *Histoire de ma vie*, *Jacinthe noire*, et *Rue des tambourins*. « *La fontaine la plus proche ne se trouvait-elle pas dans la maison de Noël ?* » s'interroge Marie-Corail (2013 : 323) dans ce dernier roman. Cette forme interrogative, qui n'est qu'un moyen pour souligner une

évidence pour la narratrice, permet surtout de susciter l'entière attention du lecteur sur le sujet de la fontaine, qui est l'objet de l'interrogation.

Dans les trois autres récits, il ressort donc que les procédés d'écriture font sortir la fontaine de son anonymat lorsqu'elle s'associe à des contextes de bien-être. Elle se définit par les articles appropriés, est distinguée formellement et prend des adjectifs mélioratifs, une odeur et une importance à multiples expressions. Elle est un espace commun entre les récits, un objet d'admiration et devient un espace-témoin.

Il y a lieu de relever aussi qu'elle s'exprime dans l'écrasante majorité des cas particulièrement en référence avec le pays kabyle. D'où vient l'importance qui lui est donnée dans ces textes ? Une réponse nous est donnée dans le patrimoine culturel de la Kabylie.

1.1.1.2. La fontaine comme référent culturel

Cet espace central dans un village kabyle a tout l'intérêt de la communauté. À presque chaque village sa fontaine. Elle a ses propres règles qui la régissent à plusieurs niveaux, depuis son aménagement jusqu'à sa fréquentation. Traditionnellement, le village dépense de sa caisse pour engager des travaux autour ou à l'intérieur même de la fontaine. Pour la bonne sauvegarde de ces lieux, on puise parfois même des revenus propres de la mosquée. Même les chemins qui mènent vers la fontaine font l'objet de soins par les villageois.

Dans la coutume kabyle, les fontaines sont des espaces destinés plus à la femme qu'à l'homme, comme le montre si bien notre corpus. Une voie est d'ailleurs scrupuleusement réservée pour les femmes. Et « *la coutume a pris des précautions minutieuses pour [...] mettre [la femme] à l'abri de toute rencontre fâcheuse, de tout propos inconvenant et même de tout regard indiscret* » (Hanoteau et Letourneux, 2003 c : 155). C'est pour cette raison qu'« *elle lui a réservé des fontaines particulières, ou, s'il n'y a qu'une fontaine, des heures spéciales pour y puiser l'eau ou pour y laver* » (H. et L., 2003 c : 155). Les voies d'accès qui mènent à la fontaine répondent à cette exigence de répartition, puisque « *les chemins de la fontaine sont souvent affectés d'une manière*

spéciale, l'un aux hommes, l'autre aux femmes du village » (H. et L., 2003 b : 161). Plus qu'une réservation d'espace, il est même dit, dans certaines régions de la Kabylie, du temps lointain du début du XXe siècle, soit du temps de Fadhma Amrouche et de Taos Amrouche, que « *personne ne peut faire paître son mulet sur le chemin de la fontaine des femmes* » (H. et L., 2003 c : 308).

Si cet espace se conjugue au féminin, c'est aussi parce qu'il est un espace de rencontres féminines et c'est également parce que c'est à la femme qu'incombe la tâche de puiser l'eau dont ont besoin elle et les siens, notamment pour les usages ménagers. Exclues des autres espaces publics du village, à l'exemple du marché et de *tajmaât*, la place publique des hommes, les femmes trouvent en la fontaine comme leur espace de liberté. Des règles sont ainsi établies exclusivement pour les fontaines, dont celles qui arrêtent soigneusement les horaires de fréquentation. Les hommes et les femmes doivent s'y conformer. Cet espace exclusif de l'eau, lié à l'imaginaire collectif et qui a inspiré mythes et légendes, compte dans l'organisation villageoise kabyle.

Sacralisée avec son eau, la fontaine est un espace d'ordre, de respect et de propreté. Des interdits sont établis pour faire respecter cet ordre, y compris dans les abreuvoirs. Il est interdit d'y jeter « *des ordures, même dans une fontaine dont on est propriétaire* » (H. et L., 2003 c : 208). Des amendes sont infligées comme peines en punition pour des infractions commises par les contrevenants à l'exemple de celui qui « *s'est promené sur le chemin de la fontaine réservé aux femmes* » (H. et L., 2003 c : 85).

Si l'ignorance de la coutume sauve l'étranger de la punition, la gaucherie ne fait pas autant pour la femme, encore moins pour l'homme, coupables d'abandon de débris de vase, d'amphore ou de jarre dans la fontaine. La coutume fait bénéficier toutefois la femme de circonstances atténuantes en distinguant « *entre le fait volontaire et l'imprudence, et modifie, en outre, l'amende suivant l'âge de la délinquante* » (H. et L., 2003 c : 196). L'homme, circonspect soit-il, n'a pas ce traitement de faveur, et ne bénéficie pas de la *horma*, la dignité, que l'on reconnaît à la femme.

Ces dispositions prouvent toute l'attention que l'on a pour les fontaines, et la sacralité de ses eaux. Il est observé d'ailleurs que « *la première préoccupation des Kabyles est de maintenir la pureté des eaux de leurs fontaines, presque toujours bâties sur un modèle uniforme et consistant en un bassin rectangulaire, auquel on accède par deux arcades* » (H. et L., 2003 c : 207). Pour préserver cette pureté des eaux ainsi que la propreté des fontaines, sont passibles d'amendes tous « *ceux qui lavent dans les sources réservées des vêtements, de la laine, ou d'autres objets de nature à troubler l'eau* » (H. et L., 2003 c : 207). C'est d'ailleurs dans un ruisseau que les femmes se rendent pour laver leur linge dans *Histoire de ma vie*. « *Ma mère fit une sorte de lessive avec de la cendre et y trempa sa laine afin de la porter le lendemain au ruisseau pour la laver* » raconte Fadhma Amrouche (2009 : 57). Les ruisseaux sont des espaces qui servent à laver la laine mais aussi du linge dans *Histoire de ma vie* où on peut lire qu'« *à mi-chemin entre Taourirth-Moussa-ou-Amar et Tizi-Hibel, les femmes allaient laver leur linge* » (2009 : 29).

La règle kabyle, qui a force de loi, sévit par esprit de répression pour organiser la société. Et c'est pour ce même objectif que sont réglementés l'usage et le partage de l'eau, pour quelque besoin que ce soit. Dans l'imaginaire collectif, l'eau c'est d'abord la vie, ce qui lui donne son caractère de sacralité.

Cet aspect, en relation avec les us et coutumes, qui marque fortement notre corpus donne à celui-ci un prolongement dans le patrimoine culturel des deux auteurs qui en sont imprégnées.

À l'instar des fontaines, les sources aussi comptent dans la narration. Elles apparaissent dans certains romans différemment et selon des procédés scripturaux.

1.1.2. Des sources

Les sources deviennent une destination prisée au point où, dans *Rue des tambourins*, promesse est faite quotidiennement « *à Nicolas le Modeste et à [Marie-Corail], de [les] emmener à l'aube, à la Source des Pèlerins* » (2013 : 75). Il y existe l'expression du sentiment d'admiration lorsque la narratrice parle

« *d'enchantement* » (2013 : 148) dans lequel elle est portée en se remémorant cette source, entre autres endroits du pays.

Dans *l'Amant imaginaire*, en dehors d'une comparaison, il n'y a presque pas de place pour les sources, sinon l'unique apparition où une voyante voit Aména, la narratrice, se promener à proximité « *de sources murmurantes* » (1997 : 344), anonymes. Le détachement de la narration par rapport aux sources est quasi complet dans les deux autres romans de Taos Amrouche, soit tout à fait le contraire de ce que l'on peut constater dans *Histoire de ma vie*.

1.1.2.1. Stratégies de valorisation

L'expression de l'épanouissement du personnage-narrateur de *Histoire de ma vie* est éclatante dans les champs et dans tout le décor du dehors villageois. Ce qui nous permet de voir dans ce dehors l'espace d'euphorie. Dans cet espace se placent des sources.

« *Je m'asseyais souvent sur le seuil de la source à l'ombre des treilles* » raconte Fadhma Amrouche (2009 : 42). On ne sait de cette source que sa proximité supposée avec les champs. Elle aurait pu être dite « *une* » source, pour la laisser dans l'anonymat. Cependant, la désigner dans sa toute première apparition par l'article défini « *la* » c'est la présenter de prime à bord comme un lieu supposé être connu, ce qui traduit sa valorisation, comme cela est fait avec la fontaine.

À la deuxième désignation de cette même source, quatre pages plus loin, l'auteure reprend presque les mêmes mots de la première phrase. Ainsi, on peut lire que lorsque les deux frères de Fadhma Amrouche regagnaient les champs, celle-ci « *les accompagnai[t] pour [s]'asseoir sur le seuil de la source* » (2009 : 46). La source est reprise avec son article défini « *la* ». Mais l'usage de ce déterminant est, cette fois-ci, justifié puisque cette même source a préalablement été présentée et le lecteur en a donc déjà pris connaissance. C'est ce qui explique d'ailleurs que l'auteure ait repris la phrase sans son syntagme indiquant la présence de « *l'ombre des treilles* », devenu un détail non indispensable donc pour situer la source déjà décrite.

Dans *Rue des tambourins*, le pays des grands-parents de Marie-Corail est fait de champs et de montagnes où l'eau coule aussi des sources. Celle du grand-père est mise au centre d'un intérêt narratif qui la fait répéter dans le récit.

Des filles qui chuchotent dans l'ouvroir présentent Marie-Corail comme la petite-fille d'un grand-père qui « possède cette « *Source des Pèlerins* » qui donne les plus beaux raisins du monde... » (2013 : 70). Dans ce seul exemple, la source du grand-père est doublement valorisée. D'abord par le moyen typographique en la mettant en relief par le moyen des deux guillemets et en la coiffant d'une majuscule. Ensuite en lui joignant l'adjectif démonstratif « *cette* » qui ne désigne pas un lieu visible qu'on montre du doigt, mais une source qui est admise comme étant connue de tous. Cette présentation lui attribue une réputation qu'appuie d'ailleurs la narratrice en décrivant cette même source comme « *la richesse fabuleuse du grand-père* » (2013 : 73).

Sur le plan syntaxique, le syntagme prépositionnel, « *des Pèlerins* », donne à cette source une identité, à l'instar de ce que fait cet autre syntagme du même ordre dans l'exemple de « *la Source aux lauriers-roses* » (2013 : 66).

Mais l'entreprise de valorisation de la source ne s'arrête pas aux guillemets, au démonstratif et aux qualificatifs. Un autre moyen s'y ajoute à travers la gradation, qui est une figure de rhétorique, et que l'on peut trouver dans l'indication suivante : « *cette Source des Pèlerins, ce joyau, ce paradis où serpentait un ruisseau à l'ombre d'arbres géants* » (2013 : 74). La gradation est amorcée par l'élévation de la source au niveau d'un joyau puis à celui d'un paradis.

Que ce soit chez Fadhma Aïth Mansour Amrouche que chez Taos Amrouche, cet espace d'eau vive est diversement décrit et valorisé avec des procédés scripturaux variés qui allient typographie, syntaxe et rhétorique.

Les ruisseaux également sont pris en charge sur le plan de l'écriture. Même s'ils s'y font très rares dans les romans de Taos Amrouche, ils sont bien visibles dans l'autobiographie de sa mère.

1.1.3. Des ruisseaux

Histoire de ma vie porte l'empreinte aquatique à travers les souvenirs de plusieurs espaces aquatiques. Le plus marquant est, sans nul doute, celui du ruisseau qui constitue presque l'exclusivité de ce roman où il se présente comme un actant.

1.1.3.1. Le ruisseau de Tagragra et le souvenir de la mère

Répudiée par son frère aîné et définitivement séparée de sa famille, la mère de la narratrice ne pouvait voir sa propre mère que dans le seul endroit d'un ruisseau. C'est seulement au « *ruisseau de Tagragra* » (2009 : 63), du nom du hameau qui lui est voisin, qu'il lui a été possible de rencontrer sa mère, une fois par semaine.

Ce ruisseau est non seulement nommé mais aussi localisé géographiquement. Espace fréquenté par les femmes qui s'y rendent surtout pour laver leur linge, il est précisé qu'il se situe « *à mi-chemin entre Taourirth-Moussa-ou-Amar et Tizi-Hibel* » (2009 : 29).

Si l'auteure s'attarde ainsi sur la présentation de ce ruisseau c'est en raison de l'importance qu'il prend dans l'histoire en tant qu'endroit à qui elle attribue même une charge émotionnelle. C'est là que la mère et la grand-mère de Fadhma Aïth Mansour Amrouche « *s'y retrouvaient ; chacune apportait ce qu'elle avait de bon pour l'offrir à l'autre* » (2009 : 29). Ce ruisseau constitue le seul point de rencontres de ces deux personnages jusqu'au jour où la grand-mère « *manqua au rendez-vous* » (2009 : 29), parce que morte la veille. Le souvenir de ce lieu est tenace puisqu'il revient bien plus tard dans le récit quand la mère « *raconta en pleurant la séparation d'avec sa propre famille, ses rendez-vous avec sa mère au ruisseau de Tagragra* » (2009 : 63). À l'exemple de « *la source des Pèlerins* », ce ruisseau ne se raconte pas sans son complément spatial qui le rattache jalousement à Tagragra. Il est aussi et surtout rattaché au souvenir de la mère dont il évoque l'image.

Un autre ruisseau existe dans *Histoire de ma vie* comme une réserve d'euphorie.

1.1.3.2. Taddert-ou-Fella : « *mon* » ruisseau

Ce ruisseau est situé à Taddert-ou-Fella, là où se trouve l'école des filles. Des indications géographiques sont données pour permettre de situer ce ruisseau dont on apprend, par exemple, qu'il longe des champs de figuiers :

Une allée sablée menait de la route à l'école ; de chaque côté, se trouvaient des champs de figuiers dont la limite était le ruisseau, d'une part, et de l'autre, la piste qui montait au village, à mi-chemin entre Taddert-ou-Fella et l'école. (2009 : 34).

Il se situe aussi à proximité de l'école des filles, tandis qu'en contrebas de l'école des garçons « *coulait un ruisselet à l'ombre de quelques chênes* » (2009 : 35).

Les occurrences du ruisseau sont associées dans leur écrasante majorité à des moments d'euphorie que seule une image de torrent tente de perturber. Le ruisseau de Taddert-ou-Fella, objet de souvenirs lumineux, une fois l'hiver venu, « *devenait torrent, et la nuit, quand il pleuvait, on l'entendit mugir. L'eau en s'engouffrant, avait creusé une baignoire naturelle qu'elle remplissait, en la couvrant d'écume, au dessous de la cascade* » (2009 : 34). L'eau se voit investie du rôle d'actant que l'on peut ainsi entendre mugir, et que l'on imagine creusant et couvrant. Le rôle d'un personnage méchant lui est attribué comme cela est le cas pour le ruisseau dont il est question dans le récit enchâssé, que nous verrons six pages plus loin, du conte du prêt de la chèvre.

Mais la narratrice de *Histoire de ma vie* s'approprie cet espace, confirmant le jeu de définition qui s'applique dans le cas des fontaines et la valorisation comme celle concernant les sources dans des contextes d'euphorie. Cette appropriation est traduite par le pronom possessif « *mon* » qui accompagne presque systématiquement le ruisseau de Taddert-ou-Fella à chaque fois que la narratrice en parle.

Le meilleur des souvenirs des années que Fadhma Aïth Mansour Amrouche a passées à Taddert-ou-Fella est fourni par ce cours d'eau, le sien. L'attachement est tellement fort qu'elle ne se lasse pas de le dire, quitte à se répéter en citant cet espace à quatre reprises, dont deux avec le même pronom possessif, dans le seul paragraphe suivant :

Mais ce dont j'ai gardé le meilleur souvenir, c'est le ruisseau ! « Mon ruisseau », car, pendant dix ans, du mois d'octobre, rentrée des classes, à juillet, mois des vacances, je n'ai pas passé un jour sans aller une, et même plusieurs fois dans la journée, à mon ruisseau. C'était mon refuge ! Ce ruisseau bordait la propriété à main droite, sur une distance d'un millier de mètres environ, et sa source affleurait un peu plus haut dans le rocher. L'été, il était paisible et un léger filet d'eau coulait doucement entre ses rives, sages de notre côté, un peu escarpés de l'autre. (2009 : 34).

De tous les espaces que la narratrice a fréquentés pendant ses dix années de scolarisation à Taddert-ou-Fella, c'est « son » ruisseau qu'elle regrette le plus, comme un paradis terrestre qu'elle ne risque pas de retrouver ailleurs : « *Finies les promenades au ruisseau (mon ruisseau), je ne verrais plus cela... Et j'avais le regret cuisant du paradis perdu* » (2009 : 43). Quasi systématiquement donc, ce ruisseau est accompagné du pronom possessif, tant il constitue une source de bien-être.

Moins présent que dans *Histoire de ma vie*, le ruisseau est évoqué dans *Rue des tambourins* dans une présentation qui nous permet de découvrir qu'il est voisin de la « *Source du Pèlerin* ». Son eau est valorisée d'une façon indirecte, par la simple indication de la recette d'une soupe. Dans la cabane de l'aïeul, Zina, l'une des épouses de celui-ci, s'est chargée de préparer un repas qui est restée dans la mémoire de la narratrice. La raison en est que la soupe en question est « *faite avec l'eau du ruisseau et les légumes du jardin, cuite à l'ombre des arbres, à feu vif, elle avait la saveur unique d'une vraie " soupe des champs "* » (2013 : 110). Cette indication permet à elle seule d'attribuer à l'eau du ruisseau deux qualités : elle est potable et donne du goût.

Il existe une autre forme de manifestation de la présence de ruisseaux dans les romans de Taos Amrouche.

1.1.3.3. Ruissellement et langage métaphorique

Le champ lexical qui se rapporte au ruisseau se forme aussi autour du verbe « *ruisseler* », qui, bien entendu, s'étend à toutes les eaux vives qui coulent. Par la force du langage métaphorique, l'écriture donne plutôt à voir des images de ruissellement. Par la grâce donc de la métaphore, le ruissellement n'est pas toujours celui de l'eau, tout comme noyades et baignades peuvent bien prendre sens très loin de l'élément aquatique.

Reine, le personnage principal de *Jacinthe noire*, est décrite avec des « *yeux ruisselants* » (1996 : 143). Ce qualificatif annonce la récurrence du ruissellement dans l'écriture métaphorique de Taos Amrouche. Une écriture qui attire l'attention d'un lecteur averti. À commencer par ce même roman où l'âme constitue le terme qui annonce un ruissellement : « *Je les respecte, je les aime. Leur âme ruisselle de lumière* » (1996 : 189). C'est le verbe « *ruisseler* » qui se charge du transport métaphorique, ce qui donne ici une « *métaphore verbale* » comme la définit P. Ricœur, (1975 : 261). En plus du fait que l'âme est rendue ruisselante, cette métaphore double son effet de surprise en liant le ruissellement à un autre élément abstrait, la lumière en l'occurrence. De ce fait, nous avons affaire ici à une métaphore qui cesse d'être physique pour investir la sphère de l'abstrait.

Ruisseler, ruisselant ou ruissellement, qu'il soit verbe, adjectif ou nom, ce mot est de nombreuses fois employé comme terme métaphorique dans *Rue des tambourins*, dans des métaphores morales. Rappelons que, selon la typologie de P. Fontanier que reprend P. Ricœur, les métaphores qui ne sont pas physiques trouvent leurs places dans la seconde grande classe qui est celle de la métaphore morale et qui relève de l'abstrait et du métaphysique.

Comme l'âme peut ruisseler de lumière, le visage ruisselle de courage. Marie-Corail raconte ceci à propos de Hamma, la porteuse d'eau, dans *Rue des tambourins* : « *on regarderait son visage ruisselant de courage et sa bouche rieuse : jamais rien ne parviendrait à avilir ce visage mangé de misère et d'eau* » (2013 : 53). De telles images qui sont données à voir par des métaphores morales

ne manquent pas de puissance à montrer les relations qui s'établissent entre les termes, comme le fait la métaphore physique.

L'écriture de Taos Amrouche fait ainsi du ruissellement un mot métaphorique fécond, en donnant naissance aux associations les plus inattendues. Dans *Rue des tambourins*, on ne ruisselle pas que de lumière ou de courage, mais aussi de gaieté : « *Deux bras robustes me soulevaient, un visage ruisselant d'eau et de gaieté m'accueillait* » (2013 : 233). On ruisselle aussi de choses abstraites qui inquiètent, comme les soucis, mais aussi de plantes : « *L'herbe disparut sous un ruissellement de soucis, d'oxalys, de gouttes de sang et d'iris sauvages* » (2013 : 284).

Enfin, la lune étale sa clarté par « *flots d'argent qui ruisselaient sur les oliviers* » (2013 : 113). La même image de clarté ruisselante revient dans *Solitude ma mère* où « *le clair de lune ruisselait* » sur le couple Aména-Saphir et sur « *les péniches assoupies sur cette lourde masse d'eau moirée qui coulait consentante depuis des siècles et des siècles* » (1995 : 221).

Lumière, courage, gaieté et soucis ruissent ou font ruisseler âme et visages dans une écriture romanesque inspirée. L'abstrait est ainsi dans un rapport de comparaison ou d'analogie avec le concret, à savoir l'eau, suggérée par les termes *ruisselle, ruisselant, ruissellement et ruisselaient*.

Outre cette écriture métaphorique, l'importance du ruisseau est donc reflétée par ses références géographiques, les contextes euphoriques qu'il convoque et les qualités que l'on trouve à ses eaux. C'est autant de procédés valorisants à explorer aussi dans l'espace de la rivière, presque exclusif à *Histoire de ma vie*.

1.1.4. Des rivières

Les occurrences de la rivière se comptent essentiellement à l'occasion des voyages de Fadhma Aïth Mansour Amrouche de ou vers son village natal, en Kabylie.

1.1.4.1. Une description dynamique

Les différents déplacements de la narratrice de *Histoire de ma vie* installent les rivières comme autant de repères géographiques essentiels. La narration fait ainsi de cet espace d'eau un passage inéluctable :

Quand nous sommes arrivés à la rivière, le soleil était haut dans le ciel, et on n'entendait que le cri strident des cigales dans les oliviers. La nature était en feu et mes pieds nus étaient brûlants dans le sable de la rivière. (2009 : 55).

Dans ces descriptions géographiques, la localisation de la rivière s'accompagne d'un mouvement ondulant qui emprunte le mouvement de ce cours d'eau qui serpente à travers montagnes et crêtes. La narration épouse les formes de cette ondulation en montrant une rivière au bas d'une côte, puis une autre au bout d'une descente en plus de l'espace qui les sépare. C'est ce qui amène la narratrice à raconter un de ses parcours pédestres en risquant la répétition : « *J'avais descendu la côte qui mène à la rivière, mais, sur l'autre versant, il me fallut grimper celle des Aïth-Yenni, redescendre encore, traverser la rivière du Djemâa, et monter la côte des Aïth-Manegueleth* » (2009 : 70). Entre les chemins qui montent et ceux qui descendent, la description s'accompagne aussi d'un double mouvement qui dessine un parcours en zigzag dans les replis duquel se placent des rivières.

Pour compléter cette description dynamique, la rivière est décrite avec une eau tantôt manquante, tantôt abondante. En hiver, avant les grandes précipitations, sur son chemin vers Ighil-Ali, la narratrice a traversé « *une rivière où très peu d'eau coulait* » (2009 : 101). Mais au plus fort de la saison des pluies, le mouvement des eaux prend un tout autre rythme, houleux cette fois-ci, et qui fait rappeler à la narratrice les grognements du ruisseau de Taddert-ou-Fella. La description d'une telle situation a déjà été faite, dans l'exemple du ruisseau de Taddert-ou-Fella qui devient torrent, mugit et creuse une baignoire. Cette description reprend presque les termes déjà employés pour ce même espace, qui a déjà été investi du rôle d'actant méchant. Nous le retrouvons ci-après, avec la narratrice qui

[s']imaginai[t] entendre les grondements du torrent, revoyant l'eau s'engouffrer dans la « baignoire » et en rejaillir vers le courant ; [elle] revoyai[t] les rives enchantées couvertes de boutons d'or et de violettes, les glissades sur le glacier au-dessous de la maison abandonnée, les boules de neige, et tout ce qui avait été [son] enfance. (2009 : 65).

Cette double description montre une énième répétition dans la narration et que montrent les guillemets qui entourent le mot « *baignoire* », indiquant que celui-ci est utilisé une première fois, où est racontée cette même séquence⁶. Nous considérons cette répétition, à l'instar de toutes celles qui l'ont précédée, comme une entreprise appuyée de mise en valeur du signe aquatique.

Le réveil des eaux grondeuses du ruisseau n'est pas montré comme étant désastreux mais plutôt bénéfique parce qu'il permet d'avoir, après tout, une « *rivière [qui] pouvait faire tourner la roue du moulin* » (2009 : 111). Ces eaux sont donc régénératrices.

Ce n'est pas la seule fois qu'il est question de moulin dans *Histoire de ma vie*. Le moulin, dont la mise en mouvement n'est possible que grâce à l'eau, fait partie de la culture kabyle de la narratrice-auteure où il jouit d'une attention collective. Cette importance est d'ailleurs cristallisée dans la loi coutumière comme le montrent Hanoteau et Letourneux (2003 a). En faisant référence au moulin dans *Histoire de ma vie*, Fadhma Aïth Mansour Amrouche traduit une manifestation de son patrimoine culturel.

La rivière, en grossissant, donne vie au moulin, mais cela ne l'empêche pas toutefois d'être aussi destructrice, et ce en emportant un troupeau de chèvres après un « *orage terrible* » (2009 : 145). Cette colère de la rivière, capable d'avaler des êtres vivants, est une image que l'on retrouve dans le patrimoine culturel de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, et ce à travers un conte raconté dans *Histoire de ma vie*.

⁶ Voir en page 34 de *Histoire de ma vie*.

1.1.4.2. Le conte de la rivière en colère

L'auteure-narratrice raconte un conte où un cours d'eau, qu'elle désigne une fois par ruisseau, une autre fois par rivière, a emporté une vieille femme et sa chèvre. Ce conte constitue un des nombreux référents culturels qui caractérisent ce récit autobiographique.

Il est narré à la petite Fadhma par une vieille femme, Yemma Tassâdit. C'est le conte de « *Amerdhil t'arat* », le prêt de la chèvre, (2009 : 65). La vieille femme le raconte pour expliquer l'origine d'un temps hivernal particulièrement rude, fait de neige et de vent.

Le conte met en scène une vieille femme et sa chèvre qui vivent des seules ressources de la forêt jusqu'au jour où les éléments les contraignent toutes les deux à la retraite d'un mois sous le toit de leur maison de fortune :

La vieille femme et sa chèvre vivaient côte à côte dans une mesure délabrée en dehors du village. Tous les jours, la vieille sortait avec sa compagne ; l'une mangeait les pousses vertes, l'autre ramassait les brindilles de bois et faisait un fagot tout en choisissant les herbes comestibles destinées à son repas. À la nuit, toutes deux revenaient dans leur mesure jusqu'au lendemain, où elles recommençaient la même vie. Mais cette année-là, le mois d'Inayer (janvier) fut très mauvais ; pendant trente jours et trente nuits il ne cessa de pleuvoir ou de neiger, et la vieille et sa chèvre restèrent tout ce temps enfermées. Le mois de janvier passé, février commença par une journée merveilleuse [...] la vieille et sa chèvre purent enfin sortir de leur retraite [...]. La vieille cependant, ayant regardé le ciel, cracha sur le mois qui venait de s'écouler. Elles passèrent toute la journée dans la forêt [...] Mais quand elles voulurent rentrer, le vent souffla en rafales, le ciel s'obscurcit, de lourds nuages noirs crevèrent en grosses gouttes. En un instant le ruisseau qu'elles avaient traversé le matin charria des eaux tumultueuses et bourbeuses, et quand elles voulurent repasser pour rentrer à leur mesure, elles furent emportées par le courant ; ce n'est que quelques jours plus tard qu'on retrouva leurs corps au bord de la rivière. Janvier [...] était allé trouver son successeur février, et lui avait demandé de lui prêter un jour afin qu'il puisse punir la vieille. Février accéda à son désir, et c'est depuis lors qu'on appelle ce regain de l'hiver « le prêt de la chèvre », Amerdhil t'arat. ». (2009 : 65-66).

C'est par le ruisseau que sont arrivées les représailles du mois d'Inayer que la vieille femme a insulté. C'est ensuite une rivière qui est citée pour achever l'histoire introduite par la neige et commencée dans la pluie. Ce récit est l'un des nombreux contes par lesquels est expliquée l'origine du monde, dans la

cosmogonie berbère. L'auteure-narratrice l'emprunte comme un autre clin d'œil à son patrimoine culturel. Et ce n'est pas l'unique conte qui fait une telle place à l'eau.

Les contes sont un échantillon représentatif de la littérature orale kabyle, parce qu'ils sont considérés, comme le souligne l'encyclopédie berbère XVI, « avec la poésie, le genre narratif le plus connu dans la littérature berbère. [Et] contrairement à d'autres traditions, [il] est une exclusivité de femmes » (A. Bounfour, D. Merolla, 1993 : 1). C'est ce que confirme *Histoire de ma vie*, où c'est une femme qui le raconte à une enfant.

L'eau est un élément qui joue un rôle important dans les contes kabyles. C'est ce que nous avons pu constater en analysant un corpus de cent-vingt contes, dont ceux faisant partie des cent quarante-trois contes kabyles recueillis par l'anthropologue allemand Leo Frobenius et édités en trois volumes au début du XXe siècle. Nous avons analysé aussi des contes recueillis par Mouloud Mammeri (1996) et ceux publiés par Taos Amrouche, dans « *Le grain magique* » (2009). Il ressort de cette analyse que l'eau est présente d'une façon distinguée dans une quarantaine de contes, soit le tiers du corpus, qui donnent à lire aussi des mythes.

L'analyse nous montre que l'eau est au commencement de l'histoire qu'elle lance, ou constitue un élément explicatif de phénomènes en rapport avec l'origine du monde, ou est « témoin » d'épisodes de tromperie et d'espièglerie qui se déroulent dans des lieux aquatiques. Elle fait également partie des épreuves auxquelles sont soumis les héros, comme elle est bienfaitrice, libératrice, source de richesse ou protectrice. Souvent, elle s'impose sur le chemin des héros. Dans plusieurs contes, l'eau est érigée en obstacle pour tenter d'arrêter ou de freiner la progression du héros. Elle prend des formes différentes de violence. Ce sont de nombreuses situations qui donnent à l'eau son importance dans les contes kabyles dont fait partie le prêt de la chèvre.

Loin des récits de l'origine du monde, la rivière est aussi racontée en tant qu'espace métaphorisé.

1.1.4.3. Rivières d'or et de chants

La rivière donne matière à métaphoriser en étant pour Marie-Thérèse, dans *Jacinthe noire*, « une rivière d'or qu'[elle] contemplerai[t] les soirs de disette » (1996 : 124). Elle est imaginée « d'or » pour représenter, aux yeux de la narratrice, la « richesse » qu'elle dit avoir reçu de Reine.

De nombreuses métaphores, comme celle-ci, répondent au même schéma syntaxique, où deux termes sont reliés par la préposition « de ». C'est ce qui fait que dans *Rue des tambourins*, la rivière prend aussi un contenu de chants : « Émeraude ne voguerait pas sur une rivière de chants » (2013 : 64). Par cette métaphore morale, Marie-Corail, la narratrice, décrit le triste sort qui promet la jeune femme de son frère Charles à un avenir incertain.

Ainsi, les rivières sont présentes autant comme termes métaphoriques que comme repères géographiques inévitables dans l'espace diégétique. Leur omniprésence donne lieu à une description dynamique dans un espace partagé par d'autres lieux d'eau.

L'espace qu'occupent par contre les fleuves est, quant à lui, d'un autre ordre où prévalent les métaphores et les comparaisons auxquelles se joignent des références religieuses.

1.1.5. Des fleuves

Le sentiment d'admiration exprimé pour l'eau, et que l'on perçoit chez les différentes narratrices, est également nourri par le fleuve. Il est parfois introduit par la particule « Ô » par laquelle la narratrice de *Solitude ma mère* s'exclame devant « la merveilleuse odeur d'eau ! » (1995 : 220). Cette eau est celle du fleuve de la Seine qui a une odeur à l'instar de la fontaine qui a aussi la sienne. En descendant vers celui-ci, Aména s'exclame face au monde qui s'offre à sa vue. L'odeur agréable qui titille son odorat, elle l'accueille en la « humant » (1995 : 220).

Mais les fleuves doivent leur présence dans notre corpus essentiellement à l'écriture métaphorique. Il ne s'agit plus de l'espace physique situé dans l'espace

diégétique mais plutôt d'un fleuve métaphorisé, d'un comparé ou d'un comparant qui contribuent à la poésie de l'eau.

1.1.5.1. Relations de métaphore et de ressemblances

Le fleuve est associé à d'autres termes par le moyen, ici aussi, de la préposition « *de* ». Ce genre d'associations donne lieu, par exemple, à un fleuve dit « *de l'éternité* » dans le proverbe ci-après, que cite Fadhma Aïth Mansour Amrouche pour clôturer le récit de l'histoire de sa vie : « *Patience et courage ! Tout passe, tout s'évanouit, et tout roule dans le fleuve de l'éternité* » (2009 : 209). Si le puits sert comme symbole de profondeur, le fleuve symbolise, quant à lui, la longueur. Il y a, dans *Histoire de ma vie*, un effet d'hyperbole qui rend ainsi le fleuve sans fin, comme l'éternité.

Dans *Jacinthe noire*, il est plutôt « *un fleuve de tendresse* » (1996 : 121), celui que Reine dit contenir en elle, en évoquant son amoureux, Jacques. De la même façon, dans *l'Amant imaginaire*, la métaphore fait en sorte qu'Aména se considère « *comme sur un fleuve de verdure et de bruit* » (1997 : 251). Le procédé de la métaphore est cette fois-ci mêlé à une comparaison marquée par l'élément aquatique. En s'estimant incomprise, Aména recourt une nouvelle fois au fleuve dans une comparaison qui lui fait dire qu'elle imagine se « *jeter en [Marcel] comme une source dans le fleuve* » (1997 : 66).

Avec l'eau, les limites de la comparaison sont repoussées pour se rapprocher le plus près des notions abstraites, comme c'est le cas, dans d'autres séquences, avec les paroles et l'air mis en relation avec l'eau. Dans *Jacinthe noire*, à titre d'exemple, il y a des paroles qui sont des flots (1996 : 39).

Aux paroles et à l'air, il faudrait ajouter le regard, comme un autre élément abstrait, qui est mis en rapport indirect avec le fleuve. Rendre possible ce rapport dans le cadre d'une comparaison avec un espace aquatique peut paraître incertain. Taos Amrouche le fait en jetant une passerelle entre les deux termes et ce en suggérant une ressemblance dans une expression qui trempe aussi dans la métaphore. Ainsi, la narratrice de *l'Amant imaginaire*, Aména, décrit le regard de sa mère comme suit :

Ce regard ne s'arrête plus aux êtres et à leurs petites ambitions, il ne fait que traverser, comme il traverse les espaces et le temps incommensurables de l'exil, pour se poser sur les fleurs, pour se fondre dans toute la joie, et rejoindre, comme le ruisseau, le fleuve, tout foyer lumineux, solaire ou lunaire, et tout jaillissement de vie en ce monde.
(1997 : 307).

Le regard de la mère s'intéresse et court vers les espaces de lumière à l'instar du ruisseau dont les eaux ne stagnent pas mais courent pour rejoindre le fleuve qu'elles nourrissent.

Pour évoquer le fleuve, Taos Amrouche n'hésite pas aussi à emprunter aux Écritures Saintes des passages entiers qui, tout en trempant dans le sacré, mettent en relief l'eau et certains de ses espaces.

1.1.5.2. Renvois bibliques et anaphores

Dans les renvois bibliques que l'on peut trouver exclusivement dans *Jacinthe noire*, la référence aquatique inclut les fleuves, ces espaces qui naissent en amont des mers et des océans dans lesquels ils se jettent. Les fleuves figurent dans les références religieuses à travers différents passages comme pour annoncer ces grands espaces de l'eau répétés parfois par le moyen de l'anaphore. C'est ce que l'on peut constater dans l'un des chants religieux puisé dans la Bible et lu par le personnage religieux du Père Julien :

*Les fleuves élèvent, Ô Éternel
Les fleuves élèvent leurs voix,
Les fleuves élèvent leurs ondes retentissantes.
Plus que la voix des grandes, des puissantes eaux,
Des flots impétueux de la mer
L'Éternel est puissant dans les lieux célestes.* (1996 : 211)

La narration ne mentionne pas la source de ce chant. Mais nous le découvrons dans un psaume (93) qui se trouve dans l'Ancien Testament. L'apparition timide, dans un précédent psaume, de la seule marque aquatique, par l'intermédiaire de la mer, n'est finalement qu'une annonce d'une expression plus généreuse en eau. Remarquons qu'en plus de l'expression anaphorique répétant « *les fleuves* », il est question de « *puissantes eaux* » et de « *flots impétueux de la mer* ». Le mot « *flot* » est d'ailleurs particulièrement sollicité comme un terme métaphorique dans l'écriture de Taos Amrouche, notamment dans *Jacinthe noire*,

où par exemple la lumière tombe « *en flots d'or sur le visage de Ludmila et sur ses cheveux* » (1996 : 65).

À propos des fleuves, c'est encore une fois un chant religieux, dont l'origine n'est également pas identifiée mais que l'on peut trouver dans le psaume 98, versets 7 à 9, qui les évoque, en compagnie de la mer :

*Que la mer retentisse avec tout ce qu'elle contient
Que le monde et ceux qui l'habitent éclatent d'allégresse,
Que les fleuves battent des mains
Que toutes les montagnes poussent des cris de joie
Devant l'Éternel ! Car il vient pour juger la terre.* (1996 : 212).

Ici aussi, l'anaphore intervient comme un moyen de mise en relief qui n'échappe pas à l'auteure.

Toutes ces références aquatiques qui sont indiquées à travers les narratrices et les autres personnages des cinq récits sont pour les deux auteures comme autant de prétextes bien venus qui servent à nommer tous ces espaces des eaux courantes. Fontaines, sources, ruisseaux, rivières et fleuves sont présentés et décrits par des procédés nombreux et variés qui convergent tous à les mettre en valeur d'une façon ou d'une autre.

Les eaux stagnantes sont aussi présentes avec leurs différents espaces et ont leur part dans la narration.

1.2. Espaces des eaux stagnantes

Les espaces des eaux stagnantes sont au nombre de six dans notre corpus : bassins, lavoirs, abreuvoirs, puits, lacs et mer. Chacun d'eux est énoncé selon certains procédés scripturaux qui se répètent parfois.

1.2.1. Des bassins

Les procédés scripturaux qui ont permis de mettre en valeur les différents espaces des eaux courantes, nous les retrouvons en partie dans le cas des espaces des eaux stagnantes. Les bassins en font partie même si leur apparition est peu importante autant chez la mère que chez la fille.

1.2.1.1. Localisation de l'espace euphorique

Dans *Histoire de ma vie*, il s'agit surtout du bassin de l'école de Taddert-ou-Fella qui, parfois, est présenté au pluriel. Le lieu est situé géographiquement de façon à permettre au lecteur de se l'imaginer. On saura que « *les bassins pour laver le linge se trouv[ent] trop loin* » (2009 : 76) du dortoir de l'école. À l'instar des fontaines, des ruisseaux, des sources et des rivières, la localisation géographique des bassins est justifiée par deux raisons. Ils sont localisés lorsqu'il n'est gardé d'eux aucun mauvais souvenir ou lorsqu'il y a une nette prédominance des moments du bien-être qu'ils permettent, en dehors des moments de lavage de linge. Tel est le cas, pour rappel, d'une des fontaines se trouvant à Tunis que la narratrice a pris la peine de situer « *à quelques mètres de la maison* » (2009 : 140). On a vu aussi que le souci du détail géographique accompagne également le ruisseau de Tagragra, lieu de lavage et de rencontres mémorables.

Concernant « *le bassin* » (2009 : 44) de l'école de Taddert-ou-Fella, c'est dans son eau que Fadhma Aïth Mansour Amrouche a trempé sa blouse pour trouver l'apaisement recherché, en se soulageant du mal des punaises qui l'empêchent de dormir en été.

Aux Aïth-Manegueleth aussi, il y a un bassin dont la proximité procure plaisir à la narratrice. Elle « *pouvai[t] aller chercher [sa] provision d'eau au bassin, qui se trouvait à deux pas de [sa] demeure* » (2009 : 94). Remarquons que de telles expressions de localisation partagent la même structure syntaxique, étant constituée d'un verbe de lieu (trouver, situer) et d'un adjectif numéral ou indéfini formant un complément circonstanciel de lieu (« *à quelques mètres de la maison, à deux pas de la demeure* »).

Dans les exemples que nous avons donnés jusque-là, le bassin n'est qu'avantages pour la narratrice. Mais à la naissance de cette dernière, il se présente comme un espace ennemi parce que c'est dans « *un bassin d'eau glacée* » que la mère de Fadhma Amrouche « *avait tenté de noyer* » son enfant (2009 : 62), après avoir perdu tout espoir de la voir reconnue par son père. Ce

mauvais souvenir dicte à l'auteure de priver ce lieu d'eau d'un quelconque article défini. Il aurait pu être, dans des circonstances heureuses, par exemple, le bassin qui « *se trouve à proximité de la maison* ». Mais, il n'est donc qu'« *un* » bassin voué à l'anonymat, sans article défini, et que la narratrice-auteure ne se donne pas la peine de localiser.

Cet épisode de tentative de noyade se répète dans la narration, avec le même effacement du lieu exact, mais où il est question d'« *une fontaine glacée* » (2009 : 26) et non plus d'un bassin. La narratrice implique-t-elle ainsi deux lieux aquatiques pour le même événement ? La tentative de noyade a-t-elle eu lieu dans une fontaine ou dans un bassin ? Il est bien possible qu'il ne s'agit pas ici d'une confusion, mais qu'il est question d'un bassin se trouvant dans une fontaine et que l'auteure ne fait que varier le vocabulaire pour élargir et enrichir le champ lexical de l'eau dans son roman.

Que ce soit un bassin ou une fontaine, la non-définition du nom, qui se confirme, reste de mise dans de telles séquences. Ce qui s'applique d'ailleurs aussi au cas d'« *un invisible bassin* » (2013 : 293) dont la narratrice de *Rue des tambourins* s'est mis à imaginer l'existence.

Si l'on voulait élargir les exemples confirmant l'application de cette règle qui met en valeur les espaces euphoriques aux dépens des espaces dysphoriques, nous pouvons citer l'une des séquences les plus expressives d'admiration d'un bassin.

1.2.1.2. « Le » bassin captivant d'Asfar

Il existe dans *Rue des tambourins* une séquence qui nous rappelle celles exprimant l'exaltation de Fadhma Aïth Mansour Amrouche devant le ruisseau de Taddert-ou-Fella et l'appropriation qu'elle en fait dans *Histoire de ma vie*. Le bassin dont il est question dans *Rue des tambourins* se trouve dans le jardin de la maison d'Asfar. Marie-Corail ne le désigne pas par le possessif « *mon* », comme le fait Fadhma Amrouche pour « *son* » ruisseau, mais il est, à ses yeux, un trésor dont la découverte est excitante au point de lui trouver des proportions qui ne

sont pas les siennes. La séquence se rapporte au jour du déménagement de Tenzis vers Asfar :

Laissant nos parents décharger nos meubles avec l'aide du charretier, nous courûmes au fond du jardin, Nicolas, le Ramier et moi, pour en découvrir les trésors : le bassin nous captiva avant toute chose. Bien que de proportion raisonnable, il nous parut vaste comme une piscine. (2013 : 138).

« *Le* » bassin de la maison d'Asfar est une place aimée, un lieu important dans cette maison. On ne manque pas de le présenter aux convives, à plus forte raison lorsque l'invité est Bruno, le fiancé : « *Dissimulant avec peine une joie sauvage, je lui montrai chaque place chère du jardin : le figuier, le bassin sous le mandarinier [...]* » (2013 : 275). Cette joie se prolonge lorsque l'on plonge dans son eau : « *L'après-midi, sieste. Et puis nous barbotions dans le bassin, sous le mandarinier, soulevant de grandes gerbes d'eau tiédie par le soleil ...* » (2013 : 142).

Ce n'est pas la première fois que la narratrice fait montre de fierté à faire découvrir ce genre d'endroits. Souvenons-nous qu'elle ne pouvait pas manquer aussi de faire « *admirer la fontaine de lierre* » à son invité du jour, comme nous le mentionnions précédemment.

L'importance montrée du bassin va jusqu'à s'introduire dans la sphère de l'imagination et des rêves.

1.2.1.3. Un bassin rêvé

Nous savons que le bassin, à l'instar d'autres espaces comme la fontaine et le puits, est associé à certaines des demeures occupées par Fadhma Amrouche dans *Histoire de ma vie* et par Marie-Corail dans *Rue des tambourins*. Cette association se prolonge dans *Solitude ma mère* avec deux références à deux bassins différents.

La première nous apprend que dans la maison parentale de la narratrice, à Mélidja, existe un bassin (1995 : 56). La deuxième référence décrit la vaste demeure du grand frère Aurélien, en France, avec ses espaces qui ne manquent pas de « *bassin aux nénuphars, [et de] jet d'eau* » (1995 : 72).

Le bassin serait-il ainsi si important dans l'espace et l'esprit des différentes narratrices à tel point qu'elles l'aperçoivent même lorsqu'il se fait invisible, voire même inexistant ? Il n'est pas risqué de répondre à cette interrogation par l'affirmative puisque les narratrices emportent avec elles cet espace aquatique dans leur monde imaginaire fait de rêves ou d'imagination.

Cette introduction dans le monde imaginaire peut être étayée par un exemple de *Solitude ma mère*. À l'instar du bassin invisible que s'efforce à voir Marie-Corail dans *Rue des tambourins*, dans *Solitude ma mère* également la narratrice, Aména, rêve d'une maison qu'elle ne s'imagine pas sans son bassin : « Ô la maisonnette, avec sa haie de chèvrefeuille, son jasmin près du bassin et la touffe de basilic pour la soupe du soir ! » (1995 : 230). Nous comprendrons aisément que l'admiration qu'a Aména pour de tels endroits nourrit bien son imagination. La particule « Ô » intervient une nouvelle fois dans ce roman pour témoigner de cet état d'âme, après l'exemple de son exclamation devant « la merveilleuse odeur d'eau ! » (1995 : 220) du fleuve.

Ainsi, cet espace d'eaux stagnantes est géographiquement localisé et défini lorsqu'il est source de quiétude, avec parfois une similitude dans la construction syntaxique. Les répétitions de séquences qui sont relevées impliquent un élargissement du champ lexical.

Aux bassins se joignent les lavoirs qui leur sont distincts du fait que ces derniers, comme leur nom l'indique, sont destinés à l'usage exclusif de lavage. Mais nous verrons que la stratégie d'écriture dans *Histoire de ma vie* nous conduit à découvrir une proximité non innocente entre les deux, laquelle proximité pourrait faire croire à une confusion.

1.2.2. Des lavoirs

Les lavoirs sont absents des romans de Taos Amrouche. Ils occupent, cependant, accessoirement le récit de *Histoire de ma vie*, mais aucun n'est cité pour sa fonction de lavage.

1.2.2.1. Sous des eaux froides

Le lavoir que la narratrice introduit en premier dans *Histoire de ma vie* est celui qui se trouve dans le village de Mekla vers lequel elle « *suivai[t] ses hôtes* » (2009 : 49), sans autre détail. Elle nous apprend qu'à l'hôpital des Aïth-Manegueleth il y a aussi un lavoir et ce en racontant qu' « *une ancienne fille des Sœurs avait pris le mal en restant mouillée après des journées d'hiver passées au lavoir* » (2009 : 74).

Mais c'est surtout les lavoirs de l'école de Taddert-ou-Fella qui présentent le plus d'intérêt dans la narration, avec l'épisode des douches froides que les élèves les plus âgées de l'école faisaient subir à leurs cadettes qui mouillaient leurs lits. La narratrice se souvient de la frayeur qui la submerge lorsque ses aînées parmi ses camarades la saisissaient par les pieds et les mains pour la « *doucher sous le robinet d'eau glacée, dehors, car les lavoirs étaient à l'extérieur* » (2009 : 35-36). Le souvenir n'est pas raconté pour témoigner d'une expérience psychologique traumatisante mais comme un fait dont on se réjouit des conséquences. La narratrice en garde le souvenir d'un « *remède, [qui] fit des merveilles* » (2009 : 36), les petites filles cessant de mouiller leurs lits. L'eau est ainsi présentée comme un remède même lorsqu'elle est glacée et terrifie Fadhma Amrouche.

Cet épisode de la vie de la narratrice n'est pas répété dans la diégèse, mais certaines autres séquences en rapport avec l'eau le sont. Parmi ces répétitions, il y a celles qui peuvent faire penser le lecteur à une confusion entre certains espaces aquatiques.

1.2.2.2. Répétitions et impression de confusion

Nous avons relevé précédemment qu'un même épisode raconté, celui où la mère a tenté de noyer son enfant, a impliqué deux espaces aquatiques différents. La narratrice a parlé une première fois d'une fontaine et une deuxième fois d'un bassin. Cet autre épisode de douches froides engage, lui aussi, un autre espace, qui n'est pas un de ces lavoirs dont elle parle dans les exemples ci-dessus. C'est

encore une fois des bassins dont il est question. Plus loin dans le récit, elle a justement le souvenir des « *bassins où [elle] avai[t] été si souvent douchée* » à l'eau glacée (2009 : 53).

Si nous avons souligné qu'il s'agit probablement, pour le cas de la tentative de noyade, d'un bassin appartenant à une fontaine, là aussi, il pourrait s'agir de bassins qui servent de lavoirs. Que les premiers remplacent les seconds, cela relève-t-il de simples choix linguistiques, les lavoirs n'étant rien d'autres que des bassins réservés au besoin de lavage, comme nous le disions plus haut ? Nous réaffirmons, ici encore, que nous ne pensons pas qu'il y a confusion de mots, d'autant que celle-ci se répète dans le même texte. Cette répétition, comme toutes les autres, pourrait bien être voulue avec la visée de varier et d'enrichir le champ lexical de l'eau. Aussi, et de la sorte, la répétition ne manque certainement pas de renforcer la présence de l'eau dans l'espace textuel et, partant, d'appuyer le signe aquatique.

Les occurrences du lavoir, qui se rapportent quasi majoritairement à l'eau glacée, sont ainsi limitées. Le rapprochement de cet espace de celui du bassin, avec ce que cela implique comme impression de confusion, permet de susciter l'attention et les interrogations du lecteur. Partant de cela, cet intérêt recherché comble un tant soit peu, du moins réduit le manque de présence du lavoir dans l'histoire racontée.

Les abreuvoirs également sont des espaces communs et, comme les lavoirs, ne sont pas légion dans notre corpus, mais pourtant rendus visibles grâce à la narration.

1.2.3. Des abreuvoirs

La fonction principale d'un abreuvoir est déclinée clairement dans son nom, comme cela est fait pour le mot lavoir, destiné au lavage. L'abreuvoir permet aux bêtes de s'y abreuver. Mais dans les trois séquences que nous relèverons ci-après, il intervient dans des circonstances différentes.

1.2.3.1. Un espace et des fonctions

L'abreuvoir est évoqué deux seules fois dans *Histoire de ma vie*, et chacune d'elles le présente dans une fonction différente. Il est d'abord le lieu de désaltération du bétail, et cela est précisé dans le souvenir de Fadhma Aïth Mansour Amrouche qui se souvient avoir « *suivi [son] frère qui menait les bœufs à l'abreuvoir* » (2009 : 27). Si la narratrice n'apporte aucune autre précision, l'on comprend logiquement qu'à l'abreuvoir les bêtes s'y abreuveront. Pourtant, ce lieu n'est pas que désaltérant.

Dans la même histoire que raconte Fadhma Amrouche, le grand-père Hassen-ou-Amrouche disposait de chevaux qu'il « *menait à l'abreuvoir, les douchait, et les ramenait à l'écurie [...]* » (2009 : 115). La précision est, par contre, faite dans cet exemple pour dire que l'abreuvoir sert également de lieu de douche pour les bêtes. Le récit lui donne une seconde fonction, celle de la purification en l'occurrence, ce qui en fait un abreuvoir-lavoir.

Une troisième fonction nous est suggérée dans *Solitude ma mère* où cet espace est associé, dans son unique apparition, au thème de l'amour. La narratrice confie qu'elle voit l'amour « *dans l'herbe haute qui foisonnait auprès de l'abreuvoir* » (1995 : 19). L'abreuvoir contribue donc à procurer des motifs de rêverie, il est inspirant après avoir été désaltérant et purificateur.

Ainsi, cet espace d'eau stagnante apparaît sous multiples contextes et fonctions. Le tableau se complètera avec d'autres caractéristiques que nous relèverons dans *Rue des tambourins*. Il y règne une description qui imprime un autre rythme au texte, installe un certain degré d'indécision et fait que l'abreuvoir se confond avec la fontaine.

1.2.3.2. Abreuvoir-fontaine : une frontière imprécise

Le chemin de l'abreuvoir est souvent emprunté dans *Rue des tambourins* par Marie-Corail, la narratrice, qui décrit « *l'abreuvoir qu'une forte odeur de boue chaude annonce de loin, [et qui] grouillait à cette heure* » de la nuit (2013 : 98). De nuit comme de jour, de tels espaces d'eau ne désemplissent souvent pas.

Mais pourquoi y a-t-il tant de monde dans un abreuvoir, censé plutôt recevoir surtout des chevaux, sinon des bestiaux ?

La même question peut être posée et imposée à la lecture du paragraphe suivant, que nous faisons exprès de reprendre *in extenso*. Il constitue d'ailleurs un parfait exemple d'une séquence généreusement aquatique, construite autour du champ lexical de l'eau qui y déborde. Il débute par une invite de la mère à sa fille Marie-Corail de l'accompagner, en compagnie de Hamma, la porteuse d'eau, à la fontaine du village :

-Puisque, toi aussi, tu ne dors pas, chuchota-t-elle, profitons-en pour monter au village avec Hamma : la nuit est si belle ! Nous passerons par l'abreuvoir et les chemins qui, de jour, sont interdits aux femmes. A ma stupéfaction, les abords de l'abreuvoir grouillaient de monde : les vieilles, les fillettes, les jeunes garçons jacassaient et s'invectivaient. L'eau appartenait au plus hardi : là, il importait de donner de la voix, de se frayer coûte que coûte un passage. « Qui a bonne langue a mieux qu'un champ d'oliviers » : les timides risquaient de mourir de soif, ni plus ni moins. A pareille heure, la politesse était ridicule. Mais n'était-ce pas tante Touma qui, d'autorité, s'était approchée de la fontaine, se faisant éclabousser par les plus mécontents ? Indifférente aux clameurs, les pieds boueux et ses larges manches relevées jusqu'à l'épaule, elle remplissait imperturbablement ses outres [...]. Le sommeil était-il donc un luxe dans notre village ? Moins audacieuses que Touma, et un peu à l'écart, des femmes, des enfants, anéanties de fatigue, dormaient la joue sur une pierre, comme des mendiantes. Au petit jour, avec un peu de chance, elles pourraient peut-être avoir leur part d'eau... (2013 : 113-114).

Ce que décrit ici Marie-Corail donne matière à une clarification nécessaire. Où s'arrête l'abreuvoir et où commence la fontaine ? Le premier espace est-il confondu dans le second ? Arrêtons-nous un moment à cette séquence pour analyser son contenu et tenter d'apporter une réponse à ces interrogations taraudantes et à celle posée plus haut pour savoir pourquoi un abreuvoir, destiné théoriquement à recevoir des bêtes, grouille-t-il d'une si grosse foule.

Selon la séquence rapportée ci-dessus, le trajet tracé par la mère indique un passage « *par l'abreuvoir et les chemins qui, de jour, sont interdits aux femmes* ». L'abreuvoir n'est donc pas une destination finale mais un passage par lequel devraient transiter les trois femmes pour arriver à la fontaine. Le repère est donc clair. Toutefois, le chemin parcouru, selon la description qu'en fait la narratrice, s'arrête à hauteur de cet abreuvoir puisqu'il est dit que ses « *abords*

[...] *grouillaient de monde* », un monde constitué de la gente féminine en majorité. C'est à ce niveau que se déroule toute la scène de puisage de l'eau. Cette eau est potable parce qu'il est bien indiqué que les moins entrepreneuses parmi les femmes qui attendent leur tour pour remplir leurs outres « *risquaient de mourir de soif* ». Mais, l'on sait pourtant que l'eau d'un abreuvoir n'est potable que pour les seules bêtes. Où est-on au juste, dans un abreuvoir, ou dans une fontaine ?

L'impression de confusion relevée précédemment entre fontaine et bassin, ainsi qu'entre lavoir et bassin, revient ici pour engager le couple abreuvoir-fontaine. Elle est justifiée parce que l'auteure introduit le mot « *fontaine* » dans la suite de la description, en indiquant, brusquement, que tante Touma « *s'était approchée de la fontaine* ». Dans le même paragraphe, nous passons ainsi de l'abreuvoir à la fontaine sans transition. Nous retrouvons le même procédé dans une autre séquence, où la narratrice indique la proximité d'un cimetière qui « *dominait l'abreuvoir* » (2013 : 76) alors qu'elle se trouve dans une fontaine en compagnie de sa grand-mère.

Y a-t-il confusion entre les deux lieux ? Sachant que, dans la réalité, l'abreuvoir reçoit surtout l'eau perdue d'une fontaine, il est probable que les deux soient voisins mais à une certaine distance. Ils ne sauraient être contigus si l'on se fie à la culture kabyle, à laquelle appartient la narratrice, qui veille à la dissociation entre espaces masculins et espaces féminins.

Dans la coutume kabyle, les fontaines sont des espaces destinés plus aux femmes qu'aux hommes. Et « *la coutume a pris des précautions minutieuses pour [...] mettre [la femme] à l'abri de toute rencontre fâcheuse, de tout propos inconvenant et même de tout regard indiscret* » (Hanoteau et Letourneux, 2003 c : 155). C'est pour cette raison qu'« *elle lui a réservé des fontaines particulières, ou, s'il n'y a qu'une fontaine, des heures spéciales pour y puiser l'eau ou pour y laver* » (H. et L., 2003 c : 155). Les voies d'accès qui mènent à la fontaine répondent à cette exigence de séparation, puisque « *les chemins de la fontaine sont souvent affectés d'une manière spéciale, l'un aux hommes, l'autre aux femmes du village* » (H. et L., 2003 b : 161). Plus qu'une réservation d'espace, il

est même dit que « *personne ne peut faire pâître son mulet sur le chemin de la fontaine des femmes* » (H. et L., 2003 c : 308).

Si la fontaine se conjugue au féminin, c'est aussi parce qu'elle est un espace de rencontres féminines et c'est également parce que c'est à la femme qu'incombe la tâche de puiser l'eau dont elle a besoin pour elle et pour les siens, notamment pour les usages ménagers. Et c'est ce qui est vérifié d'ailleurs dans notre corpus. Exclues des autres espaces publics du village, à l'exemple du marché et de *tajmaât*, place publique des hommes, les femmes trouvent en la fontaine leur espace de liberté comme en témoigne le précédent passage descriptif de Marie-Corail. Perturber l'ordre imposé dans les fontaines et les abreuvoirs est un fait punissable. Les coutumes kabyles réservent des amendes pour tout villageois qui, par exemple, « *s'est promené sur le chemin de la fontaine réservé aux femmes* » (H. et L., 2003 c : 85).

Les questions que nous nous sommes posées en rapport avec ces espaces d'eau et leurs places dans l'espace kabyle relèvent certes de l'anthropologie, mais elles nous éclairent sur l'improbable contigüité d'une fontaine et d'un abreuvoir qui est un espace fréquenté par les hommes. Dans le contexte littéraire qui nous intéresse, il ne pourrait s'agir donc que d'une certaine proximité des deux lieux mais que l'auteure ne précise pas dans son écriture. Qu'est-ce qui pourrait justifier cette imprécision ?

Taos Amrouche trouve ainsi le moyen de surcharger le signe aquatique avec une écriture maîtrisée jusqu'à se risquer aux confins de la confusion, plus que ce qui est relevé chez sa mère. Et c'est là un moyen qui pousse le lecteur au questionnement et à la réflexion au sujet des nombreux espaces de l'eau, comme nous avons été poussé à le faire. Nos interrogations ci-dessus pourraient bien être celles du reste, ou du moins d'une partie des lecteurs de l'œuvre amrouchienne. Dans ce cas, les auteures auront réussi à nous faire intéresser à la matière aquatique qu'elles rendent particulièrement visible.

C'est le cas également avec d'autres espaces des eaux stagnantes dont fait partie le puits qui prend une bonne place dans deux des cinq récits de notre corpus.

1.2.4. Des puits

Parmi les puits qui apparaissent dans *Histoire de ma vie* aucun n'est cité dans l'espace de la Kabylie natale. Tous se trouvent dans l'exil tunisien où deux des habitations, qui ont accueilli la narratrice et sa famille, disposent chacune d'un de ces espaces aux eaux profondes.

1.2.4.1. Description du dedans vers le dehors

Pour introduire le puits dans l'espace que décrit la narratrice, l'auteure procède de la même façon : elle donne à la description un cheminement qui va de l'intérieur vers l'extérieur.

La toute première maison louée « *était meublée d'importantes étagères ; dans la courette, un banc en maçonnerie tenait lieu de potager, et, à côté de l'une des pièces, à hauteur de la taille, s'ouvrait le puits* » (2009 : 140). Sont toujours décrites d'abord les pièces de la maison avant d'arriver à sa courette, pour répondre aux exigences d'une description ordonnée et organisée du dedans vers le dehors, de l'intra-muros vers l'extra-muros.

La même logique préside aussi au cas de la onzième maison louée qui avait, elle aussi, son puits : « *Dans le grand patio dallé, il y avait un puits d'eau saumâtre, et une citerne dont l'eau n'était pas buvable, mais bonne pour la lessive* » (2009 : 163). Dans cet exemple aussi, la description est entamée par le vestibule et les chambres de la maison avant de s'occuper du puits et de l'extérieur, là où elle prend fin.

Le puits n'est pas décrit sans la cour puisque nous retrouverons le patio dans une séquence de *Rue des tambourins* qui confirme que la description ne saurait se faire sans s'arrêter au puits même dans les maisons d'autrui. Nous verrons ci-après comment l'auteure trouve le moyen d'évoquer le puits dans un contexte qui, *a priori*, ne s'y prête pas. Des souvenirs d'enfance font rappeler à la narratrice l'occasion d'une fête de fiançailles au village à laquelle elle se rend parée de ses beaux atours. Attisant la curiosité des femmes, elle voit des regards dévoreurs braqués sur elle et suscite un intérêt que ne pourrait justifier,

considère-t-elle, que l'espace du patio des voisins avec son puits, comme elle le suggère dans ce parallèle qu'elle fait :

Là aussi j'étais assaillie de regards. Ce n'était pourtant pas le patio de nos voisins de Tenzis, avec son puits, son jasmin et son jardinet émaillé de pâquerettes et de renoncules au printemps, mais la cour de terre battue de mes pères, durement éclairée à l'acétylène. (2013 : 104).

En plus de son inévitable visibilité, le puits est un élément qui valorise l'espace qui l'abrite.

Il devient dans ce même roman un espace qui suscite un tel attachement que l'on ne s'empêche pas de se l'approprier par le discours.

1.2.4.2. L'appropriation d'un vieux puits

La description ordonnée dans *Histoire de ma vie* ne se prolonge pas dans *Rue des tambourins*, pour la raison que le puits se trouve dans un tout autre environnement. Il s'agit particulièrement d'un « *vieux puits* » qui accompagne la narratrice dans ses remémorations, et qui est témoin de ses rencontres amoureuses avec Bruno. Ce puits se trouve dans un jardin, tout aussi abandonné que la maison qui lui est attenante, sur le chemin de Sainte-Perpétue, le village de Bruno.

C'est « *adossé au vieux puits, les pieds enfouis dans les herbes folles* » (2013 : 249) que Bruno attendait l'arrivée de Marie-Corail. L'endroit accueille aussi la narratrice à qui il arrive d'attendre à son tour Bruno. Le bonheur des retrouvailles qui se renouvellent dans ces lieux fait naître et nourrit le sentiment d'attachement du couple au vieux puits. Pour exprimer ce lien, Bruno et Marie-Corail font ce qu'a fait Fadhma Amrouche face au ruisseau de Taddert-ou-Fella, témoin et acteur de son bien-être, présenté comme « *mon ruisseau* ». Nous retrouvons ici la volonté de s'approprier l'espace, par le discours, exprimé par un pronom possessif.

Le couple veut posséder les lieux pour faire de ce puits le sien et à qui Bruno exprime, en même temps, sa fidélité :

Pense à notre vieux puits, à nos arbres redevenus sauvages ... Même mariés, nous ne les oublierons pas, n'est-ce pas Kouka ? Nous continuerons à rendre visite à notre maison en ruine... Chaque fois que nous irons aux Bergamotes, nous nous y arrêterons, c'est promis ? (2013 : 278).

Plus que chez la mère, Taos Amrouche n'exprime pas le degré d'attachement de la narratrice par la seule appropriation au moyen du possessif (*notre*). Elle donne au puits les propriétés d'un bien mobilier en faisant dire à Marie-Corail son envie de l'avoir avec elle là où elle va : « *Il me manquera ce vieux puits. Oh ! si nous pouvions l'emporter* » (2013 : 247). Vouloir l'emporter est une autre manifestation de l'appropriation de cet espace, signifiée déjà par le pronom possessif « *notre* ». L'expression d'appropriation est assimilée à celle d'une adoption d'un enfant orphelin, le vieux puits autant que la maison en ruine étant abandonnés par leur propriétaire.

L'interjection « *Oh* » renforce l'expression de l'ardent souhait comme elle appuie la vive inquiétude de Marie-Corail de devoir quitter un jour cet espace si cher à ses yeux. Le « *Oh* » du souhait et du renforcement fait suite au « *Ô* » de l'admiration. Les deux sont mobilisés pour l'eau.

Pour atténuer l'inquiétude de Marie-Corail, Bruno fait appel à ce même espace aquatique en déclarant vouloir plonger les « *mains brûlantes [de celle-ci] dans l'eau du vieux puits* » (2013 : 252) qui acquiert ainsi la fonction curative après avoir contribué, plus haut, à valoriser un patio.

L'attention de la narratrice est portée sur le puits dont la présence dans le texte se manifeste dans d'autres séquences de *Rue des tambourins* où il est soit un lieu d'attraction, soit un repère géographique. Il est aussi métaphorisé comme le sont d'autres espaces aquatiques.

1.2.4.3. Puits de richesse et d'inconscience

Les puits aussi sont intégrés dans le processus métaphorique. Ils sont le terme qui annonce, dans la métaphore, des notions abstraites et ce dans deux romans.

Aména, la narratrice de *Jacinthe noire*, explique à son amie Marie-Thérèse que tout être humain est une personne à découvrir, à explorer. « *Le plus disgracié*

en apparence, celui dont on n'attendait rien, pour peu que l'on sache voir, est un puits de richesse » (1996 : 185). Ce monde enfoui au fond de tout être humain, fait de valeurs et de sentiments, est explorable comme « *un puits de richesse* », à l'image de la « *rivière d'or* » dans *Jacinthe noire* qui est une expression symbolique de la richesse.

Mais dans une autre métaphore du même genre, dans ce même roman (*Jacinthe noire*), le puits prend un autre contenu, tout en gardant l'image de profondeur qu'il symbolise. Pour illustrer son profond assoupissement, avec Reine, la narratrice compare leur réveil à une remontée du fond d'un « *puits d'inconscience* » : « *Il faisait presque nuit dans la chambre lorsque nous remontâmes du puits d'inconscience où nous étions tombées* » (1996 : 213). L'image de profondeur du puits sera d'une importance certaine dans l'analyse de la symbolique.

Dans *l'Amant imaginaire*, la métaphore du puits n'illustre pas une situation vécue par la narratrice, mais se place dans le titre d'un livre qu'Aména a reçu de la part d'un ami : « *Le Puits de solitude* » (1997 : 328). Comme l'inconscience, la solitude aussi a son puits que lui réserve la pratique métaphorique. Et Aména apprécie cela, puisque ce titre l'agrée. « "*Le Puits de solitude* " (le beau titre !) » confie-t-elle (1997 : 333).

Le puits est également introduit par comparaison dans *Rue des tambourins* où, aux yeux de Marie-Corail, l'air du pays est « *coupant comme l'eau du puits* » (2013 : 42).

En résumé, on a vu qu'en partie, la présence des puits dans notre corpus se réalise par l'intermédiaire d'une description que Taos Amrouche a voulu ordonnée selon un sens précis qui va de l'intérieur vers l'extérieur de l'espace des maisons. Les narratrices n'omettent pas de rendre compte de la présence des puits y compris par des métaphores et autres procédés d'écriture valorisants.

Les lacs, dont les eaux ne sont pas moins stagnantes, se font, eux aussi, visibles avec leurs spécificités.

1.2.5. Des lacs

La plupart des lacs de notre corpus ont une identité, dans le sens où ils portent parfois un nom qui les désigne, comme le nom de la ville ou de l'endroit qui abrite chacun d'eux. Dans *Histoire de ma vie*, même si les lacs s'y font rares, celui qui y est évoqué est nommé : c'est le « *lac Sedjoui* » (2009 : 176) vers lequel la narratrice et les siens faisaient des promenades nocturnes. Fadhma Amrouche cite ainsi un lac qui existe dans le sud-est de Tunis, parmi les quatre lacs qui entourent la ville (Barthel Pierre-Arnaud, 2003 : 519).

Dans *Rue des tambourins*, Marie-Corail décrit un lac qui est situé dans la ville de Tenzis, et qui n'est pas moins un lieu qui procure du bonheur. C'est probablement du même lac Sedjoui dont elle parle si l'on considère que Tenzis n'est que la déformation du mot Tunis, en sus d'autres éléments intertextuels qui existent entre *Histoire de ma vie* et *Rue des tambourins*. Dans ce dernier roman, ce genre d'espace d'eau est plus présent, à l'opposé de *Jacinthe noire* qui n'en compte aucun.

Dans *Rue des tambourins*, le lac participe aux multiples comparaisons qui caractérisent, aux côtés des métaphores, les textes de Taos Amrouche. Marie-Corail y décrit « *le grand front serein [de Noël], lisse comme le lac au printemps* » (2013 : 328). Le rapport de ressemblance repose sur la comparaison qui intervient aussi dans le cas des lacs et constitue un autre aspect de l'écriture liquide.

Mais les textes de Taos Amrouche s'appuient sur d'autres procédés d'écriture qui font distinguer certains lacs par rapport à d'autres. Le lac aux flamants roses est l'un de ces espaces aquatiques que la narration met en valeur. Pour ce faire, il est entouré d'un ensemble d'éléments qui l'accompagnent fidèlement.

1.2.5.1. Le lac aux flamants roses

Taos Amrouche s'arrange, à plusieurs apparitions du lac dans *Rue des tambourins*, pour faire passer un train qui intervient comme une occasion de poser le regard sur ce lieu et ses alentours.

Les dessertes du train qui passe par le village se font en longeant cette étendue d'eau qui est un repère que l'on situe dans l'espace et qui permet, à son tour, de situer d'autres espaces. À sa gauche et tout en le surplombant se trouve, par exemple, « *la maison blanche de Noël* » (2013 : 304). Du haut de cette maison, « *nous aimions nous tenir pour jouir du coucher du soleil sur le lac* » (2013 : 304) confie Marie-Corail. Dans un mouvement de va-et-vient, nous remarquons que la description qui s'appuie, une première fois, sur le lac pour localiser la maison, prend le sens inverse pour projeter le regard, cette fois-ci, sur le lac à partir de la même maison. Ceci met en œuvre une description à double-sens qui a pour effet de doubler les occurrences du lac.

Les descriptions reposent, à plusieurs occasions, sur le verbe « *longer* » qui traduit la longueur du lac. Le bout de chemin que Marie-Corail parcourt avec son professeur de dessin passe par ce lac et s'apparente à un bout de bonheur. Pour la narratrice, « *prendre son carton à dessin, et cheminer avec elle sur la route de Tenzis, longer le lac en lui racontant ce qui [lui] passait par la tête était [...] un bonheur* » (2013 : 195).

Tantôt, ce sont des personnages qui vont le long de ce lieu, tantôt c'est le train « *qui longe le lac entre deux haies de myoporums* » (2013 : 262). Ces arbustes qui servent de haies qui bordent des étendues d'eau, que sont les myoporums, sont un autre élément de l'environnement immédiat du lac que le train rend visible même lorsqu'il s'immobilise.

L'environnement de ce lieu, fleuri par les myoporums, est complété par l'expression métaphorique des « *flamants roses [qui] fleurissent le lac au bas de la grand-route !* » (2013 : 242). L'auteure ajoute à l'atmosphère florale en imaginant que ces oiseaux « *glissaient comme des nénuphars géants* » (2013 : 285) sur l'eau. Par la même expression de comparaison, Marie-Corail considère

que ces oiseaux « *évoquaient de grands nénuphars* » (2013 : 213) lorsqu'ils se posent sur le lac. L'eau n'est, dans cet exemple, ni comparée, ni comparante. Un troisième emploi lui est créé en la plaçant plutôt comme un élément qui rend cette comparaison possible, et ce par le fait que les flamants roses ne sont comparables à de grands nénuphars que parce qu'ils sont posés sur les eaux du lac.

Cette expression (*évoquaient de grands nénuphars*) relève d'une comparaison qui n'épouse pas la forme de la structure habituelle reposant sur la préposition « *comme* » en tant que terme comparatif, comme illustré plus haut. Les mots comparatifs, qui fondent le rapport entre les deux termes de la comparaison varient. Pour qu'il y ait comparaison, rappelons, à la suite de P. Ricœur (1975 : 34), que la présence de deux termes, le comparé et le comparant, est essentielle. Dans le dernier exemple que nous avons donné, ce sont les flamants roses et les nénuphars qui constituent, respectivement, ces deux termes. Nous précisions précédemment que comparé et comparant sont reliés par un terme qui est souvent la particule « *comme* », mais qui peut être remplacée par des adjectifs (semblable, similaire, tel...) ou prendre, par exemple, les formes conjuguées du verbe « *ressembler* ». Dans notre exemple ci dessus, c'est donc le verbe conjugué « *évoquaient* » qui joue ce rôle.

Aux nombreux éléments accompagnateurs du lac s'ajoutent donc des compagnons plus intimes que le train et que sont les flamants roses. Ces oiseaux échassiers ont élu domicile dans ce lieu avec lequel ils sont unis et la narratrice n'omet pas de matérialiser cette association dans son discours en nommant « *le lac aux flamants roses* ». Le sentiment d'attachement, comme celui exprimé par les différentes narratrices à bien d'autres espaces aquatiques, dont notamment le ruisseau, s'intensifie en se transformant en un amour déclaré ouvertement. « *J'aime le lac aux flamants roses* » confie la narratrice de *Rue des tambourins* (2013 : 247).

Même dans *Solitude ma mère* est évoqué le lac aux flamants roses auquel la narratrice est attachée jusqu'à la nostalgie. À Paris, elle se remémore le monde qu'elle a quitté et qui est représenté par « *El Mansour, Sidi-Fredj et son petit café*

maure tout contre le phare, Mélidja et son lac aux flamants roses... » (1995 : 195-196).

Que ce soit dans *Rue des tambourins* ou encore dans *Solitude ma mère*, ces flamants roses sont une réalité à Tunis où ils atterrissent fréquemment et en nombre sur le grand lac Sédjoui, dont parle Fadhma Amrouche dans *Histoire de ma vie*. Il est justement possible de les voir sur les photographies et cartes postales de la Tunisie.

Le lac est systématiquement jumelé à ces oiseaux qui constituent le complément du nom qu'introduit la préposition « *aux* ». Ce n'est pas le « *lac Sedjoui* », mais le lac « *aux flamants roses* ». C'est de la sorte que se forme l'identification de ce lieu aquatique qui construit ainsi son « *étiquette* » comme elle se construit pour tout personnage, selon la théorie de Philippe Hamon (1977 : 142).

Train, maison, myoporums, nénuphars et flamants roses, Taos Amrouche multiplie les repères et s'emploie même à répéter certains d'entre eux pour accompagner la description insistante du lac. Celui-ci est entouré d'éléments qui l'ornent tout en contrastant avec ses eaux stagnantes et ce par le fait du mouvement et de la vie qu'ils dégagent ou qu'ils inspirent. Ils lui insufflent ainsi une vie.

Trois différents lacs se trouvent dans *Solitude ma mère*. Deux d'entre eux sont rendus particulièrement importants par l'intérêt que la narration leur accorde.

1.2.5.2. Le lac de Nantua : parcours d'un actant

En plus du lac aux flamants roses et « *le lac d'Annecy* » (1995 : 48), cité une seule fois, il y a, dans *Solitude ma mère*, surtout le lac de Nantua qui se trouve à La Cluse. Il tient sa particularité du fait qu'il est resté, dans le récit, lié à Louison, un amant de la narratrice. L'histoire de ce couple commence à proximité de ce lieu.

C'est au bord de ce lac, dans une guinguette, qu'Aména a fait la connaissance de Louison. C'est « *dans cette guinguette sur le lac* » (1995 : 146)

qu'ils se retrouvaient souvent le soir parmi une foule de gens heureux qui se défoulaient dans des pas de danse. Le moment de la première rencontre ne réussit pas à détourner le regard de la narratrice sur le décor de l'extérieur. Même à partir de l'intérieur de la guinguette, bien attablée dans l'ambiance chaude de la salle, elle avait un œil sur « *le lac de Nantua, parfaitement bleu, [qui] entrainait par toutes les ouvertures de cette longue salle touchante comme un préau de patronage* » (1995 : 151).

L'entrée en douceur du lac fait camper à celui-ci le rôle d'actant, qui est mouvant et agréablement envahissant de l'espace. Son eau a même une odeur qui n'échappe pas à Aména. « *La salle sentait bon l'eau, le feuillage et l'anis* » (1995 : 151) et Louison est pour quelque chose dans cette bonne senteur aquatique.

La narratrice trouve aussi à l'eau de ce lac un pouvoir dominant et qu'annonce son odeur. Elle considère, à propos de Louison, que « *son étrange pouvoir lui venait du lac, car, à peine installé, on rêvait de nymphéas* » (1995 : 151). Le lac-actant agit sur Louison comme par un pouvoir d'ensorcellement. Taos Amrouche renforce ainsi les capacités de cet espace à intervenir en tant qu'actant influent et agissant sur les personnages. Il s'impose en prenant part à la naissance de ce couple. De la guinguette au lac, il n'y a qu'une encablure qu'il arrive à Aména de parcourir lors de promenades avec Louison.

Il est ainsi impossible de dissocier l'histoire de ce couple de ce lac. Cette jonction fait que les deux parties partagent la même situation d'épanouissement, ce qui est étayé, par exemple, par le fait qu' « *on rêvait de nymphéas* » en présence d'un lac « *parfaitement bleu* ». Mais cette association intervient aussi dans d'autres circonstances. Lorsque commence l'extinction de l'histoire avec Louison, l'expression du désenchantement, qui se traduit d'une façon progressive, passe aussi par l'eau.

Aména commence d'abord par confier que le souvenir du plaisir du lac et de sa guinguette n'est pas assez puissant pour faire oublier l'absence de son ami Michel : « *Je ne suis pas encore quiète, et toutes les ressources du lac et de sa guinguette ne me font pas vous oublier* » (1995 : 158). La relation avec Louison a

laissé finalement place à la déception, le temps et l'éloignement sont venus déprécier la valeur de cet espace. Aména arrive à ne retenir « *de La Cluse et de Nantua [...] que des images qui pourraient se situer n'importe où [dont celle d'] un lac ceinturé d'une verdure grasse* » (1995 : 162). Le lac, influent et « *parfaitement bleu* », est banalisé. Il n'inspire plus le rêve des nymphéas. Les flâneries que le couple y effectuait deviennent des « *promenades mélancoliques* » (1995 : 163).

Plus qu'une dévalorisation, le désenchantement de la narratrice fait naître des questionnements sur l'existence même de « *ces roseaux, et ces fleurs d'eau* » qui caractérisent les lieux (1995 : 163). « *Mais ont-ils réellement existé* » arrive-t-elle à se demander (1995 : 162). Les souvenirs nés dans l'eau et par l'eau du lac sont voués à l'effacement. Fréquenter La Cluse est devenu soumis à réflexion parce que s'impose pour Aména la question de savoir s'il est « *prudent de revoir Louison, le lac de Nantua, Maria-Mâtre et tout ce qu'[elle] avai[t] dédaigné* » (1995 : 239).

L'auteure fait subir à l'élément aquatique les conséquences de l'état d'âme de la narratrice, comme pour responsabiliser de la situation de cette dernière le même lac qu'elle a célébré aux moments de bonheur de la narratrice.

Après *Rue des tambourins* et son lac aux flamants roses, et *Solitude ma mère* et son lac de Nantua, *l'Amant imaginaire* se distingue avec son propre lac. Mais celui-ci n'est pas nommé dans toutes ses apparitions. À chaque roman donc son lac, et à chaque lac ses caractéristiques.

1.2.5.3. Gloriettes : un lac dissimulé ?

Dans *l'Amant imaginaire*, Taos Amrouche a choisi de laisser les références supposées au lac avec une identification incomplète. Il ne sera pas dit qu'il s'agit d'un lac mais des indices sont semés dans le texte pour inviter les lecteurs à comprendre, ou à supposer qu'il en est bien un. L'indécision viendra s'ajouter à l'impression de confusion que nous avons soulignée pour les cas des bassins, de l'abreuvoir et des lavoirs. Dans *l'Amant imaginaire*, il est donné pour seule appellation du lac le mot « *Gloriettes* » qui se répète.

C'est vers ce lieu qu'Aména effectuait des promenades avec Marcel Arens, son amant. Ils flânaient précisément « *sur la rive des Gloriettes* » (1997 : 13). Autour de ces Gloriettes, il y a un environnement herbeux proche de la topographie du voisinage d'un lac, puisque le couple Aména-Marcel s'asseyait « *dans de hautes herbes sèches* » (1997 : 13). À ces indices, insérés deux pages après le début de l'histoire, il faut ajouter la présence de roseaux dans les mêmes alentours qui autorisent à croire aussi à l'existence d'un lac dans ces lieux. Là où s'assoient Aména et Marcel « *un rideau de roseaux [leur] cachait l'eau verte des Gloriettes qui grondait* » (1997 : 13). Mais les eaux stagnantes d'un lac grondent-elles ? Ce détail menacerait de semer chez le lecteur le doute sur l'image construite jusque-là.

Deux pages avant la fin de l'histoire, les mêmes *Gloriettes* réapparaissent lorsque la narratrice rappelle au souvenir de son amant le « *bord de l'eau, là où [lui dit-elle] tu m'as parlé un soir de tes tristes amours, tandis qu'un homme coupait les foins dans notre dos et qu'entre les rives vertes coulait doucement le flot moiré des Gloriettes* » (1997 : 349). Si l'indice de « *rives vertes* » pourrait contribuer à chasser le doute, celui du « *flot* » risquerait par contre et encore une fois de convoquer le doute et d'éloigner les lecteurs de l'image du lac.

Lac ou mer, il y a plus lieu de relever ce jeu d'imprécision dans le procédé d'écriture que de trancher la question de la forme exacte de l'espace aquatique des *Gloriettes*. Que la narratrice parle de roseaux qui cachent l'eau verte, ce n'est là que la symbolique d'un espace que l'écriture tente de cacher, comme dans un jeu de devinettes qui invite le lecteur à la réflexion. Ainsi, ce qu'a amorcé l'impression de confusion dans l'exemple des bassins continue dans ce cas présent. Cette fois-ci aussi, le lecteur est appelé à faire preuve d'attention pour déceler les indices de la présence d'un tel espace que l'on cache par le moyen du jeu de l'écriture.

Impliquant le lac dans ces multiples procédés, qui le rendent entouré, dissimulé, admirable ou encore actant, Taos Amrouche crée aussi des images qui le personnifient.

1.2.5.4. Un espace personnifié

Le lac n'est pas qu'une étendue d'eau que l'on longe ou que l'on admire, c'est aussi un lieu personnifié à qui l'on imagine une âme, ou qui s'apparente à un personnage que l'auteure met parfois au même niveau d'importance que les autres personnages du roman.

Il est rendu capable d'annoncer les saisons par des indices qui lui sont propres. Et ce par le moyen de ses eaux. Au même titre que le personnage de Mme Duparc qui annonce le printemps avec son sourire, « *le lac aussi l'annonça, dont les eaux se firent lumineuses, et les oranges brillantes et mûres à point.* (2013 : 238).

Il est ainsi présenté comme un élément indissociable du tout naturel. Dans son environnement naturel, il s'épanouit avec la venue du printemps, comme il peut prendre une apparence malade au crépuscule de cette même saison. Si le premier état, d'épanouissement, est traduit par des eaux lumineuses, le second est symbolisé par des « *taches lépreuses apparaissant à la surface du lac* » (2013 : 293).

Le lac devient ainsi une unité de signification qui ne manque pas également d'avoir sa propre « *étiquette sémantique* » (P. Hamon : 1977 : 126) qui se construit au fil de la lecture de la fiction.

Dans cette construction progressive de l'étiquette de l'eau-personnage, la mythologie aussi s'implique.

1.2.5.5. Image mythologique d'Aphrodite

Comme nous l'avons vu avec de nombreux autres espaces, le lac aussi est témoin du bonheur vécu, comme il contribue à le provoquer. Marie-Corail le rend, dans *Rue des tambourins*, même capable de faire surgir son bien-aimé. Pour elle, Bruno « *s'est présenté devant [elle] comme si [son] besoin de lui l'eût fait surgir, comme s'il se fût élancé de ces amoureuses prairies qui [l']entouraient, ou du lac aux oiseaux-fleurs, de ce lac vert au pied de la grand-route* » (2013 : 243).

Éprise qu'elle est de Bruno, Marie-Corail imagine une naissance mythologique à celui-ci. Ce surgissement imaginé à partir des eaux du lac prend les contours de la naissance d'Aphrodite. L'auteure s'inspire de la mythologie grecque selon laquelle la déesse Aphrodite (Vénus chez les romains) est née de l'écume de la mer (Pierre Commelin, 1991 : 68). Selon Homère, cette déesse des plaisirs de l'amour a pu gagner la terre (l'île de Chypre) grâce aux souffles de Zéphyr, dieu du vent (cité par P. Commelin, 1991 : 69). Les deux éléments de l'amour et de la terre, associés au mythe d'Aphrodite, sont repris dans l'écriture de Taos Amrouche en imaginant Bruno « *élançé de ces amoureuses prairies* » et en mettant en avant la proximité du lac avec « *la grand-route* ».

Ce lien entre l'amour et le lac, nous le retrouvons d'ailleurs chez Aména, la narratrice de *Solitude ma mère*, qui fréquente le lac de Mélidja, dans ses flâneries citadines de jeunesse. Elle dit voir l'amour, qu'elle cherchait, dans les eaux de ce lac.

Aphrodite, ou Vénus, est souvent représentée sur une conque marine, soit un coquillage sur laquelle elle est portée jusqu'au rivage avant de sortir des eaux. Cet aspect mythologique est exploité dans *l'Amant imaginaire* où la narratrice s'imagine, en regardant Marcel, voir « *tout le fond de la gorge frais comme un coquillage à peine sorti des eaux...* » (1997 : 94).

La même image de l'écume de la mer qui a porté Aphrodite est suggérée dans une autre séquence de *Jacinthe noire* avec, cette fois-ci, un personnage féminin. Claire a un contact avec la mer que la narratrice assimile à un rite. « *Elle se courbe et ramène un peu d'eau dans le creux de sa main et puis elle regarde gravement cette eau qui fuit entre ses doigts légers...* » (1996 : 125). La naissance d'Aphrodite (Vénus) est liée à l'image d'un personnage ruisselant d'eau à sa sortie de la mer. C'est l'un des aspects qui est repris dans les représentations picturales, à l'exemple du tableau *l'Aphrodite Anadyomène* du peintre grec Apelle⁷. Ausone, poète latin, a décrit ce tableau en soulignant « *cette*

⁷ Sur le sujet du célèbre tableau d'Apelle se référer à l'article de Perrot Georges : *Une statuette de la Cyrénaïque et l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle*. In : *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 13, fascicule 2, 1906. pp.117-136, [en ligne] www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1906_num_13_2_1282 (consulté le 15 février 2019)

eau pleine d'écume qui coule à travers les mains et les cheveux de la déesse, sans rien cacher de leurs grâces » (Cité par Commelin : 73).

Ainsi, nous remarquons que le mythe d'Aphrodite se répand en images fragmentées dans trois romans de Taos Amrouche, dont l'une d'elle associe le personnage féminin et l'espace de la mer.

Il faudra retenir que les lacs sont profusément cités et répondent à de multiples procédés d'écriture. Taos Amrouche use de descriptions, de métaphores et de comparaisons variées en les évoquant et en faisant accompagner certains d'une somme d'éléments-repères. Elle trouve à l'un d'eux un lien mythologique et fait passer un autre d'un actant influent à un espace dévalorisé, en fonction des expériences et des états d'âme de la narratrice. Les lacs sont désignés par des noms mais qui parfois ne permettent pas une identification claire et tranchée. Un jeu d'imprécision s'installe dans l'écriture de l'auteure et pousse le lecteur à réfléchir.

Comme les lacs, la mer, qui complète les espaces des eaux stagnantes, est aussi moins présente dans le récit de Fadhma Amrouche comparé à ceux de sa fille.

1.2.6. La mer

Pourquoi la mer est présentée au singulier contrairement à tous les autres espaces, étudiés jusque-là, déclinés au pluriel ? Dans *Histoire de ma vie* et *Rue des tambourins*, la Méditerranée se devine par les repères géographiques qui renvoient à la France et à l'Afrique du nord. Dans *Jacinthe noire*, elle est suggérée par l'espace dans lequel se trouve Reine, le personnage principal, qui débarque à Paris en provenance de Tunisie. On la devine aussi dans les deux autres romans de Taos Amrouche du fait de la forte prédominance autobiographique qui nous renvoie à l'origine nord africaine de l'auteure. Il est donc évident qu'il n'est question que d'une seule mer dans notre corpus et c'est la mer méditerranée qui est nommée dans *Rue des tambourins* [(pour Noël, il n'existait qu'une seule mer heureuse au monde : notre Méditerranée) (2013 : 222)].

Une autre précision s'impose. Pourquoi classons-nous la mer parmi les eaux stagnantes ? Il est possible de considérer vives les eaux des mers et des océans si l'on estime que « *l'eau vive est celle dans laquelle il y a des êtres vivants* » comme le souligne Jean Daniélou (1958 : 341). Celui-ci conclut que la présence des poissons dans les eaux des mers et des océans est un signe de vie qui permet de qualifier celles-ci de vives. Jean Daniélou a construit sa conclusion par une approche religieuse, s'inspirant des textes bibliques.

Mais la chaîne des déversements des différents cours d'eau place les mers et les océans au bout du parcours. Les mers reçoivent les eaux des fleuves dans lesquels se jettent les eaux des rivières. Les eaux qui courent le long des ruisselets, ruisseaux, rus, rivières ou fleuves sont en mouvement continu, elles se renouvellent, ce qui leur donne de la vie. Les eaux des mers et des océans ne se jettent donc nulle part, elles stagnent dans leur milieu final.

Mais ce n'est pas pour autant que l'écriture ne trouve pas aux mers le pouvoir d'attirer vers elles certains des personnages.

1.2.6.1. Écrire le désir du contact

Dans *Histoire de ma vie*, les eaux de la mer ne sont pas présentes. Les ruisseaux, les rivières et autres fontaines et sources ont éclipsé la mer. On n'en parle qu'à une seule occasion où la narratrice raconte que, le soir venu, elle et ses enfants respiraient « *l'air de la mer, de la fenêtre de [sa] chambre* » (2009 : 149). La mer se décrit de loin, avec un éloignement que nous retrouvons dans *Jacinthe noire*, où cet espace est très sollicité. La narration montre plusieurs de ses manifestations avec tout le voisinage qui lui est rattaché et qui va des plages aux rivages.

Claire est un personnage qui « *habite le bord de la mer, près d'un phare, sur une hauteur, avec ses deux enfants* » (1996 : 125). Elle est aussi celle qui ne manque pas de passer avec Herlande « *toute une journée au bord de la mer* » (1996 : 137).

Dans *Rue des tambourins*, le bord de la mer ravit la narratrice. Au-delà de l'ambiance de cette partie ouvrant sur la mer, il y a une senteur attirante et qui est

« *celle, plus exaltante, du large* » (2013 : 144). Après la fontaine, l'abreuvoir et le fleuve, la senteur de la mer confirme que l'odeur de l'eau est plurielle dans notre corpus.

Le « bord de la mer » est un fragment phrastique répété dans les expressions aquatiques de Taos Amrouche. S'il est, dans *l'Amant imaginaire*, l'espace-témoin de l'amour entre Aména et Aldo qui s'asseyaient sur des rochers au bord de la mer, il sert dans *Solitude ma mère* à préciser l'emplacement de maisons comme celle de Kader, un ami de la narratrice, qui a sa villa « *au bord de la mer* » (1995 : 82). Bien d'autres expressions similaires sont utilisées à diverses occasions dans notre corpus et qui contribuent à définir le style d'écriture de Taos Amrouche.

C'est « *face à la mer* » qu'un personnage de *Rue des tambourins* a grandi (2013 : 251). C'est aussi « *près de la mer* » (1995 : 52) qu'un personnage de *Solitude ma mère* comptait construire sa maison et celle d'un autre personnage dominait la même étendue d'eau (1995 : 79). Un autre personnage encore habite une demeure où « *le ciel et la mer avec tous ses bateaux y pénétraient par de grandes baies sans rideaux* » (1995 : 37). La quête de la proximité de la mer est la même, les expressions qui en témoignent sont, par contre, multiples.

« *Bord de mer* », « *face à la mer* », « *près de la mer* », « *de loin* » et quelques autres expressions sont choisies pour dire la proximité de ce vaste espace d'eau, mais duquel certaines des narratrices restent éloignées. Cette écriture traduit-elle la volonté de maintenir ces narratrices à une certaine distance de l'eau de la mer ?

Ce que nous pouvons remarquer sur le plan scriptural, dans *Jacinthe noire* d'abord, c'est que cette eau est approchée d'une manière progressive et qu'au bout le contact avec elle est plutôt rare.

Ce contact se réalise dans *Rue des tambourins*, mais avec le personnage de Noël qui « (*...*) *pouvait se mouvoir, sous l'eau, sans être remarqué et [...] faire enrager impunément* » (2013 : 266) Marie-Corail qui, quant à elle, ne plonge pas. Cette séquence introduit, dans le corpus de l'eau, la plage en tant qu'espace que nous proposons de nommer espace pré-aquatique, tout autant que les rivages,

parce qu'annonçant l'aquatique, que représente la mer. La mer est parfois décrite à l'aide de prédicats négatifs prenant la couleur de soufre dans *Rue des tambourins* (2013 : 207) où elle est cependant, et surtout, une destination bienheureuse pour Marie-Corail et Noël.

À l'instar des autres espaces aquatiques, la mer aussi est aimée. Pour répondre à une camarade curieuse de savoir, dans *Jacinthe noire*, s'il fait bon vivre dans le pays de Reine, la Tunisie, celle-ci lui évoque « *le ciel de là-bas et la mer, la lumière émouvante des soirs et la tombée brusque des nuits* » (1996 : 149). Cette réponse par antithèse implique la mer en tant qu'espace aquatique dans un quatuor constitué d'une façon singulière mais où l'on ne touche pas encore l'eau.

On donnera, un peu plus loin, l'impression que l'on s'en rapproche par le fait d'une simple reformulation qui remplace le bord de la mer par le bord de l'eau, et ce à la faveur de la présentation que fait Reine de son ami Marc. La séquence se déroule à Tunis, dans le décor des alentours de la mer, soit un environnement pré-aquatique :

Nous étions sur un rivage rocheux. Nous l'avons atteint en descendant des pentes escarpées, toutes fleuries d'asphodèles. Marc m'avait soulevée dans ses bras, pour me faire franchir le dernier obstacle, et m'avait très doucement déposée au bord de l'eau. Nous étions là, assis sur les galets et les algues sèches, depuis un long moment. (1996 : 274).

Comme pour certains espaces aquatiques étudiés précédemment, notamment les ruisseaux, la mer apparaît dans des descriptions où les personnages sont en mouvement. Cela est le cas aussi dans *Rue des tambourins*. L'intérêt que voue la narratrice de ce roman à la mer, comme au lac, se comprend lorsqu'on l'imagine prendre la main du lecteur dans ses déplacements en lui montrant la route de Tenzis. Tout en s'éloignant, elle ne détache pas son regard de cet espace qu'elle décrit :

La route de Tenzis se divise en deux : l'un de ses bras descend vers le lac, et l'autre monte vers le Village-bleu, épanoui dans l'azur, d'où l'on découvre la mer, au-delà des toits de tuiles roses, perdus comme de grosses fraises dans les masses de verdure. (2013 : 236).

De telles indications spatiales se répètent dans le même récit jusqu'à donner au lecteur l'impression du déjà lu. L'on retrouve presque les mêmes indications de la route de Tenzis avec ses deux voies distinctes, dont celle qui mène au lac et à la mer. Mais la découverte de celle-ci se transforme, dans cette autre occurrence, en la nécessité pour Marie-Corail de revoir la mer, toujours à distance :

*Nous venions d'atteindre l'endroit où la route de Tenzis se divise et nous allions descendre vers le lac et la fête, quand j'arrêtai Noël d'un geste.
- Non. Montons vers le Village-bleu...
Je lui pris le bras, et, tandis que nous nous élevions vers le plus beau village arabe du monde, je murmurai comme dans un rêve :
- Ainsi m'accompagneriez-vous, au printemps... Tout l'hiver vous portiez une cape noire, et je m'y réfugiais lorsqu'il pleuvait ou que j'avais peur. Cette côte, que de fois l'ai-je gravie, en courant ! Il me fallait la revoir de loin, cette mer frangée de palmiers qui m'aidait à vous recréer. (2013 : 270).*

Il y a dans ces répétitions des occasions supplémentaires de parler de l'eau et de ses expressions.

La narration se charge de décrire ou d'annoncer la mer en y ajoutant parfois un effet de suspense, et ce en installant le décor par fragments. Dans l'exemple qui suit, une grand-route annonce un chemin qui, en passant par une rivière, donne sur des étendues de sable qui annoncent à leur tour la mer mais que l'on ne verra finalement qu'à partir d'une avenue :

Nous quittâmes très vite la grand-route pour un chemin bordé d'oliviers : l'oued était presque à sec, nous le franchîmes sans mal. Après une heure de marche, nous rencontrâmes des étendues sablonneuses, blanches de sel et piquées de joncs, annonçant la mer. Je crus que nous les traverserions, mais Bruno préféra obliquer vers une avenue ombragée par des eucalyptus énormes, au bout de laquelle nous apparut la mer. (2013 : 276).

L'apparition de la mer est présentée, dans ce passage descriptif, comme une surprise pour la narratrice qui revient, quelques lignes plus loin, à cette même sortie avec Bruno dans la ville de Sainte-Perpétue. Nous pouvons y remarquer, cette fois-ci encore, sa surprise d'apercevoir la mer là où elle l'attendait le moins :

Je m'imaginai cette plage voisine de la nôtre comme une plaine de sable piquée de genêts et de chardons bleus, or je tombais sur d'étonnantes falaises rouges, car l'avenue que nous venions de suivre surplombait la mer sans que je m'en fusse aperçue. (2013 : 277).

Toutes ces indications qui orientent le lecteur concentrent les mouvements de Marie-Corail dans le périmètre de la mer, et cela n'est pas le propre de *Rue des tambourins*.

Aména aussi fréquente les mêmes lieux dans *Solitude ma mère*, où elle n'éprouve pas de solitude en errant « *de la colline d'oliviers à la mer, ou du lac à l'oued* » (1995 : 24). Ce souvenir de sa prime jeunesse rejoint celui de la surveillante d'internat qu'elle deviendra et qui ne s'éloignera pas des sorties dans les mêmes endroits en emmenant des « *processions de pensionnaires sur la colline ou au bord de la mer* » (1995 : 58). Ces espaces aquatiques ou pré-aquatiques font partie du voisinage des narratrices.

La mer dans *Solitude ma mère* a la particularité d'être en relation, dans la majorité de ses occurrences, séparément, avec sept personnages.

Elle est un lieu de rencontres amoureuses avec Aldo, l'un des premiers amants d'Aména. Le seul baiser d'Aldo, la narratrice se souvient l'avoir reçu dans la proximité de la mer (1995 : 31).

Avec Robert, son fiancé, la mer et son voisinage sont témoins de l'évolution de leur relation amoureuse mais aussi des prémices de leur désunion. Lors de ses promenades avec son amoureux, la narratrice précise qu'en montant vers leur destination, ils tournent « *le dos à la mer* » (1995 : 94). Mais dans une position qui s'inverse, on se retourne vers cette même mer que la narratrice se met « *à considérer* » (1995 : 95), en se prenant la tête dans les mains. Cette attitude d'Aména est symbolique de son indispensable besoin du contact combien même visuel avec la mer. Elle dit vouloir impatientement la revoir, suggérant que ce contact souhaité contribue à vaincre, sinon à atténuer un tant soit peu son angoisse.

Cette étendue d'eau s'apparente à une mer-confidente vers laquelle on se retourne comme pour se confier à elle. C'est aussi l'image que nous donne à voir Aména de son ami Michel, qui « *accoudé à la balustrade [...] tournait*

maintenant vers la mer un visage noyé de mélancolie » (1995 : 83). Ces regards orientés vers une seule destination traduisent une convergence d'attention dédiée au même espace aquatique.

Ces mêmes lieux sont aussi le théâtre des premières mésententes entre Aména et son fiancé et de la réaction d'un Robert désespéré qui confie qu'il lui est difficile de comprendre Aména, sa personnalité et son origine. Celle-ci se tourne encore vers la mer, cette fois-ci, pour chercher en elle la délivrance, considérant que « *le salut eût été que la vague qui s'avavançait [l]'emportât* » (1995 : 95). Le contact avec l'eau n'est ici que l'objet d'un souhait et non un geste accompli. Les prémices des fissures du couple Aména-Robert sont signalés, furtivement, en nous informant que celui-ci a cessé ses promenades à la mer et que « *le moindre changement de température [...] faisait frissonner* » (1995 : 71) Aména.

La pensée et les mouvements des différentes narratrices ne se détachent pas de la mer, qui leur est une source de bonheur. Il y a cependant une réticence à entrer en contact avec son eau, mais sans que cela ne soit pourtant synonyme de répulsion envers elle. Il y a plutôt une attirance et le souhait de rester en contact, combien même visuel, avec elle. C'est ce qui explique, dans *Rue des tambourins*, la promesse de Bruno d'offrir à Marie-Corail une maison « *toute blanche et basse, ouverte sur la mer* » (2013 : 246).

Outre le sens de l'odorat, manifesté dans le cas des odeurs que dégage le large, et en l'absence du toucher, nous avons vu que la mer est approchée par le regard. Marie-Corail le confirme en confiant qu'elle et son frère le Ramier sont « *dans la joie, car la mer était d'un bleu si profond que de la regarder vous comblait* » (2013 : 146).

Il y a suffisance à aimer platoniquement la mer, sans devoir s'offrir à elle. Qu'est-ce qui expliquerait cela ? La narratrice de *Rue des tambourins* nous propose une réponse et que l'on pourrait reprendre pour le cas des autres narratrices des romans de Taos Amrouche, en considérant que ceux-ci renvoient au même personnage du fait de nombreux indices et de la prévalence surtout des mêmes indices autobiographiques.

Une certaine distance d'avec la mer est recommandée à Marie-Corail en raison d'un problème de santé, comme elle prend la peine de le préciser : « *le voisinage immédiat de la mer était déconseillé à cause de mes poumons* » (2013 : 137). Mais ce souci de santé ne réussit pas à l'éloigner de la grande bleue, bien au contraire, il attise en elle le désir ardent du contact avec l'eau. « *Bien que fascinée – j'avais gardé contre elle une sorte de prévention, à cause de mes poumons fragiles* » (2013 : 233) répète-t-elle. La fascination ne fait que rendre la mer une destination désirée, parce que Marie-Corail ne cache pas que c'est vers elle qu'elle « *aimerai[t] courir* » (2013 : 246).

Il y a, en somme, dans toutes ces représentations aquatiques et tous ces procédés d'écriture la mise en valeur d'un fort désir chez les narratrices de voir la mer et de sentir l'odeur de son eau. La mer est décrite à distance et par le moyen de la répétition et du regard, sans qu'il y ait contact avec son eau, et à travers ses espaces pré-aquatiques. C'est ce qui fait que les expressions de son voisinage et les indications spatiales se multiplient et que le mouvement se fait en sa direction. Le contact devient alors un besoin et une attirance qui comblent l'empêchement frustrant de jouir de son eau. L'attirance en question rend la mer visible même lorsqu'elle ne l'est pas.

1.2.6.2. Écrire l'invisible

Taos Amrouche adopte un autre moyen narratif pour montrer ce désir de voir la mer : écrire l'invisible. Elle s'arrange pour mettre la mer dans le champ de vision de la narratrice de *Rue des tambourins*. Lorsqu'elle n'est pas visible il y a, à chaque fois, moyen de lui trouver place dans le discours. Dans ce cas, son invisibilité, voire son absence est exploitée pour marquer, malgré tout, sa présence dans le récit : « *La nuit était si noire que nous n'aperçûmes pas la mer. Nous nous assîmes au hasard sur des pierres. Je pensais : " Il n'y a pas une étoile. La mer ne scintille pas ; une nuit profonde, mais non pas sourde "* » (2013 : 270). Ce fragment de l'écriture de l'invisible rend présente dans le récit une mer que l'on ne voit pourtant pas et que la narration aurait pu ignorer sans qu'on s'en aperçoive.

Plutôt que de l'ignorer, l'auteure la répète, comme elle le fait pour les nombreuses indications spatiales. L'obscurité de cette nuit profonde dont parle la narratrice, ci-dessus, s'érige en obstacle empêchant celle-ci de voir la mer. Marie-Corail a gardé en mémoire cet empêchement de voir qu'elle rappelle plusieurs pages plus loin. « *C'était le dernier soir de la fête, et la veille de votre départ : nous étions assis sur des pierres, dans le Village-bleu. La nuit était obscure et nous n'apercevions pas la mer. Vous souvenez-vous ?* » (2013 : 306) demande-t-elle à Noël. La répétition réemploie l'obscurité de la nuit et le même verbe « *apercevoir* », avec la négation, pour insister sur l'invisibilité du lieu que l'écriture rend bien visible et clair dans le texte.

Une autre forme de contact s'accomplit sur le plan scriptural, en plaçant la mer en association avec d'autres mots pour former des métaphores et des comparaisons.

1.2.6.3. Métaphores et comparaisons

La mer sert de repère ou d'élément de comparaison dans *Rue des tambourins* afin de situer des villes ou des lieux ou même les comparer. C'est ce que fera Marie-Corail pour distinguer entre Asfar et la « *la ville de France* ». Cette dernière est « *une ville du Nord, grise et plate, qui s'étendait jusqu'à la mer couleur d'ennui, sous un ciel toujours maussade* » (2013 : 222). Tandis qu'elle imagine, à propos d'Asfar, des maisons en train de « *courir au-devant de la mer rieuse, à travers orangers, géraniums et bougainvillées* » (2013 : 222). De la couleur d'ennui ou rieuse, la mer est décrite métaphoriquement, dans deux situations contradictoires.

Le langage métaphorique est un exercice qui marque nettement l'œuvre de Taos Amrouche et nous le retrouvons dans les occurrences de la mer, dont celle, ci-dessous, où Bruno suggère à la narratrice de se soulager de son ardeur dans un brasier pour qu'elle puisse retrouver la paix :

Une goutte d'eau se dissout dans la mer : de même vous vous jetterez à corps perdu dans un immense brasier ; vos flammes se noieront dans des flammes plus hautes et plus délirantes encore, et vous serez l'une des pierres de feu de l'édifice ardent. (2013 : 272).

Le foyer de cette métaphore, qui est de type physique, et qui implique la mer, n'est pas tant celle-ci mais le verbe intransitif qui rend les flammes capables de se noyer comme des objets animés.

Le transport métaphorique est fait par le moyen du verbe « *noyer* » qui prend un autre sens que celui qu'on lui connaît ordinairement, à savoir recouvrir d'eau. Taos Amrouche l'utilise dans *Jacinthe noire*, en faisant dire à Marie-Thérèse que la tristesse « *noyait [son] âme* » (1996 : 45), et que son amie, Reine, avait un « *air noyé* » (1996 : 142).

Par le moyen métaphorique, le récit donne aussi à la mer une voix ensorceleuse et inaudible qui attire vers elle Marie-Corail et Noël, dans *Rue des tambourins* : « *le Village-bleu, la mer, le lac aux flamants roses nous appelèrent tour à tour : nous nous promenions aussi tout simplement sur la route de Tenzis* » (2013 : 232).

Dans *Solitude ma mère*, la mer inspire la solitude, comme par prolongement du titre du roman que l'on retrouvera inversé. Aména voit une chambre qui lui « *paraissait une mer de solitude* » (1995 : 292). La métaphore est constituée d'un espace aquatique auquel est associée une chose abstraite, toujours reliés par la préposition « *de* ».

Le même procédé, qui a métaphorisé les rivières, fleuves et puits, est repris mais avec permutation des termes. Cela donne lieu à la métaphore qui veut que les gares de Ténarès sont « *grouillantes d'une foule cosmopolite et bigarrée, à la saison des bains de mer* » (1995 : 93). Les mots exprimant l'eau changent de position pour devenir des compléments d'objet dans l'expression métaphorique. De la même façon que dans *l'Amant imaginaire*, il y a la métaphore d'« *un bain de soleil* » (1997 : 244). Cette permutation des termes a aussi donné lieu à des couples de mots inhabituels dont nous trouvons les exemples de « *voies d'eau* » (2013 : 99) ou encore « *yeux d'eau* » (2013 : 335) dans *Rue des tambourins*.

La mer intervient aussi dans des comparaisons. À propos de Marcel, son amant, Aména dit, dans *l'Amant imaginaire*, vouloir se « *perdre en lui, tout en gardant [sa] forme, comme un poisson dans l'eau !* » (1997 : 91). Elle complète cette même comparaison par une précision mise entre parenthèses, sous forme

d'une expression débarrassée de son terme comparatif : « (*moi le petit poisson rose et noir, et lui la mer avec ses orages et ses splendeurs...*) » (1997 : 91). La mer est ici employée comme le comparant, le comparé étant Marcel. Dans la même phrase, l'auteure use de deux procédés différents en engageant une comparaison qu'elle transforme aussitôt en une métaphore et ce en lui ôtant son terme comparatif (comme). Rappelons que la composante grammaticale d'une comparaison se résume à trois constituants : le comparant, le comparé et le terme comparatif.

Entre métaphore et comparaison, la frontière est ténue, elle ne tient qu'à un mot : le terme comparatif. L'on pourrait considérer que la comparaison est une métaphore qui prend un terme de comparaison, ou qu'une métaphore n'est rien d'autre qu'une comparaison qui ne dit pas son nom. Taos Amrouche exploite cette frontière commune.

Dans son écriture de comparaison, nous relevons aussi le jeu des termes comparatifs, nombreux à se substituer à « *comme* ». Ainsi, pour retirer doucement ses mains que tient son amant, la narratrice de *l'Amant imaginaire* use d'« *un mouvement souple* » qu'elle juge être « *comparable à celui de la vague qui se retire* » (1997 : 94). L'adjectif « *comparable* », qui est récurrent dans certains romans de Taos Amrouche, remplace les verbes de ressemblance et la préposition « *comme* » dans plusieurs cas, essentiellement dans *l'Amant imaginaire*. Dans cet exemple, l'auteure recourt à la comparaison en citant la mer à travers la vague qui traduit un rapport logique et d'appartenance avec l'espace-mère.

Le procédé comparatif nous amène à découvrir d'autres types d'expressions comparatives dont celle que P. Ricœur appelle « *comparaison quantitative* ou *comparaison proprement dite* » en opposition à la comparaison « *qualitative* ou *similitude* » (1975 : 234). C'est de la première dont il sera question, bien qu'elle soit plutôt rare dans les romans de Taos Amrouche, du moins concernant celle impliquant l'élément aquatique.

La comparaison est considérée quantitative lorsqu'elle introduit un adverbe qui indique un comparatif, tel que l'adverbe « *plus* » dans l'exemple suivant, de

l'Amant imaginaire : « *mais ce petit couloir entre nous n'est-il pas, ce soir, plus infranchissable qu'une mer démontée ?* » (1997 : 130). Aména compare un couloir à une mer pour dire l'éloignement des distances abstraites. Les deux espaces sont pourtant de proportions physiques incomparables. La narratrice les rapproche grâce à l'image du fossé qui se creuse entre elle et Olivier, avec qui elle partage pourtant le même toit, mais « *comme si l'océan [les] sépar[ait]* » (1997 : 130). Plus qu'une similitude, le couloir surpasse même l'océan puisqu'il devient « *plus infranchissable* » que lui.

Avec le même style, Taos Amrouche reprend cette image dans *Jacinthe noire*, pour faire dire à la narratrice que « *Reine était aussi loin de moi que si l'Océan nous eût séparées* » (1996 : 214). Elle la reprend également, remaniée, dans un troisième roman, *Solitude ma mère* en l'occurrence, où la narratrice imagine qu'« *un océan de sable [l]'isolait de [ses] obsessions* » (1995 : 255). L'océan s'impose comme l'espace de la séparation et le symbole de l'éloignement dans ces exemples.

Métaphore et comparaison se saisissent de l'espace de la mer avec une variété d'expressions qui soulignent le langage métaphorique qui est abondant dans l'écriture de Taos Amrouche plus que dans celle de sa mère. La mer prend une voix et participe aux couples de mots inhabituels et au jeu des comparaisons.

Dans l'écriture religieuse aussi nous retrouvons l'évocation du même espace aquatique.

1.2.6.4. Du profane au sacré

Les références bibliques que nous avons soulignées dans l'analyse de l'espace des fleuves vont au-delà de celui-ci. Elles s'élargissent à la mer qui y est présente également, même si c'est d'une façon moins éclatante. Les fleuves et la mer figurent ensemble dans certains des psaumes insérés dans le texte romanesque. Dans *Jacinthe noire*, Taos Amrouche fait passer la mer, comme le témoin que les coureurs se transmettent d'une main à une autre, du texte profane

au texte sacré à travers des psaumes repris par la narration et que le Père Julien lit en ouvrant sa Bible.

Par choix ou non, les psaumes lus par le Père se suivent sans se départir, encore une fois, de la référence aquatique. L'auteure a fait lire au Père Julien les versets 7 à 12 du psaume 139, de l'Ancien Testament, et dans lesquels se trouve un espace aquatique qu'est la mer (1996 : 209).

Le discours chrétien est présent plus ou moins clairement dans les récits de Fadhma Amrouche et de sa fille Taos. Lorsqu'il ne s'en inspire pas, ce discours emprunte parfois aux Écritures Saintes des passages entiers qu'il puise dans la Bible, à travers ses deux livres l'Ancien Testament et le Nouveau Testament. Dans ce discours religieux chrétien, l'eau prend bonne place concernant *Jacinthe noire*, dont l'histoire, rappelons-le, se déroule entièrement dans une pension de jeunes-filles, à Paris, baignée dans une atmosphère religieuse, exclusivement chrétienne.

Père Julien continue dans ses chants glorifiant Dieu en reprenant un passage (1996 : 212) que nous avons retrouvé dans les versets 11 à 13 du psaume 96. L'espace de la mer apparaît dans ce psaume qui est énoncé dans un élan de spiritualité qui n'a d'égal que le dévouement religieux du prêtre, le silence religieux des jeunes filles qui l'écoutent et surtout les pleurs du « *bonheur cruel qui s'était emparé* » de Reine (1996 : 212).

L'eau occupe ainsi une multitude d'espaces plus ou moins étendus et profonds comprenant des eaux courantes ou des eaux stagnantes. Il existe aussi des espaces qui ne manquent pas d'eau mais qui prennent de toutes autres formes.

1.3. Autres espaces aquatiques

Il y a dans notre corpus des espaces qui se distinguent de ceux étudiés jusque-là, et ce pour deux raisons. Soit parce qu'ils sont d'une tout autre proportion en tant qu'espaces petits et transportables, soit parce que la narration empêche de les définir et de les classer dans telle ou telle case.

1.3.1. Les ustensiles : petits espaces d'eau

L'eau dans *Histoire de ma vie* remplit souvent une outre, une jarre ou une cruche. C'est cette dernière qui inaugure la liste de ces récipients en étant la première à avoir été mise entre les mains de la narratrice dans son enfance. Quand celle-ci était d'âge à pouvoir se nourrir, sa mère la laissait seule à la maison et « *déposait à côté d'[elle] une petite cruche d'eau et une écuelle contenant un petit tas de couscous* » (2009 : 26).

La présence de ce genre de récipients dans le texte est pressentie par le profil du personnage de la mère Aïni qui maîtrise le pétrissage de l'argile. Parmi les objets qu'elle fabrique figurent aussi les jarres des mosquées du village qu'elle ne manquait pas de remplir régulièrement.

Pour aviser de la présence de certains de ces ustensiles dans le texte mais surtout pour informer de leur provenance, la narratrice décrit, dans de longs paragraphes, tout le processus de fabrication, depuis la recherche de l'argile jusqu'à la cuisson.

Au printemps, ma mère avait, comme toutes les femmes du village, préparé les poteries qui devaient servir d'ustensiles ; elle était allée bien loin chercher l'argile nécessaire à leur fabrication. Pendant les vacances de Pâques, je l'avais vu mouiller et pétrir l'argile, en enlever à la main tous les petits cailloux afin que la pâte fût douce comme de la soie, disait-elle. Elle avait fabriqué, cette année-là, beaucoup d'objets usuels, des cruches, des amphores, des marmites et les grands plats pour cuire la galette, de hautes jarres qui servent à contenir l'eau, l'huile et les provisions de toutes sortes, légumes secs et farines, car tout l'été, dans mon village, on engrangeait pour la saison d'hiver. (2009 : 56).

Il est évident que les jarres et les cruches de Aïni, dont il est question dans le récit, ont été pétries par ses propres mains. Après la description de tout le processus de fabrication, le texte nous indique l'emplacement de certaines d'entre elles, comme les jarres, mises « *sous les étagères [où] étaient creusées de petites niches* » (2009 : 57).

Les jarres et les cruches sont associées à la fontaine, et comme celle-ci, elles relèvent de l'univers féminin, tant le puisage de l'eau est une tâche exclusivement féminine dans les villages kabyles où se déroulent les scènes de vie racontées par Fadhma Aïth Mansour Amrouche. L'une des séquences décrit

même, et dans le détail, la manière avec laquelle l'on porte une cruche pleine d'eau : « *sur le dos et [tenue] avec la main droite retournée sur l'épaule* » (2009 : 64).

Les outres et les gourdes aussi existent dans *Histoire de ma vie*. Qu'elles soient en peau de chèvre ou en peau de bouc, les outres ne manquent pas dans la maison des Amrouche. Les hommes d'Ighil-Ali, quant à eux, avaient chacun, pour leurs longs déplacements, « *une gourde en peau de chèvre pleine d'eau* » (2009 : 111). Fadhma Amrouche rend ainsi ces ustensiles visibles sur trois niveaux, qui sont autant d'occasions qui renforcent les représentations aquatiques : leurs usages, leur fabrication et leurs emplacements.

Dans *Jacinthe noire*, une eau pure fait écho à celle que l'on devine coulant vivement dans les fontaines. Cette eau pure remplit différents récipients qui, quant à eux, font écho au grand récipient auquel s'apparente la fontaine. Cette eau est dans des vases et des outres dont celles « *en peau de chèvre* » (1996 : 202). Autant pour Fadhma Amrouche, pour le cas de la gourde, que pour Taos Amrouche, la précision de la matière des récipients paraît essentielle à faire. Nous retrouvons « *l'outre en peau de chèvre* » du pays (2013 : 43) même dans *Rue des tambourins*.

L'eau se retrouve aussi dans un broc, réservé à l'eau chaude dans les deux fois où il est cité dans *Jacinthe noire*. Remplie d'une eau destinée pour la toilette, le broc est le seul récipient dans notre corpus à ne pas porter une eau potable.

Rue des tambourins reprend ces ustensiles, dont les outres sont présentées avec leur usage de récipients d'eau potable, mais qui prennent la marque du pluriel, multipliant leur importance : « *Que d'outres noires et luisantes, accrochées aux murs rugueux de la cour ! Il fallait beaucoup d'eau pour le lendemain* » (2013 : 53) s'exclame la narratrice.

La valorisation de la gourde n'est pas d'ordre orthographique. Marie-Corail se souvient d'une petite gourde du pays de ses parents avec « *une eau glacée qui avait un goût de terre et de pluie* » (2013 : 45). Si ce pays d'origine est un pays de pluie et de neige, il n'est pas moins celui où l'on a un attachement viscéral à la terre. De ce fait, c'est une forme de valorisation que de trouver à l'eau de la

gourde un goût de terre et de pluie, contrairement au goût de goudron que la narratrice trouve à une autre eau.

Cruches, gourdes, jarres, vases, verres, brocs et outres, ces ustensiles sont disséminés dans les différents récits où ils accompagnent les grands espaces de l'eau dont certains ne sont pas définis.

1.3.2. Des espaces indéfinis

Il y a une eau dont on ne dit pas l'espace auquel elle appartient à l'exemple de celle qui est en association avec la religion chrétienne dans *Jacinthe noire*. Il est possible de distinguer entre celle qui est potable et celle qui ne l'est pas, mais sans pouvoir associer l'une ou l'autre à son espace, tant la narration est muette, ou peu prolixe à ce sujet.

Dans *Jacinthe noire*, nombreuses sont les phrases qui comportent des références aux textes bibliques, dont ceux qui évoquent l'élément aquatique. « *Je voulais être le Pain et l'Eau, je me méfiais* » (1996 : 121-122) dit Reine, à propos d'un homme dont elle ne partageait pas l'amour qu'il avait pour elle. De quelle eau s'agit-il ? Pourquoi Pain et Eau ? Il faudra retourner aux textes sacrés pour pouvoir tenter une réponse.

Dans l'Ancien Testament, le pain forme avec l'eau un couple qui, même s'il ne prend pas la même symbolique de la paire biblique Pain-Vin, n'est pas moins sacré. Les deux éléments y sont bénis par Dieu qui dit à Moïse ceci : « *Adorez le SEIGNEUR, votre Dieu, et sa bénédiction sera sur votre nourriture et votre eau. Je retire la maladie parmi vous* » (Exode 23 : 25). Le pain et l'eau sont liés dans un autre contexte, celui du Carême des Chrétiens, notamment des moines qui s'astreignent, des jours durant, au jeûne et ne se nourrissent que du pain et d'eau.

Dans le Nouveau Testament, le pain est associé à un autre liquide, le vin en l'occurrence. Ensemble, ils ont une forte charge symbolique parce qu'ils se rapportent à Jésus Christ, dans un épisode de vie, en compagnie de ses disciples, qui est raconté dans au moins quatre évangiles (Marc ; Luc ; ...) et une épître (Corinthiens). Dans l'Évangile de Jean, Jésus dit à ses disciples : « *Je suis le pain*

de la vie. Quiconque viendra vers moi n'aura jamais faim, et celui qui croira en moi n'aura jamais soif » (Jean 6 : 35).

Nous comprenons qu'il y a ainsi une symbolique du sacrifice qui se traduit dans la réplique de Reine, dans *Jacinthe noire*, qui remplace le vin par l'eau, et qui n'est pas moins sacrée. En affirmant vouloir « *être le Pain et l'Eau* », Reine emprunte des signes à sa religion. En mettant en majuscules les initiales des deux mots, l'auteure préserve leur sacralité qui est d'inspiration religieuse.

Ce bref détour biblique nous permet de comprendre aisément qu'il s'agit d'une eau potable mais dont on ignore, cependant, la provenance.

Par le procédé de la comparaison, une autre eau est présentée sans son espace dans *Jacinthe noire*. Dans beaucoup de cas de comparaison, ce sont des parties du corps des personnages (tête, cheveux, front, visage, joue, torse, seins et cœur) qui sont comparées en relation avec l'eau, dans ses différentes formes ou espaces. Parmi ces parties corporelles, ce sont les yeux qui sont les plus pris en compte par ce procédé d'écriture. C'est le cas des yeux, verts, de Marc dans *Jacinthe noire*. « *Ses yeux ? On se serait penché sur eux jusqu'au visage comme sur des eaux indéchiffrables et mystérieusement animées* » (1996 : 274).

Un autre personnage de ce même roman a des yeux comparés à l'eau. C'est ceux de Claire, une des jeunes-filles pensionnaires, que Reine décrit comme « *deux phares doux et puissants qui pourchassent l'ombre dans mon âme, deux sources d'où l'intelligence comme une eau spirituelle jaillit* » (1996 : 74). Les yeux sont donc comparés à deux sources mais dans lesquelles l'intelligence coule comme de l'eau.

La comparaison des yeux se poursuit avec un personnage de *Solitude ma mère*, mais par un procédé qui cite l'eau pour, cette fois-ci, écarter sa ressemblance. Il s'agit du personnage de Beau Clair que la narratrice décrit « *avec des yeux non pas comme des trous d'eau, mais comme des fleurs des champs* » (1995 : 154). Trous de quelle eau ? La comparaison prend, dans cet exemple, une forme détournée qui passe toujours par l'eau, comme un passage nécessaire, avant d'aboutir au comparant, introduit par la conjonction « *mais* ».

Indéchiffrables, mystérieuses, spirituelles ou indéfinies, ces eaux comparantes proviennent-elles des puits, des mers, des étangs, des rivières, ou d'un tout autre espace ?

Dans *l'Amant imaginaire*, il y a aussi une eau dont on ne dit ni la potabilité ni l'origine. Dans une missive mélancolique, destinée à son mari, Olivier, Aména se voit se « *répandre, en pure perte, comme une eau qui ne profiterait à rien* » (1997 : 118). Elle est donc comme une eau profitable, qui peut être utile soit pour être bue, soit pour servir à laver une quelconque souillure, ou encore pour un tout autre usage. Seul l'effort d'une interprétation personnelle peut tenter des débuts de réponse, ce qui invite, ici aussi, le lecteur à la réflexion.

Nous constatons, cependant, que le jeu des comparaisons amène l'auteure à diversifier les expressions dont certaines portent un terme comparatif qui unit entre comparant et comparé. Ce terme se présente sous des classes lexicales différentes, verbe ou adjectif. La comparaison se fait aussi par un moyen détourné qui nous suggère un rapport de ressemblance d'une façon moins directe. En explorant l'usage du nom comme terme comparatif, on se rend compte que les expressions, qui convergent toutes vers l'élément aquatique, sont parfois construites sur une « *impression* » ou une « *intuition* ». Elles ne sont pas de type « *Aména est comme une arbouze* », mais de celui de « *On a l'impression (ou il nous semble) qu'Aména est une arbouze* »⁸. De ce fait, ces expressions maintiennent, tout en la dessinant, la comparaison dans une sorte d'incertitude. La narration ne tranche pas le rapport de ressemblance, mais elle l'engage pourtant. C'est ce que nous proposons d'appeler comparaison suggérée. C'est dans ce cadre que se présente un nouvel exemple d'une eau dont l'espace est indéterminé. Nous le puisons de *l'Amant imaginaire*.

Après l'adjectif « *comparable* » qui y est récurrent, c'est encore une fois ce roman qui se distingue par cet autre type de comparaison. Aména a eu une impression en revenant d'une visite où elle a vidé son cœur : « *En revanche, j'ai dit tout ce que j'avais sur le cœur pour ce qui est de Leforbe. Je suis revenue malade de cette visite, avec l'impression de m'être jetée dans l'eau trouble* »

⁸ Ces exemples sans références sont de notre création.

(1997 : 117-118). Le comparant et le comparé sont reliés par l'expression d'une impression qui met en relation deux faits : celui de s'exprimer librement et celui de se jeter dans l'eau. Le comparant n'est pas le personnage mais son action. Cependant, parce que les espaces de l'eau trouble dont elle parle sont nombreux, celui des eaux de cette séquence sont donc indéterminables.

Ils le sont au même titre que ceux des eaux sereines qu'évoquent Marie-Corail, dans *Rue des tambourins* : « *Ces craintes, ces angoisses, les cracher, et être enfin détendue ! Pouvoir fermer les yeux et contempler, en moi, des eaux sereines, des prairies, des yeux lumineux et de grands pensifs et sages...* » (2013 : 228). Les eaux sereines seraient-elles, par exemple, celles d'un lac parce que stagnantes et calmes ? L'auteure n'en dit pas plus, engageant le lecteur à la réflexion par l'interprétation.

Tous ces espaces, grands ou petits, définis ou indéfinis, impliquent des personnages, dont certains se montrent plus proches de l'eau que d'autres, ce qui nous autorise à voir en eux des personnages de l'eau.

2. Les personnages de l'eau

Nous appelons personnage de l'eau ceux qui entretiennent un rapport tout particulier avec cet élément en ce sens que la narration les présente, dans leurs comportements, discours ou habitudes, ou encore dans les témoignages des narratrices, en relation singulière avec l'eau. Certains parmi eux ne sont cités qu'en tant que personnages inséparables de l'eau, sans autre rôle. Ceux-là sont tous des femmes. D'autres, par contre, bien que personnages prenant part aux événements, nous sont présentés essentiellement avec ce trait distinctif, en rapport plus ou moins marqué avec l'eau.

2.1. Aïni et la femme anonyme

Dans *Histoire de ma vie*, s'il y a un personnage intimement lié à l'eau c'est bien celui de Aïni, la mère de la narratrice. Chaque jour, elle se débrouille pour qu'il y ait de l'eau en permanence dans les deux mosquées de son village.

« *Malgré sa fatigue, elle allait encore chaque matin remplir les jarres des mosquées* » (2009 : 151).

La narratrice ne nous dit pas si la persévérance de sa mère tient d'un engagement de sa part, de son choix personnel, sous conseil d'autrui ou non, ou relève-t-elle d'une simple tâche monnayée, dont on l'a chargée et qu'elle remplit avec abnégation.

Nous y apercevons un engagement doublé d'une conviction pour les raisons suivantes, que nous n'allons pas aller chercher très loin. « *Depuis quelques années, elle était devenue très pieuse. Elle s'était rendue chez un cheikh célèbre qui lui avait donné un chapelet et, chaque fois qu'elle avait un moment libre, elle priait* » (2009 : 45) raconte la narratrice. En sachant ce contact et cette piété, il y a des raisons de croire qu'elle s'occupe des jarres des mosquées par engagement personnel et qu'il y aurait une relation de cause à effet entre la visite au cheikh et la piété nouvelle de Aïni.

L'indication temporelle contenue dans l'expression « *depuis quelques années* » nous amène à supposer aussi que la mère Aïni s'est mise à cette tâche après la naissance, d'une relation extraconjugale pour rappel, de son unique fille, Fadhma. Exprime-t-elle de ce fait la volonté d'effacer la « *faute* » (2009 : 26) induite par cette relation extraconjugale, d'où ce besoin de consulter un cheikh ? Ce « *cheikh célèbre* » a-t-il été influent jusqu'à être derrière cette volonté de se rapprocher de Dieu ? Probablement que oui.

Pourtant ce ne sont pas les charges qui manquent dans le quotidien de la mère Aïni pour s'encombrer ainsi avec une tâche supplémentaire. « *Elle faisait son ménage, allait chercher l'eau, moulait son grain pour la journée, préparait ses repas la nuit* » (2009 : 25). Dans ce lot, le puisage de l'eau est inéluctable. La régularité de cette suite de tâches se répète quotidiennement. Pour refléter ce recommencement, la narration répète à son tour ces mêmes tâches :

Ma mère poursuivait sa tâche habituelle, sans aide aucune, de nuit comme de jour : lavant, cardant, peignant, filant et tissant la laine, labourant ses champs, cueillant ses figues, ses raisins, ses olives, faisant son ménage et la cuisine, criblant et moulant blé, orge ou glands, charriant l'eau et portant son bois. (2009 : 26).

Avec son statut de veuve et mère d'une fille non reconnue par son père, Aïni s'imposait la lourdeur et la pénibilité des travaux ménagers et ceux des champs.

Sa peine a marqué la pensée de sa fille qui, une cinquantaine de pages plus loin, pense encore « à [sa] mère, à sa peine, à ses trois mois par an de jeûne, aux charges d'eau matinales qu'elle s'imposait de charrier par tous les temps » (2009 : 75).

Lorsqu'elle est chassée de la maison par son frère aîné, Aïni ne pouvait rencontrer sa mère que dans un ruisseau où elle se rend pour laver son linge. C'est autant d'expressions qui permettent de la considérer comme le personnage de l'eau dans *Histoire de ma vie*.

Une autre femme remplit cette fonction dans la même histoire. Elle est anonyme et apparaît furtivement dans le récit pour ne plus y réapparaître. À Tunis, « une femme, moyennant deux francs cinquante par mois, m'apportait chaque jour un bidon d'eau de huit litres » (2009 : 94), raconte la narratrice. Apporter de l'eau à ceux qui la commandent ne relève pas d'un service rendu, il n'est donc pas gratuit, comme c'est suggéré dans le cas de Aïni. Il l'est aussi concernant le personnage, plus expressif, de Hamma.

2.2. Hamma, la porteuse d'eau

Si la mère Aïni entretient un rapport particulièrement étroit avec l'eau, notamment à travers l'activité de puisage, ce rapport n'est pas pour autant exclusif puisqu'il ne la dispense pas des autres événements de l'histoire dont regorge le récit. Elle prend part à certains d'entre ceux qui se déroulent sans lien aucun avec l'eau. Ce qui n'est, par contre, pas le cas de Hamma, un des personnages de *Rue des tambourins*.

Hamma est la femme porteuse d'eau qui intervient dans l'espace du village des parents où il est des fois indispensable de louer les services d'une porteuse d'eau, parce que la fontaine, très sollicitée, absorbe beaucoup du temps des femmes. De ce fait, la narratrice nous apprend que la rareté de l'eau faisait « qu'il

fallait se payer un porteur si l'on ne voulait pas passer ses nuits à la fontaine » (2013 : 81).

Les services des porteurs d'eau sont donc payants, ce qui explique que l'eau se raréfie parfois dans les maisons. Nous savons d'ailleurs que le personnage de la femme anonyme dans *Histoire de ma vie* monnaye ses services de porteuse d'eau. Mais ce genre de personnages ne fourmille pas dans l'espace réduit du village des parents, dans *Rue des tambourins*.

Hamma est la porteuse d'eau de tout le village, un personnage fait pour et par l'eau :

Toute la nuit, Hamma, la porteuse du village, en charrieraient des outres pleines à éclater : elle apparaîtrait sur le seuil, couverte de guenilles, et son sourire éclairerait comme une lampe. Elle avancerait, pliée en deux sous le fardeau. On la déchargerait ; elle redresserait ses reins douloureux, et on serait pris de pitié pour ses pieds aussi menus que des sabots de chèvre, enduits de boue jusqu'aux chevilles. Et puis, on regarderait son visage ruisselant de courage et sa bouche rieuse : jamais rien ne parviendrait à avilir ce visage mangé de misère et d'eau, ni le morceau de calicot grisâtre qui lui tenait lieu de foulard, emprisonnant la broussaille des cheveux, ni même le goitre grossissant à vue d'œil. (2013 : 53).

Contrairement à la mère Aïni, dont nous supposons le caractère mystique de son rapport à l'eau en s'occupant des jarres des mosquées, il apparaît que Hamma s'est vouée à cette tâche pour d'autres considérations, qui sont économiques. Elle est porteuse d'eau par nécessité, pour subvenir aux besoins de sa vie de tous les jours. La raison nous est donnée par la narratrice : « *Hamma avait connu l'aisance autrefois : il lui en était resté une générosité, une bonne grâce auxquelles nul était insensible et qui l'empêchaient de souffrir trop cruellement de sa condition* » (2013 : 53). L'aisance « *d'autrefois* » suppose donc que son présent est fait de dénuement.

Dans toutes les présentations qui sont faites d'elle par Marie-Corail, Hamma est à chaque fois « *la* » porteuse d'eau. L'article défini « *la* » est distinctif. Il désigne non seulement son sujet, en tant que personnage connu de tous, mais aussi la seule femme porteuse d'eau dans le village. C'est « *la porteuse du village* » précise plus haut la narratrice. C'est ce que confirmeront

d'autres exemples, dont celui ci-après qui se rapporte à l'occasion d'une fête au village :

Je me sentais frustrée : j'étais trop jeune pour que la présence, dans notre cour, d'une pléiade de mendiants me fût une compensation. Hamma, la porteuse d'eau, et Ziouche, le berger aux cheveux gris de cendre (et tant d'autres), avaient beau mangé jusqu'à ce que viande et couscous leur sortent par les oreilles, je me sentais frustrée, malgré ma robe rose. (2013 : 64).

Hamma la porteuse d'eau est assimilée à une mendicante, ce qui la confirme dans sa condition de femme nécessiteuse. Elle est montrée dans sa condition de mendicante à l'occasion des funérailles de Gida : « *Il y eut un grand repas funèbre pour les mendiants accourus de tous côtés ; en tant qu'amis de la défunte, Ziouche, le berger aux cheveux gris de cendre, et Hamma, la porteuse d'eau, eurent droit à la meilleure part* » (2013 : 199).

Hamma n'est pas pour autant un personnage fui par les autres en raison de son indigence. Elle s'introduit dans les maisons qu'elle doit alimenter en eau sans crier gare, sans frapper aux portes. Yemma, la mère de la narratrice de *Rue des tambourins*, l'« *entendit, au milieu de la nuit [...] pousser la porte de la cour et venir prendre les outres vides* » (2013 : 113).

Ainsi, Hamma s'impose comme le personnage d'eau par excellence des cinq récits de notre corpus, en étant la seule à se vouer entièrement et exclusivement à l'eau. Elle contribue de la sorte, et d'une façon distinguée, à révéler l'empreinte aquatique de ce récit de Taos Amrouche.

Aïni, la femme anonyme et Hamma, elles sont donc trois femmes à être des porteuses d'eau. Aucun des personnages masculins de tout notre corpus ne l'est. Qu'est-ce qui justifierait cette exclusivité féminine ? D'où sont inspirés ces personnages spécifiques ?

2.2.1. Référence culturelle des chargés de l'eau

Deux d'entre ces trois femmes vivent dans l'espace kabyle. C'est le cas de Aïni qui s'occupe de remplir les jarres des deux mosquées du village. Mais c'est surtout le cas de Hamma, la porteuse d'eau de tout le village dans *Rue des*

tambourins. Hamma est la seule femme villageoise dont la tâche est de remplir d'eau de la fontaine les outres de ceux qui la sollicitent. Il y a aussi le personnage de la femme anonyme dans *Histoire de ma vie*, mais qui se trouve, quant à elle, à Tunis où elle est porteuse d'eau moyennant une somme d'argent.

D'où de tels personnages sont-ils issus ? Sont-ils des référents culturels comme le sont de nombreuses expressions aquatiques que nous avons relevées ?

Nous retrouvons leur trace dans la loi coutumière des villages kabyles. Ils correspondent à des personnes qui assurent le service de l'eau dans diverses circonstances. Ce sont des hommes et des femmes dont la tâche de puiser ou d'apporter de l'eau est parfois réglementée.

Dans les écoles, la répartition des tâches a créé des chargés de l'eau. Il ne s'agit pas de l'école primaire mais de celle où l'on enseigne la religion islamique et que l'on appelle « *thimâmerth, forme kabyle de l'arabe mâmera* » (Hanoteau et Letourneux, 2003 b : 80). Parmi les étudiants de ces écoles se trouvent « *les isek'k'aïen, chargés d'approvisionner d'eau la mâmera* » (H. et L., 2003 b : 85). Mot kabyle, *isek'k'aïen* signifie littéralement arroseurs en français. Ces porteurs sont parfois des étudiants affectés exclusivement à des tâches d'intérieur, mais « *sont pris souvent en dehors des étudiants et payés sur les fonds de l'établissement* » (H. et L., 2003 b : 86).

Que les personnages de l'eau de notre corpus soient essentiellement des femmes, cela ne contredit pas la coutume. On loue leurs services « *au mois pour porter l'eau, ou à la saison, pour la préparation des figues, la cueillette des olives et la fabrication de l'huile* » (H. et L., 2003 b : 306). Si ces saisonnières sont souvent payées en nature, les porteuses d'eau permanentes, « *celles qui vont à l'eau, reçoivent leur salaire en argent* » (H. et L., 2003 b : 306).

Dans l'esprit de solidarité et d'entraide qui se manifeste surtout lors des travaux de volontariat, la femme endosse encore le rôle de chargée d'eau. À l'occasion d'un volontariat autour d'un chantier de construction, ce sont les femmes qui sont chargées d'apporter l'eau indispensable au chantier.

Il existe un autre type de chargés d'eau, mais qui le sont par punition que l'on infligeait dans *thimâamrin*, que sont les écoles coraniques. Parmi les condamnations appliquées, on soumet le coupable à une corvée, dont celle de l'eau. Et « *s'il n'y a pas de travail utile à faire, on impose au coupable un exercice fatigant : il devra porter, par exemple, vingt outres d'eau de la fontaine à la mâmera, où l'eau est versée sur le sol.* (H. et L., 2003 b : 89).

Ainsi, ces femmes porteuses d'eau dans notre corpus trouvent leur prolongement dans la réalité coutumière. Si cela est évident pour l'autobiographie de Fadhma Amrouche, cette réalité est à souligner cependant pour le roman de *Rue des tambourins*. Ces référents confirment l'inscription de ces textes dans le patrimoine culturel des deux auteures et d'une partie des personnages.

La liste des personnages de l'eau est complétée par deux personnages masculins mais qui ne sont pas pour autant des porteurs d'eau.

2.3. Herlande et Noël

Jusque-là, tous les personnages que nous avons recensés dans les différents récits du corpus comme étant particulièrement liés à l'eau sont des femmes, et elles sont trois. Deux autres personnages le sont également, mais non exclusivement, dans deux des romans de Taos Amrouche. Les deux sont donc des hommes. Leur rapport avec l'élément aquatique est particulier, comparés aux autres personnages, mais n'est pas très marqué comme dans le cas du trio de personnages féminins.

Il y a d'abord Herlande, dans *Jacinthe noire*, un personnage qui ne trempe pas totalement dans l'eau, mais qui n'en est pas loin, à se fier à la présentation qu'en fait Reine. Mais « *qui est Herlande ?* », devons-nous nous interroger pour reprendre l'interrogation de Marie-Thérèse. « *Un être très secret qui s'émerveillait devant les oranges en grappes et l'eau qui coule* » (1996 : 137) répond Reine. Herlande se plaît à la vue de l'eau qui coule et la narration insiste sur cette caractéristique. Lorsqu'il vient contempler des enfants dans leur sommeil « *son œil étroit s'est éclairé et tout son visage. Et il a eu ce sourire qu'il*

a devant l'eau qui coule, les oranges en grappes et les amandiers en fleur » (1996 : 233).

Noël, un personnage de *Rue des tambourins*, trouve, quant à lui, de la gaieté au contact de l'eau, non pas de l'eau qui coule mais de celle de la mer. Il « *aimait la mer et s'y mouvait avec aisance* » (2013 : 233). Noël est comme un poisson dans l'eau, différent de tous les autres personnages du roman avec son rapport particulier à l'eau qui le rend heureux comme le résume la description de la séquence suivante :

Il profitait de ce que j'étais éblouie par le soleil pour me lancer des jets d'eau scintillants. Et ce rire de collégien qui le secouait alors ! Quand il m'avait bien taquinée, il me ramenait au bord et m'y abandonnait sans façon, pour aller nager au large.... Et brusquement, lorsque j'étais bien absorbée par la recherche de haricots de mer, il bondissait à mes côtés, ruisselant. (2013 : 233).

Aïni, Hamma, la femme anonyme, Herlande et Noël, ces personnages de l'eau, bien que peu nombreux, chacun avec son degré d'implication, contribuent largement à construire le signe aquatique des cinq récits de notre corpus.

Mais dans les cinq récits, l'eau n'est pas qu'espaces et personnages. Avant de finir dans les rivières, les sources ou les mers, l'eau naît du ciel et finit aussi dans les maisons. C'est ce qui la met en un mouvement qui la fait aussi passer d'un récit à un autre.

Chapitre II

L'eau : formes et intertextualité

Plan du chapitre

1. Une eau multiforme

- 1.1. L'eau du ciel
- 1.2. L'eau des maisons

2. Un dialogue intertextuel par l'eau

- 2.1. Dialogue mère-fille
- 2.2. Dialogue intratextuel

*« Et ne dis pas à l'eau de la forêt qui je suis ;
Mon nom, mon nom est tellement mort.
Tes yeux ont la couleur heureuse des jeunes pluies,
Des jeunes pluies sur l'étang qui dort ».*
Et surtout que...
Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz

1. Une eau multiforme

Dans les cinq romans, l'eau prend deux importantes formes. Il y a l'eau qui tombe du ciel et l'eau de la maison, celle que l'on boit, ou dont on se sert pour se laver ou pour d'autres usages domestiques.

Il y a aussi l'eau des étendues, comme le lac, la mer, la fontaine et d'autres espaces. Mais cette eau n'est présente qu'à travers ces espaces qui la contiennent. Très rares sont les passages narratifs où les personnages sont décrits dans leur contact physique avec les eaux de ces espaces. Ce sont surtout ces espaces qui sont au centre des descriptions, comme nous avons eu à l'analyser dans le premier chapitre. C'est, par exemple, une fontaine à laquelle on se rend, un bassin que l'on admire ou une mer que l'on regarde de loin. Dans ce chapitre, il est question de l'eau en dehors de ses espaces.

La pluie et la neige se décrivent dans leur mouvement vertical, avant d'aller mouiller ou remplir un quelconque espace. L'eau dont l'on dispose à l'intérieur des maisons est celle qui arrive de l'extérieur en quittant des espaces de l'eau potable. L'eau du ciel et l'eau des maisons constituent les deux extrémités d'un trajet aquatique. Ce trajet qui débute par la naissance de l'eau du fait des tombées de la pluie ou de la neige se termine par la fin de vie de cette eau claire qui sera bue ou utilisée pour divers usages, après avoir traversé des espaces. Elle échappe ainsi au cercle de l'éternel recommencement où les vapeurs condensées se transforment en précipitations qui donneront de nouvelles eaux dont celles qui finiront par se vaporiser et provoquer, à leur tour, des pluies.

Parce que donc cette eau n'est pas astreinte à un espace donné, nous lui réservons ce deuxième chapitre pour la mettre en évidence avec ses particularités et la même démarche qui a présidé dans le premier chapitre de cette première partie.

1.1. L'eau du ciel

L'eau tombe du ciel sous deux formes. Elle est pluie quand elle n'est pas neige. Ces deux formes, liquide et solidifiée, totalisent un nombre important d'occurrences.

1.1.1. La pluie

La pluie dans *Histoire de ma vie* n'est pas abondante. Ce n'est certainement pas parce que Fadhma Aïth Mansour Amrouche n'a pas connu des jours suffisamment pluvieux dans les montagnes de sa Kabylie natale ou en Tunisie. Mais c'est parce qu'elle est absorbée par un élément aquatique d'une autre forme qu'est la neige, et dont nous ne tarderons pas à explorer les expressions. Toutefois, la pluie n'y est pas pour autant absente.

Après avoir raconté des épisodes de sa vie à l'école de Taddert-ou-Fella, la narratrice se souvient qu'elle a passé l'essentiel de cette période à l'extérieur de cette école plutôt qu'à l'intérieur. Outre sa présence aux cours, un autre motif l'a contrainte à ne pas sortir : « *les jours de pluie* » (2009 : 35). La pluie limite le temps à passer dehors et contrarie le souhait de Fadhma Amrouche à pouvoir profiter du dehors. Elle est en cela non souhaitée si l'on considère le verbe utilisé par la narratrice pour dire la contrainte à rester à l'intérieur de l'école : « *j'y étais forcée* » (2009 : 35).

Il y a eu donc bien des jours pluvieux dans la vie de Fadhma Amrouche mais elle les raconte selon la fréquence narrative du récit que Gérard Genette qualifie d'itératif (1972 : 147), selon lequel on ne raconte qu'une seule fois dans le récit ce qui s'est passé plusieurs fois dans la diégèse. L'itération réduit la place de la pluie dans l'espace textuel mais ne réduit nullement son abondance dans l'histoire.

La force de la pluie à contrarier la volonté des personnages et à les empêcher d'agir est signifiée aussi par la négation qui neutralise leur pouvoir à maîtriser des situations. Cela est traduit dans cette phrase : « *Il pleuvait parfois dans la cheminée de notre chambre et nous ne pouvions allumer le feu* » (2009 :

97). En une phrase, l'eau triomphe sur trois plans. D'abord, elle s'approprie des espaces du dedans qui ne lui sont pas dus en s'engouffrant dans une cheminée, et, partant, elle domine le feu et empêche la possibilité d'allumer celui-ci. Il y a dans ces deux derniers exemples deux situations de domination aquatique différemment exprimées.

Toutefois, la pluie n'est pas que catastrophe, même lorsqu'elle est orage. Fadhma Amrouche se souvient des premières pluies de la saison quand, après août « *et septembre, bien entamé ; les premiers orages avaient éclaté et les labours pour les navets avaient commencé* » (2009 : 60). Malgré sa furie, l'eau libère une voie, en décidant de l'entame des labours.

Contrairement au récit de sa mère, Taos Amrouche fait la part belle à la pluie plus qu'à la neige dans son premier roman *Jacinthe noire*. Dans celui-ci, la rue X est le prétexte spatial qui permet de raconter la pluie et confirmer l'intérêt qui lui est porté. La plupart des occasions de fréquentation de cette rue, et de tout l'extérieur de la pension de jeunes-filles, se déroulent sous un ciel pluvieux. C'est comme si sortir dans la rue appelle nécessairement des précipitations. Bien que l'histoire se passe en automne, saison où la pluviométrie n'est certes pas faible, c'est le fait que l'on ne se prive pas de dire à chaque fois la pluie qui mérite notre attention.

Lorsque Reine présente des symptômes d'une grippe, c'est naturellement à la pluie que Marie-Thérèse pense, en remarquant qu'elle n'a pourtant pas été dehors pour accompagner « *notre mère Anna sous la pluie* » (1996 : 142). C'est aussi en impliquant le même élément pluvial que Reine tente de justifier ses larmes de chagrin, et ce en ne s'empêchant pas de penser à sa mère qui « *se traîne tristement dans [leur] grande maison vide, sans plus s'occuper du jardin car il pleut, il pleut chez nous [...]* » (1996 : 73). La pluie ne saurait être la cause de la tristesse de la maman. S'il pleut dans le pays de celle-ci, Reine doit vouloir signifier la pluie qui symbolise la tristesse et la désolation induite par la solitude de la mère dans le pays lointain. Nous voyons dans ce syntagme insistant « *il pleut chez nous* » comme la traduction d'un soupir qui trahit un tourment de Reine.

La référence à la pluie s'introduit dans l'espace textuel en empruntant une troisième voix, celle d'un personnage prêtre, le Père Julien, que nous retrouvons après les précédentes références bibliques qui l'ont impliqué. Cette fois-ci c'est un cantique, qui fascine Reine, qui est introduit. La pluie s'ajoute ainsi à la mer, aux fleuves et à d'autres eaux qui sont pris en charge dans le discours religieux ponctuant le texte narratif.

Dans *Solitude ma mère* aussi, les contextes sont divers. Parmi eux figurent ceux qui présentent Aména comme un personnage qui a l'habitude de sortir sous un ciel pluvieux. Une réplique de sa mère traduit cette prédominance. Cette dernière lui laisse la latitude de prendre comme fiancé qui elle veut, mais avec cette condition qu'« [elle] n'ai[t] pas à sortir les jours de pluie » (1995 : 59). Le roman nous fournit d'autres indices de cette caractéristique de la narratrice, portée sur les sorties en temps pluvieux, même par le simple souvenir d'un costume décrit comme « *flamboyant les jours de pluie* » (1995 : 23).

Ce sont autant de détails caractéristiques d'une écriture tournée vers l'eau. Il y a d'autres occasions, cependant, où le rapport avec cette eau du ciel change sous d'autres influences, comme il y a aussi l'implication d'autres procédés d'écriture.

1.1.1.1. La pluie dans l'exil et la solitude

L'effet que produisent les jours de pluie sur la narratrice de *Solitude ma mère* n'est pas le même à chaque fois et partout. La pluie est associée parfois à la solitude qu'Aména tente de fuir. Elle se met à la rédaction d'un nouveau récit « *pour lutter contre la crasse du ciel, contre la pluie incessante et la solitude* » (1995 : 174). Le lexique utilisé nous renseigne sur le malaise de la narratrice, qui n'est pas sans relation avec l'espace qui l'accueille. L'élément spatial joue ainsi de son poids.

La preuve nous est donnée par l'exil, synonyme de changement d'espace. Il arrive à Aména de se demander où est passé le soleil et de regretter son absence dans le ciel parisien. Ce qui fait que les jours pluvieux ne l'enthousiasment pas toujours. Le changement d'espace induit que la pluie aussi n'est pas la même aux

yeux de la narratrice. Celle qui tombe sur Paris n'est pas la même que celle de chez elle, bien qu'elle provienne du même ciel : « *Chez nous, les pluies tant désirées éclataient joyeuses et violentes, ici, elles pleuraient désespérément, et toute cette eau sale noyait mon âme* » (1995 : 176). L'état d'âme du moment et le dépaysement imposent un regard triste chez la narratrice. L'opposition entre la pluie de chez soi et celle de l'exil n'est que la reproduction de l'opposition entre l'ici et l'ailleurs.

Toutes ces manifestations sont un préambule à un autre discours direct qui se saisit du sujet de la pluie sans intermédiaire et amène des personnages à nous livrer leurs sentiments.

1.1.1.2. Discours sur la pluie

Il est évident que parmi les trois personnages (dont le Père Julien) qui font référence à la pluie, dans le texte polyphonique de *Jacinthe noire*, Marie-Thérèse, en tant que personnage narrateur autodiégétique, est la plus diserte sur ce sujet. Dans son discours, elle saisit une occasion pour dire clairement son amour pour la pluie, et ce lorsqu'elle s'exprime à propos de son attachement à Reine : « *parce qu'elle m'est apparue comme une force de la nature, mon sentiment pour elle est comparable à mon amour du vent, du feu et de l'eau* » (1996 : 11).

Reine aussi évoque explicitement son rapport avec cet élément. Elle certifie qu'il ne la dérange nullement, sans toutefois parler d'amour comme Marie-Thérèse : « *Que m'importe la pluie ? En moi, il fait un soleil radieux* » (1996 : 232) dit-elle, sa joie de vivre du moment, rare au demeurant, ne s'affectant pas par le temps triste qu'il fait dehors.

Marie-Corail, dans *Rue des tambourins*, est parmi les quelques personnages qui parlent, plus ou moins ouvertement, de leur rapport avec la pluie. Elle entretient une relation particulière avec celle-ci. « *Qu'attendez-vous ?* » lui demande Noël Duparc, son ami-confident. « *Que soit libérée la vie captive : il va pleuvoir* » (2013 : 310) répond, songeuse, Marie-Corail. « *Vous aimez tant la pluie ?* » (2013 : 310) l'interroge encore Noël, sans réponse en retour. Taos Amrouche ne répond pas d'une façon précise et directe à toutes les questions que

se posent ses personnages. S'il arrive qu'elle le fasse, elle reporte les réponses à des occasions ultérieures.

Il est aisé de déduire que Marie-Corail aime la pluie, notamment par les qualificatifs positifs qu'elle lui associe dans certaines références et par le sens qu'elle donne au bonheur. Pour elle, le bonheur a un sens qui ne saurait se faire sans l'eau. « *Bruno, je croyais que le bonheur était un mélange de soleil, d'eau, de pluie et de miel* » (2013 : 267) dit-elle. Le bonheur, selon le dictionnaire Hachette, est l'« *état de bien-être, de félicité* ». Par extension, c'est « *ce qui rend heureux* ». De ce fait, Marie-Corail attend de la pluie qu'elle contribue à la rendre heureuse.

Dans *Rue des tambourins*, l'auteure insère l'image d'une pluie qui libère la parole. Bruno, le prétendant de Marie-Corail, comme quelqu'un qui sait l'effet bénéfique que produit la pluie sur celle-ci, lui demande : « *Tu me raconteras tout, à la veillée, lorsqu'il pleuvra* » (2013 : 248). « *Raconter tout* » suppose de se livrer, de se délivrer du poids de ses confidences. Ce que suggère ici Taos Amrouche s'agissant de Marie-Corail n'est rien d'autre que ce que souhaite Aména dans *l'Amant imaginaire* lorsqu'elle confie qu'« *un orage se prépare, s'il éclatait, quelle délivrance* » (1997 : 163).

La pluie qui se délivre du ciel, libère à son tour Marie-Corail qui n'est à l'aise pour se confier qu'une fois qu'il ait plu. Il est ainsi attribué à la narratrice, par la voix de Bruno, la même caractéristique que l'on retrouve chez Aména qui, elle aussi, se libère grâce à la pluie. Ce point commun fait croire que les deux narratrices renvoient au même personnage. Il y a en tout cas dans cette similitude un motif supplémentaire qui nous permettra de dire que les personnages de Taos Amrouche se ressemblent, y compris dans leur relation avec l'eau.

L'auteure ne fait pas que dire à ses personnages leur sentiment vis-à-vis de la pluie, elle ajoute à son écriture de l'anticipation qui traduit une forme de hâte à s'exprimer, et qui n'est pas dénuée de sens.

1.1.1.3. Mise en valeur et anticipation

L'eau du ciel coïncide parfois, dans le roman de *l'Amant imaginaire*, avec un contexte marqué par l'angoisse comme celle qui fait presser le pas à la narratrice en allant « *aussi vite que possible sous la pluie* » (1997 : 48). Mais le temps pluvieux n'est pas assurément synonyme de colère, de chagrin ou d'inquiétude. Il n'est pas non plus un obstacle ou un empêchement inévitable pour les personnages qui ne s'en montrent pas gênés.

Aména, à la faveur de son statut de narratrice, est la seule parmi tous les personnages du roman à déclarer son penchant pour l'eau du ciel. Elle aime ce temps-là et ce qu'il apporte avec lui : « *Je trouve tant de réconfort dans le ciel gris d'aujourd'hui que je finirai par aimer la pluie* » (1997 : 255). Ce réconfort et cet amour justifient les différentes sorties de la narratrice sous la pluie. Après cette déclaration d'amour, l'auteure a introduit des séquences de pluies battantes comme pour soutenir cet aveu d'Aména.

Mais cette confidence d'amour a été devancée dans le texte par une expression de reconnaissance de la pluie en tant que source de délivrance, quand bien même elle est orageuse. Lorsque la narratrice dit, dans l'exemple souligné plus haut, qu'« *un orage se prépare, s'il éclatait, quelle délivrance* » (1997 : 163)], elle devance une situation qu'elle ne vit pas encore, parce que ne se réalisant pas au moment de son vœu. Elle l'anticipe pour précipiter l'expression de son soulagement. La conjonction « *si* » qui introduit la condition de l'éclatement de l'orage, qui ne se produit pas mais qui est juste annoncé, donne l'occasion à la narratrice de dire la délivrance qu'elle sentira en elle. L'amour de la pluie se déclare au présent après l'avoir été aussi au futur, dans l'exemple, plus haut, où Aména dit qu'elle finira par aimer la pluie.

Le souhait de la délivrance en lien avec la pluie convoque le « *si* » de la condition dans un autre exemple. Pour illustrer le vœu d'être délivrée d'une situation d'embarras, Aména ne trouve pas meilleure image que celle d'une abondante pluie en souhaitant « *si tout pouvait s'illuminer comme après une averse !* » (1997 : 169).

Taos Amrouche permet ainsi à la narratrice de *l'Amant imaginaire* de ne pas retarder ses confidences d'amour ou d'attachement qu'elle a pour la pluie et de les dire par anticipation dans, parfois, des expressions d'un ardent souhait. Raconter les sorties courantes sous un temps pluvieux ne suffit pas pour montrer cet attachement. Encore faut-il introduire des occasions pour le dire par avance, d'où l'usage du futur et le « *si* » de la condition. Le procédé constitue un moyen efficient pour mettre en valeur le rapport intime qu'entretient Aména avec la pluie et l'eau d'une façon générale.

L'auteure ne s'arrête pas à cette manière d'écrire mais favorise aussi la répétition qui converge vers la même visée que les procédés précédents, tournés tous vers l'eau.

1.1.1.4. Répétition et diversité d'épithètes

Tout a commencé à partir d'un jour pluvieux dans *l'Amant imaginaire*. La relation d'Aména avec Marcel a commencé à prendre sérieusement forme avec une rencontre dans une chambre d'hôtel, à laquelle Aména s'est rendue en un matin pluvieux : « *Je vais aussi vite que possible sous la pluie. Le hall de l'hôtel de Saturne est désert* » (1997 : 48). Cette rencontre est un fait saillant dans l'histoire du couple et constitue le point de départ de ce qui sera une fausse romance, ou du moins une histoire d'amour inaboutie.

La narratrice la rappelle surtout comme un rendez-vous qui est inséparable de son jour de pluie. À un moment du récit, elle invite à oublier « *tout ce qui n'est pas l'hôtel de Saturne, pour nous reporter à ce matin pluvieux qui suivit notre cocktail* » (1997 : 49) et qui l'a vue entrer dans la chambre d'hôtel de Marcel. Le temps pluvieux est répété presque autant que la rencontre du jour. Syntaxiquement, il prend sa place selon le même ordre des syntagmes qui le fait toujours devancer dans la phrase. L'attention est attirée d'abord sur la pluie qui prend de ce fait, sur le plan narratif, de l'importance, plus sinon autant que le rendez-vous du couple.

Outre l'intérêt narratif pour l'élément aquatique, *Jacinthe noire* raconte une histoire qui commence aussi avec la pluie, comme si elle lui donnait le la. La

particularité de ce roman ne tient pas qu'au fait qu'il débute par un temps pluvieux mais aussi parce qu'il finit avec la pluie, réalisant ainsi une histoire en boucle. Entre les deux bouts, soit tout au long des événements racontés, il continue souvent à pleuvoir.

L'histoire commence, à la toute première phrase, « *par un matin pluvieux d'octobre* », qui a vu l'arrivée de Reine, le personnage principal de ce récit autofictionnel, qui « *passa l'étroite porte de la rue X* » (1996 : 13). L'arrivée de la jeune tunisienne dans cette rue parisienne, pour s'installer dans une pension de jeunes-filles, s'est accompagnée de cette précision météorologique qui est importante pour Marie-Thérèse, la narratrice. Elle la garde en mémoire et répète à plusieurs occasions cette journée pluvieuse.

Bien après ce début de l'aventure parisienne, le souvenir de cette pluie inaugurale s'accroche jusqu'à la toute dernière page du roman où Marie-Thérèse s'en rappelle, encore une fois : « *Un matin de fin octobre, un matin pluvieux et doux, semblable à celui qui nous l'avait amenée à la pension, un colis m'arriva de Tunisie* » (1996 : 285). L'importance de ce souvenir impose de le répéter dans la narration.

La répétition se réalise, sur le plan syntaxique, à la reprise d'un minimum de deux mots, et nous remarquons que l'auteure fait éclater la phrase initiale (*un matin pluvieux d'octobre*) en deux segments (*Un matin de fin octobre/un matin pluvieux et doux*).

De la même façon sont construites d'autres répétitions, à l'instar de celles qui reprennent les mêmes mots et non plus les mêmes séquences. Parmi elles, il y a celle qui présente la pluie avec une épithète. « *Il tombait une pluie fine, maussade, et la rue X était laide et toujours encombrée, des cordes tendues gênaient la circulation* » (1996 : 136). Le ciel lâche des eaux qui changent de consistance et de fréquence. Lorsqu'elles sont fines, elles ne sont pas moins maussades et ressemblent à des cordes tendues.

Certains de ces mots sont portés par le mini-récit d'une autre sortie dans Paris : « *L'auto traversait de profondes routes inclinées et lisses, plantées d'arbres géants. Une pluie fine rendait irréel ce voyage* » (1996 : 133). L'auteure

répète le même couple de mots (*pluie fine*) mais qu'elle insère dans un contexte opposé au premier. Maussade dans l'exemple précédent, la pluie fine devient sans autre qualificatif dans ce second exemple. Elle est plutôt, ici, derrière le mystère qui enveloppe ce mini-récit de voyage. Aussi, la rue encombrée est remplacée par des routes dont on ne montre aucun signe de laideur ni d'embarras. Ainsi la répétition du couple de mots est minimale et ceux-ci sont empruntés pour les besoins d'un autre contexte.

Mais le nombre de mots répétés se réduit encore en ciblant seulement l'épithète. La pluie fine devient pluie légère dans la suite du même mini-récit de voyage ci-dessus : « *Les bons petits chemins de village harmonieux, secrets, aux tournants imprévus les petits chemins sages qu'un rideau de pluie légère rendait mystérieux et désolés, comme Jacques les eût aimés !* » (1996 : 133). Entre les deux phrases, la distinction est aussi celle du segment « *rideau de pluie* », qui jette le mystère sur ces chemins, remplacé par « *cordes tendues* » qui, dans la première phrase, gênent la circulation (1996 : 136).

Les exemples que nous avons donnés montrent autant de moyens scripturaux qui réduisent la répétition sans toutefois l'éviter et sans sacrifier le terme « *pluie* » ainsi que les mots relevant du même champ lexical aquatique. C'est aussi autant d'occasions qui diversifient, à la même occasion, l'écriture de Taos Amrouche, ce qui offre également une variété d'épithètes qui accompagnent le mot « *pluie* ». De ce fait, la pluie qui est fine ou légère est aussi tiède mais surtout battante dans *l'Amant imaginaire*.

La narratrice s'est aventurée à sortir plus d'une fois sous une telle pluie forte. À défaut de substituer l'épithète « *battante* » par un synonyme, l'auteure répète ce genre de sortie trempée avec des contextes différents dont l'un justifie l'emploi de cette épithète.

Pour visiter une exposition de peintures, la narratrice et son époux sont « *partis sous la pluie* » (1997 : 259). Sans un qualificatif, l'indication météorologique est, une première fois, sans relief. Mais ce jour-là, c'est « *sous la pluie battante* » (1997 : 259), finit par ajouter la narratrice, qu'a eu lieu la

rencontre avec Alex, le frère d'Aména. Pourquoi cette précision de la force de l'eau qui tombe ?

Entre le frère et la sœur, les rapports sont détériorés. La rencontre non souhaitée avec Alex, quand bien même elle a eu lieu à distance, réveille chez Aména une douleur, voire de l'aversion envers son frère. L'adjectif « *battante* », plein, résonnant et détonant, traduit une colère qui s'apparente à celle de la narratrice. L'écriture se charge de donner à Aména une expression à travers la traduction symbolique de son état d'âme par le moyen de l'image de la pluie.

Cette traduction symbolique ne s'applique pas sur la répétition suivante du même couple de mots, où, plus loin dans le récit, c'est encore une fois « *sous une pluie battante* » (1997 : 328) qu'est effectué le retour inespéré de Nour, un ami de la narratrice. Une modification syntaxique minimale est opérée pour se distinguer de la précédente formulation, et ce en remplaçant l'article défini « *la* » par l'article indéfini « *une* ». Que la pluie soit battante dans ce deuxième exemple, cela ne traduit aucune image de colère, puisque la visite de Nour procure plutôt de la joie pour Aména. L'article indéfini s'accorde avec cette absence de lien entre la visite et le temps qu'il fait, en enlevant au mot « *pluie* » l'importance que lui attribue son déterminant dans la première apparition.

Les procédés scripturaux qui prennent en charge la pluie se résument, à ce niveau, à la répétition de ce mot. Mais cette répétition s'opère avec le changement d'épithètes et des contextes d'apparition ainsi que de légères modifications syntaxiques. Parallèlement à ces procédés, la pluie fait démarrer l'histoire et l'accompagne jusqu'à l'épilogue.

Dans *Histoire de ma vie*, la pluie ne prend pas autant d'espace textuel, mais le récit lui fait une place dans la pratique d'un rite.

1.1.1.5. Pluie et pratique rituelle

Plus qu'un simple élément météorologique, sans limites, la pluie est au centre d'une pratique rituelle partagée par la communauté et qui rappelle des croyances dominantes en Kabylie. Fadhma Amrouche raconte ce rite pour lequel le village entier se mobilise, autour du « *sacrifice des labours* » (2009 : 61). Il

consiste à promener « *tout autour des maisons les bêtes destinées au sacrifice, afin que le génie des récoltes soit propice et fasse que les pluies soient abondantes, et le grain gros et dru* » (2009 : 61).

Que ce soit en rapport avec l'agriculture ou avec les aspects de la vie communautaire, la pluie est vénérée à travers l'observation de rites célébrés avec leur esprit païen. Le rite que raconte Fadhma Amrouche souligne la place de la pluie dans un ensemble d'us et coutumes et engage son récit dans la profondeur de son patrimoine culturel.

Anzar, le dieu de la pluie chez les peuples berbères, a son rite qui se perpétue dans l'imaginaire collectif. Il est pratiqué pour implorer le ciel de lâcher ses eaux afin d'étancher la soif de la terre et des hommes. Certaines pratiques rituelles en rapport avec la pluie, sur l'échelle de l'Afrique du nord, plongent leurs racines dans des temps lointains. Elles « *se trouvent d'ailleurs mentionnées brièvement dans des textes grecs et latins : procédés et cérémonies pour obtenir la pluie, pour expulser le mal* » (Gsell, 2013 : 11)⁹.

Nous verrons plus loin que ces pratiques rituelles concernent aussi la neige qu'on célèbre avec le même engagement rituel dans *Histoire de ma vie* et *Solitude ma mère*. Ce lien accorde à ces textes une dimension culturelle et les inscrit dans une partie du patrimoine culturel des narratrices qui valorise l'eau.

L'empreinte de la culture s'étale sur plusieurs des récits de notre corpus comme le font les métaphores et les comparaisons qui caractérisent les romans de Taos Amrouche.

1.1.1.6. Variété de métaphores et de comparaisons

Taos Amrouche recourt à la comparaison pour évoquer la pluie comme elle l'a fait avec plusieurs espaces aquatiques, à savoir les fleuves, les puits, les lacs et la mer.

Dans certains cas relatifs à l'eau du ciel, les comparés et comparants, aussi variés que les images que créent leurs combinaisons, sont souvent reliés par le

⁹ Nombreuses recherches, dont celles publiées dans l'encyclopédie berbère XII, dirigée par Gabriel Camps (1993), rendent compte de l'ancienneté de telles pratiques rituelles.

même mot comparatif, mais qui n'est pas sans substituts. Au mot le plus récurrent dans ce genre de rapport, à savoir la préposition « *comme* », se substituent de nombreux mots qui appartiennent à différentes classes lexicales. Celles-ci vont des verbes, aux noms en passant par les adjectifs. Le verbe « *ressembler* » qui relie les deux termes de la comparaison est un de ces substituts. Le rapport qu'il établit fait que A est comme B, ce qui revient à dire aussi que A ressemble à B. C'est par ce moyen donc que la narratrice de *l'Amant imaginaire* compare son amie, qui est charmée par les chants ancestraux de la mère d'Aména : « *émerveillée, Clémence ressemblait à une plante offerte à la bienfaisante pluie, au soleil, à la rosée* » (1997 : 308).

Le langage métaphorique aussi intervient dans les occurrences de la pluie. C'est ainsi qu'il est dit dans *Rue des tambourins* qu'il pleut également des fleurs même si c'est dans une scène imaginée par la narratrice à qui apparaît « *une pluie de fleurs d'amandiers* » (2013 : 267). Les métaphores prennent plusieurs types de classes selon leurs différentes composantes. Elle est, dans l'exemple ci-dessus, une métaphore physique qui engage deux termes d'inanimés comme c'est le cas aussi dans *Jacinthe noire*, où « *les grands jacarandas perdaient leurs fleurs mauves qui tombaient en pluie sur les gueules-de-loup, les giroflées tardives et les marguerites* » (1996 : 273).

De l'image des flammes qui se noient, à la lune qui lave en passant par la pluie qui caresse, il y a une diversité de métaphores que créées Taos Amrouche en puisant dans le large champ lexical de l'eau. À travers les rapports qu'elles établissent et les images qu'elles dessinent, par un verbe ou par un nom, ces métaphores donnent souvent à l'inanimé des caractéristiques de l'animé. Comme le dit Paul Ricœur, dans *La métaphore vive*, « *plus que toute autre, la métaphore qui montre l'inanimé comme animé a cette puissance de visualiser les relations* » (1975 : 50), à l'instar de celles que nous propose Taos Amrouche.

Le rapport du langage métaphorique à la pluie s'établit à des niveaux différents dont celui qui se rapproche du langage courant. C'est ce que nous pouvons illustrer par cet exemple de *Rue des tambourins* où Marie-Corail raconte à propos de Daria, une de ses amies, que « *toutes sortes de gâterie pleuvaient sur*

la grosse tête ronde de la petite pensionnaire » (2013 : 154). La narratrice produit, ici aussi, une métaphore physique à forme verbale représentée par le verbe pleuvoir. Pour signifier l'abondance de ces objets inanimés (gâteries) que le personnage reçoit, l'auteure les assimile, métaphoriquement, ainsi à la pluie, le verbe utilisé (pleuvaient) étant l'un de ses dérivés.

Le verbe pleuvoir est plusieurs fois employé dans des expressions métaphoriques, comme dans *Rue des tambourins* où il pleut aussi de la lumière. La lune s'y approprie le ciel et « *faisait pleuvoir une clarté si belle qu'on en était transporté* » (2013 : 113).

La métaphore est aussi morale et elle passe, dans *l'Amant imaginaire*, par la forme verbale qui fait pleuvoir une qualité morale, à savoir la bonté. « *J'ai besoin que ta bonté pleuve sur moi* » écrit Aména, la narratrice, à son amant Marcel (1997 : 349).

La pluie de bonté de Marcel communique avec la pluie de gâteries tombant sur la tête d'une pensionnaire, ci-dessus mentionnée, dans *Rue des tambourins*. Ce sont deux métaphores qui s'opposent par leurs classes distinctes (physique/morale), mais qui sont communes sur deux plans, à savoir la catégorie grammaticale de leur terme métaphorique (verbe) et la nature aquatique de celui-ci (pleuvoir). Si l'auteure choisit ainsi de faire le lien avec la pluie pour décrire certaines situations c'est pour emprunter à celle-ci son abondance qui est ainsi traduite par le verbe « *pleuvoir* ».

La pluie métaphorisée prend d'autres contenus inhabituels dans trois romans de Taos Amrouche. Elle est, dans *Rue des tambourins*, « *une pluie de cendre [qui] ensevelit le paysage que [la narratrice] aimai[t]* » (2013 : 294). Cette même pluie arrose aussi de ses cendres *l'Amant imaginaire*, où elle est d'abord « *pluie d'étoiles* » (1997 : 76) avant que la narratrice n'affirme que « *le feu d'artifice s'achève toujours dans une pluie de cendres* » (1997 : 261).

Les couples qui nourrissent l'écriture de la métaphore se forment, comme on vient de le mettre en évidence, par des associations de substantifs et d'épithètes les plus variés. Parmi les métaphores créées par Taos Amrouche, certaines, à l'exemple de « *pluie de cendre* » ou « *pluie d'étoiles* », ont la

particularité de s'ordonnancer selon un schéma syntaxique à trois termes. Elles sont formées d'un nom, désignant l'eau ou l'un de ses espaces, et d'un deuxième nom qui qualifie le premier, les deux sont reliés par la préposition « *de* ».

Le tour métaphorique crée un rapport de contenant à contenu. Cette configuration se vérifie, notamment, dans différentes métaphores de pluie et celles impliquant aussi des espaces aquatiques à l'exemple de « *fleuve de tendresse* », « *rivière d'or* », « *fontaine de sagesse* » ou encore « *puits d'inconscience* ».

Dans *Solitude ma mère*, le récit renoue avec la même pluie qui a commencé à tomber de la sorte (en cendres) dans *Rue des tambourins*. Mieux, elle revient avec le même rapport au feu d'artifice que dans l'exemple ci-dessus de *l'Amant imaginaire*. Dans *Solitude ma mère*, Aména considère le moment passé dans une soirée entre amis comme un « *plaisir [qui] avait duré le temps que met une fusée à s'épanouir au cours d'un feu d'artifice* ». Elle fait ce parallèle tout en ajoutant que « *tout s'était mis brusquement à grimacer et à s'éteindre sous une pluie de cendre*¹⁰ » (1995 : 83).

Une autre fois, toujours avec la même image recourant à la pluie, Aména écrit à Marcel, son amant, pour lui dire qu'« *il pleut, dehors et dans [son] cœur, une pluie désespérée* » (1997 : 333).

La comparaison et la métaphore sont ainsi un moyen poétique qui permet d'accentuer le signe aquatique de l'écriture de Taos Amrouche, concernant, du moins, certains de ses romans. Elles sont employées dans plusieurs expressions dont celles qui font appel à des verbes puisés dans l'étendu champ lexical de l'eau.

L'analyse du style d'écriture de Taos Amrouche, précisément de son écriture de l'eau, nous fait découvrir que celle-ci repose aussi sur la brièveté de certaines expressions aquatiques.

¹⁰ Comme dans *Rue des Tambourins* et contrairement à *l'Amant imaginaire*, le mot perd, dans cet exemple, sa marque du pluriel.

1.1.1.7. Brièveté discursive

La mise en valeur de la matière aquatique repose dans l'écriture de Taos Amrouche sur des procédés dont la répétition et la description ont la particularité de multiplier les occurrences et d'allonger la présence de l'eau dans l'espace textuel. Néanmoins, cette valorisation passe aussi par une autre manière d'écrire qui s'appuie sur la concision, soit dans le sens tout à fait inverse de la longueur discursive. Comment la concision peut-elle être valorisante ?

L'auteure construit parfois des phrases courtes pour alimenter le discours des narratrices qui évoque l'eau. Cette brièveté s'exprime avec un seuil minimal et un autre maximal, selon le nombre de mots qui constituent la phrase brève. L'expression minimale est représentée par un unique mot qui constitue à lui seul la phrase.

C'est ce que fait l'auteure dans *l'Amant imaginaire* où un paragraphe débute ainsi : « *Ciel gris. Pluie* » (1997 : 309). Le nom « *Pluie* » n'est pas précédé d'un déterminant, encore moins d'un groupe verbal, ce qui le destine à être le plus visible possible. La phrase qui suit celle-ci n'explique pas cet objectif de visibilité mais nous fera comprendre qu'Aména, tourmentée qu'elle est, n'a pas envie de trop discourir. La phrase en question est nominale et laconique : « *Impression de n'avoir rien à communiquer à personne* ». Comme des incursions, brèves et froides dans le texte, la pluie est suivie d'une phrase nominale concise qui appuie la brièveté du style.

Inversement, le même nom « *Pluie* » suit une phrase nominale, sans verbe, non moins laconique et presque de la même longueur que celle qu'il a devancée plus haut : « *Ciel lugubre et lumière crépusculaire dès le matin. Pluie* » (1997 : 35). Le même mot « *Pluie* » apparaît d'une façon sèche qui ne saurait passer inaperçue.

L'apposition est également un moyen syntaxique qui permet la mise en relief en apposant des mots distinguables et détachés les uns des autres et du reste de la phrase. « *Encore une sombre journée -la pluie, suie et crasse- où je me suis crue au bord de la démence* » (1997 : 23). Détaché du groupe-sujet et du

complément circonstanciel de lieu, le groupe de trois noms remplit la fonction explicative et illustrative de la journée sombre. Sur le plan typographique, les tirets se chargent de la distinction formelle.

Avec le même procédé, la pluie est représentée par le verbe « *pleuvoir* » qui, lui aussi, apparaît dans des phrases courtes débarrassées des adverbes et de tout complément, à l'exemple de celle-ci : « *Il pleut, il fait froid* » (1997 : 47). Cette expression est construite avec deux propositions qui font le vide autour d'elles, ce qui attire ainsi l'attention sur les deux actions qu'elles traduisent, dont celle de pleuvoir.

De la même façon se constituent des expressions de la pluie dans *Jacinthe noire*. « *Elle se serra affectueusement contre mon bras. Il faisait froid, il pleuvait* » (1996 : 213). Outre le changement du temps des verbes, Taos Amrouche ne fait qu'inverser les propositions de la phrase précédente, relevant d'un autre roman, l'expression du froid devant, cette fois-ci, celle de la pluie. Le procédé reste identique et rappelle l'inversion opérée, plus haut, entre le mot « *pluie* » et la phrase nominale.

Dans l'exemple qui suivra, la mise en valeur est réalisée par un nouveau choix syntaxique. « *Il faisait si beau. Mais le soir, il plut* » (1996 : 84) raconte Reine en égrenant ses confidences. L'une de ces deux phrases brèves est dédiée à l'action de pleuvoir. La conjonction de coordination « *mais* », qui marque ici l'opposition entre deux états météorologiques, aurait pu être le moyen grammatical qui reliera deux propositions qui formeront une seule phrase. Mais l'auteure a choisi de les séparer pour donner à la pluie son espace à part, et ce en formant sa propre phrase brève.

Raconter la pluie compendieusement amène ainsi l'auteure à adopter des phrases courtes de différents types jusqu'à même créer un mot-phrase, débarrassé du moindre déterminant, et distinguable par sa majuscule et le point.

La pluie s'écrit en bref comme elle s'écrit même lorsqu'elle est inexistante ou qu'on ne la voit pourtant pas tomber.

1.1.1.8. Écrire l'absente et l'invisible

Nombreux sont les jours de pluie dans *Jacinthe noire*, mais il ne pleut cependant pas tout l'hiver sur Paris. Lorsque c'est le cas, les journées sèches ne sont pas moins des occasions saisissables pour dire l'absence de la pluie, qui ne passe pas, pour autant, inaperçue. L'écriture de l'invisible qui a donné de la visibilité narrative au bassin et à la mer reprend pour le cas de la pluie qui se conjugue aussi à l'absent.

Du fait de ce procédé, lorsque Reine, Marie-Thérèse et leurs amies vont au théâtre, il y a besoin pour la narratrice de dire que dehors, « *il ne pleuvait pas, il faisait très froid* » (1996 : 228).

L'histoire se déroule essentiellement dans l'espace fermé de la pension gérée par Mlle Anatole. Les péripéties de la vie à l'intérieur de cette pension, faite de curiosités, confidences, jalousie, déprime, médisance et chuchotements de clans, n'éclipsent pas le temps du dehors qui devient comme un actant tant il intéresse particulièrement la narration.

Un soir, alors que la salle de la pension bourdonnait, la narratrice fait remarquer que « *dehors, il tombait une pluie désespérante* » (1996 : 58). L'eau que l'on ne voit pas tomber se rend visible dans le texte en se faisant entendre et c'est ce que l'on peut comprendre de cette pluie désespérante, comme du « *robinet qui fuit, [et de] la pluie qui tombe sur les toitures* » (1997 : 27) dans *l'Amant imaginaire*.

À un autre moment de l'histoire de *Jacinthe noire*, le détail de la pluie intéresse même tout le petit monde des pensionnaires, installées au chaud à l'intérieur de la pension. Reine, qui s'est absentée au dîner, rentre et à son passage un détail n'échappe pas à l'attention collective de ses camarades, qui ont les yeux braqués sur elle : « *Étrange spectacle, ce visage brillant constellé de gouttes fines (nous sûmes ainsi qu'il avait plu), ces brassés de fleurs et de feuillages qu'elle portait sur l'épaule en un magnifique désordre !* » (1996 : 111).

Le syntagme mis entre deux parenthèses [(*nous sûmes ainsi qu'il avait plu*)], conjugué à la première personne du pluriel, qui est le « nous » qui entraîne tout le collectif des pensionnaires, ne nous paraît pas anodin. Sa typographie lui réserve une importance de second ordre, du fait des parenthèses. Ce qui suppose que la narratrice pouvait en faire l'économie sans que l'histoire n'en subisse un quelconque dommage. Pourtant, elle ne l'a pas fait. Pourquoi alors ce bout de phrase est-il là ? On pourrait croire que sa mise en forme le suggère comme un syntagme superflu, pourtant il ne l'est pas. Les parenthèses prennent ici une tout autre fonction, qui est celle d'une mise en relief, d'une mise en évidence, soit la même qui a été appliquée dans d'autres occasions. Nous considérons qu'il est important pour la narratrice de faire cette précision d'avoir deviné qu'il avait plu, ce que le lecteur aurait pourtant bien pu comprendre de lui-même.

Comme ici, tous les prétextes sont bons pour dire la pluie. Y compris en prêtant une oreille attentive au temps qu'il fait dehors comme le fait Marie-Thérèse à l'intérieur de la chambre de Reine. Quand on ne voit pas la pluie, on la devine par ses effets lorsqu'elle n'a pas fini de sécher sur le visage du personnage central de *Jacinthe noire*.

À l'instar de Reine et Marie-Thérèse dans *Jacinthe noire*, Marie-Corail aussi conduit la narration, dans *Rue des tambourins*, au rythme de la pluie qui n'est pas tout le temps présente dans l'histoire. Cela ne l'empêche pas pour autant d'être présente dans le récit. « *C'est toi, Bruno ? Il pleut ?* » (2013 : 316) demande Marie-Corail aussitôt réveillée par les appels de son fiancé. « *Il ne pleut pas* » lui répond Bruno (2013 : 316).

La pluie absente est aussi celle imaginée pour une ville que l'on ne connaît pas, comme « *la ville de France* », dont il a déjà été question pour son lien avec la mer. Quand la narratrice tente de l'imaginer, elle la voit comme « *une ville où il pleuvait nuit et jour durant des saisons entières, une ville où la pluie semblait provenir du cœur sans joie des êtres et où les hommes et les femmes taciturnes avaient un parler lent et buvaient ferme à l'abri de leurs murs ...* » (2013 : 222). Cette ville, Marie-Corail n'a pas eu l'occasion de la visiter. Elle ne peut pourtant l'imaginer sans cette eau. Cette « *ville des dentelles, comme devait [l]'en*

convaincre Noël, ce jour où il [lui] mit entre les mains les précieux échantillons qui [l]'éblouirent au point que, par la suite, il ne [lui] fut plus possible de [se] figurer la triste ville autrement qu'à travers des dentelles de pluie » (2013 : 222). En se figurant cette ville, elle imagine la pluie de la même façon qu'elle s'efforce de voir Noël comme « *celui qui allait disparaître derrière des rideaux de pluie, »* (2013 : 223).

L'écriture de l'invisible et de l'absente s'emploie à donner de la présence à la pluie, comme elle l'a donnée à des espaces aquatiques. Qu'il ne pleuve pas ou que l'on ne voit pas pleuvoir, Taos Amrouche offre des opportunités à la pluie de multiplier sa présence dans l'espace textuel, en se la figurant ou en la devinant malgré son absence.

À toute cette pluie, abondante, fine ou furieuse, angoissante ou libératrice, présente ou absente, et métaphorique ou comparante succède la neige qui n'est autre, évidemment, qu'une eau du ciel qui tombe solidifiée par effet atmosphérique.

1.1.2. La neige

Contrairement aux romans de Taos Amrouche, la narration de *Histoire de ma vie* ne se focalise pas sur la pluie mais sur la neige. Fadhma Amrouche a gardé, de sa vie d'écolière à Taddert-ou-Fella, « *le souvenir de la neige tombant en toisons, comme on dit en kabyle, des cierges énormes qui se détachaient des tuiles et s'enfonçaient dans ces toisons avec un bruit mat »* (2009 : 35).

Le mot « *toisons* » est répété deux fois dans la même phrase où il y a comparaison de la neige. Le rapport qui est établi avec la culture de la narratrice-auteure est mis en évidence (« *comme on dit en kabyle* »). Il est, dans cet exemple, un autre mobile qui fait répéter encore une fois le même mot, toujours en rapport avec la neige : « *les flocons comme des toisons me rappelaient ceux de Taddert-ou-Fella* » (2009 : 65).

L'image des cierges, qui ne sont qu'une sorte de stalactites formées par la neige transformée en bâtons pointus de glace, revient dans d'autres expressions. La narratrice reprend la même expression en voyant « *pendre du toit de très*

longs cierges de glace, si gros et si pointus qu'ils ressemblaient à de lourdes épées » (2009 : 79). Cette reprise répond à la visée d'éclaircissement, puisque la deuxième séquence apporte, pour les cierges, plusieurs nouveaux détails descriptifs qui ne figurent pas dans la première apparition du mot.

Outre le besoin d'éclaircissement, il n'y a pas lieu de négliger le souci de l'esthétique du texte et la préférence que l'auteure a pour certaines expressions plus qu'à d'autres. Les nombreuses répétitions que nous avons relevées participent aussi de cet objectif d'esthétique et de poétique du texte. Elles sont également la marque de l'importance des souvenirs des jours neigeux qui remontent au tout début de la vie de la narratrice.

1.1.2.1. Souvenirs de naissances et d'enfance

La neige a vu naître Fadhma Aïth Mansour Amrouche, venue au monde au plus fort de l'hiver. Quand sa mère devait sortir dans ces dures conditions climatiques, elle prend avec elle sa nouvelle-née, âgée de neuf jours à peine, et la « *mit dans son giron, contre sa poitrine, car il avait neigé* » (2009 : 26). La neige marque autant le souvenir des dures conditions de la naissance de la narratrice que le combat solitaire et courageux de sa mère qui est allée déposer plainte contre le père de son enfant.

Cette première apparition de la neige inaugure une liste de naissances survenues en temps d'hiver. La majorité des huit enfants¹¹ de Fadhma et de Belkacem Amrouche sont nés en période de pluie et de neige. Pour chacun d'eux, la narratrice précise le mois de sa naissance.

Jean-El-Mouhouv Amrouche est né le 7 février 1906, dans une nuit neigeuse. Cette nuit-là, son frère « *Paul était descendu par la neige avertir les ménages chrétiens et tous les hommes vinrent, leur fusil sur l'épaule, pour saluer la naissance* » (2009 : 130). Ces circonstances climatiques de la venue au monde du troisième enfant de Fadhma Amrouche semblent avoir lié l'enfant à la neige. Jean-El-Mouhouv, qui « *n'avait pas encore deux ans ; très fluet, avec de beaux*

¹¹ À l'exception de l'aîné, Paul-Mohand-Said Amrouche, qui est né le 29 mai 1900, Marie-Louise-Taos et René-Malek nés tous les deux le mois de mars, à neuf ans d'intervalle.

cheveux châtain clair bouclés [...] courait pieds nus dans la neige de la cour » (2009 : 134).

Outre les naissances auxquelles elle s'est mêlée, la neige a accompagné des personnages dans leur enfance, dont celle de la narratrice, comme un élément qui traverse et marque des vies. Dans différentes étapes, elle n'est pas toujours la même aux yeux de Fadhma Aïth Mansour Amrouche qui engage des comparaisons.

1.1.2.2. La neige d'ici, la neige d'ailleurs

Les comparaisons qui sont faites de la neige rendent celle-ci plurielle dans des espaces différents. La neige de Tizi-Hibel, le village natal de la narratrice, est comparée à celle de Taddert-ou-Fella, lieu de sa scolarité, et à celle des Aïth-Manguelleth où elle a été embauchée.

Si la neige du premier village rappelle celle du deuxième, elle ne ressemble pas à celle qui tombe sur l'hôpital des Aïth-Manguelleth, où sévit la rigueur des Sœurs. Fadhma Amrouche dit n'avoir « *pas gardé de la neige de l'hôpital le même souvenir que de celle de Taddert-ou-Fella* » (2009 : 79). Pourtant, la neige tombe du même ciel, comme nous le disions à propos de la pluie dont celle qui tombe sur Paris n'est pas vue comme étant identique avec celle qui tombe sur le pays natal d'Aména, dans *Solitude ma mère*. Il y a plus une opposition entre un ici et un ailleurs qu'entre une neige et une autre. Dans *Histoire de ma vie*, Aïth-Manguelleth et Taddert-ou-Fella sont situés tous les deux dans un même espace géographique. Mais le temps long (dix ans) passé dans l'école de ce dernier village et les bons souvenirs que Fadhma Amrouche en garde font que l'ici se rapproche plus de Taddert-ou-Fella que des Aïth-Manguelleth.

Pour la neige aussi, Taos Amrouche fait intervenir une comparaison qui repose sur le changement d'espace et des conditions de séjour. À l'instar de la pluie qui n'enthousiasme pas toujours Aména, la neige aussi ne donne pas, à chacune de ses survenues, de la joie à Fadhma Amrouche. Dans les deux cas, la raison relève de l'état d'âme des narratrices. À l'hôpital des Aïth-Manguelleth, Fadhma Amrouche explique qu'« *ici, plus de jeux, plus de boules de neige, plus*

de bonhomme, tout était morose [...] aussi [a-t-elle] conservé de cette époque comme un goût de cendre » (2009 : 79). Le goût de cendre est aussi, par conséquence, celui de la neige. Et nous rappelons que c'est de la même façon que Taos Amrouche cite, dans trois de ses romans, une pluie de cendre.

De par la diversité de ses expressions, la neige participe ainsi à la poétique du texte même si elle ne trouve pas les mêmes espaces et qu'elle ne tombe pas au même rythme dans tout notre corpus.

1.1.2.3. Hiérarchie et rythmes

La neige tombe faiblement et pour une courte vie, comme elle persiste à blanchir copieusement la nature et durer dans l'espace et dans le temps, à l'instar de la pluie battante. Cette hiérarchie dans la manifestation de la neige par niveaux est traduite dans l'écriture des deux auteures.

Les expressions qui rendent compte de la faiblesse de l'action de la neige et du peu d'importance qui est accordée à celle-ci dans la narration sont tout aussi multiples que variées.

Quand il neige peu, Fadhma Amrouche s'en rend compte et le dit dans *Histoire de ma vie*. À Tizi-Rached, un village qui se trouve « *dans la vallée, enfoui sous les oliviers, [...] il y neige rarement* » (2009 : 44). Dans *Rue des tambourins*, cette rareté est exprimée autrement. Le grand-père de Marie-Corail travaille une terre où « *il vivait [...] en ermite, les mois de l'année où la neige ne s'installait pas en maîtresse* » (2013 : 74). Après l'adverbe (rarement), la négation de la domination (« *ne s'installait pas en maîtresse* ») est un autre moyen qui présente la neige sans son pouvoir de possession, de puissance et de déploiement dans l'espace.

Dans ce même roman, les occurrences de la neige sont presque toutes en rapport avec le pays des ancêtres mais sont complétées par des apparitions très timides en dehors du pays, c'est à dire à Tenzis. Dans le pays de Marie-Corail, il y a dans le jardin de la voisine, Mme Hidalgo, « *comme un peu de neige répandue au sol, accrochée en touffes aux massifs, soulignant les parterres ou*

poudrant les buissons » (2013 : 209). « *Peu* », qui a ici la fonction de nom, traduit l'expression minimale de la neige.

Dans *l'Amant imaginaire*, ce minimum est décliné par un adjectif qui montre une neige qui disparaît : « *Froid, ciel crasseux et neige fondue* » (1997 : 36). C'est par cette phrase courte que l'auteure inaugure un des paragraphes de ce roman qui ne manque pas d'ailleurs de ce genre d'expressions brèves et de phrases nominales.

Le style adopté favorise la brièveté et rappelle donc celui utilisé pour les exemples de la pluie, à l'instar du syntagme « *la pluie, suie et crasse* » (1997 : 23). C'est la même structure syntaxique reposant sur trois noms, dont l'un est en relation avec l'eau, qui revient. Relevons au passage que le mot « *crasse* » est aussi en commun (ciel crasseux), comme l'est le mot « *froid* » dans d'autres phrases similaires. Ce style d'écriture nous le retrouvons aussi, même si faiblement, dans *Jacinthe noire*. Une autre phrase courte ouvre un paragraphe dans *l'Amant imaginaire* : « *Cette nuit il a neigé* » (1997 : 34). Elle est laconique, sans insistance, et sans expression de sentiment.

Dans *Solitude ma mère*, l'attention est détournée vers le silence de la neige qui donne plus de visibilité à l'amitié qui lie Aména à Michel : « *Le silence de cette nuit de neige créait entre nous une connivence dont la douleur ne devait jamais être surpassée* » (1995 : 201). Le même Michel nous permet de souligner une autre expression, sans relief, qui indique une rencontre avec sa bien-aimée « *là-haut, dans la neige, à Mégève* » (1995 : 203).

Ces exemples d'expressions minimales d'une neige qui tombe simplement, sans effet, ou que les narratrices citent timidement tranchent avec d'autres séquences qui sont au rythme de l'emballlement, de la vigueur et du mouvement. Elles instaurent un autre rythme qui nous introduit dans l'intensité des expressions de la neige.

En haut de l'échelle de la force de celle-ci, il y a la tempête. C'est « *par une tempête de neige* » (2009 : 130) qu'est né Jean-El-Mouhouv Amrouche. Avant d'atteindre ce degré maximal, la hiérarchie des expressions passe par des séquences qui célèbrent cet élément.

Aména compare, dans *Solitude ma mère*, la tombée de la neige à de la musique, montrant ainsi son émerveillement. La pleine mesure de sa fascination est donnée dans une autre occasion lorsque son frère l'appelle, en la suppléant de hâter le pas, pour observer la neige qui tombe et admirer la nature dans son habit tout blanc. Le spectacle l'emballe jusque dans l'extase :

*Peu avant Noël, un matin, je m'entendis appeler du jardin par Aurélien :
-Aména, vite, viens voir !
De grosses fleurs blanches descendaient du ciel : je voyais neiger pour la première fois. La neige qui isole nos villages hauts dressés de Kabylie et que ma mère ne pouvait évoquer sans nostalgie, la neige qui émerveillait Louison, je n'imaginai pas qu'elle pût être si belle. Mille papillons de joie se mirent à danser en moi, tandis que le jardin prenait un aspect féérique. Avant le péché, le monde devait offrir ce même visage innocent, ce même silence aérien dans lequel tombaient en tourbillonnant ces fleurs de neige de plus en plus serrées. (1995 : 197).*

Ce passage contraste avec les cas de l'indication distante de la neige qui tombe ou de la présence sans consistance ni insistance de celle-ci. Les prédicats utilisés (*si belle, papillons de joie, fleurs de neige...*) rendent le spectacle de la tombée de la neige plus qu'une scène d'admiration, aux yeux d'Aména. Elle est proche d'une scène d'adoration, comme une célébration d'un événement singulier qui l'éblouit.

Dans *Histoire de ma vie* aussi la poudreuse a marqué l'esprit de la narratrice qui accorde de l'attention également, comme nous l'avons déjà vu, au temps qu'il fait dans d'autres villages. Cet intérêt n'est pas reflété par une expression d'emballement mais reproduit dans des signes scripturaux : « *Toute la journée et toute la nuit la neige tomba* » (2009 : 65). À la rareté dont il était question dans de précédents exemples s'oppose ici une action qui dure dans le temps. Ce n'est plus la neige fondue, mais c'est celle qui tombe sans discontinuer toute la nuit. L'importance de sa présence est traduite par l'adjectif indéfini « *toute* » qui exprime la totalité d'un fragment temporel, qui est celui de la nuit.

Toute la différence avec la phrase précédente, qui raconte laconiquement dans *l'Amant imaginaire* que « *cette nuit il a neigé* » (1997 : 34), réside dans l'adjectif « *toute* » qui précise un certain degré d'intensité.

Fadhma Amrouche n'omet pas de planter un décor neigeux dans plusieurs épisodes de son histoire qu'elle raconte : « *Cette année-là, il y eut la messe de minuit du siècle, car nous étions au 31 décembre 1899. Il avait encore neigé* » (2009 : 96). Pour appuyer l'intensité de l'expression de la neige, elle use aussi de l'adverbe « *encore* » qui marque la répétition, pendant le même espace d'une nuit.

Le temps neigeux va au-delà de la journée et de la nuit en s'étalant sur la semaine : « *Cette année-là, il avait neigé pendant la Semaine Sainte, et nous marchions dans la neige pour nous rendre aux offices, en rang, deux par deux* » (2009 : 75). Le temps de la neige est dit de façon à monter dans une échelle temporelle qui passe à « *des semaines entières* » (2009 : 35). Que ce soit pendant une nuit, une semaine ou des semaines entières, l'espace temporel est clairement délimité, ce qui n'est pas forcément le cas lorsqu'il va au-delà de ces fragments temporels.

La neige s'étale le long d'une année, sans que la temporalité du récit ne soit toujours précise. On saura, par exemple, que « *cette année-là il y eut beaucoup de neige* » (2009 : 37). Outre l'étalement sur le temps, remarquons qu'il y a usage encore une fois d'un adverbe, « *beaucoup* » en l'occurrence qui exprime l'importance d'une quantité.

Par le même adverbe, l'auteure indique un autre temps de neige mais varie l'expression en remplaçant le nom par le verbe « *neiger* » qui y dérive : « *Nous étions en 1906. Il avait beaucoup neigé et il faisait très froid* » (2009 : 130).

Il revient au lecteur d'imaginer la consistance de ce temps neigeux par rapport à tout l'espace temporel de l'année. La narration ne l'indique pas, permettant ainsi de croire qu'il a neigé le long de toute la saison hivernale. Elle donne parfois des indices d'une abondante neige qui diffère d'un espace à un autre : « *Je revois la neige, cette année-là, la neige plus épaisse qu'à Taddert-ou-Fella, car Michelet se situe à plus haute altitude que Fort-National* » (2009 : 79). Ces imprécisions de temps, voulues ou non, mais répétées, n'empêchent pas de consolider la présence de la poudreuse dans le récit.

Cette présence est donc soumise à une hiérarchie. L'expression minimale est dans la faiblesse de l'implication des narratrices ainsi que de l'intervention de la neige et de sa durée de vie. Son expression maximale est traduite notamment par le point culminant de la force de la neige, qu'est la tempête, et par l'exaltation suscitée par sa tombée.

À la faveur de l'intensité de ses manifestations, la neige prend le rôle d'un élément dominateur.

1.1.2.4. La neige-obstacle

La neige procure de la joie et de la beauté autant qu'elle provoque l'isolement ou la contrainte de la limitation ou de l'impossibilité des déplacements.

Dans *Histoire de ma vie*, elle a accompagné la narratrice dans plusieurs étapes de sa vie et elle n'est pas que source de bonheur pour Fadhma Amrouche. La neige s'érige parfois en un obstacle ou constitue une source de danger. À l'instar de la hiérarchie des manifestations de la tombée de la neige, nous verrons que la capacité de celle-ci à impacter négativement le quotidien des personnages se décline aussi en plusieurs niveaux exprimés par l'écriture. Notre analyse se focalisera quasi entièrement sur *Histoire de ma vie*.

Le danger de la neige est exprimé par des appréhensions qu'affiche la narratrice. Lorsque, pendant les soirées d'hiver, celle-ci attend le retour de son époux, elle ne s'empêche pas de penser à un probable péril que pourrait occasionner le temps neigeux : « *j'avais peur qu'il ne tombe dans un fossé par la neige et le froid* » (2009 : 97).

Mais la neige ne s'arrête pas à la provocation des peurs, elle entre effectivement en action et sévit, selon différents degrés. Avant de bloquer tout mouvement, elle réduit la liberté de circulation des personnages, comme sur le chemin du retour de Tizi-Rached vers l'école de Taddert-ou-Fella. Fadhma Amrouche et ses compagnes y ont été surprises par un chemin « *barré par la neige* » (2009 : 44). Celle-ci a contraint le groupe à chercher à cheminer le long des rives d'un ruisseau, qui ne sont pas enneigées. Le passage est donc possible

et l'obstacle de la neige demeure contournable au prix d'un effort qui est, par contre, inutile dans d'autres circonstances.

Après les appréhensions et le choix du contournement, il reste aux personnages, faisant face à l'impossibilité d'avancer, la possibilité de rebrousser chemin ou de trouver refuge le temps de la disparition de l'obstacle. Un jour que les beaux-parents et la belle-fille de la narratrice sont partis voir un marabout, leur déplacement est freiné par le même obstacle lorsqu' « *ils furent surpris par la neige dans la forêt de Boni et durent se réfugier chez [un] garde forestier* » (2009 : 122). Ce dernier exemple illustre la manifestation extrême de la force contraignante de la neige qui empêche le déplacement. Lorsqu'elle s'accumulait à Taddert-ou-Fella, la neige « *était si haute que le serviteur ne pouvait aller aux provisions, surtout pour le pain qu'à l'ordinaire il rapportait tous les matins* » (2009 : 35). C'est dans cette même position de contrainte que s'est retrouvé le personnage principal du conte du prêt de la chèvre raconté par la vieille Yemma Tassâdit. La neige et la pluie y ont forcé une vieille femme à demeurer enfermée dans sa mesure pendant un mois.

En ne permettant pas de s'aventurer dehors, le temps neigeux empêche la narratrice d'aller surtout à l'eau. C'est ce qu'elle montre dans une expression qui renvoie une image de délivrance, dessinée par la neige qui disparaît, fondue ou écartée, et le soleil qui reprend ses droits: « *Le lendemain, le soleil était revenu, la neige était fondue et nous pûmes aller chercher de l'eau à la fontaine* » (2009 : 67). Le lien avec l'eau est rétabli et nous est montré comme le seul, sinon le principal avantage de cette libération, après une privation qui est suggérée comme avoir nourri une frustration. En soulignant le renouement avec l'eau de la fontaine Fadhma Amrouche ne montre aucune autre conséquence de cet enfermement forcé.

Toutes ces séquences de blocage et de restriction du mouvement par la neige se déroulent dans le pays kabyle de Fadhma Amrouche. Taos Amrouche les résume dans une seule phrase de *Rue des tambourins* en ne manquant pas de dire que la terre des aïeux est une terre de neige. Lorsque s'est posée la question

de la fidélité aux ancêtres à l'occasion du mariage du frère aîné avec une européenne, Gida, la grand-mère de la narratrice, a eu cette réflexion :

Livrer le Prodiges à une étrangère qui ne fera jamais partie du clan et gardera pour toujours notre fils captif, le détournant définitivement de la terre de ses ancêtres ! Il y est né pourtant. Il y a connu les neiges qui vous bloquent au foyer pour des mois. (2013 : 30).

Taos Amrouche ne fait pas tomber abondamment la poudreuse dans *Rue des tambourins* où elle est citée parcimonieusement, puisque ce récit, comme nous l'avons montré précédemment, est surtout mené au rythme de la pluie. Mais elle trouve l'occasion et le moyen de concentrer l'importance de la neige dans la seule phrase ci-dessus ([...] *les neiges qui vous bloquent au foyer pour des mois*). Elle synthétise ce qui s'est manifesté chez sa mère selon des niveaux construits par l'écriture.

Des appréhensions et des réductions du mouvement qu'elle provoque, la neige arrive à s'imposer en maîtresse de l'espace en s'érigeant en obstacles. Malgré cette domination, elle reste célébrée comme un élément sacré et sacralisé par un rite.

1.1.2.5. Neige et rite

Nous observons que la neige est donc très présente dans l'autobiographie de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et elle est vénérée tout autant que la pluie. Elle aussi est au centre d'une pratique rituelle semblable au « *sacrifice des labours* » dédié à la pluie. On les sacralise toutes les deux à travers des rites qui sont en lien avec l'agriculture.

Le rite raconté dans *Histoire de ma vie* consiste à immoler des moutons, ou des bœufs, « *pour fêter la neige afin qu'elle nous soit propice et que l'année soit bonne et toutes les récoltes abondantes* » (2009 : 67). Ainsi, à chacun des villageois de faire « *un bon repas en l'honneur de la neige* » (2009 : 67). En réservant une place de choix dans son récit, en répétant ses séquences et ses références, Fadhma Amrouche rend, à sa façon, honneur à la neige.

Dans *Solitude ma mère*, celle-ci se réapproprie l'espace narratif après avoir été beaucoup moins présente dans les trois autres romans de Taos Amrouche.

Dans ce roman, l'auteure reprend le même rite en l'honneur de la neige, raconté dans *Histoire de ma vie*. Aména confie qu'elle ne s'est pas parée de ses meilleurs atours pour plaire à son ami Michel « *mais pour honorer cette première neige qu'on célébrait, autrefois, dans nos montagnes de Djurdjura par des danses du foulard et le sacrifice de plusieurs paires de bœufs* » (1995 : 198).

De telles pratiques rituelles, qui concernent donc aussi la pluie, participent à établir un rapport entre l'eau et le monde du sacré. Nous avons eu l'occasion de montrer que ce rapport est aussi représenté dans notre corpus par la dimension spirituelle.

Célébrée, l'eau, y compris en forme de neige, acquiert ainsi une sacralité visible et incontestable. Et à l'instar des eaux courantes, la neige aussi a ses propres personnages.

1.1.2.6. Robert, Ricardo, Louison : un trio de neige

Dans certaines occurrences de la neige, des personnages sont montrés particulièrement liés à cet élément. Ils se passionnent pour elle. Nous en avons recensés trois, ils sont tous des personnages de *Solitude ma mère* et tous des hommes, à l'exemple de Robert, le fiancé d'Aména.

Robert avoue à celle-ci qu'il ne pourrait accepter qu'elle ne nourrisse pas une passion « *pour ce qui [le] passionne, parce qu'[elle n'est] pas comme ces filles volages qui font les mêmes études que [lui] et raffolent de la neige et du ski* » (1995 : 65). La neige et le ski est la paire de mots par laquelle se répète l'expression écrite du lien avec la passion.

On sait de Ricardo, un autre ami de la narratrice, en plus de sa fraîcheur, qu'il « *aimait la neige et le ski* » (1995 : 292). Il rejoint à ce sujet Robert et tous les deux ont un rapport plus ou moins similaire avec la neige, mais qui diffère en intensité. Pour distinguer entre eux, l'auteure a choisi des verbes distincts pour signifier ce rapport avec la neige et le ski. Robert en « *raffole* », un verbe qui signifie la folle passion, tandis que Ricardo les « *aime* ».

Ricardo rappelle, par ces caractéristiques, Louison, un amant d'Aména. Si la narration nous permet de connaître ce que pense Robert de la neige, elle ne

nous le dit pas cependant avec la même accentuation et la même intensité que pour le personnage de Louison.

Louison est un « *grand amateur de ski, la neige était sa passion* » (1995 : 146). Aména le sait et ne manque pas de le rappeler à chaque fois que c'est nécessaire, d'autant que la neige semble tenir le rôle d'une redoutable rivale qui lui dispute son amant. Elle avoue d'ailleurs à celui-ci, qui lui promet de venir la voir à Paris, qu'il n'hésitera pas à lui préférer la montagne : « *Mais tu préféreras la montagne, toi qui es fou de la neige, et comme tu auras raison ! Quand tout sera blanc là-haut, tu ne penseras plus à moi, seul comptera le ski* » (1995 : 162).

Louison ne cache pas sa passion folle, il s'en revendique pleinement. « *Parle-moi surtout de la neige : voilà ce qui me connaît* » (1995 : 167) dit-il à Aména dont il ne partage aucunement le goût pour les livres et la lecture. Contrairement aux autres personnages, avec Louison il y a une insistance sur ce trait précis, et qui s'appuie sur un discours direct : « *Toi qui aimes ce qui est beau, ce qui est propre, existe-t-il rien de plus beau que la neige ? Dans la ville, c'est sale, lugubre. Mais là-haut, quand tout est blanc, c'est la fête* » (1995 : 168) se confie, ouvertement, Louison à Aména.

Robert, Ricardo et Louison, trois hommes, personnages de la neige, font écho aux trois femmes personnages de l'eau, Aïni, la femme anonyme et Hamma. Les premiers sont des personnages de Taos Amrouche, et deux des trois femmes sont des personnages de Fadhma Amrouche. Ceci nous permet de relever que le monde créé par la première auteure est en majorité masculin (excepté dans *Jacinthe noire*), tandis que celui de sa mère est peuplé des deux sexes. Remarquons aussi qu'au moment où les hommes sont mis en relation avec la neige, les femmes sont associées à l'eau. Très rares sont les fois où l'on attribue à des personnages masculins la tâche de puiser de l'eau. Parmi ceux-ci figure Paul-Mohand Saïd, l'aîné des enfants de Fadhma Amrouche, qui « *faisait la corvée d'eau* » (2009 : 155). Paul était un enfant de treize ans.

Chacun des trois hommes correspond à une des trois femmes, si l'on se réfère au critère de la consistance du lien que chacun a avec l'eau ou la neige. Si nous devons dégager trois couples conformément à ce critère, nous pouvons les

classer, respectivement comme suit : d'abord Hamma-Louison, puis Aïni-Robert et, enfin, la femme anonyme-Ricardo. L'importance des porteuses d'eau dans les récits où elles se manifestent est toutefois plus marquée que le lien décrit des trois hommes avec la neige.

Ses porteuses d'eau sont autant de trait d'union entre les espaces de l'eau courante et les différentes maisons qu'elles desservent. L'eau qui tombe du ciel, sous sa forme de pluie ou celle de la neige, finit donc par couler des robinets ou remplir différents récipients qui sont utiles sous le toit des maisons.

1.2. L'eau des maisons

Une autre forme d'eau est présente dans notre corpus : celle qui arrive du dehors vers l'intérieur des maisons et que la narration ne montre pas tout le temps courante. Elle est destinée pour plusieurs usages, essentiellement pour être bue. Elle est par exemple, dans *Histoire de ma vie*, une eau chaude dans laquelle la mère de Fadhma Amrouche trempe les petites mains gelées de sa fille. « *Cela me fit du bien* » se confie celle-ci (2009 : 65).

Les différentes narratrices en parlent différemment, dont celle qui s'intéresse particulièrement à son emplacement dans plusieurs demeures.

1.2.1. L'eau du robinet : motif de joie

Fadhma Amrouche a déménagé douze fois avec sa famille en Tunisie, la dernière était pour s'installer dans la maison achetée à Radès. Dans plusieurs de ces changements de domicile, les nouveaux lieux sont décrits dans le détail, où l'on n'omet pas d'inclure l'eau. Nous verrons que la narration est menée de façon à montrer que la présence de l'eau dans certaines des maisons louées réjouit la narratrice de *Histoire de ma vie*.

Le premier déménagement dans l'exil tunisien a été fait vers un logement se trouvant dans un quartier italien qui tranquillisait les membres de la petite famille des Amrouche : « *Nous étions tranquilles : dans la petite cuisine, j'avais le robinet d'eau [...]* » (2009 : 141). Le signe de ponctuation des deux-points introduit une explication, ce qui fait que la tranquillité est motivée, en partie, par

la disponibilité de l'eau courante. Cette dernière est mise en avant aussi à l'occasion du troisième déménagement.

Le nouveau logement occupé dispose aussi d'une cuisine, mais qui est commune aux ménages de tout le palier. Fadhma Amrouche ne s'en sert pas, mais elle y puise l'eau dont elle a besoin. Elle ne manifeste pas ici son sentiment de tranquillité mais elle ne manque pas de suggérer que l'eau de la cuisine, comme celle de la fontaine, permet aux femmes de se rencontrer. Elle explique qu'elle voyait ses voisines « *seulement quand elle prenait de l'eau à la cuisine* » (2009 : 145), outre les occasions de la fréquentation des cabinets et de la buanderie. À travers la précision de ces occasions de rencontres, la narratrice réitère son intérêt à l'emplacement de l'eau courante dans les habitations qu'elle a occupées.

Il ne s'agit pas d'un intérêt motivé purement par des préférences d'aménagement, mais plutôt d'une concentration particulière sur l'eau là où elle se trouve, y compris dans l'appartement de son fils Jean. Fadhma Amrouche remarque que le domicile de celui-ci, sis au boulevard des Batignolles, à Paris, « *était vaste, mais l'eau sur le palier, et les cabinets communs à tous les locataires du premier étage* » (2009 : 189). La conjonction « *mais* » valorise ce qui s'apparente à un détail mais que la narration ne veut surtout pas rendre négligeable.

Fadhma Amrouche se rend compte, une nouvelle fois, de l'emplacement de l'eau à laquelle elle prête une attention particulière. Toute cette eau coule en majorité dans les maisons de l'exil. Mais l'eau dans la maison d'Ighil-Ali n'est pas moins importante. Elle l'est d'autant plus qu'elle ne se trouve pas dans tous les foyers kabyles.

Belkacem, l'époux de la narratrice, l'a installée dans la nouvelle maison construite au village. La joie qu'a procurée la présence de cette eau courante est grande chez Fadhma Amrouche. Elle est introduite par un adjectif exclamatif qui exprime mieux son intensité : « *Quelle joie, le jour où nous eûmes enfin l'eau à domicile ; il l'avait fait mettre au rez-de-chaussée et à l'étage* » (2009 : 204). La force de l'adjectif exclamatif traduit la signification du mot « *joie* » en tant

qu'« *état de satisfaction intense* » selon le dictionnaire Hachette. Un état qui ne se cache pas, au point où nous imaginons comme un cri de joie qui s'échappe des lignes du récit.

À Tunis, l'eau du robinet, qui rendait « *tranquilles* » dans des maisons louées, n'a pas suscité autant d'entraînement de joie comme elle l'a fait sur la terre des ancêtres où le couple Amrouche espérait finir ses jours.

Que ce soit à Tunis ou à Ighil-Ali, le robinet d'eau n'est pas un simple élément dans le décor des lieux décrits mais un véritable motif de satisfaction qui est mis en avant par la narratrice-auteure. Il suscite chez elle aise et joie et accapare toute son attention.

À l'intérieur de certaines de ces maisons, l'intérêt va également vers l'eau que l'on boit autour d'un repas.

1.2.2. Marie-Thérèse et l'eau de la table

Il y a aussi présence de l'eau potable dans *Jacinthe noire*. Les personnages sont en contact avec l'eau qui sert à éteindre la soif. Elle apparaît à l'occasion où les filles de la pension sont attablées pour le dîner et que l'on se fait passer corbeille, eau et autres contenu de la table. L'auteure lui trouve un contexte en l'insérant dans un moment où Reine change subitement de mine, le regard perdu et détachée de la table.

Marie-Thérèse ne fait pas sortir Reine de son retranchement en l'effleurant, en la questionnant, ou en lui demandant, par exemple, le sel de la table. Elle la fait, plutôt, « *tressaillir en lui demandant de l'eau* » (1996 : 21). Et Reine, libérée de son moment d'évasion, « *remplit non seulement [le] verre [de Marie-Thérèse] mais tous les autres* » (1996 : 21). C'est comme si Marie-Thérèse sait que Reine mordra, à coup sûr, à l'appât de l'eau.

De telles séquences autour d'un dîner ou d'un repas sont des occasions qui nous révèlent une narratrice concentrée sur l'eau. Elle n'omet pas de l'intégrer dans son discours même si elle peut pourtant l'ignorer, du fait qu'elle fait partie des notations accessoires que sont les catalyses telles que les définit Roland Barthes dans son analyse structurale des récits (1977).

Dans un autre segment de l'histoire de Reine et de Marie-Thérèse, l'eau n'est également pas ignorée. Lors de l'ultime veillée des deux amies, avant le retour de Reine en Tunisie, l'eau a réuni les deux jeunes-filles à l'occasion d'un dernier dîner qu'elles se partagent : « *Nous dinâmes de salade, de viande froide, de fruits et de gâteaux. Reine me servait dans des assiettes de faïence fleurie. Nous bûmes de l'eau et, pour finir de la verveine* » (1996 : 270). La description est faite avec minutie qui ne néglige rien du contenu de ce repas, ni des gestes anodins des deux personnages.

Qui y a-t-il de singulier à boire au cours d'un dîner, ou encore à sa fin ? La question pourrait bien et légitimement tarauder des esprits éveillés. Il n'y a justement rien de particulier à la fonction de boire de l'eau. Mais a-t-on tous le besoin de le dire ? Intervenant lors de la dernière rencontre entre amies, soit à la fin d'une histoire qui se termine sans autre rebondissement, cette fonction ne constitue pas une charnière du récit. Elle n'est le terme d'aucune corrélation. Mais cela n'empêche pas Taos Amrouche de l'insérer quand même. Si elle le fait c'est qu'elle a senti le besoin de le faire dire à son personnage-narrateur et de trouver ainsi une occasion de plus pour signifier un regard attentif en direction de l'eau.

Reine aussi a les yeux sur l'eau. Il n'échappe pas à la narratrice que celle-ci « *jetai souvent un regard circulaire pour s'assurer qu'il n'y avait ni corbeille à passer, ni verre à remplir d'eau* » (1996 : 62-63). L'intérêt donné au verre d'eau se traduit par, d'abord, la disponibilité signalée de Reine, ensuite, par l'attention que lui donne la narration.

Remplir un verre d'eau est un geste en apparence anodin mais qui ne l'est pas forcément dans une fiction où l'on peut saisir l'importance qui lui y est accordé. L'auteure rapproche clairement la narratrice de cette eau de l'intérieur des maisons que ne fait pas oublier celle de l'extérieur, plus abondante et plus présente pourtant. En quittant la pension des jeunes filles pour des vacances, Marie-Thérèse ne cache pas d'ailleurs son bonheur à renouer avec certaines habitudes de chez elle dont celle consistant « *à goûter la nourriture et l'eau de la maison* » (1996 : 279).

Toute cette eau, avec ses formes et ses espaces multiples, circule invariablement entre les cinq récits pour servir de fil d'Ariane qui les relie. Elle permet ainsi que s'installe un dialogue intertextuel qui a la particularité d'être mené par le moyen du seul élément aquatique.

2. Dialogue intertextuel par l'eau

La mise en valeur du signe de l'eau sous lequel s'inscrit notre corpus, nous révèle l'existence d'un dialogue intertextuel qui s'instaure par l'entremise de l'eau entre *Histoire de ma vie*, le récit autobiographique de la mère, et les quatre romans de sa fille, particulièrement *Rue des tambourins*. Ces récits dialoguent par le fait de l'intertextualité que Gérard Genette définit comme «*une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement, et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre* » (1982 : 8).

Ce dialogue prend aussi la valeur intratextuelle par la relation de coprésence entre les récits de Taos Amrouche.

2.1. Dialogue mère-fille

Les lecteurs de *Rue des tambourins*, et à moindre degré ceux de *l'Amant imaginaire*, auront l'impression du déjà lu en se rappelant certains des événements racontés dans *Histoire de ma vie*.

2.1.1. *Histoire de ma vie-Rue des tambourins*

Ces deux récits de la mère et de la fille matérialisent leur relation de coprésence par plusieurs espaces aquatiques et formes de l'eau qui leur sont communs. La plus présente de ces formes est la neige.

Nous montrions dans ce deuxième chapitre que la neige est omniprésente dans *Histoire de ma vie*, ce qui présente nettement la Kabylie, où se déroule une grande partie des faits racontés, comme un pays de neige. La narratrice de *Rue des tambourins*, où il y a aussi beaucoup d'épisodes de la poudreuse, le confirme

lorsqu'elle fait dire à Gida que dans « *la terre des ancêtres* » le grand frère « *y a connu les neiges qui vous bloquent au foyer pour des mois* » (2013 : 30).

Ce même personnage de Gida fait la jonction entre ces deux récits. Gida est la grand-mère paternelle de Marie-Corail. Dans *Histoire de ma vie*, la belle-mère de Fadhma Amrouche s'appelle Djohra. Elle est donc la grand-mère paternelle de Marie-Louise-Taos, c'est à dire Taos Amrouche.

Fadhma Amrouche décrit Djohra dans le rôle de celle qui s'occupe de puiser de l'eau de la fontaine : « *Ma belle-mère Djohra, comme l'année précédente, et comme toujours, disait-on, était chargée des travaux extérieurs, apportant les figues de Barbarie, et l'eau dans les outres en peau de bouc* » (2009 : 104). Dans *Rue des tambourins*, Gida est aussi proche de l'eau parce qu'il lui arrive « *de se verser sur le torse de pleins seaux d'eau glacée* » (2013 : 67). C'est dans le même rôle de la belle mère Djohra, apportant de l'eau, que nous retrouvons Gida qui, dans la séquence du cimetière dont il a déjà été question, a « *balancé l'outre par-dessus son épaule* » (2013 : 76). Les outres sont d'ailleurs des récipients communs à ces deux récits, bien qu'ils soient en peau de bouc chez la mère et en peau de chèvre chez la fille. L'eau rapproche donc Gida de Djohra, si ce n'est que Gida est Djohra.

Dans *Histoire de ma vie*, Belkacem Ou-Amrouche, l'époux de la narratrice, a monté un projet d'installation d'un moulin à farine pour son fils aîné Paul, à Ighil-Ali. C'est la façon pensée pour faire revenir au pays natal le fils que Paris a séduit. Dans *Rue des tambourins*, Charles le Prodiges, le frère aîné de Marie-Corail s'est réjoui à l'idée de gérer un moulin ancestral au Pays. Taos Amrouche reprend cette expérience du frère aîné en remplaçant le nom de Paul par celui de Charles le Prodiges. Le projet du moulin est ainsi un épisode commun sur lequel les deux narratrices insistent.

Ces deux récits communiquent aussi à travers des espaces de l'eau. Taos Amrouche parle d'un abreuvoir dans *Rue des tambourins*. « *Dans notre pays, il y a un abreuvoir* » raconte Marie-Corail (2013 : 252). La narration invite à croire que cet abreuvoir est le même que celui où l'aïeul douchait ses chevaux dans *Histoire de ma vie*, puisque se trouvant également dans le « *Pays* ». Rappelons, à

ce propos, que Marie-Corail raconte d'ailleurs que sa mère l'a invitée un jour à sortir ensemble, de nuit, « *pour monter au village avec Hamma [en passant] par l'abreuvoir et les chemins qui, de jour, sont interdits aux femmes* » (2013 : 113-114). C'est l'abreuvoir d'Ighil-Ali qui a inspiré celui du « *Pays* » dans *Rue des tambourins*. Mieux, il s'agirait bien du même abreuvoir.

La narratrice du roman de Taos Amrouche évoque à répétition la « *Source des Pèlerins* », que nous avons déjà évoquée. Cette fois-ci nous donnons la parole à sa mère, auteure-narratrice de son autobiographie, pour illustrer clairement le dialogue intertextuel qui se matérialise au moyen de cette source. « *C'est ce pays [d'Ighil-Ali] qui a inspiré à Taos les passages de son livre qu'elle situe à « La source des Pèlerins »-« Thala-el-Hadj », jardin de montagne du grand-père Ahmed* » (2009 : 199) écrit-elle dans *Histoire de ma vie*.

Ce n'est pas la seule fois dans ce roman qu'une passerelle est établie explicitement avec le roman de Taos Amrouche. Dans une note au bas d'une page du récit de la mère voici ce que l'on peut lire à propos de la rue de la Rivière, où les Amrouche ont vécu sept ans avant de s'installer à Maxula-Radès, dans la banlieue tunisienne : « *C'est cette rue qui est transposée sous le nom de « Rue des Tambourins » dans le roman de Marguerite Taos* » (2009 : 168). Cette précision de Fadhma Amrouche confirme, si besoin est, que nous avons bien affaire à un récit autofictionnel avec ce roman de Taos Amrouche.

Dans *Rue des tambourins*, il est question de la ville de Tenzis où se trouve un lac, le « *lac aux flamants roses* ». La mère le désigne, dans son récit, sous le nom de « *lac Sedjoui* » qui se trouve à Tunis. Les deux narratrices s'accordent à l'évoquer comme un lieu vers où se prolongent leurs promenades.

La mer est aussi un lien intertextuel. Elle est la même dans *Histoire de ma vie* et *Rue des tambourins*. « *[...] et le soir, sur la terrasse, nous respirions l'air de la mer, de la fenêtre de ma chambre, je voyais loin, jusqu'au Belvédère* » raconte Fadhma Aïth Mansour Amrouche dans *Histoire de ma vie* (2009 : 149). Résonnant comme un écho à ce passage et à la brise marine, Marie-Corail confie ceci dans *Rue des tambourins* : « *Il nous semblait alors profiter, à distance, du voisinage de la mer, car c'était de là que nous venait cette brise* » (2013 : 142).

Il est souvent question, comme on a déjà eu à le signifier, dans la voix de Marie-Corail de promenades au bord de la mer dans la ville de Tenzis. Aména, la narratrice de *l'Amant imaginaire*, garde le souvenir de promenades similaires. Elle a écrit à son ami Nour pour lui dire : « *rappelle-toi nos promenades dans les jardins et au bord de la mer* » (1997 : 286). Mais c'est là le seul lien intratextuel entre ces deux romans de Taos Amrouche.

L'intertextualité se manifeste clairement entre *Histoire de ma vie* et *Rue des tambourins* et elle l'est aussi à travers un autre élément commun qui les unit : les personnages de l'eau. Ceux que nous avons présentés comme étant les plus proches de cet élément (Aïni et Hamma) figurent dans la diégèse de ces deux récits.

Nous observons que « *la présence effective d'un texte dans un autre* » par laquelle devrait s'opérer la relation intertextuelle est plutôt celle de bribes de textes ou même de mots ou de groupes de mots qui apparaissent à la fois dans les deux récits. Il ne demeure pas moins que *Histoire de ma vie* dialogue, d'une façon particulièrement consistante, avec *Rue des tambourins*. Qu'est-ce qui pourrait justifier cette particularité, ce lien intime ?

2.1.1.1. Les raisons d'un dialogue étroit

Rue des tambourins partage avec *Histoire de ma vie* le même espace diégétique, leurs événements se déroulent essentiellement en Kabylie, sur le territoire algérien, et en Tunisie. Ce qui n'est pas le cas des autres romans, notamment *Jacinthe noire* dont toute l'histoire se passe à Paris.

Pourtant *Rue des tambourins* est censé être une fiction, sa première de couverture le présente, en tout cas, en tant que telle. Mais il y a lieu de noter que ce roman a les caractéristiques d'un récit autobiographique, du moins autofictionnel. Les détails de plusieurs événements qui y sont narrés correspondent à ceux que raconte la mère, qui a fait publier à titre posthume son autobiographie, qu'elle assume comme telle¹². Ce récit de la mère s'assimile à ce

¹² Fadhma Aïth Mansour Amrouche a écrit dans une lettre adressée à son fils Jean, publiée en page 19 de *Histoire de ma vie*, ceci : « *Je te lègue cette histoire, qui est celle de ma vie, pour en*

que Genette appelle l'hypertexte, un « *texte dérivé d'un texte antérieur* » (1982 : 16). Le texte antérieur, ou ce que Genette désigne sous le nom d'hypotexte (1982 : 13), est, dans ce cas, le roman de la fille, publié huit ans avant celui de sa mère, qui en fait référence d'ailleurs dans l'épilogue de *Histoire de ma vie*¹³.

Plus qu'un espace commun entre ces récits, Taos Amrouche nous raconte les mêmes événements mais à travers des personnages et des lieux auxquels elle a pris la peine de changer les noms. Certains de ces noms gardent cependant la même sonorité. C'est le cas notamment de la ville de Tunis vers laquelle se sont exilés, à partir de 1908, Fadhma Amrouche, son mari et ses trois premiers fils et où est née Taos Amrouche en 1913. Dans *Rue des tambourins*, Tunis devient Tenzis. Taos Amrouche a fait dans son roman ce que sa mère a recommandé de faire aussi pour la publication éventuelle de son récit autobiographique : changer les noms¹⁴.

Il est loisible pour un lecteur averti de constater ces correspondances entre les personnages des deux récits. En soulignant que c'est Taos Amrouche qui se cache derrière l'identité de Marie-Corail, la narratrice de *Rue des tambourins*, nous ne faisons que confirmer ici ce que relève d'ailleurs Denise Brahimi dans sa préface de ce même roman.

Le dialogue est consistant entre *Histoire de ma vie* et *Rue des tambourins* mais il n'est pas exclusif, parce que l'autobiographie de Fadhma Amrouche ouvre une voie de dialogue avec aussi *l'Amant imaginaire*, même si c'est d'une manière moins importante.

faire ce que tu voudras après ma mort. Cette histoire est vraie, pas un épisode n'en a été inventé».

¹³ Il y a bien lieu de préciser toutefois que Fadhma Aïth Mansour Amrouche a rédigé l'essentiel de son autobiographie, c'est-à-dire toute la partie d'avant l'épilogue, pendant la période du « *1^{er} août-31 août 1946* », soit une année avant que sa fille ne publie son tout premier roman, *Jacinthe noire*. Elle a complété son épilogue en juin 1962, deux ans après la publication de *Rue des tambourins*.

¹⁴ «*Je voudrais que tous les noms propres [...] soient supprimés*» a demandé Fadhma Amrouche à son fils Jean dans la lettre publiée dans son autobiographie.

2.1.2. *Histoire de ma vie-l'Amant imaginaire*

Dans *l'Amant imaginaire* reviennent certains épisodes de *Histoire de ma vie* rappelés par Aména, la narratrice. Nous retenons celui où Fadhma Amrouche raconte, dans son autobiographie, le jour où son époux a installé, l'eau et l'électricité dans la maison du village à Ighil-Ali, en Kabylie (2009 : 204). La narratrice de *l'Amant imaginaire* le rappelle ainsi :

Mais ils ont tenu compte des rigueurs du climat et des inconvénients de leur retraite dans l'inaccessible village où viendra les chercher la mort : la provision de bois est faite, l'eau installée, ainsi que l'électricité, dans la vieille maison inconfortable mais si rassurante. (1997 : 314).

Pour confirmer cette correspondance entre les deux séquences, Aména remplace l'espace d'Ighil-Ali en évoquant la vue dont jouit la maman sur le « *Djurdjura sacré* » (1997 : 314).

Cet épisode est raconté dans *Histoire de ma vie* avec aussi le récit de Belkacem-Ou-Amrouche, l'époux de Fadhma Amrouche, qui « *fit bâtir des cabinets près de l'escalier, mettre l'eau courante et l'électricité* » (2009 : 200). Ce segment de l'histoire est ainsi répété pour dire le bonheur que la présence de l'eau courante chez soi procure à la narratrice. Taos Amrouche est consciente de l'importance de cet événement aux yeux de ses parents et le fait répéter dans les propos d'Aména.

C'est là que s'arrête l'intertextualité, véhiculée par le seul élément aquatique, entre *Histoire de ma vie* et les romans de Taos Amrouche. Ces derniers continuent le dialogue entre eux et qui va au-delà du rapprochement timide entre *Rue des tambourins* et *l'Amant imaginaire*.

2.2. Dialogue intratextuel

Dans les romans de Taos Amrouche il y a des séquences qui passent d'un récit à un autre. Certaines sont communes à deux romans tandis que d'autres sont partagées par trois récits de la même auteure.

2.2.1. *Jacinthe noire-Rue des tambourins-Solitude ma mère*

La fontaine, qui est omniprésente dans *Histoire de ma vie*, retrouve sa place dans certains romans de Taos Amrouche, dont les narratrices renvoient à cet espace villageois inévitable dans le pays des ancêtres, comme évoqué par Fadhma Amrouche.

La fontaine de lierre est presque incontournable quand on vient à parler du jardin de la maison d'Asfar, dans *Rue des tambourins*. C'est « soit là, sur le perron, près de la fontaine de lierre, soit sous le soleil mouvant, constellé de fleurs, de la courette » (2013 : 142) que l'on prend le dîner. La description qui est faite de l'extérieur de la maison nous présente un espace fleuri qui ne se soustrait pas à la désignation de « sa fontaine de lierre » (2013 : 159).

Certains qualificatifs introduits par la narration montrent l'intérêt que revêt cette fontaine aux yeux de la narratrice qui la fait « admirer » (2013 : 276) à Bruno, son amant.

C'est de cette même fontaine que parle la narratrice dans *Jacinthe noire* où nous retrouvons tout l'espace fleuri qui côtoie ce lieu d'eau. Pour Marie-Thérèse, Reine « recréait son jardin avec ses orangers, ses fleurs, et sa fontaine de lierre... » (1996 : 16). L'enthousiasme qu'affiche la narratrice de *Rue des tambourins* devant la fontaine de lierre prend son origine dans *Jacinthe noire* comme nous le montre Marie-Thérèse. Pour celle-ci, lorsque Reine lui raconte son jardin, « sa voix chantait presque par les soirs heureux » (1996 : 16). C'est donc la même fontaine qui traverse *Jacinthe noire* pour passer dans *Rue des tambourins*. Mais elle ne s'arrête pas dans ce roman.

Pour prolonger le fil intratextuel, nous retrouvons la fontaine de lierre dans un troisième roman de Taos Amrouche, à savoir *Solitude ma mère*. Aména, la narratrice, parle de Robert, son fiancé, qui, après qu'elle l'ait introduit dans la maison familiale : « préféra [sa] chambre et [leur] jardin de Mélidja, avec son citronnier des quatre saisons, sa terrasse, et sa fontaine de lierre » (1995 : 38).

Taos Amrouche revient dans ses différents romans à plusieurs mêmes séquences avec changement des noms des personnages et des lieux. Ainsi, du

jardin d'Asfar de Marie-Corail, dans *Rue des tambourins*, nous nous retrouvons dans le jardin de Mélidja avec Aména dans *Solitude ma mère*. Le passage intratextuel se fait cependant avec la fontaine de lierre qui, elle, reste une constante, et ce depuis son apparition dans le premier roman publié de Taos Amrouche, à savoir *Jacinthe noire*.

Une autre fontaine, qui n'est pas de lierre, unit deux autres romans de Taos Amrouche.

2.2.2. *Jacinthe noire-Rue des tambourins*

Dans *Jacinthe noire*, Reine, le personnage principal, se souvient de sa grand-mère paternelle et des Sœurs Blanches du pays en ces termes : « *Que de galettes et d'œufs durs n'a-t-elle pas cuits pour que je les emporte dans un panier, le dimanche lorsque, après Vêpres, je suivais les Sœurs Blanches et leur escorte jusqu'à la fontaine romaine !* » (1996 : 201).

La fontaine romaine, tout comme la fontaine de lierre, dont il est question aussi dans ce premier roman, paraissent également dans *Rue des tambourins*. La narratrice de celui-ci se souvient de « *Sœur Félicité qui avait pour mission de [les] mener à la Fontaine romaine, à travers les oliviers* » (2013 : 73). Cette fontaine du pays des grands-parents, qui « *marquait le terme de [leur] randonnée dominicale* » (2013 : 73), intervient dans ce passage narratif avec la même fonction de repère spatial que dans *Jacinthe noire*.

Dans ce deuxième roman (*Rue des tambourins*), la narratrice fait cependant cette précision que de « *cette fontaine [...] il ne [lui] reste que le nom (car [elle] ne [se] souvien[t] pas l'avoir jamais vue couler)* » (2013 : 73). Sans eau, cette fontaine est donc sans vie, elle perd de son importance tout en perdant la majuscule avec laquelle elle est présentée juste avant cette phrase et qui n'est pas reprise dans les autres romans.

Il y a également dialogue entre *Jacinthe noire* et *Rue des tambourins* à travers un espace que l'on retrouve dans les deux univers diégétiques. Il s'agit d'un escalier qui sert, dans l'un comme dans l'autre, d'un lieu de toilette. « *Je m'apprêtais à faire, sur l'escalier de pierre, une toilette sommaire* » raconte

Reine dans *Jacinthe noire* (1996 : 201). Nous retenons de cet escalier qu'il est fait de pierre et qu'il tient lieu de l'espace où l'on se lave. Ce sont ces deux caractéristiques que nous retrouverons dans *Rue des tambourins* à propos d'un escalier similaire, si ce n'est le même. Marie-Corail raconte que « *C'est à ce mirador que menait l'escalier de la cour, ce dangereux escalier sans rampe, qu'on eût dit en silex, sur les marches duquel grand-mère faisait ses ablutions* » (2013 : 44). Le silex n'est autre qu'un genre de pierre, avec lequel est constitué l'escalier où l'on se lave donc.

Reine reprend l'évocation du même escalier dans *Jacinthe noire* en racontant à son amie les souvenirs de son pays, en se revoyant « *là-bas, en face de grand-mère, de l'escalier presque en ruine, lorsque [elle] respire l'odeur âcre des feux de bois, [...] lorsque [elle] boi[t] l'eau de l'outre en peau de chèvre [...]* » (1996 : 202).

Les outres aussi apparaissent et réapparaissent dans ces deux romans (*Rue des tambourins* et *Jacinthe noire*), comme un autre espace de l'eau et objet indispensable dans la maison des ancêtres.

Jacinthe noire comprend également des séquences communes avec le dernier roman publié de Taos Amrouche.

2.2.3. *Jacinthe noire-Solitude ma mère*

Une description d'une rencontre au bord de la mer dans *Jacinthe noire* est en dialogue avec une description similaire dans *Solitude ma mère*. La première est celle qui nous apprend que Reine s'est trouvée en compagnie de son amant Marc qui l'« *avait très doucement déposée au bord de l'eau* » et qui lui « *chantait et [...] parlait dans sa langue maternelle* » (1996 : 274).

Dans *Solitude ma mère*, c'est Aldo, également amant de Amèna, qui est présenté dans une rencontre se déroulant « *sur les rochers, au bord de la mer* » où il « *récitait des poèmes en italien* » (1995 : 30). Les rencontres, autant avec Marc qu'avec Aldo, ont lieu au bord de la mer. Marc et Aldo s'expriment tous les deux dans une langue étrangère pour les narratrices.

Des indices autorisent à croire que Marc est Aldo, qu'Aldo est Marc et que les deux romans reprennent la même séquence du bord de la mer qui implique le même personnage auquel l'auteure a juste changé le nom, Reine prenant le nom d'Aména. Nous ne citerons que le plus éloquent de ces indices, que nous emprunterons à la narratrice de *Solitude ma mère*, le roman-posthume de Taos Amrouche : « *Il m'est arrivé souvent de raconter son histoire – jamais de la même façon. Mais quel besoin, désormais, de maquiller la vérité ?* » (1995: 27) se demande Aména à propos d'Aldo qui garde par contre son nom dans *l'Amant imaginaire*.

Solitude ma mère a aussi des similitudes avec *Rue des tambourins*, et qui impliquent d'autres expressions aquatiques.

2.2.4. Rue des tambourins-Solitude ma mère

Des liens intertextuels existent entre *Rue des tambourins* et *Solitude ma mère*, unis par le lac aux flamants roses que l'on retrouve à plusieurs occasions dans ces deux romans.

Dans *Rue des tambourins*, la narratrice décrit ce lac en le présentant comme un bien commun, dont elle partage la propriété, comme le fait Fadhma Amrouche pour le ruisseau : « *notre lac aux flamants roses, si paisiblement beau à l'heure du couchant* » (2013 : 175). Et ces flamants roses qui se posent « *avec grâce sur les eaux du lac, évoquaient de grands nénuphars* » (2013 : 213). Le lac est indissociable des flamants roses qui, à leur tour, sont comparés à des nénuphars. C'est sur ce double rapport que se construira l'intertextualité avec *Solitude ma mère*.

Dans ce roman, outre les flamants roses qui sont toujours associés à ce lac, les nénuphars sont un autre indice qui souligne le rapport avec *Rue des tambourins*. Aména parle, en effet, d'« *une nappe toute irisée de sel, parsemée de flamants roses plus prestigieux que des nénuphars, et frangée par terres lépreuses étendant à perte de vue une irrémédiable désolation* » (1995 : 163).

Si dans *Rue des tambourins*, il se situe à proximité du Village-bleu, au bas de la route de Tenzis, et où Marie-Corail, se promène avec Noël, son amoureux,

dans *Solitude ma mère*, Tenzis devient Mélidja, Marie-Corail Aména et la rencontre est avec Michel, l'ami de celle-ci. Le lac, quant à lui, demeure le même, celui aux flamants roses qui ressemblent aux nénuphars.

Rue des tambourins et *Solitude ma mère* sont liés aussi par une séquence de description commune qui prend en charge des espaces aquatiques se trouvant dans l'environnement de deux habitations. Le premier roman décrit la maison du frère de Marie-Corail avec l'espace d'eau qu'elle abrite. La description de la maison d'Aurélien, le frère, est faite avec la notation de ses espaces d'eau que sont un « *bassin aux nénuphars, [et un] jet d'eau* » (2013 : 72).

Dans *Solitude ma mère*, c'est la maison d'Alex, également frère d'Aména, la narratrice, qui est décrite. Elle est présentée « *avec ses vingt-neuf pièces et son parc que traverse un ruisseau* » (1997 : 321). Le bassin et le jet d'eau ne sont bien évidemment pas un ruisseau, mais la description montre bien deux maisons avec des espaces aquatiques. L'intratextualité repose sur ces espaces-là.

Pour résumer cette première partie, soulignons que l'analyse des espaces des eaux courantes dans notre corpus a montré que les fontaines sont présentes dans les cinq récits, notamment dans *Histoire de ma vie*. Elles sont, dans celui-ci, surtout une destination heureuse qui ne s'est pas limitée à la seule narratrice. Elles le sont moins dans *Jacinthe noire* et *Rue des tambourins*, où elles sont souvent décrites en tant qu'espaces inévitables, admirés ou témoins de faits importants. Leur mise en valeur passe aussi par les goûts et une odeur qu'on trouve à leurs eaux, et par la syntaxe. Un jeu de définition et d'indéfinition décide de son anonymat ou de son onymat sous l'influence des contextes de bien-être ou de mal-être.

C'est dans *Histoire de ma vie* et *Rue des tambourins* qu'il y a une présence notable des sources et des ruisseaux. L'espace qui ravit, d'une manière éclatante, Fadhma Amrouche est celui des sources auxquelles elle voue une admiration qui se rapproche de celle que Marie-Corail a pour une source dans *Rue des tambourins*. La valorisation de cet espace, chez l'une comme chez l'autre, est traduite par le moyen de la syntaxe et la typographie, avec la mise à contribution de la rhétorique et la répétition.

Deux ruisseaux existent dans *Histoire de ma vie* où la narratrice s'approprie l'un d'eux. Espace-paradis, de refuge ou de rencontres, l'euphorie qu'ils permettent n'est pas perturbée par le rôle furtif et négatif d'une eau mugissante. Dans *Rue des tambourins*, et faiblement dans *Jacinthe noire* et *Solitude ma mère*, les métaphores créent des images de ruissellement.

Les rivières prennent domicile presque exclusivement dans *Histoire de ma vie*, n'apparaissant dans *Jacinthe noire* et *Rue des tambourins* que dans le cadre de quelques métaphores. La rivière dicte une description dynamique épousant un mouvement sinueux ou en zigzag, ou suivant le rythme d'une eau manquante ou houleuse. Elle n'échappe pas aux répétitions qui caractérisent l'écriture des deux auteures et double la présence de l'eau. Par un conte impliquant la rivière s'est illustré la dimension culturelle du récit.

Le fleuve est le seul espace des eaux courantes dont est pauvre *Histoire de ma vie*. Il est par contre un peu plus présent dans *Jacinthe noire*, *l'Amant imaginaire* et *Solitude ma mère*. Dans ces quatre récits prévalent les métaphores et comparaisons, qui traduisent le sentiment d'admiration, la répétition, l'exclamation et l'anaphore dans l'écriture biblique.

Les espaces des eaux stagnantes ne manquent pas de motifs de valorisation. Des bassins parcourent *Histoire de ma vie*, *Rue des tambourins* et *Solitude ma mère*. Des procédés d'écriture sont reconduits : construction syntaxique identique, jeu de définition/indéfinition, admiration par la particule Ô, variation du vocabulaire de l'eau et écriture de l'espace invisible.

Les lavoirs ne sont visibles que dans *Histoire de ma vie*, avec le recours à la répétition qui induit une impression de confusion et davantage de visibilité, alors que l'abreuvoir s'y lit dans une double fonction, de désaltération et de purification. Dans *Solitude ma mère*, l'abreuvoir permet la rêverie, tandis que dans *Rue des tambourins*, il favorise l'impression de confusion, poussant à la réflexion.

Le puits est un espace commun à *Histoire de ma vie* et à *Rue des tambourins*. Dans le premier, il est associé à l'exil tunisien, et décrit selon un ordre qui va de l'intérieur des maisons vers leur extérieur. Valorisé, l'espace qui

l'accueille devient dans le second roman le « *vieux puits* », espace d'accueil d'un couple d'amoureux. La syntaxe intervient, par l'interjection et le possessif, pour renforcer l'expression d'attachement pour un espace que l'on ne veut pas quitter et que l'on s'approprie. La métaphore termine cette mise en valeur en introduisant le puits dans *Jacinthe noire* et *l'Amant imaginaire*.

Les lacs, présents dans tout le corpus sauf dans *Jacinthe noire*, ont des noms, sont situés et permettent de situer à leur tour dans *Rue des tambourins*. Ils induisent une description en va-et-vient qui s'accompagne de plusieurs repères. Les expressions d'attachement, induites aussi par des comparaisons, soulignent un lac aux caractéristiques d'un personnage, ou d'un actant dans *l'Amant imaginaire*. Nous décelons une image mythologique dont un aspect déborde sur ce roman. Ici aussi, un jeu d'imprécision engage à la réflexion. Dans *Solitude ma mère* se distingue un lac, qui domine l'espace, et un personnage.

La mer s'impose dans tous les romans de Taos Amrouche, avec son voisinage dont les plages que nous nommons espaces pré-aquatiques. Sa description révèle une multitude de caractéristiques : approche progressive et à distance, désir du contact, répétitions, expressions diverses de proximité et rapport avec plusieurs personnages. L'écriture est aussi celle de l'invisible, de la mise en abyme, de l'anaphore dans le texte sacré et du recours à des métaphores et comparaisons variées. Elle met en avant une mer-confidente, un espace-témoin, un lieu de rencontres amoureuses, une source de bonheur et un objet d'attachement qui ajoute une odeur à l'eau.

À cet ensemble s'ajoutent les ustensiles, dont certains sont en relation avec la fontaine et la femme, et l'eau laissée sans espaces, dont celle qui appelle une dimension spirituelle, et celle qui participe aux comparaisons.

Dans cet ensemble aquatique s'installent des personnages qui se montrent très près de l'eau dont les plus caractéristiques ont un prolongement dans la culture des narratrices.

Le deuxième chapitre a révélé que les romans de la mère et de la fille se partagent pluie et neige, les deux formes de l'eau qui tombe du ciel : la neige pour *Histoire de ma vie*, la pluie pour *Jacinthe noire*, *Rue des tambourins* et

l'Amant imaginaire, sans que l'une et l'autre ne se détournent complètement de l'autre forme. Dans *Solitude ma mère* la neige éclipse d'ailleurs la pluie. Écrire la pluie et les sentiments qu'elle suscite se fait, chez Taos Amrouche, avec une multitude de procédés : anticipation, répétition, variété d'épithètes, de métaphores et de comparaisons, multiplicité des contextes, brièveté, écriture de l'absence et constance de l'expression pluviale.

Chez la mère, la pluie parcourt espace et temps et investit les pratiques rituelles à côté de la neige qui est partout dans le récit. Celle-ci s'associe étroitement à des naissances et souvenirs d'enfance. Elle se distingue par la comparaison qui la rend plurielle et une certaine brièveté dans l'écriture. Elle suit une hiérarchie et des rythmes en tombant faiblement ou en abondance, courtement ou longuement et en suscitant des sentiments différents de la part des narratrices. Souvent cause de bonheur, elle est parfois un obstacle qui s'érige différemment. Elle se manifeste aussi par un trio de personnages qui rappelle les trois personnages féminins de l'eau.

L'analyse de la deuxième forme de l'eau nous a montré Fadhma Amrouche dans son bonheur en présence de l'eau dans les maisons qu'elle a habitées. La description détaillée de l'espace se fait avec l'inclusion de l'élément aquatique. La concentration qui en résulte engage aussi la ponctuation et l'exclamation. L'attention que suscite l'eau est reflétée aussi dans *Jacinthe noire* avec la notation de l'eau de la table faussement accessoire.

Le deuxième sous-chapitre a montré l'existence d'un dialogue intertextuel engagé, sur le plan aquatique, entre les cinq romans qui ont en commun des espaces et des personnages. L'intertextualité opère aussi entre les romans de Taos Amrouche à travers des séquences descriptives communes.

DEUXIEME PARTIE

La symbolique de l'eau

Introduction

Analyser la symbolique de l'eau nous engage à aller au-delà de la forme, à explorer la matière dans sa profondeur, c'est à dire dans sa substance. À ce niveau d'analyse, la recherche se focalise sur ce que Gaston Bachelard appelle « *l'imagination intime* » (1942 : 8).

Bachelard distingue d'abord « *des images qui matérialisent mal [...], des images superficielles [...] qui jouent à la surface de l'élément, sans laisser à l'imagination le temps de travailler la matière* » (1942 : 19). Ces images sont considérées comme superficielles parce qu'elles sont « *fugitives et faciles* » (1942 : 19). Elles participent cependant à la poétique de l'eau.

Pour investir cependant la substance aquatique de notre corpus, il y a lieu de « *sympathiser avec la rêverie créatrice* » (1942 : 63) des auteures. Le texte se valorise par cette lecture profonde qui nous prend la main pour « *pénétrer jusqu'au noyau onirique de la création littéraire, en communiquant, par l'inconscient, avec la volonté de création du poète* » (1942 : 63). Cette approche, Bachelard la considère comme une manière de s'éloigner « *du réalisme statique* » (1942 : 63), ou des images faciles. Ce qui suppose que dans les profondeurs de la description de l'eau, il y a une subjectivité créatrice d'images, ou « *mieux, la vision d'un autre monde* » comme l'imagine Bachelard (1942 : 63). Nous analyserons dans cette deuxième partie cette autre vision qui engendre des images profondes, singulières, et qui relèvent de la métapoétique de l'eau. L'on passe « *d'une poésie des eaux à une métapoétique de l'eau, le passage d'un pluriel à un singulier* » (1942 : 18).

Pour nous recentrer sur la substance, et plonger dans la profondeur, il nous sera nécessaire de « *s'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginante* » (1942 : 8). Il y a donc une matière explorable qui est valorisable dans les deux sens de « *l'approfondissement et [...] de l'essor* » (1942 : 9). Ainsi, on méditant la matière, on permet « *une imagination ouverte* » (1942 : 9). Celle-ci devient alors

« *inventive [et] aussi éloignée que possible des routines de la mémoire* » (1942 : 172).

L'imagination conduit vers une matière autant dans le rêve, ou le songe, que dans la rêverie. Les deux, rêve et rêverie, relèvent d'une activité mentale, à la différence que l'activité se produit en plein sommeil concernant le rêve, et à l'état de veille dans le cas de la rêverie. « *Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, [...] il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poésie spécifique* » (1942 : 10).

C'est essentiellement avec cette approche bachelardienne que nous analyserons la symbolique de l'eau dans notre corpus. Nous explorerons dans cette deuxième partie les pistes sur lesquelles peut nous amener l'imagination intime et la symbolique sur laquelle elle nous débouchera. L'analyse ne différenciera pas, cette fois-ci, entre eaux stagnantes et eaux vives mais portera la distinction entre les eaux dysphoriques et les eaux euphoriques.

Les premières sont essentiellement des eaux stagnantes, dénuées de toute jeunesse et mortes par le fait de leur immobilisme. Elles sont également des eaux lourdes, des eaux dormantes qui ont leur propre symbolique. Elles sont des eaux dysphoriques qui permettent de les nommer aussi des eaux ennemies.

Les eaux euphoriques sont des eaux courantes et vives du fait de leur renouvellement continu parce qu'elles coulent constamment, horizontalement ou verticalement. Dans leur majorité, elles sont associées dans la narration des différents récits à des prédicats qui les valorisent, traduisant ainsi le bonheur qu'elles procurent aux narratrices.

Les unes comme les autres cachent des images qui peuvent paraître incohérentes à la lecture superficielle. Mais la métapoétique révèle leur sens profond. Cette métapoétique pèsera sur l'imagination matérielle qui fera de ces eaux des foyers d'images dépassant la réalité. « *Dans la réalité, on ne voit pas les ombres des arbres emportées par les flots mais l'imagination matérielle rend raison de cette cohérence des images et des rêveries* » (Bachelard, 1942 : 70).

Chacune de ces deux catégories est prise en charge par une écriture qui ne manque pas d'images et de représentations, de métaphores et de comparaisons, d'inspiration mythologique et d'expressions diverses. Par une lecture profonde, il nous faudra donc aller vers les images profondes qu'il faudra faire ressortir des cinq récits. Pour ce faire, il nous sera nécessaire de « *sympathiser avec la rêverie créatrice* » des auteurs et d'explorer « *le noyau onirique* » de leurs créations littéraires.

Chapitre I

La symbolique des eaux dysphoriques

Plan du chapitre

1. Symbolique de la mort

- 1.1. La stagnation, signe de la mort
- 1.2. Une mort totale
- 1.3. Des ombres et le mythe de Caron
- 1.4. Le silence, signe de la mort
- 1.5. Les roseaux et la « *chevelure d'une morte* »
- 1.6. Une belle mort
- 1.7. Une tombe dans les eaux profondes

2. Les larmes, symbole organique de la femme

- 2.1. Larmes de séparation
- 2.2. Larmes d'inquiétude et autres douleurs
- 2.3. Refoulements et inhibition

3. L'eau, élément « *mélancolisant* » et « *mélancolique* »

- 3.1. Une pluie qui mélancolise

4. L'eau qui boit : fantasme de la soif

- 4.1. Des soifs multiples

5. Duels avec l'eau violente

- 5.1. Volonté de puissance face aux eaux violentes

*« Finalement, le véritable domaine pour étudier l'imagination,
ce n'est pas la peinture, c'est l'œuvre littéraire,
c'est le mot, c'est la phrase ».*
G. Bachelard, *L'eau et les rêves*.

1. Symbolique de la mort

Le lecteur, même non averti, s'apercevrait de la récurrence du thème de la mort dans la littérature de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche, notamment, concernant cette dernière, dans *Rue des tambourins* et *l'Amant imaginaire* où ce thème est en relation avec l'eau. Le rapport à la mort se confond avec une tendance au drame et au sinistre, et il est une caractéristique qui est commune à toutes les narratrices des romans de Taos Amrouche. Toutes sont des personnages angoissés et qui étouffent, ce qui leur donne des penchants sinistres. C'est le cas particulièrement d'Aména, la narratrice de *l'Amant imaginaire*.

Quand celle-ci reconnaît que, quand elle « *songe à un sujet de drame, instinctivement, c'est en [elle]-même qu' [elle] regarde* » (1997 : 28). Marquée par la « *pensée de la mort [comme] un refuge* » (1997 : 206), Aména va jusqu'à appeler sur elle la mort. Elle est arrivée jusqu'à la souhaiter autant à elle qu'aux êtres qui lui sont les plus chers. Sa fin, même symbolique, elle l'imagine par noyade : « *J'ai perdu sur tous les tableaux : je me noie peu à peu avec un affreux délice* » (1997 : 24). Aména parle de la mort comme elle parle de son mal-être, pourtant « *l'idée du cercueil, de la boîte, [l]'a fait frémir* » (1997 : 35).

Ce penchant exprimé pour la mort et toute cette écriture nettement marquée par le funeste, Aména les résume dans une seule phrase : « *le ton funèbre de [sa] prose* » (1997 : 118). Il s'agit d'un ton qui n'est autre que celui de Taos Amrouche dont les romans sont parsemés de plusieurs indices autobiographiques.

Le rapport avec l'élément aquatique se matérialise par une proximité entre l'eau et la mort et ce à travers le lieu qui symbolise le mieux celle-ci, à savoir le cimetière. Dans une séquence, Gida, la grand-mère de Marie-Corail dans *Rue des tambourins*, montre à celle-ci un cimetière qui « *dominait l'abreuvoir* » (2013 : 76) dans lequel elles se trouvaient. C'est dans ce lieu d'eau que Gida explique à sa petite-fille le fossé de la religion qui fait que Marie-Corail ne peut pas être

enterrée avec les siens, par le sang et la terre, dans ce cimetière réservé aux Musulmans.

La proximité de ces deux lieux, lieu de la mort et lieu de l'eau, est relevée une seconde fois dans ce même roman lorsque Marie-Corail apprend à Bruno que dans son « *pays, il y a un abreuvoir situé juste au pied du cimetière, de sorte que les tombes le surplombent* » (2013 : 252). Il s'agit des deux mêmes lieux qui constituent une paire spatiale unie sur fond de prédominance de la symbolique de la mort.

Dans *l'Amant imaginaire*, il existe également un cimetière qui se situe en rapport avec un espace d'eau qu'il domine aussi : « *Quant au cimetière de Hammam-Sousse, qui, tout bleu et comme en riant descend vers la mer, c'est tout juste s'il ne vous invite pas au repos éternel* » (1997 : 36).

Dominant un abreuvoir ou la mer, le cimetière est décrit comme un espace qui garde une surélévation géographique qui lui octroie une certaine importance symbolique. Il se dégage de l'image de cette surélévation spatiale la symbolique de la puissance de la mort que l'on montre comme un élément dominant, parce qu'elle est imposée autant aux êtres humains qu'aux éléments de la nature comme l'eau, qui meurt elle aussi.

Cette symbolique suggère la mort avec ses multiples expressions, ses propres caractéristiques ainsi que ses signes dont celui signifié par l'état de la stagnation.

1.1. La stagnation, signe de la mort

L'eau naît légère, claire et vive et devient lourde, s'assombrit, s'alentit et meurt. À croire Bachelard, c'est ainsi le destin de l'eau claire. C'est « *une eau qui doit s'assombrir, une eau qui va absorber la noire souffrance. Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir* » (Bachelard, 1942 : 59). C'est ce à quoi est parvenu le philosophe et chercheur dans le cas de l'étude de l'œuvre du poète et romancier américain Edgar Allan Poe.

Mais ce destin de l'eau ne s'applique, selon Bachelard, que dans un seul sens, soit celui qui alourdit inévitablement l'eau légère, mais pas dans le sens inverse en allégeant l'eau lourde. Celle-ci ne reprend pas, en effet, son état initial y compris dans notre corpus, où l'eau sale ne s'éclaircit pas et où l'eau lourde ne s'allège pas. Mais l'affirmation de Bachelard est inspirée d'une lecture poético-philosophique basée sur un corpus poétique, la réalité étant tout autre. De nos jours, les progrès de la science donnent une deuxième vie aux eaux usées. L'eau naît donc pour mourir assurément, elle est condamnée à cette fin. Mais de quelle façon l'eau vive peut-elle donc mourir ?

Outre la perte de la clarté par la force de la souillure, la mort de l'eau est symbolisée par la stagnation et l'immobilisme auxquels l'élément aquatique est condamné lorsqu'il est emprisonné dans, par exemple, les lacs, les bassins, les étangs et les marécages. C'est le sort que subissent les eaux stagnantes dans la diversité de leurs espaces. Dans ces eaux dormantes s'imagine la mort, ou, pour reprendre Bachelard, « *les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes* » (1942 : 78). C'est le cas de toutes les eaux stagnantes, nombreuses, de notre corpus, que nous avons relevées à travers six espaces dans la première partie de cette thèse, abstraction faite du sentiment de bien-être qu'elles peuvent susciter chez les personnages. Bassins, lavoirs, abreuvoirs, puits, lacs et mer sont décrits dans une multitude d'occasions où leur état de stagnation ne peut être ignoré comme un signe de la mort reflétée dans leurs eaux.

Les narratrices soulignent parfois ce lien comme dans *Rue des tambourins* où les eaux mortes du vieux puits, par exemple, sont des eaux figées, qui ne bougent pas, qui ne vivent pas : « *Que c'est triste cette nappe d'eau dédaignée, sans mouvements !* » (2013 : 252). Cette eau finit par dormir d'un sommeil éternel et devient « *plate* » à l'exemple de l'eau du lac de Nantua dans *Solitude ma mère* (1995 : 163). La platitude de l'eau est aussi synonyme de la stagnation de celle-ci comme de son horizontalité.

« *L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale* » (Bachelard, 1942 : 13). Elle gît comme un corps inerte, sans

mouvements comme les eaux du vieux puits dans *Rue des tambourins*, et comme aussi « *la lagune désolée de Mélidja* » qui s'est substituée au lac de Nantua aux yeux d'Aména dans *Solitude ma mère* (1995 : 167).

L'horizontalité s'oppose à la verticalité des eaux de pluie, des fontaines, des cascades, des robinets ou de celles qui, en empruntant le sens opposé, jaillissent du sol comme les eaux des geysers. Dans notre corpus c'est surtout la verticalité de l'eau, abondante, qui tombe du ciel. Mais l'horizontalité de l'eau morte, dont parle Bachelard, s'oppose à l'horizontalité des eaux vives, qui sont tout en mouvement et qui courent, par exemple, dans les rivières et les ruisseaux.

La platitude du Lac de Nantua aussi symbolise la mort. L'eau plate du lac est une eau morte qui inspire d'ailleurs désolation parce que « *frangée par terres lépreuses étendant à perte de vue une irrémédiable désolation* » (1995 : 163).

L'eau ne meurt pas donc comme les autres éléments fondamentaux de la nature, à l'exemple, comme le fait remarquer Bachelard (1942 : 107), de la terre dont il peut en rester de la poussière ou du feu qui laisse sa fumée. L'eau meurt à sa manière comme elle permet à son tour une tout autre mort.

Retenons donc que sa fin est inéluctable et qu'elle est symbolisée par l'altération et la stagnation qui est traduite par des eaux horizontales et plates. Cette symbolique de la mort entraîne d'autres images qui restent toutes en rapport avec les eaux stagnantes, profondes et dysphoriques.

La fin fatidique de l'eau se présente comme une fatalité qui ne s'exécute pas par petites doses ou par fragments, mais c'est celle qui permet de mourir totalement.

1.2. Une mort totale

Comme nous le soulignons plus haut, à la suite de Bachelard, ni la terre, ni le feu ne se dissolvent totalement, chacun a sa propre mort. « *Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau se dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement* » (Bachelard, 1942 : 107). Réduite en poudre, la terre laisse des poussières. Circonscrit, il reste du feu de la fumée. Séchée, l'eau ne laisse pas de trace. Cette totalité se

manifeste sur un double plan, outre que la dissolution soit absolue, la mort que permet l'eau est aussi totale. C'est une fin sans trace que Bachelard qualifie de « *mort sans recours* » (1942 : 88). Et elle se réalise par la noyade.

On rêve de la mort totale en imaginant l'eau qui submerge, celle dans laquelle l'on se noie. « *Qui joue avec l'eau perfide se noie, veut se noyer* » soutient Bachelard (1942 : 9). Dans *Histoire de ma vie*, il y a une noyade et une tentative de noyade. Un personnage a trouvé la mort en se noyant : « *Larbi-ou-Herrouche, s'était noyé dans un endroit appelé Ras-el-Oued [et son] corps [a]déjà séjourné dans l'eau* » (2009 : 107). La tentative de noyade, quant à elle, a eu lieu sur la narratrice le jour où Aïni, sa mère, a perdu son procès contre Kaci « *le maudit* » qui a refusé sa paternité à l'enfant. « *Elle avait tenté de [...] noyer [son enfant] dans un bassin d'eau glacée* » (2009 : 62). La mort s'est mêlée à l'eau dans cette tentative qui est racontée deux fois dans le récit.

La mort totale est celle qui pousse à disparaître donc dans l'eau qui avale et qui ne permet pas de sépulture parce qu'il n'y a pas de tombe pour un mort dans l'eau, si ce n'est celle symbolique que l'on pourrait imaginer comme signe de la profondeur des eaux. La mort totale c'est celle qui se réalise en se livrant aux flots qui emportent les âmes en les dévorant. « *L'inconscient marqué par l'eau rêvera, par-delà la tombe, par-delà le bûcher, à un départ sur les flots* » (Bachelard, 1942 : 90). Les flots emportent avec elles les âmes des morts sans laisser trace de leur disparition rendue totale. La mort totale possède ainsi une « *patrie [...] qu'est la mer infinie ou le fleuve mugissant* » dit Bachelard (1942 : 89). Ce sont deux espaces aquatiques qui symbolisent le péril par le déluge et la noyade. Ils sont le symbole de cette mort complète, comme les eaux dormantes du lac sont le symbole du sommeil profond.

Parmi les songes de Marie-Corail, la narratrice de *Rue des tambourins*, il y a un rêve qui traduit, même si c'est à travers le procédé de la comparaison, l'imagination d'un malheur dans la mer infinie, « *patrie* » de la mort : « *Eh bien ! c'est toujours le même rêve obsédant : une herbe haute et douce qui se refermerait sur moi comme la mer...* » (2013 : 264). Une mer qui se referme sur

quelqu'un est une mer dévoreuse d'âme. Elle inflige un départ sans retour, un départ sans recours qui convoque une certaine image mythologique.

1.3. Des ombres et le mythe de Caron

Dans le départ sur les flots, il y a l'image du voyage ultime en rapport avec le mythe de Caron, personnage indissociable des Enfers dans la mythologie grecque. Sur sa barque, Caron tient le rôle de celui qui fait traverser le fleuve Styx aux âmes des morts, tout en rejetant celles qui n'ont pas de sépulture (Gilbert Durand, *universalis*). Il y a dans l'écriture de Taos Amrouche des expressions qui nous renvoient à cette image mythologique. Celle que nous propose la narratrice de *Solitude ma mère* est claire : « *Dans cette pièce qui sentait la mort, je ne voyais en imagination que barques traversant canaux, fleuves et marécages* » (1995 : 55).

Les morts sont représentés par les ombres des âmes sans sépulture qui errent aussi dans l'Erèbe avant de pouvoir traverser « *les fleuves infernaux* » (Commelin, 1991 : 219) dont le Styx. Cette image d'errance que l'on peut imaginer est suggérée par une expression, dans *Jacinthe noire*, qui souligne que « *insensiblement l'ombre est descendue sur la mer* » (1996 : 274).

L'image de la barque autant que celle de l'ombre, qui induisent l'eau et se rattachent à la symbolique de l'univers des morts et de la dernière demeure, symbolisent aussi la totalité de la mort, tout comme elles sont des expressions de la concrétisation de cette totalité.

Ainsi, tout comme elle se dissout absolument, l'eau rend possible de mourir totalement, en se laissant emporter par les flots. Les images et les indices proches du mythe de Caron traduisent cette mort.

Celle-ci est aussi suggérée par une autre représentation qui donne aux roseaux et aux herbes qu'ils retiennent sur des eaux stagnantes une image macabre.

1.4. Les roseaux et la « chevelure d'une morte »

Outre la mer, le lac est, comme nous avons eu l'occasion de le montrer, parmi les espaces de l'eau dormante fréquentés par plusieurs narratrices de notre corpus. C'est le cas de Reine dans *Solitude ma mère* : « *Et je faisais ensuite une promenade silencieuse au bord du lac, parmi les roseaux, le bras de Louison autour de ma taille* » (1995 : 156). Dans l'imagination intime, les roseaux contribuent à la symbolique de la mort lorsqu'ils sont associés à l'herbe pour figurer la chevelure d'une morte. C'est ce à quoi invite à croire Bachelard qui s'interroge ainsi à ce propos : « *Les herbes retenues par les roseaux ne sont-elles pas déjà la chevelure d'une morte ?* » (1942 : 102).

En plus de ses roseaux, l'eau du lac de Nantua, dans *Solitude ma mère*, est justement entourée d'herbes : « *De La Cluse et de Nantua ne me restent, en définitive, que des images qui pourraient se situer n'importe où : un village aimable sous la chaleur d'août, avec des routes ombragées, un lac ceinturé d'une verdure grasse* » (1995 : 162). Le lac est donc ceinturé de roseaux et des herbes qui s'y accrochent.

L'image funèbre des roseaux-cheveux d'une morte dont parle Bachelard n'est pas imaginée seulement dans ce souvenir de la narratrice mais également dans l'évocation éplorée de celle-ci à propos de son amour perdu avec Luc où l'herbe verdoie l'eau : « *Nous ne nous promènerons jamais sous les peupliers-trembles de son jardin, je n'entendrai pas le chuchotement des roseaux près de l'eau verte. Il ne m'emmènera pas dans sa barque* » (1995 : 16). Le lac a ses roseaux, ses herbes mais aussi sa barque, comme le fleuve de Styx a la sienne dans le mythe de Caron. Le lac dégage ainsi une image mortifère qui repose sur ces trois éléments.

Les herbes portées comme des cheveux d'une morte par des roseaux est donc une autre image de la symbolique de la mort qu'il est permis de voir dans notre corpus et à laquelle il faudra ajouter de silence comme un signe supplémentaire de la mort.

1.5. Le silence, signe de la mort

Bachelard a remarqué, dans son essai, qu' « *il y a [...] un signe de mort qui donne aux eaux de la poésie d'Edgar Poe un caractère étrange, inoubliable. C'est leur silence* » (1942 : 81). Dans l'écriture de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche, le silence, qui s'écrit et qui se lit, est aussi significatif.

Le silence est le signe du vide, du calme, du secret, de la solitude, de la nuit, des abysses mais surtout de la mort. Toute chose inanimée est silencieuse. L'eau qui ne bruit pas, qui ne chante pas, dont on n'entend pas la voix, est une eau morte. À l'opposé des eaux des rivières et des ruisseaux dont la fraîcheur et la clarté sont métaphorisées par leurs bruits, les eaux des marais et des lacs sont dormantes, silencieuses et mortes.

Les eaux de notre corpus ne sont pas toutes bruyantes. Aux côtés des quelques bruits de la pluie et de l'eau du robinet, il y a des eaux qui sont silencieuses dont celles dormantes des lacs et des fleuves notamment. Dans *Solitude ma mère*, le silence des promenades au lac traduit en fait le silence des lieux avec leurs eaux, tout comme le bord du fleuve d'où se dégage un « *parfait silence* » (1995 : 222). Les indications de la tombée silencieuse de la neige, qu'il n'est pas nécessaire de reprendre ici tant elles sont nombreuses, sont parfois enveloppées du silence souligné de la nuit. Mais, toutes les eaux dont on ne rapporte l'existence d'aucun bruit sont de fait muettes, quand bien même leur silence n'est pas écrit.

« *L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle. Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance* » (Bachelard : 105). Pour les âmes en peine, ces eaux, silencieuses, deviennent alors indissociables de leur destin funeste.

La mort de l'eau possède cependant des caractéristiques qui préservent sa beauté.

1.6. Une belle mort

La mort de l'eau n'est pas comme toutes les morts. Même si elle perd sa fraîcheur, sa voix et sa mobilité, l'eau morte reste objet d'admiration. Bachelard considère que l'eau est la « *seule [qui] peut dormir, en gardant la beauté ; l'eau seule peut mourir, immobile, en gardant ses reflets* » (1942 : 80). En mourant, l'eau dormante reste belle et c'est ce à quoi a veillé Taos Amrouche s'agissant de certaines des eaux de ses romans.

L'eau plate et dormante du lac de Nantua, dans *Solitude ma mère*, conserve sa beauté, même si elle demeure sans mouvements et qu'elle se trouve dans un environnement fait de désolation. Elle est belle parce qu'elle est décrite comme « *une nappe d'eau scintillante et plate, sous l'ardente lumière du couchant* » (1995 : 163). Même condamnée à la stagnation, elle garde ses reflets et sa beauté grâce aux éclats du soleil.

L'auteure la rend belle aussi par un autre moyen qui s'ajoute aux reflets lumineux et que sont les flamants roses qui la fleurissent. Nous avons pu constater, dans la première partie, que la place des flamants roses dans l'espace textuel est importante. À plusieurs reprises, les narratrices ne ratent pas l'occasion de le montrer y compris dans *Rue des tambourins* où nous retrouvons un lac avec ses flamants roses. La narratrice de ce dernier roman finit même par exprimer son amour pour cet espace des eaux stagnantes. Ces oiseaux échassiers s'ajoutent ainsi aux reflets et à la lumière ardente qui contribuent à orner des eaux supposées être mortes. Tout ce qui se reflète sur ces eaux est donc un signe de beauté qui atténue, sinon efface le signe funèbre. L'eau des lacs, bien que profonde et immobile, est belle comme le constate Marie-Corail dans *Rue des tambourins* en décrivant le « *lac aux flamants roses, si paisiblement beau à l'heure du couchant* » (2013 : 175).

L'imagination profonde conduit une âme troublée à associer son destin à celui de l'eau et à voir en celle-ci le moyen d'une mort quotidienne, totale, mais belle. Ces eaux stagnantes, silencieuses et dormantes, ne manquent pas aussi de profondeur et invitent à d'autres images symboliques.

1.7. Une tombe dans les eaux profondes

« *Et aurait-on jamais une image de la profondeur pleine si l'on n'a pas médité au bord d'une eau profonde ?* » s'interroge Bachelard (1942 : 66). Les thématiques associées à l'eau dans notre corpus suggèrent la méditation de la mort à proximité des eaux profondes. Cela se passe notamment près du puits, l'un des espaces des eaux les plus profondes.

Camille Lacoste-Dujardin, dans « *L'eau et le féminin dans la culture kabyle* » (2007), qualifie l'eau des puits d'« *inquiétante car en communication avec ce monde souterrain redouté dont on a pu penser selon les anciens mythes préislamiques, qu'il est l'envers du monde visible en surface* » (153). Dans l'imaginaire collectif kabyle, elle est en relation avec le monde des Enfers d'où l'on ne revient pas. C'est ce qui fait d'elle « *une eau dangereuse où l'on peut disparaître, happé par quelque être maléfisant habitant des abîmes souterrains* » (Dujardin, 2007 : 153-154). Cela ne l'empêche pas pourtant d'être destinée à la consommation humaine et à ce que les puits soient creusés à proximité des maisons.

Dans *Rue des tambourins*, la narratrice « *médite* » justement près du « *vieux puits* » qui se trouve à proximité d'une demeure abandonnée : « *assise près du vieux puits, je l'attendais, savourant ces quelques minutes de solitude où je pouvais me laisser aller à méditer, à faire un retour en arrière* » (2013 : 266). Marie-Corail établit ce rapport entre l'eau et la mort alors qu'elle se trouve, avec Bruno, à proximité de ce vieux puits qui n'est pas étranger à la mort. Son eau est qualifiée de morte, et avec insistance, puisque soulignée à trois reprises dans ce roman. C'est par l'expression « *L'eau morte du vieux puits* » (2013 : 251) que le couple Marie-Corail-Bruno désigne ce que cache ce puits qui se situe dans un jardin abandonné. Le lien est établi avec la mort et n'est réduit que lorsqu'il est fait mention du soleil qui réveille l'eau du puits et les pétales qui la fleurissent.

« *Pourrait-on vraiment décrire un passé sans des images de la profondeur ?* » s'interroge encore Bachelard (1942 : 65-66). La rétrospective que se plaît à faire Marie-Corail (« *faire un retour en arrière* ») dans cet endroit

particulier rappelle un passé aussi profond que ce puits voisin. D'une façon indirecte, les eaux mortes de ce vieux puits invitent la narratrice à la méditation sur la mort. Dujardin souligne que « *l'eau dormante, parce que passive, celle des puits profonds comme aussi celle des mares de surface, partage la même fâcheuse réputation mortifère* » (2007 : 154).

L'on sait que certaines des eaux stagnantes sont aussi des eaux profondes, à l'exemple de celles de la mer et des puits notamment. À croire Bachelard, « *le passé de notre âme est une eau profonde* » (1942 : 66). Nos souvenirs s'entassent et s'enfouissent jusqu'au plus profond de l'âme et cela correspond à l'image de la matière aquatique qui dispose d'une profondeur où est située sa substance, laquelle substance constitue son noyau. Cette profondeur aquatique symbolise la profondeur du passé et les tréfonds de la mémoire. Pour appuyer la correspondance entre ces deux profondeurs, nous reprendrons encore Bachelard, qui soutient que « *c'est un destin qui approfondit la matière, qui en augmente la substance en la chargeant de douleur humaine* » (1942 : 66). L'eau est imaginée comme étant dotée d'une âme qui est représentée par sa substance, ne disons nous pas d'ailleurs d'une eau qu'elle est vive ou morte ? À l'instar d'une âme peinée, l'eau également est encline à subir une peine ou, plutôt, à voir se déteindre sur elle la douleur humaine et à en subir les conséquences, et ce par la force de l'imagination profonde. L'âme de l'eau s'affecte donc. C'est l'interprétation que rend possible l'imagination matérielle qui pénètre jusque dans la substance de la matière pour y faire remonter à la surface cette douleur humaine qui est ainsi communicable à l'eau.

L'on tente d'enfouir, de contenir les douleurs muettes dans les profondeurs de l'âme, où on leur érige une sorte de tombe qui les accueille. Pareillement, faut-il imaginer une inhumation, une tombe dans les images de l'eau qui avale des ombres, et que nous présenterons plus loin dans une autre symbolique. En absorbant les ombres, les illuminations ou les reflets, l'eau les avale et les emporte dans ses profondeurs. De la sorte, elle « *rempli[t] une fonction psychologique essentielle* » selon Bachelard : (1942 : 68) parce que, précise ce dernier, elle permet ainsi d' « *offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque*

jour, meurt en nous » (1942 : 68). L'on peut imaginer que c'est ce qu'offre le vieux puits à Marie-Corail qui répète l'indication des eaux mortes de cet espace profond. La « *méditation de la mort* » (Bachelard, 1942 : 83) devient alors le refuge de l'âme peinée comme celles des narratrices de Taos Amrouche, à l'exemple de Marie-Corail. Ainsi, l'imagination matérielle associée aux eaux profondes un psychisme marqué par un passé douloureux, dont celui de Marie-Corail est fait de quelques expériences douloureuses. En nous inspirant des propos de Bachelard, disons que ces eaux offrent à la narratrice une tombe quotidienne pour ce qui meurt en elle.

Comme un personnage avisé qui s'en aperçoit bien, Bruno tente d'empêcher cette contagion singulière en s'adressant ainsi à Marie-Corail : « *Je suis là, avec toi, ne parle pas de l'ombre quand le soleil réchauffe chaque pierre branlante de notre maison sans toit et réveille l'eau morte du vieux puits* » (2013 : 251). La réplique édifiante de la narratrice est justement chargée de douleur humaine. « *Notre domaine a tout d'une nécropole abandonnée, Bruno. L'eau du vieux puits doit sentir la mort. Elle vient des tombes là, en bas...* » (2013 : 252). C'est là, notons-le au passage, un autre cas de la proximité mise en avant entre un lieu d'eau et le cimetière. Les propos de Marie-Corail baignent profondément dans la thématique de la mort (ombre, nécropole, mort, tombes) comme si la narratrice est contaminée par la dysphorie des eaux mortes du puits.

Il y a une dialectique qui est engagée entre les deux parties, la narratrice et le puits, et qui engage deux profondeurs qui s'influencent, et que sont la profondeur des eaux et la profondeur d'une âme qui vit une angoisse, voire un mal existentiel.

Les propos de Marie-Corail sont ceux d'une jeune femme mélancolique, qui a l'âme lourde et qui reconnaît d'ailleurs qu'elle n'aura « *jamais l'âme légère* » (2013 : 252). Sa douleur est exacerbée par l'ardeur qui est en elle et qui la consume. Il lui est inutile de tenter de l'éteindre au fond des eaux, et de lui trouver ainsi une tombe dans les profondeurs aquatiques. L'image de l'ensevelissement dans ces profondeurs et d'une tombe au fond des eaux est

évoquée par le personnage de Bruno. « *Vous essayerez en vain de l'abandonner au fond du lac* » lui dit-il (2013 : 272), révélant que Marie-Corail cherche à enfouir sa douleur au fond des eaux.

À l'instar donc de l'eau, l'âme a une profondeur dans laquelle l'on ensevelit les douleurs muettes. De la même façon, les eaux profondes absorbent cette douleur comme elles le font avec les ombres, et ceci amène à imaginer la méditation de la mort près des espaces des eaux profondes comme le fait Marie-Corail. C'est ce qui confère à ces eaux une fonction psychologique.

La douleur étouffée d'autres narratrices et personnages de notre corpus et s'affiche sous d'autres manifestations dont celle qui prend l'expression des larmes et qui n'est pas moins importante.

2. Les larmes, symbole organique de la femme

Il y a, dans notre corpus, une eau qui ne sert ni pour la lessive, ni pour la toilette, encore moins pour être bue. C'est les larmes, et qui représentent l'eau des yeux. Elles sont secrétées soit par joie, soit par douleur et peine. Mais dans les cinq romans que nous étudions, les histoires racontées ne donnent pas de motifs à pleurer de joie, si ce n'est l'unique cas du personnage de Noël qui trouve une seule occasion, dans *Rue des tambourins*, à « *pleurer de rire* » (2013 : 234). Il n'y a de larmes, sinon, dans notre corpus que par le fait d'une âme attristée.

Bachelard considère que « *l'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement "noyés de larmes"* » (1942 : 98). L'expression lacrymale est marquante dans notre corpus. Dans les cinq récits, les larmes sont, en effet, versées essentiellement par les personnages féminins, et en premier lieu par les narratrices. Les larmes sont une eau des yeux qui coulent et qui témoignent essentiellement d'un mal-être qui est le lot des narratrices.

Toutefois, les larmes ne sont pas toutes féminines, puisqu'elles sont conjuguées au masculin, bien que ce soit dans seulement trois occasions dans tout le corpus, et ce dans *Histoire de ma vie* où l'époux de la narratrice a pleuré désespérément. Mais lorsque l'homme pleure, il laisse s'exprimer « *tout ce qui*

est femme en lui » souligne Bachelard (1942 : 98) pour qui l'homme reprend sa masculinité en séchant ses larmes. Toutes ces expressions lacrymales ne sont aucunement celles de la joie, mais plutôt celles de douleurs et elles répondent à des mobiles différents.

2.1. Larmes de séparation

Il y a moins de larmes dans *Histoire de ma vie* que dans certains romans de Taos Amrouche, notamment *l'Amant imaginaire* et *Solitude ma mère*, ainsi que, à un degré moindre, *Rue des tambourins*. Et ce n'est pourtant pas faute d'une vie de malheurs.

La première séparation qui a affecté la narratrice, pendant son enfance, est celle qu'elle a vécue avec la directrice de l'école de Taddert-Ou-Fella, Mme Malaval, de laquelle elle s'est séparée « *en pleurant* » (2009 : 50).

Les larmes sont aussi celles du mari de la narratrice, Belkacem Ou-Amrouche. Les rares qui soient celles d'un personnage masculin. Son épouse a appris qu'il « *n'avait cessé de pleurer* » (2009 : 133) en quittant son village natal pour aller gagner sa vie ailleurs, malgré les biens dont il pouvait hériter. Mais c'est surtout à la mort de l'un de ses fils, Henri, que Belkacem Ou-Amrouche était bouleversé jusqu'aux larmes. Son épouse raconte qu'elle ne l'a « *jamais entendu [...] pleurer avec un tel désespoir : il était inconsolable* » (2009 : 204). Belkacem laissait ainsi s'exprimer « *ce qui est femme en lui* ».

Dans *Jacinthe noire*, c'est « *au bord des larmes* » (1996 : 137) que Reine évoque la mort d'un ami. Et quand celle-ci est renvoyée de la pension de jeunes-filles, Marie-Thérèse en est attristée jusqu'aux « *larmes avarès [qui] coulaient le long de [ses] joues* » (1996 : 240).

Gida, la grand-mère, un des nombreux personnages féminins de *Rue des tambourins*, ne supporte pas la douleur de la séparation. Elle se détache péniblement de sa terre natale pour reprendre son exil à Tenzis. Lors d'un de ses retours, elle « *pleurait, entourée du vieil oncle* » dont il n'est pas dit qu'il faisait de même (2013 : 124). Marie-Corail a pleuré, quant à elle, la mort de son grand-père (2013 : 192).

Ces personnages ont pleuré en raison de diverses séparations, dont celle définitive imposée par la force de la mort, avec des êtres chers ainsi qu'avec la terre natale. Dans l'écrasante majorité des cas, ce sont des personnages féminins qui sont décrits en larmes.

2.1.1. Chagrins de mères, de filles et d'épouse

La quasi-majorité des séquences empreintes de larmes dans *Histoire de ma vie* se rapporte à des épisodes de séparation par le fait de la mort ou pour cause d'exil ou autres départs. Elles concernent des femmes qui se présentent dans leurs multiples statuts de mère, de fille et d'épouse.

Fadhma Amrouche a versé notamment des larmes de mère et de fille. Elle « pleur[a] beaucoup » (2009 : 128) la mort de l'aïeul Hacène et a « pleuré amèrement » (2009 : 163) la mort de sa mère qu'elle n'a pas revue depuis de longues années. Plusieurs séparations d'avec des êtres qui lui sont chers l'ont affligée. Certains l'ont quittée à jamais, d'autres sont partis pour un retour incertain, dont celui, pénible, de son fils aîné Paul, qui s'est engagé dans l'armée : « Combien j'ai chanté depuis ! combien j'ai pleuré ! Je me demande comment mes yeux voient encore clair, après toutes les larmes que j'ai versées » (2009 : 168).

Les fois où la narration s'est arrêtée aux larmes des autres personnages c'est surtout pour décrire le chagrin de Aïni, la mère de la narratrice. Celle-ci n'a vu sa « mère pleurer que deux fois : quand [sa fille] fu[t] jetée dans la haie de cactus, et quand elle apprit la mort de sa mère » (2009 : 29). C'est « en sanglotant » (2009 : 63) que Aïni raconte à sa fille le douloureux épisode de sa séparation d'avec sa mère, morte sans avoir pu la revoir en raison de l'entêtement de son frère aîné qui l'a reniée publiquement. C'est aussi avec « de gros sanglots [qui] secouaient sa poitrine et de lourdes larmes » (2009 : 68-69) qu'elle a pleuré le départ de l'un de ses fils. Plus tard, elle « avait bien pleuré en [...] voyant partir » sa fille pour l'hôpital des Aïth-Mangueth (2009 : 70). Une autre fois elle « pleura beaucoup » (2009 : 152) le départ de sa fille vers Ighil-Ali. Le lien est inversé dans *l'Amant imaginaire*, en devenant filial avec Aména qui a pleuré

le retour de ses parents chez eux, une séparation qui « *s'est faite dans les larmes* » (1997 : 321). Comme, on peut le constater, à chaque séparation il y a l'expression de la peine manifestée par des pleurs.

Parmi les autres personnages particulièrement affectés se trouve Charlotte, la bru de la narratrice, qui « *pleurait à chaudes larmes* » (2009 : 178) à l'annonce du départ pour la France de son mari, Paul. La vieille Lalla Aïni aussi a pleuré à chaudes larmes, ses « *yeux aveugles pleurèrent autant qu'ils eurent de larmes* » (2009 : 123) la mort de son fils Khaled.

Dans *Rue des tambourins*, on pleure un peu plus que dans *Jacinthe noire* et moins que dans chacun des deux autres romans de Taos Amrouche. Un quart des occurrences relatives aux larmes concerne un fait qui est évoqué aussi dans *Histoire de ma vie* : le départ pour la France du fils aîné. Du fait de l'intertextualité entre *Rue des Tambourins* et *Histoire de ma vie*, que nous avons relevée dans la première partie de cette thèse, nous retrouvons des jonctions thématiques entre ces deux récits.

L'épisode de l'exil du fils aîné et du désarroi de sa femme, Paul et Charlotte dans *Histoire de ma vie*, trouve son équivalent dans *Rue des tambourins* où « *Emeraude n'était que pleurs et gémissements* » (2013 : 17) après la décision de Charles d'émigrer. Charles et Emeraude prennent ainsi le relais de Paul et Charlotte. Le récit commence, dans *Rue des tambourins*, avec cette séquence sur laquelle la narration s'attarde, le long de sept pages, pour dire la peine de l'épouse et des parents de Charles : « *Notre mère en avait versé des torrents de larmes, et le visage de notre père en avait pris plus de sévérité* » (2013 : 13). La manifestation de l'eau à travers les larmes, en tant que symbole profond et organique de la femme, est nettement prononcée dans ces deux positions distinctes de la mère et du père : au moment où la première est décrite dans son état larmoyant et avec une expression hyperbolique (*torrents de larmes*), le père est, quant à lui, montré avec le seul trait d'un visage sévère, sans traces de larmes.

C'est dans le même état de chagrin que s'est retrouvée aussi Emeraude, la belle-sœur de la narratrice, qui « *s'était réfugiée pour pleurer* » (2013 : 16) dans

une pièce. L'expression des larmes se répète avec insistance lorsqu'il s'agit d'un personnage féminin. « *Un rideau de larmes isolait* » (2013 : 18) Emeraude que Charles a abandonnée avec un enfant dans le ventre et qu'elle nourrit « *de soupirs et de larmes* » (2013 : 18). La mère, de son côté, chante douloureusement l'exil de son fils avec des « *yeux pleins de larmes* » (2013 : 19). Ainsi, cet épisode du départ de Charles a fait verser beaucoup de larmes à deux personnages féminins.

Les manifestations féminines de la peine de séparation qui a provoqué des pleurs sont nombreuses. Ce sont celles d'une mère attristée par le départ de sa fille ou de son fils, d'une fille affectée par la séparation avec ses parents ou la mort de sa mère et d'une épouse affligée par l'exil de son époux. Ce sont des larmes de personnages en peine ou en deuil qui pleurent aussi d'inquiétude, de pitié et de douleurs physiques.

2.2. Larmes d'inquiétude et autres douleurs

Fadhma Aïth Mansour Amrouche a versé, dans *Histoire de ma vie*, « *d'abondantes larmes* » (2009 : 81) pour Sœur Emmanuel, la fois où celle-ci est tombée malade, « *parce qu'elle avait été douce et compréhensive pour [son] cœur assoiffé d'affection* » (2009 : 81). Ce manque d'affection s'est justifié à travers quelques séquences de maltraitance qu'elle a subie avant qu'elle n'arrive à l'hôpital des Aïth-Mangueleth où elle a connu Sœur Emmanuel. Certaines sont accompagnées de pleurs. Dans sa prime enfance, Fadhma Amrouche a versé « *des larmes chaudes* » (2009 : 27) lorsqu'on l'a poussée dans une haie de cactus comme elle a pleuré aussi lorsque des Sœurs l'ont fouettée et forcée à descendre dans une fosse.

Mariée, Fadhma Amrouche a pleuré après avoir perdu son logis aux Aïth-Mangueleth. Elle en a informé Sœur Chantal « *en sanglotant* » (2009 : 94). Son époux, dont on a souligné les rares occasions où il est décrit avec des yeux en larmes, s'est retrouvé en train de « *pleurer d'une façon désespérée* » (2009 : 204) en lisant une des lettres de bonne année qui l'a peiné. « *Laisse-moi pleurer, ça me soulage !* » dit-il à sa femme (2009 : 205).

Fadhma Amrouche cumule le parcours d'une femme qui a souffert sa vie durant, et ce depuis son enfance. Marie-Corail résume pareil destin dans *Rue des tambourins* en évoquant sa mère, Yemma, en ces termes : « *que de secrets, de soupirs, d'espoirs, de larmes et de drames emmagasinés par son infaillible mémoire !* » (2013 : 83). Il s'agit d'un parcours fait de douleurs qui a débuté à sa naissance pour continuer jusqu'au crépuscule de sa vie, en passant par une jeunesse qu'elle a vécue dans le mal-être.

2.2.1. Mal-être de jeunes-filles

Jacinthe noire est le roman de Taos Amrouche où il y a le moins d'expressions lacrymales. La vie dans la pension de jeunes-filles, à Paris, est pourtant loin d'être joyeuse. Reine, personnage principale, s'y sent tourmentée jusqu'à lâcher des larmes dont elle ne s'explique pas parfois la raison exacte, tant les inquiétudes sont nombreuses. Par oppression, « *de grosses larmes roulaient sur [ses] joues* » (1996 : 123) face à son futur fiancé, Jacques. Par la même expression, la narratrice raconte, à propos de Reine, que « *des larmes roulaient sur ses joues creuses* » (1996 : 152) en parlant de son pays perdu. Reine est un personnage qui jouit d'une force de caractère, mais cela contraste avec une sensibilité qui se montre à fleur de peau au point d'avoir pleuré même lorsqu'elle est tombée malade.

Le « *nids d'espionnes* » (1996 : 152), que constitue la pension de jeunes-filles, est une source de mal-être qui lui arrache des larmes à plusieurs occasions. Lorsqu'elle soupçonne une des pensionnaires de l'épier pour le compte de la directrice de la pension, Mlle Anatole en l'occurrence, elle pleure. Elle réagit de la même façon en parlant de l'atmosphère qui règne dans cette même pension, lorsqu'elle ne se met pas plutôt « *à sangloter* » (1996 : 189). Elle a pleuré également lors d'une veillée entre camarades traduisant un mal-être qui la pourchasse même en présence du Père Julien, en s'enfuyant parce que « *ne réussissant pas à retenir ses larmes* » (1996 : 198).

À l'instar de sa mère dans *Histoire de ma vie*, Taos Amrouche a mis des pleurs dans les yeux d'autres personnages féminins de *Jacinthe noire*, à

l'exemple de ceux de Stoïanka, une des pensionnaires. Mais c'est surtout Marie-Thérèse, la narratrice, qui a les yeux mouillés des larmes de chagrin, comme si elle est contaminée par le mal-être de Reine, son amie. Elle a du baisser sa « *tête pour cacher les larmes qui [lui] emplissaient les yeux* » (1996 : 219) en apprenant que Reine s'est confessée sans limites auprès du Père Julien, consciente du mal qui en résultera. Il y a ainsi lieu de noter que c'est donc moins pour cause de séparation que pour rejet et incompréhension que l'on pleure dans *Jacinthe noire*.

Dans *Rue des tambourins*, les pleurs de Marie-Corail sont répétés pour des raisons différentes. Comme dans *Histoire de ma vie* (avec Paul et Charlotte), le mariage de Charles et Emeraude (qui, pour rappel, a fait pleurer deux femmes) n'est pas vu d'un bon œil et inquiète la narratrice. En racontant la cérémonie du mariage de son frère, Marie-Corail, en recourant à une expression métaphorique, ne cache pas que « *des pleurs tombent sur [son] cœur* » (2013 : 56). Parmi ses larmes, il y a celles qui sont accompagnées de supplications face aux coups de ceinture assenés par un père fou furieux, et d'autres causés par la frayeur d'une plaisanterie de son ami Noël.

Marie-Corail ne diffère pas beaucoup de Reine et des deux Aména dans les autres romans de Taos Amrouche. Elle est un personnage sensible, dont les yeux s'emplissent de larmes, « *brûlantes* » sur ses joues (2013 : 304), et à qui il arrive d'éclater en sanglots, lorsqu'elle n'arrive pas à les étouffer. Elle a sangloté lorsque le vieux Craponnoz a tenté d'abuser sexuellement de la jeune-fille qu'elle était.

Reine, Stoïanka, Marie-Thérèse et Marie-Corail sont toutes des jeunes-filles qui ont pleuré par inquiétude, par oppression ou par douleurs de femmes incomprises ou violentées dans les deux romans en question.

Elles le sont aussi dans *l'Amant imaginaire* où la narratrice est la plus larmoyante des personnages du roman. Les expressions qui la montrent dans cet état sont particulièrement expressives, sinon les plus expressives de toutes celles du corpus.

2.2.2. Une femme « réduite en eau »

Le personnage le plus larmoyant dans *l'Amant imaginaire* n'est autre donc que la « *pauvre Aména !* » (1997 : 342). Ses larmes sont en relation, notamment, avec Marcel, son amant. Perdue entre un amant qui lui échappe et un époux qui se détache d'elle, elle se retrouve « *réduite en eau à force de pleurer* » (1997 : 130). L'eau des yeux, qui n'est pas moins dans ce cas une matière organique, l'inonde de chagrin.

L'amour fou que voue Aména à Marcel n'est pas la source de bonheur qu'un tel sentiment est censé lui procurer. Aména dit avoir « *eu du mal à retenir [ses] larmes* » (1997 : 45) en soupçonnant son amant d'homosexualité. Dans les lettres qu'elle lui adresse, elle y met sa folie et ses pleurs. « *Des larmes, vous m'en aurez fait verser beaucoup (je n'en vois pas ma feuille, tant ma vue est brouillée par mes pleurs : il me faut sans cesse m'interrompre pour essuyer mes yeux)* » lui écrit-elle (1997 : 324). C'est cet amour au lendemain incertain et qui manque d'écho qui fait d'Aména un personnage chagriné. De ce fait, ses missives à Marcel ne manquent pas de lui arracher des larmes : « *Je viens d'écrire à Marcel une lettre folle. J'ai tant pleuré que mon visage est tout salé de larmes* » (1997 : 159).

Les rencontres du couple sont faites de transports amoureux auxquels se mêlent parfois des moments de peine. Aména parle à Marcel « *à travers [ses] larmes* » (1997 : 204) et la véhémence de celui-ci la fait jeter à ses pieds « *pour enfouir [son] visage en larmes dans ses genoux* » (1997 : 205). Parmi même les rêves où figure Marcel, il y en a certains qui font réveiller Aména « *en pleurs* » (1997 : 326).

Aména ne diffère pas de Marie-Corail et de Reine qui ont en commun des yeux larmoyants. À la réapparition de Nour, elle a « *éclaté en sanglots* » (1997 : 324), avant de prolonger son état en lui racontant sa « *vie en pleurant* » aussi (1997 : 325). Pour elle, les larmes qu'elle verse sont provoquées par « *ceux qui ne comprenaient rien à [sa] nature* » (1997 : 285). Elle souffre, en somme, du chagrin d'une femme incomprise « *abreuvée de larmes* » (1997 : 102). Ces

nombreuses fois où elle cède aux pleurs témoignent de ses peines et de la profondeur de sa douleur.

Aména est ainsi un autre personnage féminin qui n'a que ses yeux pour se soulager du désenchantement d'une femme face à son « *Amant imaginaire* ». Elle en est réduite aux larmes dont l'abondance inspire à l'auteure l'expression d'une femme réduite en eau à force de pleurs et de sanglots. Il s'en dégage l'image d'une source de larmes qui rejoint celle d'une fontaine non moins larmoyante dans les yeux du même personnage féminin.

2.2.3. Pleurer comme la fontaine de Pyrène

Aména n'écrit pas qu'à son amant Marcel, dans *l'Amant imaginaire*, elle adresse des lettres aussi à Olivier, son époux. Dans l'une de ces correspondances, elle décrit ainsi sa tristesse : « *il est trois heures : tu avances plein de joie sur le chemin de Kantagays, et moi je pleure. Je pleure sur moi. Je pleure sur nous. Je suis comme une fontaine devant ma cage* » (1997 : 117). Elle écrit à Olivier avec des yeux larmoyants, comme à Marcel. L'impuissance avec laquelle elle assiste à la décomposition de son couple l'installe dans le même état de larmes abondantes : « *Le pauvre Olivier a dû se retirer, et j'ai longuement, pleuré, la joue dans ma main* » (1997 : 346). Les larmes qu'elle verse traduisent le désarroi d'une femme qui « *ne sait que pleurer ses peines* » pour rappeler les mots de Bachelard (1942 : 98).

Ses retrouvailles avec son ami Nour sont une autre occasion qui permet de comprendre que la tendance d'Aména à la mélancolie ne se manifeste pas qu'à la faveur de sa relation avec Marcel Arrens. Elle se remémore qu'avec Nour, elle se retrouvait

sous les palmes d'un jardin public ou sur la terrasse d'un café maure, pour boire du thé à la menthe et laisser pleurer, doucement, comme une fontaine, [leur] cœur plein à ras bord de cette mélancolie navrante que connaissent si bien ceux qui se sentent en exil, dans leur propre pays.
(1997 : 275).

C'est la deuxième fois, dans ce roman, que la narratrice évoque la fontaine dans une comparaison avec les larmes qu'elle verse. Cette évocation nous

renvoie à la mythologie gréco-romaine où il y a des récits qui lient fontaines et larmes. Parmi les récits des divinités de la mer et des eaux figure celui de la fontaine de Pyrène, du nom de la nymphe dont certains mythologues se réfèrent à la légende. Cette nymphe, en perdant sa fille, touchée mortellement par « *un dard que Diane lançait à une bête sauvage, en versa tant de larmes, que les dieux, après sa mort, la changèrent en cette abondante source qui alimentait Corinthe* » (Commelin, 1991 : 163).

Parmi les récits expliquant l'origine du monde, il y a aussi celui qui raconte qu'une fille d'une nymphe (Biblis de Milet), inconsolable de l'absence de son frère introuvable, « *finit par s'arrêter dans un bois où, à force de pleurer, elle fut changée en fontaine intarissable* » (Commelin : 163). La mythologie a ainsi relié l'existence des fontaines à des situations de lamentations et de douleurs intenses. Ce rapprochement a amené à considérer que « *la vue d'une fontaine isolée, le bruit monotone de sa source portent naturellement à la mélancolie ; de là ces métamorphoses des grandes douleurs en fontaines* » (Commelin : 163).

En la faisant pleurer comme une fontaine, Taos Amrouche fait verser à Aména des larmes de nymphe, traduisant ainsi de grandes douleurs. Les larmes sont abondantes et passent aussi par l'expression de la source qui coule comme au rythme de douleurs féminines.

2.2.4. L'« irrémédiable douleur » d'Aména

La narratrice de *Solitude ma mère* s'appelle également Aména. Elle aussi est un personnage sensible, qui pleure souvent. Elle témoigne, dans les propos ci-dessous, de sa facilité à fondre en larmes : « *Ma mélancolie ne tarde pas à frapper mon entourage. Pour un rien, je fondais en larmes* » (1995 : 75). Cette confidence confirme une caractéristique commune à la majorité des narratrices des romans de Taos Amrouche. La mélancolie d'Aména ne manque pas de frapper aussi les lecteurs du roman qui apprennent qu'elle est un personnage qui « *creuse [sa] tranchée [...] en avalant [ses] larmes* » (1995 : 16). Jeune fille de vingt-ans, il lui arrive de pleurer en pleine ambiance d'un bal, fragilisée par un malaise existentiel.

D'une sensibilité à fleur de peau, comme nous le disions à propos de Reine, les sanglots la submergent après s'être rebiffée contre la plaisanterie mal à propos d'un parent, qu'elle prend comme une incartade, et même en écoutant le chant d'une femme chleuh à Fès. Sa sensibilité l'amène à pleurer aussi son chat blessé et faire de même après avoir décliné la demande de mariage que lui fait son amoureux, Louison en l'occurrence. La mélancolie d'Aména la plonge dans un état d'âme qui lui arrache des pleurs même par le fait d'une lettre de son frère Alexandre. Il y a un mal-être qui s'impose à elle comme une « *fatalité, [une] irrémédiable douleur* » (1995 : 47). « *Vingt ans de larmes brûlantes ne suffiraient pas à [la] faire éclore* » (1995 : 47).

Comme entre Aména et son mari Olivier dans *l'Amant imaginaire*, ce même couple défait partage dans *Solitude ma mère* aussi des pleurs : « *Olivier, toi qui m'a donné ma fille et qui, pendant onze ans, m'as accompagnée, pleurant des mêmes larmes [...]* » (1995 : 301).

Bien d'autres manifestations lacrymales nous présentent une narratrice dont le fiancé, Robert, n'est pas étranger à son mal-être. Avant, pendant et après les fiançailles, les pleurs traversent ces trois périodes dont l'une est marquée par un fait majeur.

2.2.5. La peine de la défloration

Parmi les souvenirs d'Aména se distingue et s'accroche à la mémoire celui d'une rencontre avec son futur fiancé qui s'est terminée dans les larmes, donnant le ton de ce que sera la suite de leur relation. Le tout premier baiser qu'elle reçoit de Robert la fait pleurer. Même le jour de ses fiançailles, elle « *eu[t] de la peine à retenir [ses] larmes* » (1995 : 48). À aucun moment il est dit qu'il s'agit là d'une émotion, d'une réaction de débordement de joie. Ce fait a servi plutôt comme d'un précurseur de la fêlure qui allait frapper le couple. L'absence de Robert à un dîner chez la famille de sa fiancée a peiné celle-ci qui a du dormir « *la joue salée de larmes* » (1995 : 62). Aména a voulu rompre ses fiançailles et elle s'en est confiée à Xavière, la fiancée de son frère « *en pleurant* » (1995 : 78).

De toute cette période des fiançailles, un épisode a fait verser beaucoup de larmes à Aména : celui de sa défloration. Après cet acte duquel elle est sortie avec le sentiment d'avoir été mutilée, ses « *larmes se mirent à couler : [elle était] une source à la fonte des neiges* » (1995 : 97). Son forfait commis, Robert « *tomba à genoux près du divan et enfouit son visage dans [les] jupes [d'Aména], en pleurant* » lui aussi (1995 : 97). De regret ? De peur ? Robert ne montre aucun signe, ni de l'un, ni de l'autre. Il fait plutôt le serment de sceller cette relation par le mariage. « *Ne crains rien, regarde-moi, mon oiseau tremblant, et cesse de pleurer* » (1995 : 98) a-t-il tenté de calmer Aména, à qui il a essuyé les larmes.

Celle-ci a pleuré d'inquiétude et de crainte du lendemain. Robert s'est aussitôt rendu coupable de s'être éloigné d'elle, en tardant à la retrouver au lendemain de la défloration. « *Robert me repoussait maintenant qu'il m'avait déflorée. Et je pleurais des larmes cruelles* » s'est-elle plainte (1995 : 102). Lorsqu'il est arrivé, « *c'est une petite fille moite de pleurs et comme terrorisée qu'il serra dans ses bras* » (1995 : 102). Taos Amrouche a rendu intense l'expression lacrymale dans cette séquence de défloration. Mais cette défloration ne sera pas, pour autant, la cause de la rupture du couple qui constituera une nouvelle source de peine pour la narratrice.

Robert a trahi sa fiancée en lui annonçant être sur le point d'épouser une autre fille et il en a résulté une profonde peine chez la pauvre Aména. Bouillonnante de colère et aux yeux larmoyants de douleur, elle entreprend un voyage pour affronter Robert. « *Pleure, Aména, lamente-toi, mais renonce à ce voyage* » (1995 : 109) lui conseille Xavière, la fiancée de son frère. La sœur de Robert, Amélie, a aussi pleuré en apprenant que son frère a tourné casaque. « *Elle et toi, vous ripaillez et couchez à qui mieux mieux, pendant qu'Aména prie et pleure et se consume en fidélité* » (1995 : 124) lance Aména à la face de Robert en éclatant en sanglots. « *Pleurez. Laissez-vous terrasser par la fatigue* » (1995 : 127) lui recommande une de ses amies.

Les expressions de l'eau comme symbole profond de la femme « *qui ne sait que pleurer ses peines* » sont ainsi matérialisées par différents personnages

féminins, entre mères, filles, épouse, jeunes-filles et autres femmes. Elles ont pleuré de douleurs diverses, de douleurs de femmes.

Beaucoup de larmes sont donc versées dans les cinq récits qui forment notre corpus. Mais beaucoup d'autres sont cependant refoulées dans des circonstances non moins douloureuses.

2.3. Refoulements et inhibition

Le refoulement ne serait-il pas synonyme d'absence de larmes ? S'il y a absence, y a-t-il matière donc à parler d'eau ? Il n'est pas exclu que ces interrogations soient légitimées par l'annonce du titre de ce sous-chapitre, ce qui appelle des éclaircissements de notre part. Refouler ses larmes revient à dire que l'on se retient à les verser, à retenir parfois ce bout de larme qui luit au coin d'un œil. Ce qui signifie qu'elles existent et que l'on ne s'efforce qu'à les empêcher de déborder des yeux en réprimant le besoin de pleurer. Il n'y a donc pas absence de pleurs mais rétention et étouffement en amont.

Il existe dans notre corpus des refoulements de larmes et qui ne sont pas moins autant d'expressions de mal-être. Nous les trouvons chez, entre autres personnages, les membres de la famille de Corail Iakouren (Marie-Corail) dans *Rues des tambourins*. On y refoule les larmes et on étouffe les cris pour, par exemple, ne pas provoquer la colère de la grand-mère au risque de peiner le père.

Sans être un personnage sombre, Marie-Corail connaît une tristesse qu'elle enfouit au fond de son âme : « *Mais, quand j'avais bien amusé mon monde, la tristesse passait sur mon âme comme un vent froid, et je m'enfuyais pour ne point pleurer* » (2013 : 203).

Dans *l'Amant imaginaire*, Aména aussi refoule ses larmes. Quand elles arrivent « *pressées, [elle] les écrasai[t] du doigt contre [ses] cils* » (1997 : 207). Il lui arrive de s'efforcer à ne pas aller à la rencontre du bonheur d'autrui de peur que le contraste avec son chagrin ne la fasse éclater en sanglots : « *Je n'ose frapper à la porte de Julien de peur que la vue de son calme bonheur ne m'amène à pleurer, devant sa femme et leurs beaux enfants* » (1997 : 291). La douceur, la joie et le bien-être qui règnent dans son entourage ne la gagnent pas

nécessairement. L'heureuse contagion ne se produit pas sur elle, même lorsqu'elle peut paraître évidente venant de sa propre fille Isabelle. Aména ne cache pas qu'elle s'en veut de cette inhibition : « *Combien je m'en veux, certains jours, d'être tendue au point de repousser Isabelle, quand elle se jette à mon cou, comme si je craignais de me laisser aller à pleurer dans ses petits bras* » (1997 : 301). Même en préparant les bagages de sa fille pour une colonie, elle tente aussi de ne pas céder aux larmes.

Les yeux prompts à larmoyer, Aména témoigne du mal-être d'une femme tourmentée, aux plaies ouvertes, dont il est difficile de vaincre la mélancolie. Son « *visage [la] trahit chaque fois qu'[elle] [s]'efforce de donner le change en refoulant [ses] larmes* » (1997 : 309). Il lui faut ainsi se raidir pour taire sa peine, la cacher au regard des autres, y compris à celui de sa mère. Aména redoute l'instant où sa mère la regarde, l'instant où il faut qu'elle se « *raidisse pour ne pas fondre en larmes* » (1997 : 313).

Les refoulements sont difficiles. Comprimer ses larmes lorsque le mal est profond n'est parfois possible qu'au prix de la fuite. Aména, dans *Solitude ma mère*, s'en rend compte : « *Si l'on s'en apercevait, je n'avais que la ressource de m'enfuir pour ne pas fondre en larmes* » (1995 : 81).

Les larmes, versées ou comprimées, d'inquiétude ou de douleurs multiples, sont l'expression nette d'un mal-être certain ainsi que d'une mélancolie qui se reflète dans l'eau.

3. L'eau, élément « *mélancolisant* » et « *mélancolique* »

L'imagination profonde permet de voir des larmes dans la nature et attribue, à la même occasion, à l'eau dormante l'image de la tristesse. Pour une âme mélancolique et un cœur qui pleure, « *toute l'eau du monde se transforme en larmes* » (Bachelard, 1942 : 107). Comme l'âme heureuse a tendance à voir tout en rose, tout être triste s'imagine le monde dans le noir du deuil. La nature, avec sa composante aquatique, est comme solidaire de la peine humaine. Une âme peinée voit ainsi dans la nature la manifestation d'une compassion cosmique à travers ses eaux que l'on imagine comme des larmes. Les eaux stagnantes et

mortes des lacs, des puits, des marais et des étangs, par exemple, participent aussi à cette compassion avec leur aspect triste. Marie-Corail partage avec Aména, dans *l'Amant imaginaire*, sa « *sensibilité d'écorchée* » (1997 : 22), et elle la traduit dans le lexique employé dans la description qu'elle fait de la nature :

Le printemps, cette année-là, fut tardif, mais étourdissant. De tous côtés les fleurs jaillirent serrées et hardies. Les chemins les plus moroses en furent transfigurés. Des coulées éclatantes soulignèrent le bord des sentiers oubliés et des eaux tristes, des eaux mortes. L'herbe disparut sous un ruissellement de soucis, d'oxalys, de gouttes de sang et d'iris sauvages. (2013 : 284)

La nature est ainsi décrite avec les couleurs de la peine et de la douleur qui n'épargnent pas la narratrice. L'on voit que se dessine une image de la jonction entre un cœur peiné et une eau triste ou rendue comme telle.

L'eau du vieux puits où se rencontre le couple Marie-Corail-Bruno, dans *Rue des tambourins*, est également teintée des mêmes couleurs tristes, ce qui fait d'elle, rappelons-le, une « *nappe d'eau dédaignée, sans mouvements !* » (2013 : 252). Elle reste dédaignée malgré son ensoleillement, même si la narratrice précise que « *le soleil[ne] la frôle [qu'] à peine quelques minutes* » (2013 : 252). Le contact du soleil produit l'effet contraire dans l'imagination d'une âme en peine. Dans son état d'eau stagnante, triste et morte s' imagine l'effet du soleil dont l'« *influence [...] apporte à l'eau dans le style même de l'alchimie, la teinture de la peine universelle, la teinture des larmes* » comme les imagine Bachelard, (1942 : 78). C'est ce qui nous est donné d'imaginer pour le cas du vieux puits dans *Rue des tambourins*. En frôlant l'eau, même en peu de temps, le soleil produit des reflets qui font luire l'eau morte, donnant l'image de larmes qui brillent sur une joue.

L'eau qui reçoit cette « *teinture des larmes* » se transforme en « *l'eau-mère du chagrin humain, la matière de la mélancolie* » (Bachelard : 78). Elle devient aussi « *la matière du désespoir* » (2013 : 108), elle contamine les âmes qui la contemplent, ce qui fait dire à Joris-Karl Huysmans qu'elle « *est l'élément mélancolisant* » (cité par Bachelard, 1942 : 106). Et c'est ce qui se produit sur Marie-Corail avec l'eau de ce vieux puits pour laquelle elle répète le qualificatif de « *morte* ». « *L'eau du vieux puits doit sentir la mort* » dit-elle, pour rappel, à

Bruno (2013 : 252). L'on s'aperçoit que, en effet, l'eau mélancolise celle ou celui qui la contemple, au même titre que celui-ci ou celle-ci teinte cette eau de sa mélancolie.

Il y a ainsi une influence croisée, réciproque, et qui n'est pas propre cependant aux situations de dysphorie. Comme les espaces des eaux mortes sont une source de mal-être, ceux des eaux vives inspirent bien-être : « *La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, tout entière en reflets immenses, bruissante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures* » (Bachelard, 1942 : 59).

Cette opposition et ce contraste sont traduits dans notre corpus par le fait que la thématique du bien-être en relation avec l'eau précède ou succède à la thématique du mal-être. Aux eaux limpides euphoriques s'opposent, en effet, les eaux sombres dysphoriques qui expriment la mélancolie et la peine. Le mot peine prend la signification de « *chagrin, souffrance morale, affliction* », selon le dictionnaire Hachette. Nous déduisons le chagrin, la souffrance et l'affliction des descriptions que font certaines narratrices des récits de Taos Amrouche et qui traduisent notamment des états d'âme. La souffrance morale qui s'en dégage est induite par de multiples états d'angoisse, de tristesse, de désespoir, d'égarement et de détresse. Ce sont autant de situations qui impliquent l'eau, en tant qu'élément mélancolisant, même si c'est par des expressions parfois métaphoriques.

Le langage de la métaphore s'avère être le foyer privilégié de l'eau en tant que matière de désespoir et élément mélancolisant. Dans *l'Amant imaginaire*, la rivière qui est qualifiée d'or puis de chants finit par être un espace dysphorique. La narratrice, en s'interrogeant sur l'amour désillusionné entre elle et Olivier, son époux, arrive à la conclusion qu'« *il est bien difficile de pêcher la vérité dans cette rivière de misère et d'angoisse!* » (1995 : 99). Par la métaphore de la rivière, en tant que long cours d'eau, l'auteure nous fournit l'image d'un couple qui se décompose progressivement conséquemment à une longue misère conjugale.

C'est souvent à l'eau que la narration fait appel comme pour partager avec elle le mal-être des personnages à l'exemple de Michel, l'ami d'Aména dans *Solitude ma mère*, qui « *tournait maintenant vers la mer un visage noyé de mélancolie* » (1995 : 83). L'expression hyperbolique signifiant la noyade par mélancolie rend l'eau de la mer triste, comme si la mer devait être prise à témoin de la peine du personnage. Aména, de son côté, ne s'empêche pas d'établir des rapprochements entre l'élément aquatique et ses propres états d'âme. La tristesse qui la gagne est, pour elle, semblable, par exemple, aux eaux diluviennes qui inondent la ville.

Plus que la mélancolie, aux eaux dormantes est associé le funeste et cela se vérifie par la récurrence du thème associé de la mort. « *Si à l'eau sont si fortement attachées toutes les rêveries interminables du destin funeste, de la mort, du suicide, on ne devra pas s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence* » (Bachelard, 1942 : 106).

L'eau est l'élément mélancolique dans *l'Amant imaginaire* et elle porte la teinture de la peine du couple en déroute d'Aména. Celle-ci interroge son époux, Olivier, si leur bonheur était dans « *ces efforts démesurés pour ne pas périr dans les remous de l'eau noire [...] ?* » (1997 : 133).

Dans *Solitude ma mère* également, les eaux dormantes sont présentées comme un élément mélancolique. La narratrice voit se substituer « *au lac de Nantua qu'[elle] avai[t] sous les yeux, [...] la lagune désolée de Mélidja* » (1995 : 167). Si Aména a pu voir cette substitution c'est parce qu'elle s'est abandonnée à la contemplation qui la fait pénétrer dans la substance de l'eau par la force de l'imagination intime. Et cette méditation concentrée sur la matière aboutit à « *une contemplation où l'on décèle l'intimité du monde* » comme le soutient Bachelard (1942 : 196). Selon celui-ci, la souffrance se transmet dans les choses, et, partant, s'associe à l'eau : « *La méditation aux yeux fermés et la contemplation aux yeux grands ouverts ont soudain la même vie. L'âme souffre dans les choses ; à la détresse d'une âme correspond la misère d'un océan* » (1942 : 196). Ce sont ces correspondances qui permettent aux deux Aména de voir l'une « *de l'eau noire* », l'autre une « *lagune désolée* ».

Dans *Solitude ma mère*, même la neige, qui est une eau solidifiée mais loin d'être une eau dormante, est un élément mélancolisant parce qu'Aména affiche son côté mélancolique que synthétise sa confidence suivante : « *Il neige ce soir. La neige me recouvre de son suaire. Le froid du gel est dans mes os ; je suis celle qui n'appelle plus ; qui n'attend plus, qui ne croit plus* » (1995 : 53). L'expression est métaphorique. Elle implique la neige qui, de ses flocons blancs, confectionne le suaire qui couvre un mort. La mort est aussi symbolisée, dans cette confidence, par le froid du corps, le silence de la neige, la négation et l'inexistence.

La mélancolie, qui ne manque pas dans notre corpus, sans que les parallèles qu'elle appelle soient exclusifs aux eaux mortes, Bachelard la trouve à proximité de ces eaux sans vie :

Je retrouve toujours la même mélancolie devant les eaux dormantes, une mélancolie très spéciale qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente, calme. Un détail infime de la vie des eaux devient souvent pour moi un symbole psychologique essentiel. (1942 : 14)

Nous retrouvons ici la fonction psychologique de l'eau qui, plus haut, offre une tombe, au fond des eaux, à ce qui « *meurt en nous* ».

La mélancolie qui étreint les narratrices des romans de Taos Amrouche ne coïncide pas qu'avec les eaux dormantes comme celles du vieux puits, de la lagune et du lac. L'auteure fait qu'elle s'est aussi exprimée, métaphoriquement, auprès des eaux vives de la rivière. Cet élargissement se prolonge et fait que dans *l'Amant imaginaire*, l'expression de la mélancolie est également en rapport avec l'eau qui tombe du ciel.

3.1. Une pluie qui mélancolise

L'eau qui mélancolise dans *Jacinthe noire* est celle de la pluie. Reine, personnage principal, est souvent souffrante de maux qui font dire à la narratrice, Marie-Thérèse, qu'« *une pluie grise enveloppait Reine* » (1996 : 142). La narratrice n'est pas moins mélancolique lorsqu'il lui semble que la pluie qui tombe : « *filtrait en [son] âme* » (1996 : 149). Une expression similaire est

employée dans *Solitude ma mère* par Aména qui dit être « *transie comme si toute cette pluie grise tombait sur [son] cœur* » (1995 : 191). Entre le temps qu'il fait dehors et l'état d'âme de la narratrice, un parallèle est fait, tissant un lien avec le mal-être par l'entremise de la pluie. Le regard qui se pose sur celle-ci prend la teinte de l'état d'âme du moment de la narratrice.

Ce rapport s'établit donc également avec cette expression de la pluie du cœur qui est une image qu'affectionne Taos Amrouche. Outre dans *Rue des tambourins*, nous la retrouvons dans au moins deux autres séquences dans *l'Amant imaginaire* où Aména chante un poème quand son « *cœur est à la pluie* » (1997 : 286) et qu' « *il pleut, dehors et dans [son] cœur, une pluie désespérée* » (1997 : 333). Le sentiment d'égarément, entre son époux et son amant, fait d'Aména une femme « *déchirée* » (1997 : 111), une âme en peine, et dont la détresse est comparée aux « *pluies d'hiver qui étendent leur désolation* » (1997 : 191).

Reine, Marie-Corail et les deux Aména ont en commun une âme souffrante. La narratrice de *Solitude ma mère* n'est pas moins tourmentée et son mal est souvent mis en rapport avec la pluie, comme pour les autres narratrices. La pluie cesse de lui être source du bien et elle la désigne comme l'une des sources de son mal : « *Tout me faisait mal : le bruit, l'agitation, les regards curieux, les enseignes lumineuses, les vitrines et même ce qui aurait dû bercer ma peine : la pluie* » (1995 : 177). De cette angoisse, Aména nous en donne un avant-goût au début de son récit en qualifiant de « *morne* » la pluie qui tombe au moment où « *le sommeil [la] fuit* » (1995 : 17).

En plus du fait qu'il est mélancolique et mélancolisant, par la force de l'imagination matérielle, l'élément aquatique offre aussi une image qui le montre comme un buveur d'ombres.

4. L'eau qui boit : fantasme de la soif

En plus qu'ils soient des signes de beauté qui ornent les eaux mortes, comme cela est le cas avec le lac de Nantua dans *Solitude ma mère*, les reflets de soleil ou de toute autre source ainsi que les ombres alourdissent et enrichissent les eaux qui les reçoivent. « *Qui s'enrichit s'alourdit* » dit Bachelard (1942 : 70). Ainsi enrichie, une telle eau devient « *la plus lourde de toutes les eaux* » soutient aussi Bachelard (1942 : 70). Elle est donc la plus riche des eaux.

Les ombres s'apparentent aussi à une matière qui nourrit les eaux sur lesquelles elles glissent ou elles se posent. L'eau s'alourdit en les avalant comme on avalerait une boisson. L'eau qui étanche la soif de quelqu'un devient dans ce cas le sujet qui boit. Elle absorbe des reflets et des ombres qui viennent s'offrir à elle en se posant à sa surface.

L'eau n'est plus une substance qu'on boit ; c'est une substance qui boit ; elle avale l'ombre comme un noir sirop. Ce n'est pas là une image exceptionnelle. On la trouverait assez facilement dans les fantasmes de la soif. Elle peut donner à une expression poétique une force singulière, preuve de son caractère inconscient profond. (Bachelard, 1942 : 68).

Consciemment ou inconsciemment, Taos Amrouche donne à sa rêverie créatrice cette force qui rend les eaux de la mer ou du lac une substance buveuse d'ombres. « *Marc chantait et me parlait dans sa langue maternelle. Je ne comprenais rien, mais n'en souffrais pas, parce qu'il avait la voix profonde et belle. Insensiblement l'ombre est descendue sur la mer* » raconte Reine dans *Jacinthe noire* (1996 : 274). Cette ombre qui descend, et qui serait celle de Marc, se détache comme un personnage qui va à l'encontre de l'eau. Elle ne se mouille pas, elle ne boit pas mais elle s'offre à la mer, qu'elle enrichit et alourdit. Ainsi, ce genre d'images qui montrent des ombres ou des reflets s'offrant en boisson aux eaux est familier des fantasmes de la soif. Taos Amrouche permet à l'imagination matérielle de voir cette image de fantasme de la soif, en donnant à boire à une mer assoiffée.

Mais la soif de la mer n'est, bien entendu, que le produit d'une imagination profonde. Elle symboliserait la soif du personnage, Reine en l'occurrence, qui

cherche auprès de la « *profonde et belle* » voix de Marc l'étanchement qu'elle désire. Un parallèle s'installe entre les deux soifs, dont celle de la mer est donc fantasmée.

Une image plus ou moins similaire à celle que décrit Reine se trouve dans *Rue des tambourins*, où Marie-Corail raconte qu'« *appuyée à la balustrade, Mme Duparc admirait les illuminations dont le reflet se jouait sur les eaux unies du lac* » (2013 : 263). Aux ombres s'ajoutent les lumières qui se réfléchissent sur les eaux dormantes du lac et plongent dans ces espaces d'eaux stagnantes et calmes. Elles les alourdissent, les enrichissent et symbolisent ainsi, bien que faiblement, une soif fantasmée. Derrière toutes ces expressions poétiques imagées se cachent d'autres soifs, qui sont celles qui font souffrir des personnages, notamment les narratrices.

4.1. Des soifs multiples

La soif est multiple mais elle est essentiellement celle des narratrices. Elle n'est pas toujours exprimée comme un désir ardent ou une frustration qui est une conséquence d'une privation visible dans l'espace textuel. Nous la trouverons figurée parfois dans les manifestations habituelles de l'action de boire, dont celle des enfants, mais aussi dans des expressions engageant encore une fois et surtout des personnages féminins.

4.1.1. Soif d'enfants et de femmes

Dans *Histoire de ma vie*, la narratrice, encore petite enfant, « *suçai[t] l'eau* » de la cruche (2009 : 26) avant de s'endormir en attendant le retour de sa mère de ses travaux de champ. Il y a un besoin de boire qui est aussi dit dans les séquences répétées où l'on charrie l'eau de la fontaine.

Dans *Jacinthe noire*, la soif est amplement exprimée dans le verbe « *boire* », et dans d'autres expressions. Outre la sollicitation de Marie-Thérèse qui demande de l'eau à Reine, sur la table du dîner, la soif est manifestée nettement par cette dernière. Dans l'un des entretiens dans le secret de sa chambre avec sa confidente, Reine éprouve subitement une soif en racontant un

échange de propos doux avec son fiancé Jacques. « *J'ai soif, me dit-elle d'une voix d'enfant malade, après un long silence* » raconte Marie-Thérèse (1996 : 125). Reine « *but par petites gorgées* » (1996 : 125).

C'est incontestablement dans *Rue des tambourins* qu'il y a plus de soif. Et celle-ci est aussi collective. Elle est celle de tout le village et que « *le jet dru* » incessant de l'abreuvoir « *est impuissant à éteindre* » (2013 : 76). Que la narratrice précise cette impossibilité à éteindre une soif, cela revient à souligner l'importance de cette soif collective qui n'exclut pas la narratrice.

Dans le grouillement de monde à l'abreuvoir, constitué que de femmes et de garçons, « *les timides risquaient de mourir de soif, ni plus ni moins* » (2013 : 113). Dans ce même roman, la soif est aussi traduite par le verbe « *boire* » et quelques autres mots qui s'en rapprochent. Mais bien des expressions traduisent surtout une soif d'amour.

4.1.2. Soif d'amour

Parmi les manifestations de soif inapaisée, une est clairement exprimée dans *Rue des tambourins*. Alors que la terre arrosée par la pluie s'est désaltérée, Marie-Corail est demeurée, quant à elle, otage de sa soif, attendant l'eau qui puisse éteindre le feu qui la consume. « *J'avais, en effet, l'espoir d'être délivrée moi-même comme les arbres et tout ce qui a soif, en cette fin d'été. Les arbres, les plantes et la terre ont bu, mais moi...je suis restée sur ma soif* » se plaint-elle (2013 : 324).

Marie-Corail, à l'instar des autres narratrices des romans de Taos Amrouche, a un tel besoin d'attention, d'affection, d'amour, voire de compréhension qu'elle l'exprime avec insistance et à différentes occasions dont celle-ci : « *Quand apparurent les premières fleurs d'amandiers et que s'allumèrent celles plus ardentes des pêchers, je baignais dans le climat même de mon rêve, mais cette douceur, ce calme qui inondait l'espace, je les voulais en moi* » (2013 : 284). L'auteure fait intervenir une expression métaphorique dans une situation onirique pour confirmer ce besoin ardent et inassouvi de la

narratrice. Ce besoin de douceur et de calme indique la soif d'affection de Marie-Corail, et que dit clairement Fadhma Amrouche dans *Histoire de ma vie*.

Cette soif inassouvie est partagée dans *l'Amant imaginaire* par Aména, la narratrice, qui n'est pas moins un personnage à la « *sensibilité d'écorchée* » (1997 : 22). En parlant d'amour, elle se demande « *que dire de cette soif jamais étanchée, de cette avidité sans cesse accrue, de cet appel exaspéré de tout l'être ?* » (1997 : 261). On comprend bien qu'il n'est pas question dans cette inquiétude du besoin d'eau, mais du besoin d'amour, « *de soif d'amour et de faim d'amour* » (1997 : 301) qui, pour Aména, peut être fatale, à force de privation.

La relation incertaine d'Aména avec Marcel Arrens, son amant, la pousse à s'interroger si elle n'est pas en passe de s'engager dans un désert au risque d'y périr de soif parce que Marcel ne lui « *offrirait pas la moindre goutte d'eau* » (1997 : 265). C'est ainsi qu'il devient clair que sa soif d'eau, qu'attise le supplice de la traversée du désert, se confond avec sa soif d'amour. Celle-ci, qui est donc une soif du cœur, hante la narratrice qui en reparle en se considérant « *condamnée à la soif et à la faim du cœur* » (1997 : 323). La quête devient obsessionnelle chez Aména qui, déçue des distances que prend son amant, l'accuse, vers la fin du récit, de la condamner « *à mourir, par manque d'amour, à connaître cette atroce soif du cœur comparable à celle du méhariste en perdition dans l'immensité aride du désert* » (1997 : 336). La même image de la traversée de désert se répète alors avec la même soif d'amour qui est identifiée à la soif d'eau.

Marie-Corail confirme la jonction entre ces deux soifs dans *Rue des tambourins* en affirmant à son amoureux Bruno, qui s'apprête à partir loin pour deux ans d'études, qu'elle « *attendrai[t] [ses] lettres comme [leur] jardin abandonné attend la pluie* » (2013 : 278). Ce qui est comparé dans cet exemple c'est l'action d'attendre et qui est double, l'attente de lettres est donc comparée à l'attente de l'eau par un jardin.

La narratrice de *Solitude ma mère* reprend presque la même similitude en passant par le même verbe (attendre), mais en inversant les termes de la

comparaison, préférant débiter plutôt par le terme comparatif : « *Comme la terre attend l'eau, j'attendais le retour de Michel* » (1995 : 175). Ainsi, le retour de l'amant n'a d'égal que l'arrosage de la terre desséchée. Chacun d'eux répond à une soif.

Celle-ci est multiple puisqu'elle est aussi celle des plantes qui, une fois bien arrosées, retrouvent vie et embellissent. La narratrice de *Solitude ma mère* ne se voit pas moins dans une situation semblable. Pour illustrer sa prospérité, Aména trouve le moyen de se comparer aux « *plantes gorgées d'eau qui redressent leurs tiges* » (1995 : 262).

Les expressions de la soif non étanchée du cœur sont multiples de la part des narratrices. Taos Amrouche a fait en sorte que celles-ci comparent leurs besoins d'amour ou d'affection à la soif de l'eau qu'ont la terre, les plantes et les arbres. De telles frustrations sont aussi exprimées autrement. Nous verrons ci-après qu'elles sont révélées par la répétition d'expressions de baisers qui représentent autant de signes de la soif d'amour.

4.1.3. La symbolique des baisers

La narratrice de *Rue des tambourins* suggère la soif à travers des expressions comme celle qui qualifie Noël, qui venait de recevoir sur la joue deux baisers de Marie-Corail, d'« *un fiévreux à qui l'on donnerait un verre d'eau fraîche* » (2013 : 316). Ce n'est pas la seule fois que Taos Amrouche endosse ce parallèle à ses personnages, en introduisant un verre d'eau fraîche dans la comparaison.

Aux dernières lignes de *Rue des tambourins*, Marie-Corail répond à un Bruno, aux prises à un accès de jalousie, qu'elle a embrassé son ami Noël « *sur les joues, comme [elle] lui aurai[t] donné un verre d'eau fraîche sur la route* » (2013 : 335). Elle a fait de même en évoquant, à propos de sa mère, son « *don d'écrire des lettres exquises, fourmillantes de détails et d'images, efficaces comme un baiser sur le front d'un malade, ou un verre d'eau fraîche* » (2013 : 84). Ces lettres sont donc considérées comme celles qui étanchent la soif et permettent l'apaisement. La comparaison, qui est construite avec un double

comparant (baiser et verre d'eau), amène à considérer que l'effet du baiser ne manque pas de ressembler à celui d'un verre d'eau fraîche. Cette comparaison se répète d'ailleurs dans l'écriture de Taos Amrouche et contribue à fonder son style aux côtés des autres expressions que nous avons déjà soulignées, toutes en relation avec l'eau.

Il est loisible de comprendre, à travers ce genre d'exemples, que la soif n'est pas celle de l'eau seulement, elle est aussi celle de l'amour, et que celui-ci est en même temps source d'apaisement de la soif. À ce propos, Marie-Corail veut d'ailleurs « *savoir si les mots et les gestes d'amour sont désaltérants et radieux, ou si, au contraire, l'amour engendre une soif éternelle ?...* » (2013 : 270).

Qu'il soit question de nombreuses fois de baisers dans les romans de Taos Amrouche, cela n'est, à notre sens, pas innocent. Il traduit le besoin de dire à la fois l'amour, le plaisir et l'étanchement. Les exemples de ces expressions sont plus nombreux dans *Solitude ma mère* et *l'Amant imaginaire* que dans les trois autres romans. C'est dans ces deux récits que l'on suggère le plus la soif de l'amour tout en évoquant l'eau. Mais il en est aussi question dans *Rue des tambourins* où Marie-Corail compare les baisers que son amoureux, Bruno, pose sur son visage « *comme de larges gouttes de pluie* » (2013 : 248).

C'est presque la même image qui vient illustrer la relation du couple Aména-Marcel dans *l'Amant imaginaire*. Éprise qu'elle est de Marcel Arrens, Aména se met à souhaiter un baiser-remède de la part de celui-ci sur sa « *nuque endolorie* » : « *un seul baiser bien frais (ou plusieurs qu'il laisserait tomber comme fraises à peine cueillies) et je m'endormirais* » (1997 : 74). La comparaison qui repose sur les fraises, fruit de l'amour, ne fait que renforcer l'expression de la soif à travers l'action d'embrasser.

Aména considère que les baisers de son amant ont « *le goût de la pluie et du vent doux* » (1997 : 70). La pluie, à qui, soulignons-le au passage, on trouve souvent des goûts, consolide sa place d'élément valorisé et sert, à son tour, comme un élément valorisant dans les différents récits amrouchiens. Ainsi, Aména, dans ce même roman, considère, par la force du même amour qu'elle

voue à Marcel, que la bouche de celui-ci « *sent les arbres, la pluie et le vent* » (1997 : 91).

Quand la comparaison ne concerne pas qu'un seul baiser, mais plusieurs autres, elle se fait encore une fois avec les gouttes de pluie qui étanchent la soif : « *Et quelques autres qui s'égrèneraient comme de larges gouttes de pluie sur mon front, mes joues, mes paupières. Et le dernier, le plus succulent, sur mes lèvres* » (1997 : 74).

Dans ce roman, l'amour passionné que voue Aména à Marcel Arrens fait désirer à celle-ci de se mélanger à lui comme un poisson dans l'eau. Les baisers ne manquent pas dans l'histoire de la narratrice, ce qui invite à croire à un besoin profond. Ceux de Nour aussi, un des ex amoureux d'Aména, étanche la soif de celle-ci qui, d'ailleurs, fait le parallèle avec l'action bienveillante de l'eau arrosant un jardin. Elle « *[s]'efforçai[t] de trouver bienfaisante et naturelle l'action des baisers de Nour sur [elle], l'assimilant à celle du soleil ou de l'eau sur un jardin* » (1997 : 327). C'est donc l'action du baiser qui est assimilable à celle qu'exerce l'eau. Les deux actions ont en commun qu'elles étanchent une soif.

L'évocation des bienfaits de l'eau sur le jardin nous amène vers un autre besoin de boire.

4.1.4. Soif de la terre

Pour la narratrice de *Rue des tambourins*, il y a dans la pluie que le ciel retient « *une vie captive* », prise en otage, « *qui sommeillait au sein des nuages* » (2013 : 309). Quand éclate l'orage, elle est délivrée, rendant la pluie synonyme de délivrance et d'exultation pour la nature, mais qui n'apporte pas toujours satisfaction pour Marie-Corail. « *Il pleuvra. Le ciel sera délivré. Les feuilles des arbres exulteront, mais moi je m'en retournerai déçue* » confie-t-elle (2013 : 311).

Comme l'observe Noël, Marie-Corail a un intérêt particulier pour la pluie qu'elle attend « *comme la terre altérée attend l'eau* » (2013 : 324). La soif qui s'exprime est donc celle de l'humain, mais elle est aussi celle des arbres, de la

terre, et qui n'indiffère pas la narratrice. En s'y intéressant cela lui permet de mieux mettre en avant sa propre soif, qui n'est pas celle de l'eau, comme elle le montre dans l'exemple ci-dessus où elle exprime une déception du fait que la pluie ne répond pas à ses attentes comme elle le fait avec la terre.

Il y a une frustration qui se dit d'une façon indirecte à chaque fois qu'il y a occasion de montrer une terre arrosée. C'est cette image qui se dégage lorsque Marie-Corail décrit les fleurs de Mme Hidalgo, sa voisine, comme celles « *qui s'épanouissaient l'été, au mépris du sirocco et des fourmis, car elles disaient (l')acharnement [de Mme Hidalgo] à arroser une terre brûlée par un implacable soleil* » (2013 : 209).

Noël sait l'attachement de Marie-Corail pour la pluie, celle qui profite à la nature. Quand elle l'interroge en ces termes : « *Noël, on dirait que la terre respire avec délices. Sentez-vous cette haleine douce qui monte ?* », celui-ci ne s'empêche pas de lui répliquer avec ce constat de béatitude : « *Il a plu comme vous le souhaitiez, votre royaume est content, vos arbres sourient de toutes leurs feuilles* » (2013 : 326). Marie-Corail, qui se réjouit de l'étanchement des arbres, confirme son intérêt pour la pluie.

Ces exemples nous réaffirment l'existence d'une soif dans *Rue des tambourins*, mais c'est celle de la terre et de ce qui pousse de ses entrailles. « *Faire boire les arbres* » (2013 : 141), la narratrice s'y est attelée avec bonheur. L'arrosage est parmi les premiers soins qu'exigeait le jardin de la nouvelle maison d'Asfar dont on s'est aperçu que « *les cuvettes, autour des arbres, demandaient à être creusées plus profond, afin de mieux retenir l'eau* » (2013 : 139).

Nous retrouvons ce besoin vital en eau dans les propos de l'un des voisins des Iakouren, la famille de la narratrice, qui a « *énuméré tout ce que [son] jardin lui coûtait en eau, en engrais, en fumier et en effort* » (2013 : 163). Ces séquences d'arrosage et de désaltération ont pour théâtre la ville d'Asfar dont la narratrice confie avoir gardé le souvenir de « *cette gratitude avec laquelle la terre desséchée reçoit l'eau* » (2013 : 151).

L'arrosage de la terre apparaît comme un acte incessant au point qu'il semble être gravé dans l'esprit de la narratrice. L'eau donne et redonne vie aux arbres, aux plantes, à la terre, comme elle sauvegarde la vigueur des fleurs qu'on cueille. Marie-Corail nous le rappelle, par exemple, en indiquant à Bruno qu'il doit « *mettre [les] fleurs, [qu'il lui apporte], dans l'eau* » (2013 : 331). Une injonction qui serait anodine si elle ne vient pas confirmer une sorte de fantasme de la soif qui fait que la narratrice s'intéresse à la soif des plantes. Sur les terres du grand-père, au pays des ancêtres, il n'y a pas de fleurs, comme le constate avec regret Marie-Corail qui n'oublie cependant pas de dire que l'eau n'y manque pas.

Toutes les narratrices des cinq récits ont soif, d'une façon ou d'une autre, ce qui fait que le thème de la soif est commun à tout le corpus. Elles n'arrivent pas toutes à satisfaire leur besoin d'étanchement. La persistance de cette situation n'est pas tout le temps due à l'inexistence d'une source, ce qui fait d'elles des victimes du supplice de Tantale qui est condamné, aux Enfers, à « *une soif brûlante, au milieu d'un cours d'eau frais et limpide qui sans cesse se dérobe à ses lèvres desséchées* » (Commelin, 1991 : 238).

D'amour ou de la terre, émanant d'enfants ou de femmes, symbolisée par les baisers ou dite explicitement, la soif est ainsi plurielle. Mais l'eau, lorsqu'elle est disponible, n'est pas que désaltérante, il lui arrive de perdre son calme et de se montrer furieuse. Elle devient destructrice du fait de sa violence qui charrie ainsi une autre symbolique.

5. Duels avec l'eau violente

Les eaux de notre corpus savent devenir violentes et ne plus permettre de reconnaître en elles des eaux amies. La violence aquatique prend alors des formes multiples qui vont des averses aux pluies diluviennes. Tout un vocabulaire de la violence ponctue la narration : des eaux tumultueuses, une mer démontée, une pluie battante.... En affrontant ces eaux en furie, les personnages s'engagent, malgré eux, dans des duels aux conséquences qui témoignent de la suprématie des uns ou des autres.

La violence est, par exemple, dans *Histoire de ma vie*, celle de la neige qui contraint les âmes à l'isolement. Elle est un peu partout dans les villages de la Kabylie mais un peu partout également dans l'espace textuel où, comme nous l'avons déjà montré dans la première partie, elle impose la fermeture des voies d'accès. Ces blocages montrent une forme de violence à l'égard des personnages empêchés de passer leur chemin.

L'état de violence de l'eau permet de lire d'autres images et de faire d'autres interprétations symboliques.

5.1. Volonté de puissance face aux eaux violentes

La pluie est capable du meilleur comme du pire. Aimée pour ses bienfaits, elle est capable de se dresser en ennemie duquel il faut se défendre. Ce côté agressif est visible, sans être dominant, dans l'écriture de Fadhma Amrouche et de Taos Amrouche.

Certains des signes de cette agressivité aquatique nous sont donnés dans *Histoire de ma vie*, avec les bruits du torrent et ses grondements que la narratrice dit imaginer. Ce sont « *les grondements du torrent, revoyant l'eau s'engouffrer dans la « baignoire » et en rejaillir vers le courant* » (2009 : 65). La colère aquatique peut donner lieu à des eaux folles comme celles auxquelles la narratrice de *Rue des tambourins* dit vouloir ressembler. Quand Marie-Corail se dit folle, elle ne trouve à comparer sa folie qu'aux éléments et aux eaux d'une mer déchaînée : « *Je veux être folle comme ce ciel et comme cette eau ; folle comme ce vent, folle, Bruno, folle !* » (2013 : 280).

La pluie surprend la narratrice de *Rue des tambourins* dans certains de ses moments de joie qu'elle arrive à troubler. Dans ceux passés avec Bruno au bord d'une plage, elle fait une intrusion violente :

Nous jouions avec le sable comme des gamins. Mais vers quatre heures un vent brutal se leva et des nuages violacés se brassèrent dans le ciel, tandis que des traînées livides et des taches d'un vert intense apparaissaient sur la mer. La pluie était suspendue sur nos têtes. Des éclairs déchirèrent le ciel et des vagues énormes, frangées de bave, roulèrent les unes sur les autres. Une lumière inquiétante transformait ce paysage paisible en un décor de fin du monde. Je tremblais dans ma robe

mince et Bruno n'avait qu'une veste de toile. Il tomba d'abord de grosses gouttes tièdes. [...] Nous étions seuls. Les gouttes se firent plus froides et plus drues. Bruno ôta sa veste pour m'en couvrir. Il opposa au vent et à la pluie son beau torse qu'une chemise à manches courtes protégeait à peine. [...] Je ne pus en dire davantage, le ciel cracha des trombes. Bruno m'enleva dans ses bras et se fraya, en courant, un passage à travers les rideaux de pluie. [...] Il me déposa dans une grotte [...]. Dehors, c'était la tempête, il faisait presque nuit. Par le trou qui servait de porte, j'apercevais une mer ravagée. (2013 : 277-279)

Cette séquence, qui est plus longue que ce passage choisi, témoigne de la colère dans laquelle l'eau peut entrer, l'une des plus significatives dans notre corpus. La narratrice nous décrit ainsi une eau violente en tant qu'« *un des premiers schèmes de la colère universelle* » comme le soutient Bachelard (1942 : 200).

Cette même séquence montre aussi la résistance humaine que Bruno oppose à l'eau. Il brave la furie de la nature avec son torse nu, comme un signe de défi. La pluie orageuse est synonyme d'une menace d'inondation et de noyade. Affronter cette menace est une démonstration de puissance, comme on se battrait contre les vagues d'une mer démontée. « *Jeter une pierre au flot hostile [est un] rêve de volonté de puissance* » (Bachelard, 1942 : 201-202). Se battre contre la houle, c'est vouloir se mesurer à la mer avec la volonté de la dominer. Bruno laisse s'exprimer, à travers son geste face à la pluie, une certaine volonté de puissance que nous retrouverons ailleurs dans notre corpus, mais manifestée autrement.

Dans *Rue des tambourins*, il y a une autre image de cette volonté de s'imposer en défiant, cette fois-ci, la mer. Cette autre séquence met en avant le personnage de Marie-Corail qui « *riai[t] tant que les vagues s'engouffraient en [elle]* » (2013 : 233). Il n'y a, bien entendu, rien d'héroïque à rire dans l'eau. Mais, ce passage prend un tout autre sens si l'on sait qu'en entrant dans l'eau Marie-Corail prend deux risques. D'abord celui de la noyade, face aux vagues, puisqu'elle ne sait point nager. Ensuite mais surtout le risque de subir les retombées négatives de cette plongée en raison de son état de santé fragile. C'est que « *le voisinage immédiat de la mer [lui] était déconseillé à cause de [ses] poumons* » (2013 : 137).

Sa fragilité est d'un tel poids dans sa vie qu'elle sent le besoin de le dire une nouvelle fois dans le même roman en parlant de la proximité avec la mer : « *j'avais gardé contre elle une sorte de prévention, à cause de mes poumons fragiles* » (2013 : 233). De ce fait, que Marie-Corail s'aventure à laisser les vagues s'engouffrer en elle est en soi une sorte de volonté de puissance face à l'eau. Elle défie celle-ci comme elle défie le danger qu'elle représente, aussi minime puisse paraître le danger des vagues.

Le rêve de volonté de puissance ne pourrait se traduire dans une seule image typique et selon un niveau unique, mais plutôt selon une échelle de degrés inaugurée par l'énergie de Bruno en plein orage et le contact de Marie-Corail avec les vagues. Le cas que nous verrons dans l'exemple suivant, engageant Claire, dans *Jacinthe noire*, est au bas de cette échelle de degrés.

Claire est un personnage qui « *ne sait pas nager, mais elle trempe ses pieds : on dirait qu'elle accomplit un rite. Elle se courbe et ramène un peu d'eau dans le creux de sa main et puis elle regarde gravement cette eau qui fuit entre ses doigts légers...* » (1996 : 125). Les conditions où intervient le personnage de Claire ne sont pas celles des trombes d'eau ou des vagues, mais d'une eau calme et fuyante. Claire ne manifeste aucunement la témérité de Bruno, avec son torse nu, mais il y a dans son attitude l'expression minimale de la volonté de puissance et de domination de l'eau de la mer, et ce par la simple tentative de la tenir prisonnière dans sa main. Le geste est tout symbolique d'une volonté de posséder par la captivité. Elle regarde l'eau comme une captive, mais qui arrive à fuir. Claire n'arrive qu'à ramener « *un peu* » de cette eau. Elle exprime ainsi un peu de volonté, bien qu'elle manque d'engagement et qu'elle ne soit pas de la même ampleur que celle de Marie-Corail qui a affronté les vagues. Ces deux personnages ont toutefois en commun que toutes les deux ne savent pas nager.

Fadhma Amrouche aussi offre l'image de la volonté de vaincre l'eau, représentée par sa forme solidifiée de la neige. L'obstacle que celle-ci constitue, dans les séquences que nous avons déjà étudiées, n'est pas tout le temps infranchissable : « *De part et d'autre de la route du Djurdjura, il y avait des monceaux de neige, on avait dû, à coups de pelle et de pioche, frayer un sentier*

et, assises sur les montures, nous touchions la neige de nos pieds » (2009 : 49). Se frayer une voie en piochant dans la neige et réussir à passer est synonyme d'une victoire symbolique, même si elle est tardive, sur la neige menaçante. Le geste des pieds, en passant à dos de mulet, effleurant cette même neige dominante par monceaux, comme pour la narguer, conclut la symbolique de la revanche et de la puissance, qui est cependant moins puissante que celle de Bruno et de la pluie tombant en trombes.

Deux autres séquences de *Histoire de ma vie* dégagent des images symboliques de défi : une mère qui sort emportant son bébé de neuf jours par un temps de neige, et un enfant qui enfonce ses petits pieds tout nus dans le froid glacial de la neige.

Dans ces séquences et dans les trois exemples précédents de Marie-Corail, de Claire et de Fadhma Amrouche, les duels que l'on imagine engagés avec l'eau ou avec la neige ne sont pas aussi intenses que dans le cas des eaux déchaînées. La mer reste toutefois un espace menaçant avec ses eaux profondes. Elle est, soutient Georges Lafourcade, « *une ennemie qui cherche à vaincre et qu'il faut vaincre, ces vagues sont autant de coups qu'il faut affronter ; le nageur a l'impression de heurter de tout son corps les membres de l'adversaire* » (cité par Bachelard, 1942 : 23).

Les eaux sortent victorieuses par le fait de la noyade et du déluge qui remportent les duels, imposent la mort et empêchent toute volonté de puissance humaine de se réaliser. Le déluge est une forme de cette violence aquatique qui ne donne pas aux personnages de *Solitude ma mère* une chance de triompher. Il se manifeste à travers une séquence qui relate les affres de l'eau diluvienne, et où un orage, « *prenant les proportions d'un cyclone* » (1995 : 54), s'abat sur la ville de Ténarès :

Les communications furent coupées, les rues et les placettes transformées en rivières et en étangs. Éclairs et tonnerre nous pétrifiaient. Tout semblait englouti, du promontoire où nous nous tenions. Le bruit de l'eau, l'odeur de l'eau nous envahissaient : Mélidja était à l'autre bout du monde ; nous étions retranchés. (1995 : 54).

Comme dans le cas de Bruno, les eaux furieuses ne sont pas celles de la mer mais celles du ciel qui réussissent à noyer l'espace et forcer les personnages au retranchement et à l'impuissance. Ce qui donne l'une des deux séquences les plus significatives de la violence de l'eau, après celle de Bruno et Marie-Corail face à la pluie torrentielle. Dans cette expression de puissance aquatique, l'eau violente s'entend et se fait sentir. Le bruit de l'eau tout aussi que son odeur sont envahissants autant que les flots, ce qui triple la manifestation de la suprématie aquatique. Ainsi, l'eau a une odeur dans les circonstances de catastrophe comme elle en a également dans les moments de joie.

Dans l'écriture métaphorique aussi, la mer est synonyme de danger. En entreprenant une visite surprise à Marcel, la narratrice de *l'Amant imaginaire* se pose des questions, sans réponses, sur comment doit-elle s'annoncer à son amant. Ce qui l'amène à considérer qu'elle « *avance vers une mer de périls* » (1997 : 173), parce qu'ignorant ce que lui réserve cette rencontre, l'inconnu pouvant être une source de péril où l'on risque de se noyer.

Il arrive toutefois de sortir indemne et de triompher de la violence aquatique, bien que, comme le fait remarquer Bachelard, « *dans l'eau, la victoire est plus rare, plus dangereuse, plus méritoire que dans le vent* » (1942 : 184).

La violence de l'eau dans la majorité de ses occurrences dans notre corpus, comme nous le constatons, n'est pas aussi destructrice qu'elle peut l'être dans le cas d'un déluge par exemple. C'est ce qui permet de constater que l'eau n'est pas souvent triomphante et qu'elle n'arrive pas à venir toujours à bout de la résistance, fut-elle symbolique, des narratrices. Il en ressort des images symboliques de la volonté de puissance et que nous retrouvons dans un rêve de la narratrice de *l'Amant imaginaire*.

5.1.1. Le rêve de l'eau moirée

Face aux eaux violentes naît un « *goût de la puissance* », qui n'exclut pas le rapport avec les eaux vives, comme celles des ruisseaux. Les rêveries qui naissent près du ruisseau favorisent « *le goût de la puissance [et celui] du triomphe* » comme l'explique Bachelard (1942 : 208). Ce goût, qui n'appelle pas

moins le rêve de volonté de puissance, peut naître du simple geste d'enjamber une eau, comme dans l'exemple qu'avance Bachelard pour illustrer cette imagination, et selon lequel « *l'enfant qui saute par-dessus le ruisseau du grand pré sait rêver les aventures, il sait rêver la force, l'élan, il sait rêver l'audace* » (1942 : 206).

Dans notre corpus, il y a un goût de puissance dans certaines actions des narratrices mais en relation avec des eaux stagnantes. Taos Amrouche ne lie pas le rêve de l'aventure aux eaux d'une rivière. Aména a sauté par-dessus une eau menaçante dans un rêve raconté dans *l'Amant imaginaire*. Le rêve, que nous intitulos rêve de l'eau moirée, rejoint en symbolique celui¹⁵ où Fadhma Amrouche s'est libérée, dans *Histoire de ma vie*, des parois de glace de la rivière, grâce au grand oiseau¹⁶. Aména a aussi réussi à déjouer le piège d'une eau menaçante et sournoise, qui est donc violente à sa façon :

Toutefois, le rêve d'avant-hier était bien angoissant où je réussissais mes rétablissements en m'aidant de branches de sapin pour sauter par-dessus des caniveaux pleins d'une eau sournoise, moirée comme du pétrole et maquillée par des aiguilles de pin. Paysage sinistre où l'on risquait l'enlèvement à chaque pas, lumière funèbre. J'étais seule. Je n'avais à compter que sur ma propre habileté pour passer - de justesse - l'obstacle. (1997 : 34).

La narratrice n'enjambe pas un ruisseau aux eaux limpides, mais des caniveaux aux eaux souillées. Pourtant, s' imagine bien le goût ou la volonté de puissance dans un geste à fortiori anodin. Le rêve d'aventure et d'audace ne peut être, dans ce cas, qu'intense. C'est la dangerosité des eaux sournoises qui lui donne cette intensité et cette épaisseur. Triompher de ces eaux moirées et échapper au piège de l'enlèvement est plus méritoire que de sauter par-dessus une eau claire. Taos Amrouche ne peut que s'en apercevoir et ce geste rêvé d'Aména traduit une autre forme de la volonté de puissance et de triomphe des narratrices. C'est à ce propos que l'eau est aussi « *un schème de courage* » (Bachelard, 1942 : 190).

¹⁵ Voir la page 223.

¹⁶ C'est le deuxième couple de rêves qui communiquent par la même symbolique, après celui constitué par les deux rêves, de la viande lavée dans *Histoire de ma vie*, et de la fleur lavée dans *l'Amant imaginaire*, qui se rejoignent sur la symbolique de la purification.

Celui-ci participe donc à la construction de la symbolique des eaux dysphoriques qui se rattachent à la mort, la mélancolie, la soif, la violence et à diverses douleurs. Celles-ci constituent un réseau de thèmes qui rendent ces eaux ennemies et les mettent en totale opposition avec les eaux amies qui sont sources d'euphorie et génèrent, pour leur part, leur propre symbolique.

Chapitre II

La symbolique des eaux euphoriques

Plan du chapitre

1. L'eau qui sait les secrets

- 1.1. Les eaux confidentes des narratrices
- 1.2. Le puits, foyer des secrets

2. Symbolique du renouveau

- 2.1. Fraîcheur et jeunesse de l'eau

3. La puissance de l'eau purificatrice

- 3.1. Expressions de purification des personnages
- 3.2. Purifier « *l'âme pécheresse* »
- 3.3. L'eau, « *l'héroïne de la douceur et de la pureté* »
- 3.4. Les rêves de la viande et des fleurs lavées
- 3.5. Les souillures des narratrices
- 3.6. Le baptême, acte purificateur
- 3.7. La purification par les ablutions

4. L'eau maternelle

- 4.1. « *L'eau est un lait* »
- 4.2. L'eau berceuse et nourricière

5. Poterie : des signes d'une eau fécondante

6. L'imagination ouverte des miroirs d'eau

- 6.1. Voir et se voir dans l'eau vive
- 6.2. Le rêve de la rosée : en quête de caresse

*« J'ai respiré la chair du monde et le monde dansait en moi,
j'étais à l'unisson de la sève, à l'unisson des eaux courantes,
de la respiration de la mer ».*

Jean-El-Mouhoub Amrouche

1. L'eau qui sait les secrets

La vie se manifeste dans la clarté et la pureté des eaux courantes et elle excite l'imagination des personnages rêveurs qui y trouvent leur bonheur, à l'instar de Bachelard qui écrit qu'« *en rêvant près de la rivière, [il a] voué [son] imagination à l'eau, à l'eau verte et claire, à l'eau qui verdit les près* » (1942 : 15).

Les eaux claires des espaces fréquentés par les narratrices de notre corpus jouent le rôle de confidentes avec lesquelles celles-ci partagent leurs aventures et leurs secrets. Peu importe que ce soit des eaux se trouvant près de chez elles ou des eaux d'ailleurs. « *L'eau anonyme sait tous mes secrets* » (1942 : 15) dit Bachelard. Ruisseaux, rivières, fontaines... ces espaces d'eaux vives invitent à la rêverie profonde. La proximité avec l'un de ces espaces constitue ainsi un facteur qui provoque cette rêverie. Peut-on ne pas rêver près d'une fontaine aux eaux limpides et fraîches ? « *Je ne puis m'asseoir près d'un ruisseau sans tomber dans une rêverie profonde, sans revoir mon bonheur... Il n'est pas nécessaire que ce soit le ruisseau de chez nous, l'eau de chez nous* » (Bachelard, 1942 : 15). Les narratrices de notre corpus ne le disent pas de cette façon directe, mais il y a une attention particulière qui est donnée pour cette eau qui se montre comme une confidente.

1.1. Les eaux confidentes des narratrices

Pour se rendre compte de la rêverie profonde que suscite le ruisseau il suffit de rappeler tout l'entraînement euphorique et l'insistance particulière de Fadhma Amrouche à s'approprier le ruisseau de son enfance en le désignant par l'expression « *mon ruisseau* ». « *Quel grand maître que le ruisseau !* » (1942 : 211) écrit d'ailleurs Bachelard.

La narratrice de *Histoire de ma vie* s'exalte à l'évocation du ruisseau de Tagragra, seul endroit où elle pouvait partager les rares moments avec sa mère. Ce ruisseau est un espace-refuge. Mais il y a un cours d'eau similaire à Taddert-ou-Fella qui invite aussi à la rêverie profonde. Le ruisseau de Taddert-ou-Fella, la

narratrice se l'approprie pour devenir « *son* » ruisseau : « *Mon ruisseau !* » dit-elle (2009 : 34). Le bonheur que procure cet endroit est rendu possible par l'eau de celui-ci et surtout par ses abords à qui cette eau donne vie. C'est une « *eau qui verdit les près* » pour rappeler l'expression de Bachelard (1942 : 15). Et cette verdure est éclatante dans *Histoire de ma vie*.

À ce propos, il arrive à Fadhma Amrouche de ramasser des grains de raisins tombés dans l'eau transparente du ruisseau, et qu'elle « *mangeai[t] avec délices* », parce que « *sur les bords de [celui-ci] avaient poussé des peupliers très hauts couverts de treilles dont les grappes de raisins dorés pendaient au-dessus de l'eau* » (2009 : 34). Le souvenir de treilles aux fruits juteux qui pendent tout près du ruisseau refait surface à la vue d'une image similaire dans le champ du village natal. La narratrice observe que « *les raisins aussi étaient magnifiques : de grosses grappes pendaient des treilles qui avaient grimpé sur les peupliers le long du ruisseau, et cela [lui] rappelait Taddert-ou-Fella* » (2009 : 59). Ce même décor du village est décrit une autre fois en ces termes : « *Je remontais vers la source cachée par les treilles ; leurs grappes rouges et drues descendaient et touchaient presque ma tête* » (2009 : 60).

Le ruisseau est vu comme un endroit paradisiaque qui a l'extraordinaire pouvoir de faire oublier les souvenirs détestables des châtiments qu'elle a dû subir dans son enfance. Ce sont des « *mauvais souvenirs [qui] s'effaçaient devant les allées et venues à [son] ruisseau, les soirées passées sur ses bords à l'ombre des tilleuls à lire quelque livre...qu'[elle] avai[t] chapardé !* » (2009 : 44). Dans ces passages descriptifs, on devine aisément l'expression de la complicité qui existe entre la narratrice et l'espace qu'elle fréquente habituellement où elle tombe dans une rêverie profonde.

Lorsque le temps le lui permettait, elle s'« *évadai[t] vers le ruisseau* » (2009 : 51), comme pour aller lui confier ses secrets, jusqu'au jour où l'école est fermée définitivement. Avant le dernier départ, une dernière promenade au ruisseau s'imposait comme un ultime ressourcement. « *J'avais dit adieu à toute l'école et à ses alentours, et revu mon ruisseau, mais cette année, parce que malade, sans voler de prunes ou de poires chez Fatima-t-Hamou* » confie la

narratrice (2009 : 52). Les adieux ne se limitaient pas aux personnages qui ont partagé avec Fadhma Amrouche les dix ans d'école. Ils vont bien au delà pour s'adresser à « *toute cette nature qui avait assisté, immuable, à [ses] chagrins nombreux et à [ses] joies très rares* » (2009 : 53). Et cette nature est, bien entendu, indissociable de ses fontaines, de ses sources, de ses ruisseaux, de ses espaces d'eau. Soit un ensemble qui lui a été une sorte de confident. L'eau du ruisseau, pour reprendre Bachelard, « *sait tous [les] secrets* » (1942 : 15) de Fadhma Amrouche.

L'après Taddert-ou-Fella replonge la narratrice dans la vie villageoise où de tels espaces ne manquent également pas, comme « *le jardin potager au bord du ruisseau* » où « *de longs haricots verts et tendres traînaient dans les rigoles gorgées d'eau* » (2009 : 60). Dans ce retour aux sources, les propos de la narratrice deviennent nostalgiques de Taddert-ou-Fella, et de son école dont elle ignore le sort des années plus tard, « *mais, dans [sa] mémoire, il y a toujours l'image enchantée de [sa] jeunesse* » (2009 : 194). La rêverie lui fait revoir aussi « *la cascade aux eaux écumantes, les berges fleuries de [son] ruisseau, et les tapis de boutons d'or* » (2009 : 194).

Le ruisseau inspirateur permet ainsi de rêver la liberté. Il « *réanime des rêves lointains [et] vitalise notre rêverie* » (Bachelard, 1942 : 208). Il libère aussi la parole et permet de s'épancher, « *à parler quand même, malgré les peines et les souvenirs* » (Bachelard : 218). Il encourage à confier ses secrets pour se libérer de leurs poids.

Ce qui est reconnu au ruisseau comme capacité à permettre l'épanchement pour alléger les peines l'est aussi pour la rivière auprès de laquelle s'apaise une âme blessée : « *La consolation d'un psychisme douloureux, d'un psychisme affolé, d'un psychisme évidé sera aidée par la fraîcheur du ruisseau ou de la rivière. Mais il faudra que cette fraîcheur soit parlée. Il faudra que l'être malheureux parle à la rivière* » (Bachelard, 1942 : 218). Il faudra donc que cet être se confie à cette eau, qui saura partager ses peines. C'est ce que fait d'une façon symbolique Fadhma Amrouche qui a aussi connu la proximité euphorique

des eaux de la rivière, dont celle qui « *coulait parmi les cailloux et sur les deux rives on voyait les violettes et les boutons d'or* » (2009 : 70).

Bachelard réserve aussi à la rivière une part de la « *grandeur de maître* » qu'il reconnaît au ruisseau : « *Il y a des mots qui sont en pleine fleur, en pleine vie, des mots que le passé n'avait pas achevés, que les anciens n'ont pas connus aussi beaux, des mots qui sont les bijoux mystérieux d'une langue. Tel est le mot rivière* » (1942 : 211).

Comme celle des ruisseaux, l'eau vive des sources est un autre motif d'épanouissement qui fait oublier les peines. En témoigne le qualificatif de « *merveilleuse* » par lequel la narratrice de *Histoire de ma vie* qualifie la source de Taddert-ou-Fella, « *la source merveilleuse, tiède l'hiver, glacée l'été* » (2009 : 35), ainsi que la source des Aïth-Manegueleth.

Dans *Rue des tambourins*, l'éloignement du pays ne réussit pas à effacer le souvenir de la *Source des Pèlerins* que la narratrice évoque dans un accès de rêverie où deux mondes se rencontrent :

Je retrouvais jusqu'à la saveur de nos fruits de montagne et de notre eau glacée. Un à un, les visages austères de nos parents du Haut-village défilaient sous mes yeux, et je finissais par me perdre dans une sorte d'enchantement où le monde d'Asfar et celui de la Source des Pèlerins se confondaient. (2013 : 148).

Dans notre corpus, il n'y a pas que les eaux claires des ruisseaux et des rivières ou des sources qui connaissent les secrets des narratrices. Si le ruisseau a assisté au bonheur de Fadhma Amrouche, les eaux de fleuve sont aussi témoins de quelques-unes des expériences de certaines des narratrices. Pendant la nuit de sa défloration par Saphir, Aména décrit leur escapade nocturne avec une expression de comparaison qui trouve en l'eau le meilleur rapport de ressemblance : « *Quelle nuit ! Comme l'eau et les arbres, nous n'étions que chuchotements extasiés* » (1995 : 221). Même son obéissance, elle la compare à celle de « *cette masse d'eau qui ne rebroussait pas chemin* » (1995 : 222). Cette eau est celle d'un fleuve et elle est le témoin silencieux d'une relation secrète.

L'eau est donc celle qui sait les secrets et qui les garde. Mais parmi tant d'espaces aquatiques un seul symbolise particulièrement, de par sa profondeur, le foyer des secrets.

1.2. Le puits, foyer des secrets

La profondeur des eaux du puits n'incite pas qu'à la méditation de la mort et au rappel de la profondeur du passé. Il y a dans le fin fond de ces espaces d'eaux sombres et silencieuses une invitation au monde de l'inconnu, de l'impénétrable. Il y a une invitation au monde du secret et de la vérité.

Nous proposons de mettre en valeur cette autre vision de ce monde enfoui dans les puits, et qu'il faut faire ressortir du cœur de la création littéraire. La symbolique qui s'y rapporte n'est pas prise en compte par l'imagination matérielle dans l'approche bachelardienne. Bachelard, pour rappel, souligne, s'agissant des eaux claires et fraîches des rivières et des ruisseaux, que « *l'eau anonyme sait tous mes secrets* » (1942 : 15), sans que l'eau du puits ne soit définie comme telle.

Dans l'imaginaire populaire algérien, et de l'Afrique du Nord d'une façon générale, le puits symbolise ce monde qui est loin du regard, à la limite même du mystérieux. « *Laisse le puits avec son couvercle* » dit un proverbe populaire algérien qui invite à la préservation du secret. Ce proverbe suggère aussi que le puits est comme la boîte de Pandore, contenant maux et crimes, qu'il est conseillé de garder bien fermée. Comme cette boîte, dont Jupiter voulut cacher le contenu à Prométhée, on garde symboliquement dans le puits ce que l'on ne souhaite pas rendre public, ce que l'on souhaite cacher à la vue et à la connaissance d'autrui, par discrétion et non par piège. De cette symbolique partagée dans l'imaginaire collectif, le puits a hérité de l'image du foyer des secrets. Et les secrets sont, à leur tour, foyer de la vérité, comme la symbolise la mythologie gréco-romaine, à travers la divinité allégorique de la vérité représentée « *sous la figure d'une femme [...] sortant d'un puits* » (Commelin, 1991 : 436).

Le vieux puits où se retrouvent Marie-Corail et Bruno, dans *Rue des tambourins*, est un puits anonyme. Il est situé dans un jardin abandonné, à côté d'une maison sans toit. Les rencontres du couple dans ce lieu sont secrètes : « *Nous nous retrouvions à l'insu de tous et nous nous écrivions de grandes lettres que nous nous donnions de la main à la main* » (2013 : 249). Ce puits est témoin notamment de la relation clandestine du couple et c'est à son pied que Marie-Corail promet à Bruno de le faire « *pénétrer dans [le] monde secret* » de sa famille (2013 : 251).

Les secrets de Marie-Corail sont nombreux et elle les dit parfois explicitement. Ils sont aussi relatifs à ce qu'elle a vécu comme agressions sexuelles qu'elle ne peut dénoncer auprès de ses parents. Craponnoz s'est rendu coupable de l'une de ces agressions et Marie-Corail confie en avoir hérité d'un « *secret nauséabond* » (2013 : 217).

Les références aux puits dans notre corpus sont associables à la symbolique du secret à cacher sous le couvercle où il faut le garder jalousement. C'est ce qui expliquerait la tranquillité que trouve la narratrice dans le voisinage du vieux puits qui ne l'indispose aucunement. Lorsqu'elle attend Bruno dans le jardin abandonné, la présence de ce vieux puits dans les lieux rend sa solitude supportable, voire même délectable pour la narratrice qui confie même qu'elle savoure son moment de solitude. D'un trait s'efface l'impatience et l'inquiétude que pourrait susciter le retard de son amoureux. Sa solitude n'est finalement que relative puisque le vieux puits tient bonne compagnie à Marie-Corail et l'endroit, tout entier, lui sert tout autant de refuge que d'un lieu auquel elle tient compagnie parce qu'il lui sert de gardien fidèle de ses secrets. Elle y retourne pour y retrouver la paix et « *affronter le désastre* » (2013 : 267). Dire aussi qu'il lui manquera est une marque de son attachement : « *Il me manquera ce vieux puits. Oh ! si nous pouvions l'emporter !* » (2013 : 247).

Les secrets, les narratrices des romans de Taos Amrouche n'en manquent pas. Elles en ont toutes, à l'exemple de la narratrice de *Solitude ma mère*, où c'est le fleuve, aux eaux également profondes, qui garde le secret du dépucelage commis par Saphir sur Aména.

Le vieux puits de *Rue des tambourins* reste cependant le plus visible dans la narration. Il revient dans bien des cas, comme nous l'avons déjà souligné, mais aussi avec une connotation funeste qui fait jonction avec la mort et qui insiste sur ses eaux mortes. Il est en relation avec le monde silencieux de la mort comme l'est aussi celui des secrets.

La fonction de gardien des secrets dévolue à ces espaces pourrait s'appliquer dans les autres séquences qui ne comprennent pas des indications précises ou des indices qui renvoient à cette image. Que les narratrices disent parfois leur attachement, puissant dans le cas de Marie-Corail, à ces espaces d'eaux profondes, cela apparaît comme un attachement également à leur fonction en question. Ce parallèle traduit la détermination de ces narratrices à garder pour elles leurs secrets. En plus qu'elles soient silencieuses, ces eaux profondes, qui sont témoins des aventures et expériences des narratrices, gardent une distance avec la surface qui est l'espace du visible, du connu, du découvert, de la lumière et de l'éclairé. Leur profondeur empêche ainsi toute intrusion, y compris celle des ombres et des reflets.

L'eau n'est pas cependant qu'une confidente ou une gardienne des secrets, elle dégage également une symbolique du renouveau.

2. Symbolique du renouveau

On peut trouver la symbolique du renouveau et de la régénération de l'eau dans la fraîcheur de celle-ci. Et cette fraîcheur ainsi que la clarté aquatique reflètent la jeunesse de l'eau vive et elles sont métaphorisées par les bruits et les chants de l'eau.

2.1. Fraîcheur et jeunesse de l'eau

Dans *Histoire de ma vie*, il y a « *la source merveilleuse, tiède l'hiver, glacée l'été* » (2009 : 35) qui se trouve à Taddert-ou-Fella. L'eau de cette source, désignée comme une propriété privée, est, le moins que l'on puisse dire, fraîche. La narratrice et ses camarades partaient « *quand l'eau de l'école était chaude, l'été, [pour] remplir des bouteilles à la source de Mohand Akhli* » (2009 : 35). La

rivière est aussi source d'une fraîcheur recherchée, selon Fadhma Amrouche qui raconte que « *chaque fois, [elle] descendai[t] dans la fraîcheur jusqu'à la rivière* » (2009 : 43).

Marie-Corail également parle d'eau fraîche dans au moins deux exemples que nous avons relevés précédemment au titre de l'écriture liquide dans *Rue des Tambourins*. Elle se sert de l'expression de l'eau fraîche pour comparer des lettres et un baiser.

« *La psychologie* » des eaux révèle la symbolique du renouveau à travers les eaux du printemps. La fraîcheur s'associe à l'eau pour donner le « *frais vocable* » des « *eaux printanières* » (Bachelard, 1942 : 43).

Cette fraîcheur qu'on éprouve en se lavant les mains au ruisseau s'étend, s'épand, s'empare de la nature entière. Elle est rapidement la fraîcheur du printemps. [...] La fraîcheur imprègne le printemps par ses eaux ruisselantes : elle valorise toute la saison du renouveau. (Bachelard : 42-43)

À l'instar du ruisseau, la rivière également donne de la fraîcheur. « *Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière* » écrit Bachelard (1942 : 43). Dans cette sorte de gaieté aquatique qu'il valorise, il distingue « *la jeunesse des eaux* » (1942 : 44). Une eau fraîche et dont on entend les rires est donc une eau toute jeune.

Bachelard souligne que « *les eaux riantes, les ruisseaux ironiques, les cascades à la gaieté bruyante se retrouvent dans les paysages littéraires les plus variés* » (1942 : 43). Dans notre corpus, l'eau est chantante dans le rêve qui installe Reine, la narratrice de *Jacinthe noire*, dans « *un jardin humide, sous un ciel bas de nuages violacés* » (1996 : 28). Tout dans ce rêve est en contact avec l'eau, dont la rosée est l'une des expressions minimales. Comme pour ajouter de l'eau à cette atmosphère déjà humide, il pleut dans ce songe :

Les bras tendus, j'attends et regarde le ciel. Mais au lieu de soleil, une pluie chantante. Je cours riant clair et haut. [...] Miracle : une pluie lumineuse tombait sur mes cheveux, le long de mon cou, sans toutefois me transpercer. A peine en étais-je frôlée. J'exultais. Le parfum des chrysanthèmes, intimement mêlé à une senteur de fruits, de fleurs, et de terre, me montait à la tête. (1996 : 28-29).

L'eau est euphorique dans ce rêve qui laisse à la narratrice « *une impression délicieuse* » (1996 : 28). Bien qu'on ne détermine pas la saison, les senteurs florales suffisent pour considérer cette eau printanière. Cette atmosphère particulièrement humide se prolonge lorsque la narratrice ouvre ses yeux sur une réalité non moins trempée, en entendant le bruit de l'eau.

Il y a ainsi une quête de renouveau mais il y a surtout une dynamique de la vie qui se répète à travers la fraîcheur et l'action de l'arrosage des arbres dans une autre séquence de *Rue des tambourins* : « *Un été béni. Levés tôt, nous profitons de la fraîcheur pour faire boire les arbres. J'avais de la peine à charrier les arrosoirs* » (2013 : 141).

La symbolique du renouveau et de la renaissance est portée par la fraîcheur de l'eau qui « *réveille et rajeunit le visage, le visage où l'homme se voit vieillir, où il voudrait tant qu'on ne le voit pas vieillir !* » (Bachelard, 1942 : 166). Se renouveler, chercher à revivre, à faire peau neuve pour repartir d'un nouveau pas, c'est l'image que nous fait voir l'imagination intime dans la fraîcheur aquatique. Le regard profite de cette fraîcheur qui lui fait voir tout un monde également rafraîchi. L'imagination profonde nous invite à voir que « *l'impression de fraîcheur que donne le monde visible est une expression de fraîcheur que l'homme réveillé projette sur les choses* » (1942 : 167). L'imagination aidant, nous ne voyons la fraîcheur dans les choses que si nous l'avons dans nos regards. En plus du rafraîchissement du regard, « *l'eau nous aide, par sa substance fraîche et jeune, à nous sentir énergiques* » (1942 : 168). Dans *Jacinthe noire*, c'est à l'eau fraîche de la pluie qu'est dévolue cette fonction rafraîchissante et énergisante : « *La pluie, le froid achevèrent de me réveiller et je me retrouvai instantanément telle que j'étais avant de pénétrer dans l'église* » dit Marie-Thérèse (1996 : 215).

Un autre rêve, dont la symbolique du renouveau et de la régénération est forte, nous est raconté dans *Histoire de ma vie*, mais avec une interprétation différente. Fadhma Amrouche se « *trouvai[t] dans un ravin profond ; l'eau coulait, claire, et, des deux côtés, à droite comme à gauche, [elle] voyai[t] deux murailles de glace lisse. [Elle] essayai[t] en vain de grimper le long des*

murailles » (2009 : 49). De guerre lasse, elle s'était « *couchée au bord du ruisseau* » (2009 : 49), avant qu' « *un oiseau immense* » ne descende vers elle pour la soulever et la porter sur ses ailes. « *Il survola bien des villages, bien des rivières, et [la] déposa enfin sur un plateau où se dressait l'hôpital de Michelet avec ses arcades* » (2009 : 50). La narratrice n'a pu comprendre le sens de son rêve qu'après avoir été recrutée à l'hôpital des Aïth-Manegueleth où elle a eu une nouvelle vie, entamée avec son mariage. « *Ce n'est que bien plus tard que j'ai compris mon rêve : c'est dans cet hôpital que devait s'accomplir mon destin* » explique-t-elle (2009 : 50). Elle le répète tant il lui est important et elle le considère « *comme une prophétie* » (2009 : 49).

Ce rêve est parsemé d'espaces d'eaux fraîches et claires qui y sont indirectement associés à la symbolique du renouveau. Ils ne le sont pas du fait d'un contexte printanier ou de la fraîcheur de ces eaux mais parce que la nouvelle vie de Fadhma Amrouche est synonyme d'un renouveau auquel l'eau claire des rivières a été un témoin et une accompagnante.

Cette symbolique dégagée par les eaux fraîches se manifeste aussi à partir d'un langage métaphorique qui nous fait entendre des bruits aquatiques. Des bruits qui sont des métaphores de la fraîcheur et de la clarté.

2.1.1. Bruits de l'eau, métaphores de la fraîcheur et de la clarté

L'eau fraîche, claire et vive, qui résonne et qui chante, est une eau qui dégage de la jeunesse. Et l'eau jeune invite à la rêverie profonde. C'est une eau qui glougloute, froufroute, gazouille et rit. Elle résonne et l'on entend ses bruits et ses chants : « *Le bruit des eaux prend en effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté* » (Bachelard, 1942 : 43). Nous ajouterons qu'il prend aussi la métaphore de la vie. La fraîcheur de l'eau ainsi que sa clarté sont donc métaphorisées par les bruits d'une eau pleine de vie.

L'eau, quand elle ne chante pas, n'est pas pour autant silencieuse dans notre corpus. Bien au contraire, on l'entend bien. Les bruits de l'eau, de la pluie, du robinet ou de la mer, ne dérangent pas les différentes narratrices des romans de Taos Amrouche. Dans *Jacinthe noire*, Marie-Thérèse a été réveillée d'un rêve

par « *le bruit de l'eau* » (1996 : 29). On ne précise pas de quelle eau il s'agit, peut-être est-elle celle du robinet, mais l'eau demeure un élément de la nature vive et il y a du bonheur à se réveiller à son bruit :

Heureux celui qui est réveillé par la fraîche chanson du ruisseau, par une voix réelle de la nature vive. Chaque jour nouveau a pour lui la dynamique de la naissance. A l'aurore, le chant du ruisseau est un chant de jeunesse, un conseil de jeunesse. (Bachelard, 1942 : 44).

Il y a donc une dynamique de la naissance qui se renouvelle à chaque réveil, un renouveau qui est symbolisé par l'eau pure qui accompagne ce réveil. L'imagination révèle la volonté de renaître comme l'eau vive qui se renouvelle constamment en courant.

Le bruit de l'eau dans *Rue des tambourins* traduit cette aspiration intime. Dans une matinée d'été, Marie-Corail se réveille sur « *le bruit de l'eau et des arrosoirs* » (2013 : 298). Son nouveau jour s'annonce sous de bons auspices que symbolisent une eau bruyante, donc fraîche et jeune, et l'image des arrosoirs qui redonnent vie et étanchent la soif. C'est ce que nous suggèrent l'imagination ouverte et le symbolisme d'une image cachée qui est énoncée implicitement.

Le langage des eaux est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets, que les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, et qu'il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine. (Bachelard, 1942 : 24).

En écoutant l'eau, on n'entend pas seulement des bruits bruts aux rythmes ordinaires de son écoulement ou de sa tombée, mais également des chants et qui n'indiffèrent pas, notamment, les narratrices des romans de Taos Amrouche.

2.1.2. Une eau chantante et musicale

La fraîcheur n'est pas la chanson de la seule rivière ou du seul ruisseau, comme nous le soulignons plus haut en reprenant Bachelard. Chez Taos Amrouche, elle est aussi et surtout celle de la pluie qui chante et qui bruit. Outre qu'on la voit et qu'on la touche, l'eau est aussi celle que l'on entend dans l'écriture de l'auteure. La pluie, copieuse, qui capte l'intérêt des narratrices se présente dans certaines séquences comme une source dysphorique. Pour être

replacée dans son image dominante de source d'euphorie, cette eau du ciel est montrée comme une pluie qui chante.

Dans *Rue des tambourins*, Marie-Corail n'entend pas tomber cette eau, mais elle entend plutôt « *chanter la pluie dans les feuillages, à la fin de l'été* » (2013 : 151). Au lieu du bruit des gouttes tombantes, pesantes ou légères, il est donné à l'eau une voix qui chante et enchante. La pluie est chantante aussi dans le rêve, que nous avons évoqué plus haut, du jardin humide, raconté dans *Jacinthe noire* (1996 : 28).

C'est l'état de la quiétude et du bonheur qui permet aux personnages d'imaginer la pluie en train de chanter et, surtout, de l'écouter. Les signes de ce bonheur, Taos Amrouche nous les montre dans *l'Amant imaginaire* où des personnages « *danseront dans les rues, entre deux averses* » (1997 : 330), tandis que d'autres, trempés par la pluie, « *riaient de toutes leurs fripes, comme les arbres de toutes leurs feuilles* » (1997 : 336). Pour reprendre Bachelard, ces différentes manifestations de joie, ajoutées à celles de l'attachement à l'eau, traduisent « *une allégresse spéciale que tous les amants de l'eau connaissent* » (1942 : 168).

Une autre eau chantante se trouve dans *Rue des tambourins*. Marie-Corail y donne la voix également à l'eau vive qui coule sur les terres travaillées du grand-père où, confie-t-elle, « *rien ne manquait : ni le chant des oiseaux, ni celui de l'eau vive, ni la limpidité du ciel et le frémissement des feuillages* » (2013 : 110-111).

Dans *Jacinthe noire*, la narratrice donne au mouvement de l'eau un rythme musical qui est suggéré dans certaines expressions qui figurent un jeu d'instrument de musique. Dans un de ses moments de réflexion, Marie-Thérèse se remémore, les yeux fermés, que le jour de l'arrivée de Reine à la pension « *il faisait nuit noire au dehors* » et qu'elle « *entendai[t] le glissement doux de la pluie sur les vitres...* » (1996 : 35). Nous imaginons dans ce glissement doux le jeu d'un instrument de musique. La pluie qui glisse sur les vitres est comme l'archet qui glisse sur les cordes d'un violon. Le glissement de l'eau est qualifié

de doux comme sont douces les notes d'un violon. Marie-Thérèse entend aussi glisser la pluie « *le long des murs* » (1996 : 149).

La pluie est une eau vive, fraîche et claire, et lorsqu'elle chante, elle métaphorise sa gaieté. Ce sont ces images cachées que révèlent l'imagination matérielle pour le cas de notre corpus.

Le chant de la pluie ou de l'eau vive apaise le cœur et l'esprit tourmenté des narratrices tout comme le fait le silence qui accompagne la tombée de la neige. Dans ce silence, comme dans les sons, il y a une musique qui se joue. L'univers fictionnel de *l'Amant imaginaire* fait justement place à de la musique dans une séquence où Michel, l'ami d'Aména, la narratrice, joue du Mozart. Les notes qui sont égrenées installent dans les cœurs le printemps en plein hiver. Et Aména trouve que ce qu'elle « *venai[t] d'entendre était aussi beau que cette neige qui continuait à [les] isoler dans un silence magique* » (1997 : 200). Le silence de l'isolement qu'impose la neige prend la magnificence de la musique. Au chant de la pluie s'ajoute ainsi le silence de la neige, mais un silence qui s'entend et qui s'écrit.

Aussi, rappelons que la première fois que la narratrice de *Solitude ma mère* a vu neiger, elle décrit un « *silence aérien dans lequel tombaient en tourbillonnant ces fleurs de neige de plus en plus serrées*. (1995 : 197). Cette tombée de « *fleurs de neige* » nous permet d'imaginer, ici aussi, le jeu d'une partition musicale aux notes douces égrenées dans un rythme qui va crescendo. C'est dans le silence des nuits que le ciel saupoudre la terre de ses flocons de neige, « *comme du sel fin* » (1995 : 200). Reflétant le lyrisme musical, que l'on pourrait associer au violon, la pluie qui glisse exacerbe les sentiments de la narratrice.

L'eau n'attire donc pas l'attention des personnages par sa seule présence visible, elle témoigne de son omniprésence en se faisant entendre, par ses bruits et ses chants. Les narratrices recherchent le bien-être et l'apaisement en faisant attention à ces bruits et chants, métaphores de la fraîcheur qui est, d'après Bachelard, une « *force de réveil* » (1942 : 42).

La sensation de fraîcheur et de vie symbolise le rêve du renouveau, de la renaissance, de la régénération qui est « *un des caractères qu'il nous faut rapprocher du rêve de purification que suggère l'eau limpide* » (Bachelard, 1942 : 166). L'eau qui rafraîchit purifie également.

3. La puissance de l'eau purificatrice

Parmi les fonctions essentielles et primordiales de l'eau, celle de la purification est la fonction que l'on retient le plus. L'eau vive n'est pas que régénératrice et vitale, mais elle est aussi purificatrice. « *Eaux jaillissantes, fontaines et sources occupent aussi une place fondamentale dans les cultes antiques. Elles sont l'orifice par lequel se relève l'eau vive, vierge, pure, dotée de pouvoirs divins purificateurs et régénérateurs* » (Michel Doraz, 2000 : 07).

L'eau pure est donc utilisée pour purifier ou se purifier. Se laver les mains, le visage ou le corps, le sol, la viande, ou toute autre chose, est une action nécessaire pour chasser les impuretés. On ne se lave pas avec une eau sale, impure, qui « *pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux ; c'est une substance du mal* » (Bachelard, 1942 : 160). L'eau purificatrice a le pouvoir de restituer l'état initial de pureté, de restaurer ce qui est détruit par la souillure, physique ou morale.

Sa vertu purificatrice est ainsi une valorisation importante de l'élément aquatique. « *L'eau est l'objet d'une des plus grandes valorisations de la pensée humaine : la valorisation de la pureté* » selon Bachelard (1942 : 22). Elle devient de la sorte la matière qui symbolise la pureté, elle est ainsi son « *symbole naturel [et] elle donne des sens précis à une psychologie proluxe de la purification* » (1942 : 153).

Cette psychologie de la purification, qui relève de la psychologie de l'eau, est indissociable de l'imagination matérielle pour laquelle plaide Gaston Bachelard.

3.1. Expressions de purification des personnages

Parler de la propreté implique l'évocation de la clarté, la pureté, la blancheur, la neige, la toilette et les ablutions. Chacun des cinq récits que nous analysons est marqué par un champ lexical plus ou moins distinctif, mais qui ne lui est pas exclusif. Le mot « *laver* », par exemple, revient, dans ses formes de verbe conjugué également, dans les cinq récits avec une récurrence particulière dans *Histoire de ma vie*. De même pour l'épithète « *limpide* » que nous retrouvons dans tout le corpus. L'ensemble de ces champs lexicaux convergent vers la thématique de la propreté, ou encore de la pureté, et qui traduisent un besoin ressenti, parfois même exprimé, par les personnages.

3.1.1. Besoin de toilette et de lessive

Le besoin de toilette commence dans *Histoire de ma vie* avec le récit de Aïni, la mère de Fadhma Amrouche, dans son rôle de porteuse d'eau pour les deux mosquées de son village. Cette eau quotidienne est destinée pour les ablutions des fidèles, qui se doivent d'être propres avant chacune des prières du jour.

Il y a des indications dans la narration qui informent le lecteur, parfois d'une façon impromptue, en marge du fait central, de cette exigence de propreté. Dans *Histoire de ma vie*, c'est dans la foulée d'un retour de la narratrice de la fontaine, cherchant soulagement à ses mains gelées, que l'on nous informe que sa mère qui l'accueillait « *venait de se laver* » (2009 : 64). Nous verrons plus loin un autre exemple dans *Rue des tambourins* pour illustrer cette narration que nous considérons être à la manière d'un détail « *dit en passant* ». Cette manière d'introduire de telles précisions et de mentionner ces états de propreté à la périphérie de l'action principale ne sont pas sans sens. Autrement, on aurait bien pu en faire l'économie. La raison en est que la narratrice porte un intérêt certain pour l'hygiène corporelle.

Cela, nous pouvons facilement le déduire aussi du regard qu'elle porte à l'égard des autres, comme à l'égard des femmes du village qui ont donné le sein

à l'un de ses fils : « *Henri avait dû, [dit-elle] téter le lait de femmes plus ou moins propres* » (2009 : 125). Cette affirmation ne relève pas d'une attitude dédaigneuse mais du souci d'hygiène.

Le couple Amrouche a ceci en commun qu'il valorise la propreté, pour ne citer que ce point qui nous intéresse dans cette thèse. Laquelle propreté se réalise avec l'eau. Dans les « *emplettes indispensables* » de Belkacem, l'époux de la narratrice, faites le jour même de l'installation dans la toute première maison louée à Tunis, il y a « *une corde et un tonnelet pour tirer l'eau du puits, des ustensiles de cuisine, un seau pour aller chercher l'eau à la fontaine, car celle du puits n'était pas potable* » (2009 : 140).

Dans *Jacinthe noire*, Reine ne peut retenir son besoin de dire franchement sa pureté : « *Je suis pure comme on peut dire d'un diamant qu'il l'est ou d'une eau, ou d'un métal, c'est-à-dire sans alliage* » (1996 : 46). L'expression claire de purification est introduite dans le procédé de comparaison qui prend, dans cet exemple, une forme complexe. Si le comparé se limite au *je* du personnage, le comparant est, quant à lui, introduit par tout une phrase, il ne se présente pas en un seul mot. Ceci dit, on saisit ce besoin de, non seulement, se montrer pure mais de le dire aussi à travers le thème de la propreté que l'on trouve, ici aussi, associé à l'eau.

La narratrice montre le besoin de Reine d'avoir son « *broc d'eau chaude* » (1996 : 197) qu'elle lui ramène de la cuisine, pour sa toilette. Et c'est après avoir fait sa « *toilette sommaire* » que Marie-Thérèse descend chercher le broc d'eau. Celui-ci est aussi mentionné entre les mains d'une autre pensionnaire, à savoir Ludmila. Marie-Thérèse décrit également Reine posant « *des vases pleins d'eau* » (1996 : 112) sur la cheminée de sa chambre, illustrant l'indispensabilité de disposer de cette eau pour ne pas manquer sa toilette.

Les séquences de toilette sont nombreuses dans *Jacinthe noire*. Reine raconte l'une de celles qu'elle a eues au pays de ses ancêtres. C'est celle que nous mentionnions précédemment et à laquelle est mêlée la grand-mère sur un escalier de pierre.

Je m'apprêtais à faire, sur l'escalier de pierre, une toilette sommaire. J'avais déjà baigné mon visage, mon cou et mes bras. Comme j'allais m'occuper de mes pieds, elle s'est avancée. Ses mains encore robustes se sont mises lentement à masser mes chevilles, mes orteils, à faire mousser le savon, à verser l'eau. Des vagues de douceur –soulevées par son mouvement monotone- montaient à travers moi jusqu'à mon cœur et l'oppressaient. (1996 : 201).

Le souvenir de cette toilette est tenace et c'est l'image première que retient Reine de sa grand-mère sans pouvoir se l'expliquer. « *Pourquoi, lorsque je pense à elle, une autre image ne se présente-t-elle pas ?* » (1996 : 201) se demande-t-elle.

Le besoin de propreté est aussi celui de la narratrice qui l'exprime au bout d'une des nuits de discussion avec Reine : « *J'avais si peu sommeil que je fis avec courage ma toilette à l'eau fraîche. Et je me couchai enfin* » (1996 : 79). La toilette n'est pas que nocturne. Dans un autre passage du récit, Marie-Thérèse se prépare pour aller retrouver Reine dehors : « *En un rien de temps, je fus lavée. Je me mis à brosser mes cheveux. Je me souhaitais aussi jolie ce soir-là qu'il était en mon pouvoir de l'être* » (1996 : 225-226). Avant cela, c'est Reine qui exprime à son amie son besoin de se faire plus propre et plus belle lorsqu'elle lui répond en ces termes : « *D'abord me peigner ! Et puis me frictionner à l'eau de Cologne le visage, le cou et les bras. Et je veux aussi changer ma chemise de nuit [...]* » (1996 : 153).

Comme dans *Jacinthe noire*, il y a un besoin de propreté dans *Rue des tambourins* qui est visible dans des scènes de toilette et d'actions de lavage. Les personnages aussi doivent demeurer propres, ce qui explique l'ordre que donne la mère à sa fille Marie-Corail, qui avait le visage maculé d'une poudre ocre : « *Va te laver au bassin et que je ne t'y reprenne jamais plus !* » (2013 : 182).

Le thème de la propreté est dans plusieurs séquences, dont celle où l'on retrouve la grand-mère de la narratrice, comme dans *Jacinthe noire* où un escalier en pierre est évoqué. Gida, la grand-mère de la narratrice de *Rue des tambourins*, fréquente aussi un escalier sur lequel elle fait « *ses ablutions* » (2013 : 44)¹⁷. Le personnage de Gida est montré dans la proximité de l'eau. Elle

¹⁷ Cette similitude est détaillée dans le sous-chapitre du dialogue intertextuel, relevant de la première partie, voir les pages 150 et 151.

est un personnage, comme nous le soulignons précédemment, qui « *ne perdait pas une occasion de se verser sur le torse de pleins seaux d'eau glacée* » (2013 : 67). Sa petite-fille, Marie-Corail, revoit « *ses seins lourds qu'elle soulevait comme des outres ruisselantes* » (2013 : 67). Si elle se mouille ainsi, il y a bien dans son geste un besoin de propreté, sinon Marie-Corail sentirait en elle autre chose que « *le lait frais* » (2013 : 67).

L'attachement de Marie-Corail à la propreté est exprimé aussi d'une manière indirecte, en affichant son exaspération face à l'état d'insalubrité. Elle constate dans l'ouvroir du pays une malpropreté qui l'exacerbe :

L'eau et le savon étaient choses si rares, que l'odeur surchauffée de la sueur et de la crasse, mêlée à celle de la bouse sèche, était intolérable ce jour-là. Elle régnait en maîtresse dans cet ouvroir, dominant les senteurs de l'apprêt et du clou de girofle. (2013 : 71).

En qualifiant d'intolérable cette odeur, la narratrice se reconnaît de ceux qui ne peuvent se passer de l'eau et du savon. Ainsi, l'eau devient indispensable pour satisfaire ce besoin fondamental de propreté et quand elle vient à manquer, l'absence ou le manque d'hygiène sont déplorés. Il y a dans l'évocation de la rareté de l'eau un regret et une plainte du fait de cette lacune. C'est ce que fait encore une fois Marie-Corail qui trouve que les rares urinoirs du village « *étaient d'un abord redoutable* » pour cause que « *l'eau était rare, et précieuse* » (2013 : 81).

Comme nous le disions pour le cas de Fadhma Amrouche, Marie-Corail n'est pas animée par un sentiment de dédain à l'égard des siens. Elle montre son attachement à la propreté tout en suggérant un état d'indigence qui rend difficile le maintien de l'hygiène : « *voulez-vous qu'une pauvre, aux yeux mangés par le trachome, vous baise les mains, en guise de gratitude ? montrez-lui un morceau de savon* » (2013 : 100).

Dans *l'Amant imaginaire*, nous trouvons l'expression claire de la gêne d'Aména dans des situations de manque d'hygiène comme celle où elle s'en montre incommodée après un voyage en train : « *Et j'ai sur moi l'odeur de ma nuit dans le train mêlée à celle de la sueur. Les lainages entassés sur moi m'incommodent. Me laver* » (1997 : 178). L'eau la libère et elle trouve même du

plaisir à se purifier : « *je me lave avec délices et me change prestement des pieds à la tête dans un petit réduit qui est là. Je m'inonde d'eau de lavande* » (1997 : 178-179). Au besoin de toilette s'ajoute le besoin de lessive.

Dans *Histoire de ma vie*, il y a un rapport avec la propreté par, notamment, la répétition de l'action de lavage : lavage de laine, de viande, de linge... Dans le Cours normal de Taddert-ou-Fella, la directrice fait laver la laine, et à Tizi-Hibel, le village de la narratrice, la mère de celle-ci trempe la laine dans une lessive avant de la laver dans un ruisseau. Laver le linge est mentionné autant à l'hôpital des Aïth-Manegueleth, avec ses bassins faits pour cela, qu'à Ighil-Ali et sa rivière, ainsi qu'à Tunis. Nous ressentons le soulagement de la narratrice lorsqu'elle précise que, dans l'une des maisons de l'exil, même si l'eau de la citerne n'est pas buvable elle est, par contre, « *bonne pour la lessive* » (2009 : 163). Il y a là satisfaction du besoin indispensable à disposer de l'eau nécessaire pour assurer et maintenir la propreté.

En revenant de la fontaine du village avec des cruches et des jarres pleines, la narratrice et sa mère apportent « *beaucoup d'eau pour laver la viande, que beaucoup de mains auraient touchée pour la partager* » (2009 : 61). Laver un morceau de viande revient dans une autre séquence mais rêvée auquel nous reviendrons plus tard.

Les corps et le linge se doivent d'être ainsi propres tout comme il est nécessaire d'assurer la propreté des demeures.

3.1.2. Propreté des maisons

Il y a un besoin net de propreté chez la mère de la narratrice de *Histoire de ma vie* qui fait, chaque année, « *la toilette de sa maison blanchissant les murs et même le toit* » (2009 : 57). Cette exigence devient plus ou moins collective parce qu'elle est partagée par d'autres personnages.

Nous la retrouvons chez le mari de Fadhma Amrouche, Belkacem, qui ne supporte pas que les enfants du village salissent le mur de la maison d'Ighil-Ali, qu'il a « *soigneusement crépi et blanchi à la chaux* » (2009 : 207). Pour faire régner la blancheur, « *il prenait une éponge et un seau d'eau et lavait les taches,*

en maugréant après les gosses » (2009 : 207). Fadhma Amrouche témoigne aussi que son mari « *balayait le carrelage, parfois même il passait le chiffon* » (2009 : 204). Il y a également le sens de l'hospitalité qui recommande d'être prêt à recevoir ses convives dans un environnement sain, et c'est une exigence à laquelle tient Belkacem : « *Tu sais, [disait-il à son épouse], il faut que les gens qui viennent nous voir entrent dans une maison propre* » (2009 : 204).

La narratrice a, elle aussi, une attention particulière pour l'état des maisons auxquelles elle accède. À propos de celle des Amrouche, à Ighil-Ali, qui la reçoit pour la première fois, elle constate qu'elle est « *très grande mais sale [et] les murs noirs de suie n'avaient pas été blanchis depuis l'origine* » (2009 : 104). Il y a lieu de constater que l'exigence de propreté n'est donc pas de mise partout et qu'elle est celle de la narratrice à qui il n'échappe pas qu'il y a, à ce niveau, manquement à l'hygiène.

Dans *Rue des tambourins*, la maison des grands-parents de la narratrice doit aussi être propre. Le récit souligne cet impératif dans une séquence que raconte Marie-Corail : « *Nous lavions à l'eau saumâtre et au crésil les pièces du rez-de-chaussée (Ziouche et Hamma nous en apportaient quelques seaux de la Source aux lauriers-roses), et nous séchions bien le ciment [...]* » (2013 : 66). Cette exigence se confirme dans la demeure des Bergamotes où « *dès dix heures, avant la vague de chaleur, la maison était en ordre, le dallage noir et blanc lavé et les persiennes tirées à cause des mouches* » (2013 : 142).

Dans *l'Amant imaginaire*, Aména reproduit l'action des personnages lavant les murs dans les deux récits susmentionnés, en s'occupant de son appartement familial. Elle dit s'y appliquer en « *allant jusqu'à lessiver les murs des quatre pièces* » (1997 : 167).

Le lecteur prend connaissance de ces tâches de nettoyage même au détour d'une séquence centrée pourtant sur des faits tout autres, s'agissant de *Rue des tambourins*. C'est ce que nous avons appelé plus haut une description à la façon du « *dit en passant* ». C'est ainsi que nous lisons que Marie-Corail, voulant échapper à la punition de sa mère qui s'est lancée à sa poursuite, traverse, dans sa course, terrasse, toit et une courette « *qu'on était en train de laver à grande eau* »

(2013 : 134). De la même façon, pour rappel, le lecteur de *Histoire de ma vie* est informé que la mère de Fadhma Amrouche, qui accueillait sa fille, « *venait de se laver* » (2009 : 64).

Ce besoin de la propreté de l'espace est suggéré même par une métaphore qui dit qu'une place publique est « *lavée à grands seaux par la lune* » (2013 : 114). Au lecteur est donnée l'image de l'astre, inanimé, qui accomplit, comme une personne, une action (celle de laver) qui relève de l'animé. En plus qu'elle soit verbale, cette métaphore se décline sous le style indirect qui ne réduit pas pour autant son effet de surprise sur le lecteur.

Outre le besoin d'hygiène, la thématique de la propreté est complétée par un champ lexical qui met en avant des termes précis et expressifs qui traduisent une attention pour la pureté.

3.1.3. Limpidité et blancheur : récurrence lexicale

Le dictionnaire Hachette donne la signification suivante du mot « *limpide* » : « *adj. Parfaitement transparent, clair, pur. Eau, ciel limpide* ». Ce mot invite le lecteur à penser inconsciemment à l'eau tant que c'est de celle-ci que l'on dit souvent qu'elle est limpide. La qualité de la limpidité est associée habituellement et essentiellement à l'élément aquatique. Elle est synonyme de la pureté de l'eau et de sa propreté.

Ce terme est récurrent dans l'écriture de Taos Amrouche, particulièrement dans *Jacinthe noire*, et contribue à suggérer la thématique de la propreté sans toutefois être à chaque fois explicitement lié à l'eau. Nous le trouvons associé au langage métaphorique.

C'est, par exemple, la limpidité de l'âme de Ludmila, une des locataires de la pension, qui est présentée avec « *la clarté de son teint* » (1996 : 42). Reine décrit le même personnage de Ludmila comme une « *eau limpide et murmurante* » (1996 : 70). Elle décrit de la même façon son village natal qu'elle considère comme baignant « *dans une lumière limpide et bleutée* » (1996 : 151). Aussi, de la rosée rêvée, il est resté dans les paumes de Reine des « *gouttes limpides* » (1996 : 28).

La limpidité est aussi liée au monde enfantin, « *un monde puéril et limpide* » (1996 : 172) pour reprendre la description de Marie-Thérèse. Reine l'aperçoit également dans les yeux du Père Julien dont le visage est « *sans ombres* » et les « *yeux limpides* » (1996 : 216). Ce sont ces yeux qui ont dissipé les frayeurs de Reine, leur limpidité inspirant confiance et quiétude.

Le mot « *limpide* » participe au champ lexical de la pureté de même qu'à la thématique de la propreté. Nous remarquons qu'il n'est pas associé directement à l'eau à chacune de ses utilisations dans ce roman mais il l'est indirectement par le lien que permet son sens de transparence, de clarté et de pureté qui qualifient parfaitement l'eau dans son état originel. Le lien avec l'eau existe par contre dans deux des romans de Taos Amrouche.

Dans *Rue des tambourins*, excepté un cas où la narratrice parle d'un ciel limpide, le reste des contextes de la limpidité est lié à l'eau. Les eaux de deux espaces différents sont qualifiées ainsi. Il y a d'abord les eaux de la mer, lorsque Marie-Corail précise que l'une de ses sorties au bord de la mer s'est déroulée « *un matin où l'eau était particulièrement limpide* » (2013 : 233). Il y a ensuite les eaux d'un lac : « *jamais les eaux du lac ne furent plus limpides, ni vertes* » (2013 : 285). Sur le plan de la métaphore, l'une des expressions fait dire à Noël, le confident de la narratrice, son incertitude que celle-ci puisse « *contempler ces horizons mesurés, ces eaux limpides [...]* » (2013 : 231).

Cette récurrence lexicale n'est pas sans traduire l'intérêt manifesté pour ce mot qui renvoie à la pureté et qui amène, encore une fois, la narratrice de *Rue des tambourins* à plaider pour « *de l'eau limpide et toujours renouvelée pour user [son] ardeur* » (2013 : 257). Et ce n'est pas la seule fois où elle réclame l'eau limpide pour éteindre le feu qui la consume. Dans les nombreuses répétitions dont elle use, certaines sont faites pour insister sur l'importance de cette eau claire comme source de soulagement : « *de l'eau, de l'eau limpide* ». (2013 : 228).

Dans *l'Amant imaginaire*, c'est Aména, la narratrice, qui se sent « *limpide* » (1997 : 78) et qui considère aussi les yeux du Beau clair, un de ses amants, « *aussi limpides que les eaux du lac aux flamants roses* » (1997 : 23). La

limpidité est associée aux yeux mais elle l'est davantage aux eaux, comme elle est en relation avec le monde, le ciel et la lumière.

Autre manifestation de la pureté et de la propreté, la blancheur trouve en la neige son meilleur symbole, sa meilleure expression. Les nombreuses références à la neige, relevées dans la première partie de cette thèse, participent du thème de la blancheur et de l'éclat. À l'instar des expressions qui mettent le rouge en rapport avec le sang, ou le bleu avec l'azur, « *il est blanc comme neige* » est une expression classique qui veut que trouver un comparant à un comparé quelconque qui est d'une blancheur irréprochable recommande de faire appel à la neige. Taos Amrouche reprend à sa façon ce rapport.

Cela se confirme dans les procédés de la métaphore et de la comparaison. La narratrice de *Rue des tambourins* trouve que le visage de la Sœur Marie-Odile « *éclatait comme neige, avec son sourire scintillant* » (2013 : 70). C'est en rapport aussi à la neige qu'est décrite une joue d'un personnage de *Solitude ma mère*, Touêla. « *Au temps de ma jeunesse, quand j'avais une joue blanche comme neige et l'autre vermeille comme sang [...]* » (1995 : 61) raconte Touêla à la mère de la narratrice.

En recourant à l'adjectif « *comparable* », parmi les différents mots comparatifs qui se substituent à la préposition « *comme* », Aména met aussi en relation avec la neige la blancheur de sa robe : « *cette blancheur étincelle, comparable à cette première neige, à ces poignées de grosses fleurs d'amandier qui voltigeaient dans le ciel de Champigny pour mon ravissement* » (1995 : 213). À propos de cette robe tachée de son sang, Aména se montre anxieuse face à cette souillure qu'elle définit comme une « *blancheur ternie à jamais* » (1995 : 213).

La blancheur est aussi symbolisée dans une autre comparaison que nous relevons dans *l'Amant imaginaire* où pour mieux dire la noirceur, Aména met celle-ci en opposition avec la blancheur. Ainsi, elle décrit le torse de son frère Alex tel un « *poitrail blanc comme neige qu'il présentait avec insolence, et dans lequel [elle] voyai[t] battre son cœur noir !* » (1997 : 48).

Ainsi, en engageant la toilette, la lessive et les maisons, les expressions de purification des personnages relèvent de l'ordre du corps et de celui de l'espace. À cela s'ajoute le procédé d'écriture qui fait répéter un champ lexical fortement rattaché à la pureté et à la purification. Cependant, la purification se limite-t-elle au sens de nettoyage et de la propreté physique ? Se purifier veut-il dire se laver pour se débarrasser d'une impureté physique ?

3.2. Purifier « *l'âme pécheresse* »

Gaston Bachelard répond que la purification va au-delà du physique. Il se réfère à certains auteurs qui rapportent des expériences réelles qui séparent l'acte de se laver de celui de se purifier. L'un de ces auteurs est l'anthropologue britannique Edward Burnett Tylor et ses recherches sur les Cafres, peuple de l'Afrique australe, « *qui se lavent pour se purifier d'une souillure de convention, [mais] ne se lavent jamais dans la vie ordinaire* » (cité par Bachelard, 1942 : 162). Une *souillure de convention* est celle qui salit l'âme, comme on souille la mémoire d'une personne. « *Le Cafre ne se lave le corps que lorsqu'il a l'âme sale* » énonce Bachelard (1942 : 162). Le même anthropologue britannique remarque que « *le fidèle persan pousse si loin le principe (de la purification) que, pour enlever par des ablutions toute sorte de souillures, il va jusqu'à se laver les yeux quand ils ont été souillés par la vue d'un infidèle* » (cité par Bachelard, 1942 : 162). Il faut retenir de ces deux exemples que le besoin de se purifier avec l'eau pour se débarrasser d'une souillure de l'âme est plus fort que le besoin de l'hygiène corporelle.

Une autre étude, rapportée également par Bachelard, souligne le recours aux eaux jaillissantes ou celles des fleuves pour ce qu'elles possèdent comme puissance et pouvoir à emporter assurément et au plus loin le mal. Ces eaux sont considérées comme capables de faire disparaître la souillure morale, à l'exemple de celle engendrée par la perpétration d'un crime, ou d'un quelconque forfait grave.

Pour Bachelard, la purification est le fait d'une substance qui est, dans ce cas précis, la vie de ces eaux jaillissantes et courantes, et qui sont donc des eaux

vivantes : « *C'est cette vie, qui demeure attachée à sa substance, qui détermine la purification* » (1942: 162). L'action substantielle relève d'une « *puissance intime [de l'eau qui] peut purifier l'être intime [et qui] peut redonner à l'âme pécheresse la blancheur de la neige* » (1942 : 163). Est-ce cette blancheur que recherche Taos Amrouche en répétant les comparaisons avec recours à la neige, à travers les narratrices Marie-Corail et les deux Aména, ainsi que le personnage de Touêla ? L'auteure prend souvent motif de la blancheur de la neige pour dire la clarté ou la pureté du comparé (visage, joue, poitrail, robe...).

En purifiant les péchés, cette blancheur procure du soulagement et de la joie comme nous pouvons le constater dans les nombreuses évocations de la neige dans notre corpus : « *dès que la neige avait cessé de tomber, nous sortions, et c'est à qui courrait le plus vite dans cette blancheur* » (2009 : 35). Il y a une attirance pour la blancheur de la neige à laquelle on fait couramment appel, ce qui fait penser au besoin de « *l'âme pécheresse* » d'y trouver de l'apaisement et un moyen de se purifier moralement. « *Si je pense à Olivier, c'est sa pudeur, sa retenue et toute sa pureté de neige qui me sont restituées* » dit Aména dans *l'Amant imaginaire* à propos de son époux (1997 : 271). Lorsqu'il s'agit de blancheur, quoi de plus indiqué, en effet, que la neige pour engager la comparaison, ce qui est d'ailleurs aussi le cas dans la métaphore.

La pluie aussi est purificatrice, elle « *a un rôle cathartique, purificateur au sens réel du terme* » (1942 : 92). En tombant, elle purifie l'air avant de purifier et de nourrir la terre. Dans le « *système descriptif* » de la pluie estivale que définit Michel Riffaterre est noté ce rôle de purification de l'air. Riffaterre distingue des « *notations visuelles et auditives, chaleur avant et pendant l'averse, soudaineté de l'ondée, rafraîchissement et purification de l'air, soulagement* » (cité par Mattias Aronsson, 2008 : 107). C'est ce qui l'amène à y relever une analogie avec l'acte sexuel. Dans les nombreuses séquences de la tombée de la pluie relevées dans notre corpus, on ne peut ignorer ce rôle purificateur qui s'ajoute aux rôles régénérateur et désaltérant de l'eau.

« *Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique* » dit Bachelard (1942 : 11). Et l'expérience de l'eau purificatrice est

rêvée, différemment, autant par Fadhma Amrouche, dans *Histoire de ma vie*, que par les narratrices des quatre romans de Taos Amrouche. On rêve la pureté en contact avec l'eau pure, soit avec une eau qui n'est pas étrangère également à la douceur.

3.3. L'eau, « l'héroïne de la douceur et de la pureté »

L'imagination élève l'eau pure au rang d'« une eau privilégiée » (Bachelard, 1942 : 179). Elle fait également de la pureté la caractéristique essentielle qui valorise toute chose pure, que ce soit, par exemples, un produit pur, une race pure, de l'air pur ou un pur-sang. Pour reprendre Bachelard, « la pureté est une des catégories fondamentales de la valorisation. On pourrait peut-être même symboliser toutes les valeurs par la pureté » (1942 : 153). Mais, peut-on ne pas penser à l'eau pure en construisant tous ces couples de mots ?

Bachelard pose la question autrement et y apporte une réponse : « *Que serait l'idée de pureté sans l'image d'une eau limpide et claire, sans ce beau pléonasme qui nous parle d'une eau pure ? L'eau accueille toutes les images de la pureté* » (1942 : 22). Bachelard parle de pléonasme parce que c'est dans l'eau qu'il situe le foyer de la pureté, et non dans les autres matières fondamentales, ni dans l'air, ni dans la terre, ni dans le feu. Il estime qu'

on ne peut pas déposer l'idéal de pureté n'importe où, dans n'importe quelle matière. Si puissants que soient les rites de purification, il est normal qu'ils s'adressent à une matière qui puisse les symboliser. L'eau claire est une tentation constante pour le symbolisme facile de la pureté. Chaque homme trouve sans guide, sans convention sociale, cette image naturelle. (1942 : 154).

La rêverie de l'eau magnifie celle-ci jusqu'à en faire « l'héroïne de la douceur et de la pureté » (Bachelard, 1942 : 173). L'élément aquatique manifeste sa douceur aussi par « la caresse [...] de la pluie » (1942 : 89), et c'est ce qui se vérifie dans deux romans de Taos Amrouche où l'eau et la douceur forment un couple harmonieux.

Dans *Jacinthe noire*, c'est par « un matin pluvieux et doux » (1996 : 285) que Reine est arrivée à la pension de jeunes-filles de Paris. Cette pluie matinale

apporte de la douceur avec elle. Dans *l'Amant imaginaire* également, il tombe « *une pluie tiède qui répand une grande douceur* » (1997 : 225). La narratrice de ce roman voit même dans la pluie un chant doux. En écrivant une lettre à Marcel, Aména considère que le chant de son amant est « *aussi doux que celui de la pluie sur le feuillage* » (1997 : 350). L'adverbe « *aussi* » annonce dans ce syntagme une égalité entre deux termes, ce qui les met en comparaison. Le chant de Marcel est comme la pluie sur le feuillage. Il induit donc un rapport d'égalité dans la qualité de douceur.

Par le moyen de la comparaison, les fontaines sont, dans *Rue des tambourins*, « *de sagesse* » en raison de la douceur, la clarté et la pureté de leurs eaux. Ainsi, les aèdes du pays ont, pour Marie-Corail, des « *yeux comme des fontaines de sagesse, que Yemma accueillait avec respect, parce qu'ils incarnaient l'esprit même de la race* » (2013 : 33). Ce n'est pas la seule fois, dans les romans de Taos Amrouche, que des yeux sont comparés à de l'eau ou à des espaces aquatiques.

L'eau pluviale est ainsi considérée comme une eau douce parce qu'elle est pure et elle est privilégiée dans la narration. Les qualificatifs utilisés par les auteurs témoignent de ce privilège narratif. Dans *Histoire de ma vie*, deux sources distinctes sont qualifiées de merveilleuses par la narratrice, l'une est à Taddart-ou-Fella, l'autre à l'hôpital des Aïth-Manguelleth. Ce sont des espaces aquatiques qui constituent des sources de rêverie et qui sont liés à des souvenirs d'enfance.

La douceur de l'eau, ou celle que cet élément répand, symbolise la pureté aquatique et incite à la rêverie. « *La rêverie naturelle gardera toujours un privilège à l'eau douce, à l'eau qui rafraîchit, à l'eau qui désaltère* » (Bachelard, 1942 : 177). La rêverie de la douceur chez Fadhma Amrouche, dans *Histoire de ma vie*, trouve d'ailleurs sa pleine expression au bord du ruisseau, auquel elle est particulièrement attachée et qu'elle qualifie de « *transparent* » (2009 : 34). La transparence est une métaphore de la pureté.

La « *psychologie de la purification* », telle que l'explique Bachelard (1942 : 163), se traduit aussi dans les rêves dont certains se rejoignent dans la même

symbolique. C'est le cas de deux rêves, dans notre corpus, que nous interprétons dans cet esprit. Il s'agit des rêves à qui nous donnons les titres de rêves de la viande et des fleurs lavées.

3.4. Les rêves de la viande et des fleurs lavées

Le monde hostile dans lequel a vécu Fadhma Aïth Mansour Amrouche est fait de vicissitudes, d'épreuves et d'adversité presque sans répit, sans trêve, mais non sans rêves. La narratrice et d'autres personnages de *Histoire de ma vie* ont eu des rêves, bien que « *chez les Sœurs le rêve est exclu* » (2009 : 98). Ils ont cependant rêvé parfois sans joie.

Lalla Yamina, l'épouse d'un *cheikh*, raconte à Aïni, la mère de la narratrice, qu'elle a rêvé tenir « *dans [ses] mains un beau morceau de viande, mais il commençait à sentir mauvais* » (2009 : 68). « *Je l'ai lavé, je lui ai mis du sel et des épices et je te l'ai donné* » ajoute-elle (2009 : 68). L'eau a servi à purifier la viande. Le rêve n'est pas interprété dans le récit mais celle qui le raconte précise à Aïni qu'elle l'a fait en pensant à sa fille Fadhma et qu'il n'y a rien à craindre au sujet de l'avenir de celle-ci. En le lavant et en le saupoudrant de sel, Lalla Yamina redonne une vie au morceau de viande.

Que pourrait signifier cette viande ? Que pourrait symboliser ce rêve ? Quel pourrait être le rapport avec Fadhma, puisque Lalla Yamina fait bien référence à celle-ci ?

Née, pour rappel, d'une relation hors mariage, Fadhma Amrouche a subi les méchancetés de sa communauté qui la considérait comme « *enfant de la faute* » (2009 : 26). En n'étant pas dans les bonnes grâces des siens et en étant vouée aux gémonies, bien qu'elle soit belle, elle est comme ce « *beau morceau de viande* » qui allait pourrir. À l'instar de cette viande rêvée, récupérée et conservée, rien n'est perdu pour le personnage de Fadhma qui pourrait laver « *la faute* » dont on affuble sa mère en affrontant les gens, en s'affirmant dans la vie et en forçant son destin et le respect d'autrui. C'est ce qui se vérifie dans ce que dira la femme du *cheikh* à Aïni : « *Ne te fais pas de souci pour ta fille, elle sera heureuse, et bientôt tu n'auras plus rien à craindre pour elle* » (2009 : 68). Fadhma peut ainsi

recouvrer sa dignité, et laver la « *honte* », avoir une deuxième vie comme l'a eue le morceau de viande lavé.

Dans *l'Amant imaginaire*, l'amour fou qu'a Aména pour Marcel Arrens est tel qu'elle ne peut éviter de rêver de son amant. Elle a cauchemardé en le voyant blessé dans une explosion et a rêvé, une autre fois, qu'elle l'a vu arriver chez elle. Dans ces deux rêves, il n'y a pas d'eau, si ce n'est les larmes avec lesquelles Aména se réveille à chaque fois.

À l'instar de Reine et de Marie-Corail, Aména rêve, elle aussi, de fleurs, mais de fleurs salies qu'il faut laver. Dans ce rêve, un Nord-Africain se dirige vers Marcel Arrens pour lui offrir des fleurs. Mais Marcel, dissimulant son identité, tente de l'orienter vers une autre maison qui n'est pas la sienne. L'homme, dépité par cette feinte, jette les fleurs au fond d'un urinoir qu'une jeune femme a ramassées. « *J'ai pensé : " Elle les lavera et tout sera dit ! " »* (1997 : 23). Le geste de Marcel pourrait être, selon Aména, une tentative de fuir la mort : « *Arrens serait-il malade ? Est-ce la mort qu'il écartait de son chemin ? »* (1997 : 23). Mais ce qui intéresse notre analyse, c'est le mot « *laver* ». Les fleurs, qui sont vouées à la perte, sont lavables, donc récupérables pour reprendre une nouvelle vie.

En plus de la fonction purificatrice que le mot « *laver* » traduit, il y a lieu de remarquer le lien qui existe entre ce rêve et celui de la viande lavée de Fadhma Amrouche. Nous découvrons une relation qui fait que les rêves des deux narratrices entrent dans un dialogue à distance. L'eau qui a permis de récupérer le morceau de viande a le pouvoir de faire la même chose avec des fleurs salies. Dans les deux cas, elle efface la souillure que racontent les deux auteures, chacune à sa façon.

Ainsi l'eau purificatrice symbolise le renouveau à divers niveaux d'interprétation. Mais quel rapport pourrait-on faire avec les narratrices de notre corpus ? De quelles souillures pourraient-elles se purifier ?

3.5. Les souillures des narratrices

Il y a une expression nette du sentiment de souillure dans notre corpus et elle est double puisqu'elle est aussi dans le langage métaphorique à travers les références récurrentes à des fontaines empoisonnées que l'on trouve particulièrement dans l'un des romans de Taos Amrouche.

3.5.1. Fontaines empoisonnées

Dans *l'Amant imaginaire*, empoisonner la fontaine est une expression métaphorique que répète la narratrice dans quatre occasions : « *Depuis hier, je ne suis que révolte : on a empoisonné ma chère fontaine qui commençait à peine à couler...* » se plaint Aména (1997 : 86). La souillure est traduite précisément dans le verbe « *empoisonner* », synonyme d'altération et de corruption. Lorsqu'Aména dit être « *prête à tout pour empêcher qu'on empoisonne [sa] fontaine* » (1997 : 94), elle entend par là sa détermination à défendre son droit à la quiétude et au bonheur.

C'est cette même expression métaphorique qu'elle emprunte pour se montrer coupable d'avoir empêché son époux, Olivier, d'être heureux : « *Je m'en veux d'avoir empoisonné sa fontaine et voilé son soleil* » (1997 : 130). Elle lui répète ce même aveu, comme une femme étouffée par un remords, en lui écrivant pour lui dire : « *j'ai cependant voilé ta joie, Olivier, et empoisonné ta fontaine* » (1997 : 133).

La fontaine représente dans ces expressions, comme dans bien d'autres, la source de bien-être d'Aména. Lorsque celui-ci est perturbé, il est alors assimilé à une fontaine empoisonnée, pour figurer une eau souillée. Ce rapprochement se clarifie dans la confidence que fait la narratrice par rapport à son amant : « *C'est Marcel qui a délivré cette source en moi : aussi, dès que quelque chose la menace, je suis prête à tout pour empêcher qu'on empoisonne ma fontaine* » (1997 : 94).

Le verbe « *empoisonner* », qui entraîne l'expression de la souillure, est un mot qui marque l'auteure au point de le préférer dans ces parallèles pour traduire le trouble de la quiétude de la narratrice.

Cette expression de fontaine empoisonnée a sa source mythologique à l'instar de ce qu'on a vu avec les fontaines de larmes, la vérité sortant du puits et le fleuve de la mort. Dans la mythologie gréco-romaine, la magicienne Circé, pour se débarrasser de la nymphe Scylla, « *composa un poison qu'elle jeta ensuite dans la fontaine où la nymphe avait coutume de se baigner* » (Commelin : 142). Taos Amrouche s'en est inspirée comme elle l'a fait avec les autres références culturelles, dont celles mythologiques en particulier.

L'eau claire des fontaines et des sources, en plus qu'elle soit désaltérante, comme le montrent plusieurs de ses occurrences, jumelle sa valeur de purification à la « *force d'avoir été de tout temps considérée comme miraculeuse, c'est-à-dire chargée de vertus curatives et capable de lutter contre la maladie et la mort* » (Jules Gritti, 2001 : 36). En purifiant, l'eau ne manque donc pas de vertu curative.

Bien d'autres manifestations de la souillure de l'eau existent dans notre corpus avec des expressions qui reposent sur d'autres signes d'altération, essentiellement la noirceur et la saleté.

3.5.2. Eau noire et neige salie

En plus du verbe « *empoisonner* », Taos Amrouche recourt à un adjectif de couleur pour suggérer la souillure de l'eau. Celle provenant de l'empoisonnement de la fontaine dans *l'Amant imaginaire* a fait planer, sur la narratrice, le risque de « *périr dans les remous de l'eau noire* » (1997 : 133), comme pour subir le même sort que la nymphe Scylla. Le noir représente un signe d'altération comme le sont d'autres expressions dont celle de « *l'eau sale* ».

C'est à cette eau altérée que la narratrice de *Jacinthe noire* compare la lumière triste qui inonde la pièce de Reine, le jour du départ définitif de celle-ci de la pension : « *la lumière sans joie de la cour, comme un flot d'eau sale, pénétra dans la pièce* » (1996 : 259). La tristesse est symbolisée par la souillure

de l'eau y compris dans *Solitude ma mère* où l'eau sale noie l'âme de la narratrice, et dans *Rue des tambourins*, avec l'expression de « *flaques d'eau sale* » (2013 : 208).

Dans *l'Amant imaginaire* d'autres expressions de souillure sont empruntées. La narratrice remarque et se demande que « *la neige a dégénéré en boue : comment préserver la féerie ?* » (1997 : 34). Rien ne montre, d'une façon manifeste, dans ce récit un acte de souillure de la neige qui tapisse les allées du square de la ville. Si la neige a perdu sa blancheur et sa féerie, en dégénérant en boue, c'est par la conséquence d'une vision de la narratrice qui est sous l'effet d'un mal-être moral. La souillure est donc aussi immatérielle, et elle est déplorée autant qu'est désirée la pureté.

Ce parallèle est repris dans *Solitude ma mère* où Aména se voit comme « *de la neige salie* » (1995 : 46) parce que « *tout se déflorait à [ses] yeux sans qu'il [lui] fût donné de goûter au bienheureux apaisement auquel [elle] aspirai[t]* » (1995 : 46). Ce qui lui inspire ce sentiment de déception c'est une nuit qu'elle qualifie d'« *honteuse* » avec son fiancé Robert où celui-ci se décide à ne la « *prendre qu'au jour du mariage* » (1995 : 46). Mais nous verrons, ci-après, que les plus explicites et les plus significatives des souillures sont celles qui sont d'ordre sexuel et qui sont bien nombreuses.

3.5.3. Souillures sexuelles

Dans *Solitude ma mère*, Taos Amrouche transgresse les frontières du tabou, comme elle le fait aussi dans *l'Amant imaginaire* où la sexualité, à travers les sujets de la pédérastie, du vice du plaisir solitaire et des jeux de lesbiennes, est approchée sans la moindre gêne.

Robert, le fiancé d'Aména dans *Solitude ma mère*, a fini par franchir le pas de la défloration. Il se rend coupable d'une « *agression* » (1995 : 224), de ce que la narratrice n'hésite pas à qualifier de « *faute* » (1995 : 225), d'un acte qui n'est pas moins souillant pour Aména comme le montre clairement le vocabulaire utilisé. Elle le lui fait savoir rageusement lorsqu'il l'a abandonnée pour une autre jeune-fille : « *Et moi, malheureux, qu'étais-je avant que tu ne m'aies souillée ?* »

T'es-tu seulement soucié de savoir si je ne portais pas en moi un de tes fruits pourris ? » (1995 : 124). Sans ambages, Aména se considère ainsi avoir été souillée par son fiancé.

Lorsque le désespoir la submerge, elle se culpabilise en évoquant les souillures comme une peine à s'infliger : « *Ta robe blanche ?... Achève de la maculer et n'y pense plus. Traîne-la dans la boue et les souillures jusqu'à ce qu'elle s'en aille en lambeaux* » (1995 : 212).

Le mauvais souvenir de l'acte de Robert se poursuit dans *l'Amant imaginaire* où il n'est pas moins souillant pour Aména qui qualifie de « *tragique* » (1997 : 24) cette aventure qui l'a marquée négativement. Le vocabulaire emprunté ne s'éloigne pas du champ lexical de la souillure, puisque Aména parle, cette fois-ci, de « *salissure* » : « *Ce qui me stupéfie toujours avec Robert, lorsque j'y réfléchis, c'est de n'être pas aujourd'hui déviée sexuellement. Mais non ! J'ai beau me revoir à l'âge d'Isabelle, et plus tard, c'est sans trouble, sans salissure* » (1997 : 24).

Ce n'est pas la seule séquence d'un acte sexuel assimilé à une agression que l'on peut trouver dans notre corpus. Outre Robert, il y a, dans *l'Amant imaginaire*, le vieux Gorzini, un ami du père d'Aména avec lequel celle-ci a eu à « *éprouver une impression de salissure et de trouble* » (1997 : 25). Le vieil homme se débrouillait pour trouver le moyen d'emmener la jeune Aména chez lui auprès de sa vieille femme en empruntant des chemins isolés où il sévit : « *Ce qui lui permettait de glisser sa main dans mon corsage et de frôler mes petites mandarines dont on eût dit qu'il surveillait jalousement la pousse...* » (1997 : 25). Le souvenir exécrable du vieux Gorzini amène celui d'autres agresseurs du genre que la narratrice ne nomme pas :

Gorzini, oui c'était l'horreur, la honte insurmontable, d'autant que je ne pouvais rien en dire à mes parents ni à âme qui vive (tout comme l'affreux baiser visqueux que devait brutalement me donner, sur la bouche, vers l'âge de quinze ans, un voisin à grosse moustache qui, lui aussi, aurait pu être mon père. Tandis que rien de si abominable ne s'attache au souvenir du jour où je faillis être violée dans une boulangerie, tout contre notre maison, avec une petite amie. (1997 : 25)

La honte et la peur de la réaction de ses parents ont imposé à Aména de taire son mal et de garder le secret de ses agressions répétées.

« *L'affreux baiser* » dont il est question dans *l'Amant imaginaire* nous le retrouvons dans *Rue des tambourins*, commis par un personnage qui a le même profil que le premier et qui se nomme « *Monsieur Craponnoz* ». Dans *Rue des tambourins*, il est aussi un voisin et a l'âge du père de Marie-Corail. La description qui est faite de cet acte montre tout l'horreur que ressent l'agressée :

Une grosse main tiède me caresse le menton une fois, deux fois, la troisième avec plus d'insistance. « Pauvre homme, me dis-je, il pense à sa fille... » Et la pitié jaillit de mon cœur. La main, comme dans un songe, renverse mon visage, et un visage énorme, monstrueux, avec des yeux troubles, s'approche de mon visage. [...] Et mes larmes se mettent à couler. Alors, une bouche édentée, une bouche hideuse s'écrase sur la mienne, sans que pour autant je revienne à la réalité (Oh ! qui en dira l'horreur ?) Inconsciemment, j'embrassais cette bouche immonde... mais j'étais parmi les ombres, avec une morte, et un père retrouvait sa fille à travers moi ! Et tout à coup j'ai comme de la glace fondante dans le dos : la main s'insinue sous ma robe et remonte, sournoisement, jusqu'au genou. Arrachée à mon rêve, je crois que je vais mourir. Je me redresse tremblante. « Monsieur Craponnoz ! » m'écrié-je d'une voix étranglée. Il a un regard de fou, il bégaie, il me tutoie ; il me semble que je vais tomber. (...) je mesure des yeux la distance qui me sépare de la porte : trois enjambées. Je les franchis et me mets à courir dans le jardin comme une folle, en titubant. Je m'agrippe au portail, je le repousse avec violence. La rue enfin et le mur de clôture. Je m'y appuie et j'éclate en sanglots [...], cet homme avait droit à mon mépris. (2013 : 215-216)

Cette malheureuse rencontre a généré une souillure parce que Marie-Corail confie qu'elle « *submergea [son] âme de dégoût* » (2013 : 219). La salissure est plus d'ordre moral que physique. C'est la souillure de l'âme.

Ces exemples de souillure, qui ne sont pas en relation avec l'eau, nous permettent de comprendre ce qu'Aména appelle, dans *l'Amant imaginaire*, « *les souillures des autres* ». En parlant de son époux Olivier, elle désigne ces tristes expériences avec les hommes qu'elle a connus dans sa vie en ces termes :

La fraîcheur, la pureté de ses gestes m'ont lavée de ce que je croyais être les souillures des autres, sans que jamais ses étreintes m'aient apaisée. Dans le cri que m'arrachaient ses caresses, il y eut toujours plus de souffrance que de volupté. Il faut dire que très vite il a jeté de l'eau sur le feu qui voulait flamber en moi. (1997 : 110)

La purification que désigne dans cet exemple le verbe *laver* est morale, c'est la purification de l'âme.

Dans *Solitude ma mère*, l'auteure décrit avec force détails une séquence sexuelle où elle se considère « *percée* » (1995 : 222) par Saphir, qui lui arrache un « *hululement qui courut le long du quai, ricocha sur l'eau et se perdit dans l'espace endeuillé, tandis qu'une fontaine de sang chaud s'ouvrait entre mes jambes* » (1995 : 222). Ce rapport sexuel est provoqué plus par une attirance physique que par une passion amoureuse. La séquence se passe au bord de la Seine, dans un milieu où l'eau est témoin passif du forfait de Saphir. Aména, dans son épuisement, « *ne viendrai[t] jamais à bout de ce quai, de cette muraille et de ces arbres, de cette lune et de cette eau !* » (1995 : 224).

Elle ne regrette rien de cette rencontre, où elle se vidait du « *sang d'une vierge* » (1995 : 23), si ce n'est qu'elle se soucie de la tâche de sa robe : « *Remplie d'une indicible pitié pour moi-même et pour cette robe, ces escarpins souillés, ces pois de senteur comme hachés par la grêle, je ne regrettais rien, mais l'absurdité de ce qui m'arrivait me frappait de stupeur* » (1995 : 224). Elle s'inquiète de l'état de sa robe salie par le sang. Pour « *réparer le désastre ? [...]* *L'eau et le savon : il n'y avait pas d'autre remède* » (1995 : 226). Comme conséquence de son étourdissement, sa réaction est montrée absurde par le fait que la souillure est pour elle celle qui entache seulement ses vêtements. Pourtant, nous verrons que dans les mots de l'auteure le sentiment de l'horreur est manifeste.

Elle se dit « *empalée. Envahie par l'horreur et glacée jusqu'à la moelle* » (1995 : 222). À lire la description des faits qu'elle fait, il y a bel et bien de la violence dans l'acte de Saphir : « *Les mains de Saphir, agrippées à mes épaules comme des serres, me maintenaient à mon arbre, froissant mes pois de senteur* » (1995 : 223). Bien qu'elle dise ne rien regretter, Aména rend pourtant Saphir coupable d'être l'« *agresseur* » qui l'a « *transpercée* » et qu'elle est bel et bien « *violentée* » (1995 : 224). Dans son étourdissement, elle ne réussit pas à cacher son sentiment de dégoût qu'a provoqué en elle « *l'insensé* » Saphir (1995 : 223).

Aména est prise d'un sentiment ambivalent, qui la rend égarée entre consentement et horreur. Cette ambivalence, nous l'expliquons par le fait que le choc de l'acte de Saphir est comme amorti par la souillure qui a été générée au préalable par l'acte de Robert. « *"Le sang d'une vierge !" Mais alors, ce qui s'était passé avec Robert et tout ce que j'avais souffert ?* » (1995 : 224) s'interroge la narratrice. Aména, qui s'est, auparavant, « *refusée* » (1995 : 224) à Louison et Charlie, revit une autre aventure, qu'elle n'hésite pas à qualifier aussi d'« *agression* », survenue sur le lit du même Saphir qui la fait coucher « *brutalement* » sur lui (1995 : 241).

Le vocabulaire utilisé ne laisse aucun doute sur le sentiment de contrariété et d'amertume de la narratrice, même si celle-ci ne s'attarde pas dans la narration de ces faits comme elle le fait avec d'autres. Nous y voyons, de ce fait, plus que les « *désagréments* » que préfère souligner Denise Brahimi dans *Grandeur de Taos Amrouche*. En effet, s'agissant de ces expériences subies par Aména avec Saphir et Rachid, pour D. Brahimi, il est plus juste de parler de « *désagréments* », estimant que ce mot « *correspond bien au sentiment de la narratrice, pour qui viols et avortement sont plus faciles à supporter que les tortures de la passion amoureuse* » (2012 : 280).

Ces agressions répétées nous renseignent sur deux choses. Elles confirment la narratrice dans son statut de victime, autant qu'elles enfoncent l'homme dans celui de bourreau. Elles permettent à Aména de découvrir « *qu'il s'agissait là d'un langage commun à tous les hommes...* » (1995 : 256), parce qu'à Saphir ont succédé deux autres hommes, deux médecins, en face desquels elle a réalisé qu'elle sera « *à nouveau la proie du diable* » (1995 : 225). Et elle a vu juste. Le premier de ces deux hommes est Médéric, qui « *s'en tint à des jeux que [Aména] croyai[t] jusque-là propres à Robert* » (1995 : 256). Le second est Rachid qui a provoqué « *le malheur* » (1995 : 264) de la mettre enceinte. Avec Rachid, Aména a fini par porter en elle « *non pas le fruit de Robert ou de Saphir, mais celui de ce gros ver blanc* » (1995 : 264). Mais le fruit indésirable elle l'a fait expulser chez un accoucheur.

La séquence de l'avortement rappelle les circonstances de la venue au monde, dans *Histoire de ma vie*, de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, née d'une relation extraconjugale. Sa mère ne s'est pas remise à un accoucheur pour interrompre sa grossesse, mais lorsque son enfant est né, elle « *avait tenté de [le] noyer dans un bassin d'eau glacée* » (2009 : 62). Si Aména a interrompu sa grossesse c'est pour épargner à l'enfant qu'elle a commencé à porter en elle de subir les mêmes conséquences douloureuses d'une naissance hors mariage.

Aména établit justement un lien avec sa mère en répétant, à cinq reprises, dans *Solitude ma mère*, un conseil qu'elle tient d'elle comme un vieil « *avertissement fatidique* » (1995 : 264) : « *Souviens-toi ma fille que l'on part seule et que l'on revient deux !* » (1995 : 22). Dans cette recommandation résonne fortement et douloureusement l'expérience de Fadhma Amrouche de laquelle nous rapproche cette affirmation d'Aména, dans *Solitude ma mère*, qu'elle exprime à propos de sa mère :

Ce sont ces mots lourds de menace, venant d'elle et s'adressant à moi qui ployais déjà sous le fardeau de notre héritage racial, ce sont bien ces mots qui devaient tout empoisonner pour moi, ôtant à l'amour son insouciance et sa grâce. (Je ne connaissais pas alors le secret de ma mère, cette naissance irrégulière, marque indélébile, ressentiment qu'elle ne parvint jamais à surmonter et qui donne la clef d'une méfiance atavique à l'égard des hommes qu'elle voulait à toute force me transmettre.) (1995 : 22)

Ce paragraphe est important pour comprendre l'état d'esprit de la mère d'Aména, et donc de la mère de Taos Amrouche. Il nous apprend ainsi qu'elle vit avec une « *marque indélébile* » qui ne peut représenter qu'une souillure qui l'opprime, d'où le ressentiment qui ne s'éteint finalement pas en elle. Que cette marque, qui est plutôt une tache, soit considérée comme indélébile, cela trahit un mal qui pourchasse la victime en quête d'apaisement.

Comme certains personnages masculins dans les romans de Taos Amrouche (Robert, Rachid, Craponnoz, Gorzini...), l'homme qui a trahi la mère de Fadhma Amrouche, Kaci en l'occurrence, est qualifié de « *maudit* » (2009 : 62) dans *Histoire de ma vie*. Ce qualificatif est même répété dans ce récit autobiographique comme une souillure, la première souillure, qui colle à la

mémoire et à l'âme de Fadhma Amrouche et de sa mère. Et il est important de relever que c'est par le même terme de « *maudit* » qu'est affublé l'homme qui a trahi Aména dans *Solitude ma mère*. Celle-ci parle du « *visage maudit de Robert* » (1995 : 17). Kaci et Robert/Rachid unissent ainsi les deux histoires de Fadhma Amrouche et d'Aména qui partagent aussi le même sentiment d'injustice.

Toutes ces souillures, de Fadhma Amrouche jusqu'aux narratrices de trois romans de Taos Amrouche (*Rue des tambourins*, *l'Amant imaginaire* et *Solitude ma mère*), Marie-Corail et les deux Aména, sont soit réprochées clairement, soit dénoncées à travers le dégoût et les plaintes contenues dans les séquences décrites.

Il s'agit donc de souillures, bien que, s'agissant de Taos Amrouche, Denise Brahimi préfèrent parler d' « *indépassables humiliations* » (2012 : 255) qui englobent différentes situations malheureuses dont celles qui sont en relation avec des expériences amoureuses. « *Il en est question dès la fin de Rue des tambourins, mais encore bien plus dans les deux romans suivants, dont les déboires de l'héroïne avec les hommes sont le principal sujet* » écrit Denise Brahimi (2012 : 255). Certaines de ces souillures, que nous venons de relever, sont même indissociables de l'eau, qui est soit le témoin des actes commis, soit le moyen emprunté par les narratrices pour tenter de s'en laver.

C'est de toutes ces souillures que les quatre narratrices agressées chercheraient à se purifier. Les actes de purification se manifestent alors à travers différentes formes dont fait partie celle du baptême.

3.6. Le baptême, acte purificateur

La référence au baptême est un des signes en rapport avec l'eau qui donne à notre corpus sa dimension spirituelle. Fadhma Aïth Mansour Amrouche a reçu son baptême, de la part d'un Père, à l'occasion de son mariage, à l'âge de seize ans, avec un Kabyle converti au christianisme : « *Nous fûmes baptisées, Blanche et moi, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit* » (2009 : 87). Ses enfants ont eu aussi leur baptême. Louis-Mohand-Seghir, par exemple, né à Ighil-Ali, « fut

baptisé à Carthage » (2009 : 147). Comme cadeau, il a reçu de la part d'une compagne de sa mère, « *une robe de baptême* » (2009 : 47).

Que représente l'eau baptismale ? Quelle symbolique prend-elle dans ce rite religieux et que l'on pourrait saisir à travers ses références dans l'espace textuel ?

Tout un rituel accompagne la cérémonie du baptême où l'eau est jetée dans quatre directions, figurant les quatre fleuves du paradis. Cela fait que dans l'univers chrétien, l'eau symbolise le baptême qui est une pratique religieuse importante engageant une eau baptismale, pure et bénite, et qui s'accompagne de gestes symboliques.

Le baptême fait partie des sept sacrements édictés par le catholicisme. Les baptisés le reçoivent à l'occasion des jours sacrés d'après différents rituels, selon qu'il s'agisse d'une immersion du baptisé dans l'eau, ou de son aspersion, ou encore d'une effusion de l'eau sur son front. Dans les trois cas, cette cérémonie se réalise par l'eau et il constitue une étape qui importe dans la vie des Chrétiens.

Lorsqu'il est appliqué pour les enfants ou les nouveau-nés, ceux-ci ont, à cette occasion, un parrain ou une marraine pour la vie, comme c'est le cas pour les enfants de Fadhma Amrouche. L'un de ces enfants, Louis-Marie, a eu pour parrain et marraine « *le patron et la patronne de Belkacem* », son père (2009 : 142). Taos Amrouche, baptisée Marie-Louise-Taos, a eu une marraine. Ses frères, Henri, Jean, et les autres ont également reçu des parrains et des marraines. Leur aîné, Paul, avait pour parrain Habtiche, un ami de la famille à Ighil-Ali.

Chaque Chrétien est soumis une fois dans sa vie au sacrement par le baptême suivant le rite de repentance de Jean le Baptiste à travers lequel les Chrétiens reconnaissent leur premier baptiseur. Il y a dans le Nouveau Testament de nombreux versets qui rapportent un dialogue entre Jean le Baptiste et Jésus autour du baptême. Jean le Baptiste baptisait dans l'eau du fleuve du Jourdain qui lavait les péchés des baptisés.

Les Chrétiens croient au baptême comme un rite de passage qui les fait passer à une nouvelle vie après s'être lavé de leurs péchés. Il s'en dégage l'image du baptisé qui noie sa vie de péchés pour en sortir comme un être purifié qui renaît telle une feuille vierge. De la sorte, il intègre le monde chrétien en se

référant à ces paroles bibliques selon lesquels « *personne ne peut entrer dans le royaume de Dieu, à moins qu'ils ne soient nés de l'eau et de l'Esprit* » (Jean 3 : 5). La visée du baptême par l'eau est la purification de l'âme du Chrétien mais la Bible ne s'arrête pas à ce sacrement puisque la purification y est exigée aussi pour les impuretés du corps.

C'est à cette fonction que nous invitent les différents passages de baptême relevés dans notre corpus. Ce qui donne à celui-ci une empreinte chrétienne. Sa dimension religieuse ne se limite pas cependant au Christianisme mais s'élargit à l'Islam duquel il emprunte des signes en rapport avec la même fonction de purification.

3.7. La purification par les ablutions

Fadhma Aïth Mansour Amrouche est née musulmane avant d'avoir été confiée aux Sœurs Blanches et de se frotter de près au monde religieux de celles-ci. Malgré la prédominance chrétienne de cet univers, l'espace textuel est aussi musulman. La présence de l'Islam dans *Histoire de ma vie* est le fait notamment de Aïni, la mère de la narratrice qui « *priaît [et] ne disait jamais une mauvaise parole* » (2009 : 45). Son contact avec les mosquées du village se fait par l'eau avec laquelle elle remplissait les jarres pour les besoins des ablutions des fidèles.

Tous les matins levée avant l'aube, elle allait à la fontaine et remplissait les deux jarres des mosquées du village : la mosquée d'en haut et celle d'en bas, afin que les fidèles qui viendraient à la prière puissent faire leurs ablutions. Cela fait, elle allait à la source d'eau douce et rapportait sur son dos plusieurs cruches pleines pour l'usage de la maison. (2009 : 45-46).

Dans *Rue des tambourins*, il est question, pour rappel, d'un escalier « *sur les marches duquel grand-mère faisait ses ablutions* » (2013 : 44), lequel escalier se trouve dans le Pays. Ce souvenir du pays, commun à Reine et à Marie-Corail, n'est pas sans lien avec l'eau purificatrice du fait des ablutions.

L'acte répété, qui met le personnage de Aïni en relation avec la mosquée, et la pratique religieuse des ablutions chez également le personnage de Marie-

Corail participent à mettre ces textes en lien avec la religion musulmane qui évoque l'eau dans de nombreux versets coraniques.

L'eau qui est dans le Coran est celle avec laquelle on se désaltère, on châteie, on arrose la terre, on se purifie... Dans la traduction du Coran réalisée par Malek Chebel, nous avons compté quatre-vingt six occurrences du mot « eau » et qui sont contenues dans une cinquantaine de sourates. Les Musulmans entretiennent un lien particulier avec l'eau, « *symbole de la manifestation divine [...], de sa bonté [...] et de vie* » (Malek Chebel, 1995 : 149). L'une des formes les plus représentatives de cette relation mystique est justement l'acte de la purification par les ablutions.

Chaque mosquée est dotée d'une salle des ablutions, jouxtant celle de la prière. Le musulman pratiquant est tenu de se purifier avant la pratique de chacune des cinq prières quotidiennes. Avec une eau pure, l'acte est ritualisé dans des gestes respectés dans l'ordre et dont certains sont répétés trois fois.

Pour l'islamologue Malek Chebel, la purification « *est l'un des concepts cruciaux de la théologie islamique* » (1995 : 355). Elle a une forte portée spirituelle qui va au delà des ablutions rituelles d'avant la prière. Elle se réalise sur le double plan physique et mental, parce que « *le Musulman doit être pur de toute souillure (moutahhir), qu'elle soit mentale (intérieure) ou physique (extérieure)* » (Chebel : 17). Le Musulman se purifie par exemple en donnant l'aumône. La circoncision est aussi considérée comme un acte purificateur. Sans ces deux volets de la purification, mental et physique, M. Chebel considère qu'

on ne peut en effet prétendre à la perfection islamique, ce qui donne à la notion de « purification » une fonction emblématique essentielle : celle de définir les territoires du pur et de l'impur, de la souillure et de son antithèse. (1995 : 355).

D'une façon ou d'une autre, c'est de la souillure de Satan que le Musulman est invité à se purifier : « *Et quand Il vous enveloppait de sommeil, gage de sécurité venu de Lui, Il fit descendre une eau du ciel pour vous purifier et vous laver de la souillure de Satan, pour affermir vos cœurs et renforcer vos pas* » (Coran 8 : 11).

L'importance des ablutions, avec leur visée de purification, dans la pratique religieuse fait que « *tout ce qui a trait à l'eau a une valeur considérable* » chez les Musulmans (Chebel : 175). C'est donc cette symbolique que véhiculent les quelques expressions d'ablutions de notre corpus.

Outre cette quête de purification, ces situations et d'autres génèrent un autre besoin, qui est d'ordre affectif et que l'on pourrait assouvir auprès de l'eau maternelle.

4. L'eau maternelle

Au-delà du genre auquel elle appartient grammaticalement, l'eau est aussi féminine par le fait d'un certain nombre de traits qui la rendent maternelle. Elle est l'eau qui nourrit, qui berce et qui s'offre comme le lait maternel.

4.1. « *L'eau est un lait* »

L'imagination, selon la conception bachelardienne, met en relation l'élément aquatique avec la figure maternelle et considère de ce fait que « *toute eau est un lait* » (1942 : 135).

L'image de l'eau-lait est fournie par le spectacle de la pluie d'été. Selon Bachelard, « *on trouverait vivante dans le spectacle d'une grande pluie d'été, chaude et fécondante, l'image d'un déluge de lait* » (1942 : 141), ce qui met en évidence « *la maternité des eaux* » (1942 : 136). La terre assoiffée par les chaleurs estivales s'abreuve des eaux du ciel comme tête un enfant au sein de sa mère. À l'instar de la pluie qui permet de faire pousser arbres et plantes sur terre, le lait maternel permet aussi à l'enfant de pousser, de croître.

Il pleut beaucoup dans les différents récits de notre corpus et la pluie estivale tombe parfois en trombes, comme « *un déluge de lait* ». Dans *Histoire de ma vie*, après « *un orage terrible en juin, il plut des journées entières, et la rivière était tellement grosse que le moulin put tourner de nouveau* » (2009 : 145). De la « *grossesse* » de la rivière, provoquée par la pluie « *fécondante* », est né un moulin. Cette image de naissance, qui s'ajoute à celle « *d'un déluge de lait* », rend, en effet, maternelles les eaux de la rivière.

Bachelard considère aussi que « *l'eau est un lait dès qu'elle est chantée avec ferveur* » (1942 : 136). Cette ferveur est traduite dans notre corpus par la célébration au moyen des rites, à l'exemple du sacrifice des labours pratiqué, dans *Histoire de ma vie*, pour que « *les pluies soient abondantes, et le grain gros et dru* » (2009 : 61).

L'eau de la « *nature Mère* », selon les termes bachelardiens (1942 : 144), est valorisée, à travers sa substance, comme « *un lait inépuisable* » (1942 : 144), un lait maternel qui lui donne son caractère féminin, « *plus féminin que le feu* » (1942 : 12).

Avec le même rapport d'analogie, des fontaines sont dites « *de lait* » dans *l'Amant imaginaire*. « *Il y avait autour de moi comme des grappes de fruits, des mamelles et des fontaines de lait* » dit Aména (1997 : 78). Le décor emprunte même des éléments au paradis, tel que le décrivent les textes sacrés. Ce décor paradisiaque ne saurait en tout cas être étranger au monde maternel qui suggère le bien-être et la sécurité, voire la félicité à travers le sein maternel et le comportement d'une mère.

Dans *Rue des tambourins* il y a l'image d'une pluie d'été fécondante qui nourrit la terre et la revivifie. Il s'agit des « *orages d'août* » qui, bien qu'ils ne soient pas sans dégâts, font que le lac redevienne « *chatoyant et profond [et] la terre s'amollit-elle et il s'en exhala une buée vivante* » (2103 : 257). Le temps des pluies de « *la fin de l'été [est un] temps béni [...] qui est restitué* » à la narratrice dans ce roman (2013 : 151). La terre assoiffée boit cette eau désaltérante et qui est « *conçue comme servant « à nourrir la terre et l'air* ». *Elle passe donc au rang d'élément nourricier* » (Bachelard, 1942 : 142).

Ainsi, l'eau est maternelle également parce qu'elle est capable de nourrir et de bercer aussi comme une mère.

4.2. L'eau berceuse et nourricière

Un autre trait du caractère féminin de l'eau : « *elle berce comme une mère* » (Bachelard, 1942 : 150). Parmi les quatre éléments étudiés par Bachelard, « *il n'y a que l'eau qui puisse berce* » (1942 : 150). Dans *Histoire de ma vie*, l'eau berce

la narratrice grâce à la douceur de son ruissellement jusqu'à lui procurer du bonheur : « *Mon ruisseau ! Que d'heures exquisées j'ai passées près de toi, que de violettes j'ai cueillies, que de boutons d'or, sans oublier les prunes de Fatimat-Hamou que je mettais dans le foin pour qu'elles finissent de mûrir !* » (2009 : 34). Le qualificatif « *exquisées* » suffit pour montrer la joie de la narratrice à fréquenter ce lieu d'eau qui la berce. Dans *Solitude ma mère*, il est attendu de la pluie de bercer plutôt des peines. Il fait mal à la narratrice « *même ce qui aurait dû bercer [sa] peine : la pluie* » (1995 : 177). Elle espère donc de l'eau du ciel qu'elle apaise sa douleur.

Ainsi, à croire Bachelard, « *l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort* » (1942 : 150) telle une mère. La mer aussi symbolise la maternité. Elle est la mer-mère. Marie Bonaparte considère qu'elle « *est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels* » (citée par Bachelard, 1942 : 133). Dans notre corpus, certaines expressions nous invitent à voir quelques images supposées de maternité, à l'exemple de l'exclamation suivante de la narratrice de *Rue des tambourins* : « *Ah, me jeter toute nue dans la mer, pour y abandonner cette fièvre* » (2013 : 228). Ce vœu de Marie-Corail est semblable à celui d'un enfant qui désire étancher sa soif d'affection dans le giron de sa mère, ou en se jetant dans ses bras ouverts.

Les eaux nourricières et fécondantes sont aussi représentées dans l'expression de la poterie. Cette symbolique n'est pas cependant explicite dans les récits mais elle nous est suggérée en filigrane, à travers les signes qui accompagnent traditionnellement la poterie kabyle et à laquelle s'est adonnée Fadhma Amrouche dans *Histoire de ma vie*.

5. Poterie : des signes d'une eau fécondante

Nous avons déjà souligné que la narratrice de *Histoire de ma vie* s'est attardée, le long de passages entiers, dans la description de tout le processus de fabrication de poteries dont celles servant de récipients d'eau. La tâche est prise en charge par sa mère qui s'y active sous le regard de sa fille qui participe au processus.

Dans la culture kabyle, la poterie est le domaine exclusif des femmes. Les potières kabyles, à l'instar de Aïni, la mère de Fadhma Amrouche, fournissent tous les ustensiles qui servent dans leurs foyers, soit « *tout ce qui sert à puiser l'eau vive (Jarres), à la conserver fraîche (gargoulettes), à se nourrir (plats à couscous et pots à bouillon ou sauces)* » (Jean-Bernard Moreau, 1976 : 67). Comme les poteries du monde, celle des Kabyles a ses dessins, ses motifs, ses symboles. Et c'est ceux-là qui nous intéressent pour l'étude de la symbolique des eaux nourricières. Ces symboles ne sont pas dits dans *Histoire de ma vie*, mais l'on sait qu'ils ornent aussi les murs de la maison de Aïni qui, avec « *une sorte de terre d'un blanc bleuté (thoumlilt) et, à l'aide d'un grand balai de genêts flexibles [...] faisait même quelques dessins sur les murs pour que la maison soit plus belle* (2009 : 57).

La narration ne nous décrit pas ce que dessine exactement Aïni sur les murs de sa maison, ni ce avec quoi elle orne ses poteries, mais il est évident qu'il ne saurait s'agir d'autres dessins ornementaux que ceux traditionnels de la culture kabyle, l'histoire ayant pour cadre cet espace culturel. Dans ce genre de dessins traditionnels kabyles, les zigzags, les ondulations et quelques autres signes sont omniprésents, inévitables, les plus apparents et les plus représentatifs. Et ils ne sont justement pas étrangers à la pluie et à la symbolique des eaux nourricières et fécondantes.

Le signe du bateau est dessiné par un ensemble de traits, droits et curvilignes, et de motifs dont ceux qui reproduisent approximativement le poisson et des formes triangulaires qui prennent les contours des lettres comme D et B « *symbolisant les vagues de l'eau* » (Moreau : 66). Ces signes en courbes « *sont les symboles féminins de fécondité, d'abondance, d'eau nourricière. Ils représentent aussi bien les deux demi-lunes que les croissants opposés bouclant le cycle fécondant des pluies lunaires* » (Moreau : 69).

Les mêmes symboles féminins sont repris sur d'autres supports dont les murs des maisons mais aussi les tapis qui sortent des métiers à tisser traditionnels avec la représentation symbolique de « *la femme, synonyme d'eau nourricière* » (Moreau : 72).

Le zigzag est un autre signe symbolique et omniprésent dans la poterie. Des lignes sont dessinées en zigzags pour désigner « *à la fois les ondulations du serpent et les sillons des champs bordés de lignes en festons évoquant l'eau irrigante* » (Moreau : 61). Quand ils sont triplés, les zigzags « *sont le symbole très ancien de l'eau ; avec l'eau irrigante, ils représentent aussi les sillons des terres labourées et sont porteurs de graines (points) ainsi que de végétation* » (Moreau : 115). Les zigzags figurent ainsi l'eau de l'irrigation et de ce fait sont synonymes de fécondation.

Il subsiste de nos jours dans les foyers kabyles des poteries, comme certainement celles de Fadhma Amrouche, avec un dessin qui représente les ondulations de serpent. Nous pouvons les trouver encore sur des chandeliers, des plats, des vases, et d'autres ustensiles. Ces signes ondulants traduisent « *les vagues de la mer génératrice* » (Moreau : 65).

Les principes de la fécondité et de l'irrigation prennent aussi, selon le céramiste J-B. Moreau, les signes des flèches, du serpent et du marteau qui sont en relation avec la symbolique de l'eau fécondante et irrigante.

Il est évident qu'au vu de toutes ces caractéristiques symboliques il se dégage une forte symbolique de l'eau nourricière et fécondante de la poterie kabyle, et donc de celle qui est façonnée dans *Histoire de ma vie*, et à laquelle s'intéresse la narratrice. Son processus de fabrication est, lui-même, lié à l'eau qui, en mouillant l'argile, lui donne une vie.

Contempler ou imaginer les eaux maternelles, nourricières et berceuses engage les narratrices dans la quête de douceur et d'affection. Celles-ci se matérialisent aussi par la caresse, mais une caresse visuelle que l'on imagine en mirant l'eau.

6. L'imagination ouverte des miroirs d'eau

L'eau claire, lorsqu'elle ne nous donne pas envie de la boire, nous incite à la mirer ou à la contempler pour sa clarté, sa limpidité, sa vie et sa beauté. Mais mirer une telle eau, c'est nous voir aussi dans son miroir. Le faisons-nous par

narcissisme ? Ne voyons-nous pas dans les miroirs des eaux notre passé qui ressurgit ? Ou y a-t-il plutôt matière à se soulager d'un mal-être ?

6.1. Voir et se voir dans l'eau vive

Une eau vive et claire est un miroir naturel dans lequel on peut se voir, ou se contempler. Dans les romans de Taos Amrouche, notamment *Rue des tambourins* et *Solitude ma mère*, il est question de miroirs d'eau dans des séquences qui n'entraînent pas toutes des images claires de contemplation. L'auteure ne limite pas cependant la possibilité de cette contemplation aux eaux claires.

Dans *Solitude ma mère*, l'eau est partout sollicitée pour témoigner des ressemblances et pour accompagner le récit jusqu'à ses dernières lignes, où la narratrice s'adresse à Olivier, son compagnon de vie. Elle lui exprime un souhait avec des propos qui ne manquent pas de comparaison métaphorique et où elle souligne la sérénité du miroir d'eau : « *s'il est vrai que tu doives revenir bientôt, fasse le ciel que la fièvre m'abandonne, et que tu me retrouves sereine comme un miroir d'eau [...]* » (1995 : 302). La comparaison fait de la narratrice une eau claire que perturbe sa fièvre. Cette eau ne s'apaise et ne redevient miroir que lorsque s'estompe la fièvre ou l'ardeur d'Aména. Ce miroir aquatique n'est pas présenté ici d'une façon précise pour être contemplé. Il le sera par contre dans *Rue des tambourins* où on découvre que la fièvre poursuit les narratrices de Taos Amrouche.

Dans ce roman, outre le fait que la narratrice interroge son confident si « *les miroirs d'eau, l'herbe haute [...] c'est [lui] ?* » (2013 : 208), elle a le souvenir d'une eau qu'elle a contemplée. C'est cependant une eau sale mais qui n'a pas entravé, pour autant, la contemplation, bien que l'image qui s'en dégage soit tremblante. Marie-Corail se souvient ainsi de la cour de l'école :

L'hiver la remplissait de petites flaques d'eau sale sur lesquelles je me penchais comme pour y voir se refléter la tremblante image d'une enfant au regard triste, déjà consciente de ce qui la distinguait de ses compagnes ; déjà troublée par le poids insolite et le feu de son cœur. (2013 : 208).

Il y a effectivement l'expression de contemplation et le reflet d'une image qui traduit un état d'âme qui est en adéquation avec la qualité de l'eau. Même sale, celle-ci donne à voir à Marie-Corail son regard triste.

Dans une eau claire, par contre, l'image est tout autre. Le regard s'éclaircit et voit la beauté. « *Au fond de la barque, à Sanchanteur, j'aurais su, peut-être, évoquer pour Luc ce visage de mon Beau Clair dont j'aurais vu les traits se former sur l'eau de la rivière, ou dans le ciel comme autrefois* » confie Aména dans *Solitude ma mère* (1995 : 25). Les reflets de l'eau vive font rêver et encouragent l'imagination matérielle. « *Près du ruisseau, dans ses reflets, le monde tend à la beauté* » soutient Bachelard (1942 : 36), ce qui appuie les nombreuses expressions de l'eau euphorique qui fondent le bien-être dans notre corpus.

Taos Amrouche transpose ce parallèle à un autre contexte où elle permet à la narratrice de voir des eaux et des reflets dans les yeux de personnages, sans s'éloigner de la beauté. Rappelons, au passage, que la narration s'intéresse d'une façon distinguée aux yeux en tant que terme comparé et qui est mis en relation avec l'eau.

« *Le miroir de la fontaine est donc l'occasion d'une imagination ouverte* » (Bachelard, 1942 : 32). Cette imagination se distingue de celle que permet un miroir de verre, ou de toute autre matière réfléchissante. Selon Bachelard

les miroirs de verre, dans la vive lumière de la chambre, donnent une image trop stable. Ils redeviendront vivants et naturels quand on pourra les comparer à une eau vivante et naturelle, quand l'imagination renaturalisée pourra recevoir la participation des spectacles de la source et de la rivière. (1942 : 32).

Des miroirs de verre existent dans *Rue des tambourins*. Ce sont des bouts de glace que la grand-mère ramasse et colle sur les murs de la maison. « *La plupart vous regardaient tristement (comme si leur regard avait du mal à franchir le bourrelet de plâtre)* » (2013 : 68). Ils sont sans reflets, dévalorisés. « *Un seul, épanoui comme une lune, vous donnait du plaisir : celui-là ne ressemblait pas à une flaque d'eau sale ; il étincelait* » (2013 : 68). Il ne ressemblait pas à la flaque d'eau sale qui a renvoyé l'image tremblante du regard

triste de Marie-Corail. Mais bien qu'étincelant, ce morceau de miroir de verre n'ouvre aucune imagination. Celle-ci n'est pas naturalisée.

En s'inspirant de la nature, l'imagination matérielle permet au rêve de s'approfondir. Elle satisfait, de la sorte, le besoin du « *rêve naturel [...] de s'inscrire profondément dans la nature* » (Bachelard, 1942 : 32). Les espaces des eaux vives, comme le ruisseau, la fontaine et autres sources sont des éléments de la nature vive qui font rêver dans notre corpus.

6.2. Le rêve de la rosée : en quête de caresse

Dans le rêve du jardin humide, que nous appelons ainsi, la narratrice de *Jacinthe noire*, Marie-Thérèse, ne cache pas son désir de mirer la rosée qui alourdit les chrysanthèmes : « *Mes mains ruissellent. Mes pieds sont pesants de terre et mouillés. Des gouttes limpides restent aux paumes de mes mains, d'autres glissent sur mes bras nus. Je voudrais mirer cette rosée* » (1996 : 28). Le récit n'explique pas ce qui motive ce désir rêvé de Marie-Thérèse. Pourquoi est-elle attirée par la limpidité de la rosée ? Que veut-elle y voir ?

Le miroir des eaux a une « *utilité psychologique* » que Bachelard (1942 : 31) situe dans ce que « *l'eau sert à naturaliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation* » (1942 : 32). L'intime contemplation est donc d'implication narcissique, y compris face à l'eau. « *Près de la fontaine prend ainsi naissance un narcissisme idéalisant* » (1942 : 33). Celui qui se penche pour regarder dans un miroir d'eau cherche à voir son reflet. Le reflet lui donne à voir sa propre image, ou précisément l'image de son propre visage, qui est « *l'instrument qui sert à séduire* » (1942 : 31). « *En se mirant, l'homme prépare, aiguise, fourbit ce visage, ce regard, tous les outils de séduction* » (1942 : 31).

Si tel serait le cas de Marie-Thérèse dans son rêve, que signifierait son éventuel « *narcissisme idéalisant* » dans la rosée ? Il y a en effet un besoin affectif à vouloir mirer l'eau, ce besoin se traduit dans ce que Bachelard appelle « *la sublimation de la caresse* » : « *L'image contemplée dans les eaux apparaît*

comme le contour d'une caresse toute visuelle. Elle n'a nul besoin de la main caressante » (1942 : 34).

Cette quête de caresse visuelle, traduction du besoin d'affection, est engagée dans le rêve ci-dessus de Marie-Thérèse qui voudrait y trouver ce que sa vie ne lui offre pas. L'histoire de *Jacinthe noire*, pour rappel, nous présente les deux personnages principaux, Reine et Marie-Thérèse, comme deux complices incomprises au point où Reine a fini par être expulsée de la pension par la directrice.

Le rêve de Marie-Thérèse illustre le manque de compréhension et de tendresse de celle-ci. En cela, la rosée a été « *bienfaisante* », comme la qualifie d'ailleurs Reine dans *Jacinthe noire*, lorsqu'elle compare le discours religieux du Père Julien : « *Ces paroles ont été pour moi comme une bienfaisante rosée* » (1996 : 220). L'adjectif qui accompagne la rosée dans cette comparaison nous renseigne sur le sentiment de Reine qui est séduite par les propos caressants du Père Julien. La rosée aux yeux de Taos Amrouche est toujours généreuse. Nous la retrouvons qualifiée de bienfaisante dans *l'Amant imaginaire* aussi.

La quête de la caresse visuelle est amorcée dans la métaphore de la caresse de la pluie que l'on trouve dans *l'Amant imaginaire*. Taos Amrouche rend la pluie capable de caresser comme par un geste humain : « *Cette fois, plus d'interdictions, mais le salut écrit en toutes lettres : retrouver la grâce et la noblesse de chaque geste, de chaque baiser, et s'exposer à la caresse du soleil ou de la pluie, en toute innocence !* » (1997 : 98).

Tout en permettant une caresse visuelle, les miroirs d'eau sont comme des miroirs du passé qui font remonter à la surface des souvenirs. « *L'homme se mire dans son passé, toute image est pour lui un souvenir* » (Bachelard, 1942 : 80). Comme ceux de Reine ou de Marie-Thérèse, les souvenirs des narratrices de notre corpus sont empreints de douleurs multiples et d'épisodes mélancoliques à l'image de ceux vécus par Marie-Corail dans *Rue des tambourins*. En plus du reflet du triste regard, Marie-Corail voit, dans l'exemple du miroir de l'eau sale, son passé et son présent de jeune-fille différente des autres par le fait de sa religion. Dans une eau claire, elle aurait peut-être pu trouver le bonheur qui lui

manque. Le passage par les eaux claires est le passage de la beauté. Ces eaux offrent des promesses de bonheur aux personnages. D'après Bachelard, « *un poète qui commence par le miroir doit arriver à l'eau de la fontaine s'il veut donner son expérience poétique complète* » (1942 : 32).

En résumé de cette deuxième partie, il ressort de l'analyse que la symbolique des eaux dysphoriques est associée à la mort, la tristesse, reflétée par les larmes, la mélancolie, la soif et la violence. La tendance au drame qui singularise l'écriture de Taos Amrouche est soulignée par la proximité entre l'eau et des cimetières et par les signes de l'immobilisme, la platitude, l'horizontalité et le silence des eaux qui symbolisent la mort. La mort de l'eau est ainsi particulière comme l'est celle, totale et sans trace, qu'elle permet. Cette totalité convoque l'image du départ sur les flots avec l'investissement du mythe de Caron emportant les ombres sur sa barque. La symbolique de la mort est renforcée par l'image des roseaux et des herbes figurant la chevelure d'une morte. Les eaux mortes restent belles et cette beauté n'empêche pas toutefois que l'on imagine une tombe dans les eaux profondes et que l'on médite la mort près d'elles. Cet aspect mortifère est vérifié avec des eaux qui transmettent la mélancolie à des narratrices. Ces eaux sont ainsi, pour une âme affectée, la matière du désespoir et un élément de la nature mélancolique et mélancolisant, qui porte la teinture des larmes.

Les eaux dysphoriques se manifestent à travers les larmes en tant que symbole profond et organique de la femme. Les personnages féminins ont, en effet, beaucoup pleuré sous l'effet de douleurs multiples et de mal-être dont celui induit par une défloration. La tendance au funeste de l'écriture de Taos Amrouche l'amène à donner le caractère mélancolisant y compris pour la pluie, qui n'est pourtant pas une eau morte. La pluie prend des qualificatifs qui se mettent en accord avec l'état d'âme des narratrices, y compris par des expressions métaphoriques.

La symbolique de la soif est représentée par les eaux qui absorbent les ombres et les reflets, comme une substance qui boit. La soif de la mer ou du lac est fantasmée, renvoyant à celle des narratrices. Deux soifs sont manifestées

indistinctement. Celle des narratrices est plurielle et exprimée différemment. La soif d'eau se confond avec celle d'affection et d'amour, soit une soif du cœur qui traduit des frustrations. Cette soif est symbolisée par les séquences répétées de baisers qui sont comparés avec l'expression d'un verre d'eau fraîche. À ces soifs s'ajoute celle de la terre qui réclame de l'eau comme le font, à leur façon, les narratrices pour l'amour.

La dysphorie est traduite aussi par la violence de l'eau à travers notamment la pluie et la neige. Des personnages ont fait face à une eau plus ou moins menaçante. En y faisant face, ils donnent forme à l'imagination du rêve de la volonté de puissance dont nous avons relevé des manifestations différentes. Les expressions de domination de l'eau sont cependant souvent minimales et ne mettent pas en scène un danger majeur. La volonté de puissance triomphe parfois, quand bien même de façon symbolique, y compris dans un rêve.

La symbolique des eaux euphoriques, quant à elles, implique dans notre corpus des eaux confidentes, régénératrices, purificatrices, maternelles, fécondantes et caressantes. Ce sont les fonctions auxquelles a abouti notre analyse. En partageant des séquences intimes des narratrices, les eaux sont témoins des secrets de celles-ci, dont ceux qui sont en relation avec des agressions sexuelles. En tant qu'espace des eaux profondes, cachées et silencieuses, le puits symbolise le foyer qui garde ces secrets, d'où l'attachement que lui vouent les narratrices. Lorsque les eaux sont claires, comme celles du ruisseau et de la rivière, elles sont calmantes et invitent à la rêverie profonde et permettent aux narratrices de vivre des moments lumineux.

La symbolique du renouveau nous est renvoyée par la fraîcheur, la clarté et la jeunesse de l'eau, que l'on trouve dans les eaux de la rivière et du ruisseau aussi. L'eau fraîche et jeune est une eau riante et chantante qui répand une gaieté aquatique dans une ambiance de printemps. Toute une dynamique de la vie est relevée et annoncée même par le regard rafraîchi et rafraîchissant. Cette eau contribue ainsi à vivre le renouveau et à le symboliser aussi par la pluie et dans le rêve. Dans la pluie s'entend les bruits de l'eau vive qui devient chantante. Ces bruits sont alors la métaphore de la fraîcheur aquatique, y compris dans le rêve.

L'état de bien-être a permis d'imaginer une eau chantante et musicale, qui apaise les narratrices comme le fait aussi le silence de la neige.

Le renouveau est symbolisé par les eaux purificatrices qui interviennent même dans des rêves où l'eau efface les souillures. Elle est particulièrement présente dans notre corpus où les personnages expriment une exigence de propreté qui s'accomplit avec l'eau. Il y a un besoin de toilette et de lessive, d'hygiène corporelle et de propreté des espaces dont des maisons. L'écriture contribue à refléter l'intérêt avéré pour la propreté en usant de métaphores et de comparaisons en relation avec l'eau ainsi que d'un champ lexical récurrent. Les procédés d'écriture intègrent la transparence des eaux et la blancheur de la neige comme symbolique de la pureté. La purification recherchée transcende le physique pour concerner le moral en étant capable de redonner sa blancheur à « *l'âme pécheresse* ». L'eau purificatrice est rendue ainsi héroïne de la douceur et de la pureté que l'on trouve dans la pluie et des sources d'eau vive.

C'est des souillures que l'eau est purificatrice. Les cinq récits montrent plusieurs de ces souillures dont celles suggérées par différentes expressions y compris métaphoriques. Les narratrices ne cachent pas celles qu'elles ont subies, par le fiancé ou par d'autres personnages, et qui sont d'ordre sexuel. Ce sont des souillures plus d'ordre moral que physique et que la peur, probablement le tabou aussi, empêche les victimes d'en révéler l'existence dans leur entourage. Des expressions multiples de purification se réalisent aussi sur le plan religieux avec le baptême et les ablutions qui sont deux actes purificateurs.

L'eau affiche aussi sa maternité lorsqu'elle est imaginée comme un lait, notamment à travers la pluie qui abreuve la terre. Elle l'est aussi parce qu'elle nourrit et berce. À cela s'ajoute sa fonction fécondante qui est symbolisée par des signes qui sont suggérés dans la poterie de Fadhma Amrouche.

Les eaux sont également rendues caressantes et ce en mirant les miroirs aquatiques. Les narratrices contemplent l'eau qui leur renvoie l'image de leur état d'âme. Dans l'eau sale se voit le regard triste, tandis que l'eau vive reçoit un regard clair à qui elle renvoie l'image de la beauté. Le miroir des eaux remplit

une fonction psychologique en offrant aux narratrices, qui sont en quête de douceur, une caresse visuelle y compris dans les rêves.

Conclusion

La présente thèse a jumelé pas moins de six approches entre thématique, stylistique, intertextuelle, sémiotique, anthropologique, symbolique et psychanalytique. Ces approches étaient nécessaires pour faire la lumière sur deux dimensions de l'eau dans notre corpus : matérielle et imaginaire. Elles nous ont permis de relever que le signe aquatique a contribué à installer notre corpus dans la sphère féminine, à travers la prédominance des personnages féminins et la symbolique aquatique.

Avant de mener l'analyse de la symbolique, notre thèse se devait d'abord de faire remonter à la surface l'abondante matière aquatique enfouie dans les cinq récits. L'objectif étant de souligner d'abord l'existence du signe aquatique et de révéler son importance. C'est ce à quoi nous nous sommes attelés le long de la première partie qui a révélé non seulement que cette matière existe bel et bien mais aussi qu'elle est d'une telle profusion qu'elle entraîne toute une variété de représentations et d'expressions symboliques. L'analyse nous permet d'affirmer que Fadhma Amrouche et sa fille Taos Amrouche portent effectivement une attention particulière à l'eau.

Parmi les manifestations les plus visibles de cette présence figure la multiplicité des espaces aquatiques, ce qui désigne l'aspect géographique des représentations de l'eau. Ces espaces sont présents en nombre de onze, presque à égalité entre les espaces des eaux courantes et ceux des eaux stagnantes. Les deux auteures ont fait intervenir dans leurs récits fontaines, sources, ruisseaux, fleuves et rivières mais aussi bassins, lavoirs, abreuvoirs, puits, lacs et mer. Si la mère et la fille se sont partagées, respectivement et globalement, neige et pluie, les espaces aquatiques ponctuent différemment leurs récits qui ont en commun cependant les fontaines et la mer.

Cette pléthore aquatique est constituée de différentes surfaces dont les plus petites ne sont pas cependant celles des lavoirs ou autres bassins, mais plutôt celles d'une gourde ou d'une outre, parce que les deux auteures élargissent l'éventail en intégrant des ustensiles que nous considérons comme de petits espaces de l'eau. Elles accentuent le signe aquatique par la présence de la pluie, de la neige, de l'eau dans les maisons et celle dont elles ne précisent pas la provenance mais qui est bien présente dans le large espace textuel. Le corpus de

l'eau s'est constitué par la somme de toutes ces manifestations. Elles sont les premières expressions formelles qui traduisent amplement l'intérêt des deux auteures pour l'élément aquatique. Les narratrices n'ont pas vécu au bord d'un espace aquatique quelconque, les pieds dans l'eau, pour nous fournir une explication logique à la présence aquatique particulière dans l'espace textuel. Exception est faite pour le cas du lac, à un certain degré, dans une partie des romans de Taos Amrouche. C'est ce qui nous autorise à considérer que les deux auteures ont cherché à dire l'eau et à exploiter nombreuses occasions pour le faire. L'analyse scripturale et thématique lève le voile sur d'autres marques de cet intérêt dont celle d'une stratégie de valorisation de l'eau par l'écriture.

Les deux auteures maintiennent la constance des manifestations aquatiques et les multiplient par le moyen de la répétition qui s'opère au niveau du mot, à travers un champ lexical récurrent, et au niveau de celui des séquences narratives. Cette récurrence nous a permis de relever la préférence des auteures, notamment de Taos Amrouche, pour certaines expressions que nous avons soulignées. Nous considérons ces répétitions comme un des éléments d'une stratégie de valorisation de l'élément aquatique dont fait partie l'anticipation à dire l'attachement à l'eau. Les deux (répétition et anticipation) relèvent des procédés scripturaux, nombreux et variés, mobilisés par Fadhma Amrouche et Taos Amrouche.

Les deux auteures usent de phrases brèves centrées sur l'eau, ce qui rend celle-ci formellement plus visible, du fait d'un procédé que nous assimilons à l'action de rognage, qui est ici syntaxique. L'intérêt qui est manifesté pour l'emplacement de l'eau dans différentes maisons et le discours centré sur la pluie ou sur la neige sont aussi une autre forme de ce rognage. C'est ce qui se produit également, sur le même plan formel, en intervenant sur la typographie avec l'usage des guillemets, majuscules, tirets et parenthèses.

La description prend en charge l'eau et ses espaces d'une façon large, profonde et dynamique et qui a abouti à instaurer un rythme et une hiérarchie pour le cas de la neige. La description et la narration ont fait se rencontrer l'eau et les narratrices jusqu'à les confondre, et ce en décrivant l'eau en accord avec les états d'âme de ces dernières. Certaines narratrices ont même traduit leur

enchantement ou leur attachement en s'appropriant un ruisseau et un puits. Un jeu de définition et d'indéfinition s'est fait aussi en adéquation avec les contextes de bien-être ou de mal-être, ce qui a fait que dans des situations euphoriques des espaces aquatiques sont identifiés en portant des articles définis. C'est l'une des multiples façons de valoriser ces espaces comme l'est aussi la manière qui a donné à des lacs une identité et le rôle d'actant.

« *Ainsi l'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme, une voix. Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète* » (Bachelard, 1942 : 24). C'est ce qui s'est confirmé avec l'eau de notre corpus à qui on trouve des odeurs, des bruits et des goûts. Cette eau-personnage fait écho aux personnages de l'eau, à majorité féminine, que nous avons relevés comme un autre niveau de représentation aquatique.

Le langage métaphorique et la comparaison constituent un autre moyen poétique et narratif qui particularise sensiblement l'écriture de Taos Amrouche et qui grossit le signe aquatique. Celle-ci est à inscrire parmi les « *nombreuses romancières francophones [qui] utilisent la métaphore de l'eau pour représenter une parole féminine libérée* » pour reprendre les mots de Yolande Helm (citée par Martine Fernandes : 16).

L'écriture de Taos Amrouche a même investi la frontière étroite qui sépare la métaphore de la comparaison par le seul mot comparatif pour s'engager dans un jeu métaphorique nourri par l'eau. Cette écriture est ainsi marquée par une poéticité imprégnée par ce qu'on pourrait appeler la métaphore aquatique. « *C'est que la métaphore est le phénomène de l'âme poétique* » comme le soutient Bachelard (1942 : 207).

La littérature de Taos Amrouche se distingue aussi par une invitation indirecte à l'interrogation et à la réflexion autour de l'eau et qu'induit un jeu d'imprécision qui ponctue les récits. Cela est relevé dans les séquences qui sont répétées mais sans l'indication explicite du même espace aquatique, ce qui a amené à confondre un bassin avec une fontaine ou un lavoir, ou encore une fontaine avec un abreuvoir. L'identification d'un lac, rendue possible par les seuls indices disséminés dans le récit, est une autre forme d'imprécision. Nous estimons que toutes ces imprécisions n'induisent finalement qu'une intuition de

confusion, voulue ou non, et qui ne fait qu'appeler davantage une attention sur l'eau.

Taos Amrouche ne se contente pas d'écrire l'eau que l'on voit. Elle la cherche et va vers elle en engageant son écriture sur les traces de celle qui est absente et invisible. Elle donne de la visibilité à l'eau que l'on entend seulement et que l'on devine ou à celle que l'on ne peut voir dans l'obscurité de la nuit.

Dans toute cette matière aquatique ainsi mise en valeur il y a une partie qui met en relation, en dialogue, les deux auteures et souligne leur intérêt commun pour les mêmes manifestations aquatiques. C'est ce qui est possible de constater à la lumière de l'analyse intertextuelle que nous avons effectuée. L'intertextualité a montré que Fadhma Amrouche et Taos Amrouche sont toutes les deux marquées par les mêmes séquences et les mêmes personnages de l'eau. Elle a mis aussi en évidence des séquences sur lesquelles insiste Taos Amrouche puisqu'elle les répète parfois dans trois de ses romans. Cette analyse intertextuelle est importante à nos yeux parce qu'elle a souligné un intérêt commun et nous a montré la convergence des regards des deux auteures tournés vers la même matière aquatique.

L'analyse des représentations de l'eau est complétée par un aspect qui donne aux cinq textes un prolongement dans la culture et une dimension spirituelle. La narration a puisé dans la Bible et la littérature chrétienne des références aquatiques comme on l'a vu dans *Jacinthe noire*. Quelques signes de la religion musulmane ont été intégrés pour compléter cette dimension spirituelle en relation avec le patrimoine religieux des personnages. Mais c'est le lien culturel qui est le plus marqué. Il est produit par, entre autres sources, l'inspiration d'images mythologiques dont celle d'Aphrodite. Cependant, c'est surtout avec la culture kabyle des narratrices que le rapport est le plus significatif. Parmi toutes les manifestations aquatiques relevées plusieurs permettent d'établir un rapport avec cette culture, et ce dans les deux patrimoines matériel et immatériel. C'est le cas notamment avec les moulins, un conte, les fontaines, les chargées d'eau et les rites de la pluie et de la neige. C'est autant d'espaces, de personnages et de pratiques que nous avons appuyés avec des références puisées dans le patrimoine culturel kabyle. Il y a lieu d'affirmer que

Fadhma Amrouche et Taos Amrouche ont transcrit une partie de leur culture à travers les représentations de l'eau.

Ainsi, nous pouvons dire que les cinq récits sont marqués par la culture et la religion de leurs auteures. Lorsque l'on sait que cette culture, dans son étendue, fait une place de choix à l'eau et lorsque les deux religions font autant, on comprend que l'attachement des deux auteures à ce double patrimoine se manifeste inévitablement avec l'élément aquatique. Et cela se voit suffisamment dans leur écriture. Comme l'écrit Denise Brahimi, « *les romans de Taos sont autobiographiques, on peut les regarder comme le miroir grossissant des situations qu'elle a vécues et des sentiments qu'elle a éprouvés* » (1995 : 56). Quant à *Histoire de ma vie* de Fadhma Aït Mansour Amrouche, il n'y a pas de doute que c'est une autobiographie assumée. Beida Chikhi la considère comme une « *autobiographie féminine écrite en français mais dans une expression cosmologique kabyle* » (1998 : 8). Les affirmations de ces deux critiques nous confortent dans notre conclusion que les cinq récits sont ainsi le reflet du vécu de leurs auteures et les miroirs grossissant des espaces qui les ont abritées.

Ceci nous amène à dire que cette mise en valeur de l'eau, par le moyen de la culture et de la religion, suggère donc l'influence perceptible de ce double patrimoine sur Fadhma Amrouche et Taos Amrouche qui le reproduisent à travers leurs narratrices. Ces espaces sont porteurs de pratiques culturelles et religieuses où l'élément aquatique est omniprésent et occupe une place importante. Ce qui nous permet d'affirmer que cette **influence plus culturelle que religieuse contribue à la prédominance de l'eau dans les romans de Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche**. En affirmant cela, nous ne faisons finalement que confirmer l'une de nos deux hypothèses que nous avons posées dans l'introduction de cette thèse.

La première partie de notre recherche a permis aussi de relever l'ambivalence frappante de l'eau, à travers l'opposition entre espaces des eaux courantes et espaces des eaux stagnantes. Pour Jules Gritti, « *philosophe de l'imagination, l'Eau est d'autant plus du côté de la vie qu'elle est travaillée par moments par la mort. Les grands mythes, comme la tradition poétique, attestent de cette ambivalence* » (cité par Mariette Darrigrand, 2015 : 4). L'eau, qui passe

d'un roman à un autre, nous la retrouvons, effectivement, dans toute son ambivalence de source à la fois d'étanchement de la soif, de l'humain et de la terre, et de déception, d'adversité et de dysphorie. Lorsqu'elle ne suscite pas tourment, désespoir ou révolte, elle est source d'apaisement et de bien-être moral. Elle « *mêle ici ses symboles ambivalents de naissance et de mort* » (Bachelard, 1942 : 106), comme nous l'avons souligné avec la neige qui est associée à des naissances mais qui s'érige parfois en obstacle. Du fait de l'ambivalence, le bonheur que suscite le ruisseau est perturbé par une courte séquence d'une eau furieuse, et les eaux amies de la rivière ont laissé, momentanément, une place à une eau houleuse.

La nature dualiste de l'eau met côte à côte, dans le même texte, l'eau de la joie et l'eau de la peine, l'eau de la vie et l'eau de la mort. Mais les deux auteures font que les eaux euphoriques prédominent nettement à l'exemple des contextes dans lesquels la pluie est décrite. « *La balance morale penche sans conteste du côté de la puberté, du côté du bien. L'eau est portée au bien* » (Bachelard, 1942 : 161). De notre corpus, il ressort que la balance des expressions aquatiques penche clairement du côté de l'eau amie et que les narratrices témoignent plus de leur bonheur que de leur malheur, notamment près des eaux courantes, mais y compris près de certaines eaux stagnantes. « *L'eau peut incarner la sagesse et la connaissance illimitée ; elle est un symbole du temps qui passe, mais aussi de l'éternité ; un symbole de la liberté, mais aussi de la solitude ; elle est associée à la purification, mais aussi à l'impureté* » (Mattias Aronsson, 2008 : 26). Cette dichotomie des eaux génératrices/destructrices, ou bienfaisantes/malfaisantes se confirme dans l'analyse de la symbolique de l'eau que nous avons réalisée tout au long de la deuxième partie de notre thèse. L'ambivalence qui s'en dégage n'affecte pas pour autant la cohérence et la beauté des textes. « *Les plus belles images sont souvent des foyers d'ambivalence* » (Bachelard, 1942 : 10).

L'eau dysphorique de notre corpus prend une charge négative en association avec la mort, les larmes, la mélancolie, la soif et la violence. Elle s'oppose à l'eau euphorique qui est confidente, rénovatrice, purificatrice, maternelle, nourricière, fécondante et caressante. Bachelard soutient que

le roman n'est vigoureux que si l'imagination de l'auteur est fortement déterminée, que si elle trouve les fortes déterminations de la nature humaine. Comme les déterminations s'accroissent et se multiplient dans le drame, c'est par l'élément dramatique que l'auteur se révèle le plus profondément. (1942 : 96).

Fadhma et Taos Amrouche se révèlent par la symbolique de la mort de l'eau et par l'eau. Cette symbolique est manifestée par le voisinage du cimetière et sa surélévation spatiale symbolique, la stagnation, la platitude et le silence des eaux, des images mythologiques associées à la barque, aux ombres, aux roseaux et aux herbes, et par l'image d'une tombe au fond des eaux profondes. Taos Amrouche confirme qu'elle penche du côté de l'eau amie en rendant les eaux mortes belles par les motifs qui la fleurissent et l'illuminent. Elle fait de même avec le lac, en tant qu'espace qui porte les signes de la mort, parce que contenant des eaux stagnantes, qu'elle rend beau et fleuri.

Les larmes, que nous considérons comme une forme d'eau organique, sont abondantes et témoignent des nombreux maux des personnages féminins du corpus, qui les versent dans l'écrasante majorité des cas. Parmi les peines des narratrices nous avons pu voir qu'il y a celle provoquée par une défloration. Ces expressions font grand écho à la condition de la femme pour laquelle les deux auteures offrent, à la même occasion, des espaces d'expression et d'extériorisation des peines par les voix des narratrices.

Une forme de compassion de la nature est imaginée et nous invite à voir dans la pluie et la neige le reflet de la mélancolie, et s'exprime y compris par la métaphore. Nous constatons que Taos Amrouche ne se limite pas aux parallèles traditionnels qui relient le mal-être aux eaux tristes, et le bien-être aux eaux joyeuses. Avec une imagination affranchie des codes, elle abolit ces frontières et déconstruit ces parallèles, comme elle le fait dans d'autres occasions.

Elle symbolise la soif par le fantasme qui s'imagine à travers les eaux qui absorbent des ombres, ce qui fait qu'on imagine des eaux buveuses. Nous avons considéré ce fantasme de la soif comme faisant écho à la soif, exprimée ou suggérée, des narratrices et que nous avons relevée dans sa pluralité. La soif d'amour et d'affection, symbolisée par des baisers, se confond avec celle de l'eau

qui laisse les narratrices avec leur frustration. En se faisant désirer, l'eau fait ainsi violence aux personnages.

La violence aquatique fait partie de la réalité textuelle des récits des deux auteures qui nous montrent une partie de la charge négative des eaux, maintenue dans des proportions minimales dominées par la charge positive. Au milieu de cette violence, les auteures introduisent plusieurs expressions imaginées comme celles de la volonté des personnages à affirmer leur puissance symbolique face aux eaux. L'écriture propose à l'imagination quelques duels avec l'eau qu'il est parfois possible de remporter symboliquement, face notamment à la mer. Cela est le cas chez Taos Amrouche qui met en avant des personnages avec le besoin d'affirmer leur force et leur existence, ou tout simplement le besoin de s'affirmer. Mais les eaux de la mer sont aussi présentées comme des eaux maternelles, ce qui confirme l'ambivalence de la mer, et de l'eau d'une façon générale.

Les eaux euphoriques de notre corpus sont les eaux claires du ruisseau, de la rivière et des sources et qui sont investies du rôle de confidentes qui ont partagé les secrets et les aventures des narratrices. Taos Amrouche donne ce rôle même aux eaux sombres du fleuve qui ont assisté à la défloration de la narratrice de *Solitude ma mère*. Ces eaux inspirent aussi bonheur et liberté et ont une utilité psychologique en consolant les peines et en offrant une caresse visuelle à travers les miroirs des eaux claires, et ce en mirant la rosée. Taos Amrouche, dans la même logique de déconstruction des codes que nous soulignons plus haut, fait aussi d'une eau sale un miroir. Mais dans ce miroir, il n'est possible de voir qu'un regard triste qui traduit un passé agité, tandis que dans l'eau claire se voit la beauté.

L'eau symbolise sa fonction maternelle en prenant l'image du lait à travers la pluie nourrissante de l'été, et l'image d'une eau qui berce et réjouit Fadhma Amrouche.

Aux eaux profondes d'un vieux puits est associée la symbolique de gardiennes des secrets. À ce propos, nous avons souligné les nombreux secrets des narratrices dont ceux liés à des attouchements et autres agressions sexuelles qui les ont marquées. Ce côté saillant du vécu des différentes narratrices justifie un désir de renouveau et la quête d'une nouvelle vie, dont la symbolique se

dégage des eaux fraîches, jeunes, bruyantes et chantantes. Une dynamique de la vie est suggérée à travers la source, le ruisseau et la rivière, tout en investissant la métaphore et le monde des rêves. Là aussi, Taos Amrouche, plus que sa mère, élargit le champ de l'imagination et intègre dans la symbolique du renouveau la pluie à laquelle elle donne un rythme musical. De ces parallèles intimement imaginés, nous distinguons l'image d'une eau vive qui apaise, comme le fait aussi le silence de la neige qui tombe. C'est là une des puissances de l'eau de notre corpus qui montre aussi sa puissance de purification, confirmant ainsi sa valorisation.

Les expressions de purification sont nombreuses dans les cinq récits et elles engagent les narratrices et d'autres personnages. Une exigence de propreté est nettement visible et englobe hygiène corporelle et propreté des espaces. Beaucoup de moyens d'expression que permettent l'espace textuel et les procédés d'écriture sont investis pour montrer ce besoin insistant : dans la narration, par la métaphore, le lexique, la comparaison, la répétition, ou encore le symbole de la neige ainsi que les rêves. L'eau est aussi liée à la douceur, à la clarté et à la transparence, qui sont autant de valeurs qui la renvoient à la pureté. La dimension spirituelle est aussi mêlée à cette fonction purificatrice par le moyen du baptême et des ablutions. Dans cet ensemble de connexions, nous retrouvons l'eau comme un élément qui influence les narratrices, selon qu'elle soit vive ou morte. C'est ce qui confère à l'élément aquatique une fonction psychologique qui s'exerce sur les états d'âme changeants de ces narratrices.

L'eau purificatrice de notre corpus symbolise le renouveau à divers niveaux d'interprétation. La purification va au-delà du physique et renvoie à la purification de l'âme, comme le suggère la symbolique qui nous est renvoyée des rêves de la viande et des fleurs qui ont retrouvé une nouvelle vie après avoir été lavées de leurs souillures. De quoi les narratrices voudraient-elles se purifier ? C'est la question fondamentale que nous nous sommes posée à ce niveau de l'analyse.

Les souillures des narratrices, telles qu'elles les ressentent, sont justement nombreuses dans notre corpus et sont le forfait de plusieurs hommes. Elles sont d'ordre sexuel et ponctuent tous les récits, à l'exception de *Jacinthe noire*.

Certaines sont assumées comme telles, d'autres sont suggérées. Nous comprenons que si une séquence qui raconte une souillure, comme celle dont s'est rendu coupable Robert, le fiancé, est répétée dans deux romans de Taos Amrouche, cela ne peut être que la conséquence d'un sentiment de trahison qui torture la victime. Cette répétition est aussi le signe d'une atteinte, douloureuse, bouleversante et marquante, et d'un traumatisme subis par la victime qui les garde en elle comme une tache, imprimée telle une salissure. Cette salissure devient alors une hantise, un souvenir obstiné qui hante l'esprit. L'écriture la traduit aussi par les références récurrentes à des expressions de souillures telles que les fontaines empoisonnées et l'eau sale ou noire, ainsi que par différentes manifestations du désir de la pureté et de la propreté. La honte, la peur ou le tabou expliquent, à ce propos, les secrets gardés et la symbolique du puits. Ces salissures sont plus d'ordre moral que physique, ce qui rattache la symbolique de la purification à l'âme.

Il ressort de cette analyse que les séquences des souillures en rapport avec des agressions sexuelles sont pesantes dans l'écrasante majorité des textes de notre corpus, soit dans quatre des cinq récits des deux auteures. Fadhma, Marie-Corail et Aména, dans deux romans, s'en plaignent toutes, et de plusieurs façons. L'analyse nous a révélé, à ce propos, que les récits de Fadhma Amrouche et Taos Amrouche ont une triste expérience en commun : Robert a trahi Aména comme Kaci a trahi Fadhma.

Il est donc clair que ces souillures engagent pleinement l'eau purificatrice qui est, de ce fait, la plus présente parmi les eaux euphoriques. Ce qui nous permet d'affirmer que l'eau de notre corpus dégage, effectivement, une **fonction prédominante de purification qui a un rapport avec des souillures provoquées par des relations extraconjugales**, sur fond de sentiment de trahison. C'est ainsi, notre deuxième hypothèse de départ qui se confirme.

En insistant sur ces agressions sexuelles répétées, Taos Amrouche use d'une écriture aux relents militants, parce qu'elle dénonce, d'une certaine façon, des violences masculines. Lutter contre les « *violences faites aux femmes* » fait l'actualité de nos jours. Il n'échappe pas à Denise Brahimi que, à ce propos, « *Taos peut légitimement passer pour une pionnière, sans qu'elle ait pour autant*

échafaudé une théorie de type féministe, mais parce que son audacieuse manière de décrire les faits a valeur de dénonciation » (2012 : 206).

La symbolique du reste des eaux euphoriques que nous avons fait ressortir est en lien avec la fonction purificatrice. C'est le cas de l'eau confidente, qui sait les secrets dont font partie forcément les souillures en question. Aussi, l'eau qui permet le renouveau est comme une eau qui purifie parce qu'elle engage à une nouvelle vie loin des fantômes du passé. L'eau maternelle, nourricière et caressante, dégage, quant à elle, une symbolique qui offre l'attention et l'affection dont ont besoin les narratrices victimes de ces souillures. Toutes ces eaux servent donc les mêmes narratrices.

Certaines de ces dernières se ressemblent et plusieurs séquences les unissent. Mieux, elles ressemblent même aux auteures qui les ont créées. Il est clair que Fadhma Amrouche raconte sa propre histoire. Beaucoup de similitudes qu'il est loisible de faire ressortir des romans de Taos Amrouche invitent à croire que celle-ci aussi se raconte à travers ses personnages. Bachelard soutient que « *le romancier, qu'il le veuille ou non, nous révèle le fond de son être, encore qu'il se couvre littéralement de personnages. En vain il se servira " d'une réalité " comme d'un écran* » (1942 : 96). Fadhma Amrouche et sa fille Taos nous révèlent, consciemment ou inconsciemment pour le cas de la seconde, le fond de leur être. Leur écriture nous fait croire que le désir d'affection, du renouveau et de purification, le penchant pour l'eau vive et claire, la soif, les larmes, la mélancolie, la tendance au tragique et la volonté de puissance de leurs personnages sont en réalité les leurs. Elles sont marquées par l'eau parce que « *de si grandes images marquent à jamais l'inconscient qui les aime. Elles suscitent des rêveries sans fin* » (Bachelard, 1942 : 22). Pour reprendre Bachelard, nous affirmons, pour conclure, que Fadhma Aïth Mansour Amrouche et Taos Amrouche se révèlent, au vue de notre thèse, être des « *amant[e]s de l'eau* » (1942 : 168).

Notre thèse n'a aucunement la prétention d'être complète, elle n'est en rien parfaite, loin s'en faut. Il n'y a pas de doute cependant que nous y avons mis notre plein engagement malgré les écueils dont celui du temps.

Notre présente étude est sujette à un prolongement d'analyse. Elle laisse inexplorées des pistes de recherche concernant l'œuvre amrouchienne dans sa totalité. Pour la seule approche bachelardienne, nous estimons qu'il y a matière à explorer la symbolique des trois autres éléments fondamentaux, à savoir l'air, le feu et la terre. La symbolique des fleurs, à première vue, pourrait être un sujet d'analyse à part entière dans la littérature de Fadhma Amrouche et Taos Amrouche, tant les fleurs, et les plantes d'une façon générale, attirent l'attention par leur présence notable. C'est le constat que nous ont permis de faire nos propres lectures. La recherche pourrait être élargie éventuellement à la poésie de Jean-El Mouhouv Amrouche. Chez Taos Amrouche, en tout cas, ce sont les fleurs rêvées qui attirent plus l'attention puisque toutes les narratrices de ses romans en ont vu dans leurs songes. L'œuvre amrouchienne dans sa globalité, de la mère, de la fille et du fils, reste ainsi un terrain fertile qui s'offre assurément à l'analyse de sa dimension imaginaire et c'est une piste qu'il nous intéresse d'emprunter.

Bibliographie

Corpus

- Aïth Mansour Amrouche, F. (2009). *Histoire de ma vie*. Algérie : Éditions Mehdi. Première édition Maspero, Paris, 1968.
- Amrouche, T. (1996). *Jacinthe noire*. Paris : Édition Joëlle Losfeld. Première édition Charlot, Paris, 1947.
- Amrouche, T. (2013). *Rue des tambourins*. Alger : Éditions Casbah. Première édition Table Ronde, Paris, 1960.
- Amrouche, T. (1995). *Solitude ma mère*. Paris : Édition Joëlle Losfeld.
- Amrouche, T. (1997). *L'Amant imaginaire*. Paris : Édition Joëlle Losfeld.

Autres ouvrages des Amrouche consulté ou cité

- Amrouche, J-M. (2016). *Éternel Jugurtha*. Algérie : Tafat éditions.
- Amrouche, T. (2009). *Le grain magique*. Algérie : Éditions Mehdi.

Autres romans cités

- De Balzac, H. (1835). *Le Père Goriot*. Revue de Paris.
- Djébar, A. (1999). *Ces Voix qui m'assiègent*. Paris : A. Michel.

Ouvrages théoriques

- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti.
- Barthes, R. (1977). *Poétique du récit*. Paris : Éditions Seuil.
- Cardonne-Arlyck, E. (1984). *La métaphore raconte*. Paris : Klincksieck.

- Durand, G. (1963). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : PUF.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris : Éditions Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris : Éditions Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions Seuil.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions Seuil.
- Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Éditions Seuil.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Éditions Seuil.

Ouvrages critiques

- Alemdjrodo, H. (2001). *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*. France : Presses universitaires de Bordeaux.
- Amhis-Ouksel, Dj. (2011). *L'exil et la mémoire. Une lecture des romans de Taos Amrouche*. Alger : Casbah éditions.
- Barthes, R. (1954). *Michelet par lui-même*. Paris : Éditions Seuil.
- Brahim, D. (1995). *Taos Amrouche, romancière*. Paris : Éditions Joëlle Losfeld.
- Brahim, D. (2012). *Grandeur de Taos Amrouche*. Alger : Chihab Éditions.
- Fernandes, M. (2007). *Les écrivaines francophones en liberté : Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixthe Beyala. Écritures de l'hybridité postcoloniale et métaphores cognitives*. Paris : L'Harmattan.

- Ghinelli, P. (2006). *L'eau comme trace du temps : L'exemple de la littérature caribéenne contemporaine d'expression française*, [en ligne] www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/ (consulté le 6 juillet 2016).
- Laronde, M. (2007). Préface. Fernandes, M. *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : L'Harmattan.
- Özmen, K. *La symbolique de l'eau et du feu chez Paul Eluard*, [en ligne] www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.fr/index.php/EFD/article/download/37/24 (consulté le 11 avril 2016).

Articles scientifiques

- Barthes, R. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. Communications, 8. 1-27, [en ligne] www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113 doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113> (consulté le décembre 2017).
- Chikhi, B. (1998). *Mémoire à vif*. In B. Chikhi (dir.), *Jean, Taos et Fadhma Amrouche Relais de la voix, chaîne de l'écriture*. Paris : L'Harmattan, 7-11.
- Guillemette, L. et Cossette, J. (2006). *La sémiotique de Tzvetan Todorov*. In Louis Hébert (dir.), *Signo*. Québec, [en ligne] www.signosemio.com/todorov/semiotique.asp (consulté le 8 avril 2019).
- Hamon, P. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage*. In G. Genette & T. Todorov, *Poétique du récit*. Paris : Éditions Seuil. 115-180.
- Lacoste-Dujardin, C. (2007). *L'eau et le féminin dans la culture kabyle*. In Hana Aubry (dir.) *Imaginaires de l'eau, imaginaire du monde*. Paris : La Dispute. Coll. Tout autour de l'eau. 141-159.

- Liauzu, L. (1996). *Disparition de deux hybrides culturels*. In Confluences. Paris, [en ligne] www.revues-lurrielles.org/_uploads/pdf/9_19_13.pdf (consulté le 13 avril 2019).
- Ngozi Tchomba, I. *La symbolique de l'eau dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant*, [en ligne] www.mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/ (consulté le 30 juin 2016).
- Yacine, T. (2003). *Colonialisme et exclusion familiale : les exemples de Jean Amrouche et Daniel Prévost*. In Revue Awal. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Yacine, T. (2011). *Femmes et écriture. Taos Amrouche, précurseure du féminisme nord-africain*. In Revue Tumultes 2011/2, n° 37, 147-164. Editions Kimé, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-tumultes-2011-2-page-147.htm> Doi10.3917/tumu.037.0147 (consulté le 29 septembre 2017).
- Zaïdi, A. (2009). *Fadhma et Taos Amrouche : telle mère telle fille ?* In Synergies Algérie n° 7,13-26.

Thèses

- Ameer, A. (2013). *Écriture féminine : images et portraits croisés de femmes*. Université Paris-Et Créteil. Paris, [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00951346/document> (consultée le 2 janvier 2019).
- Aronsson, M. (2008). *La thématique de l'eau dans Marguerite Duras*. Acta Universitatis Gothoburgensis, volume 58 de Romanica Gothoburgensia, Göteborgs Universitet, Suède, [en ligne] www.biblioteca.ucm.es/ (consultée le 20 juin 2016).
- Kizzi, A. (2016). *L'accord im/possible : écriture, prise de parole, engagement et identités multiples chez Marie-Louise Taos Amrouche*. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Paris, [en ligne]

<http://www.theses.fr/2016PA080076/document> (consultée le 8 octobre 2017).

- Mahmoudi, H. (2016). *La poésie de Mohammed Dib : entre bris-collage et bricolage - Éléments d'une esthétique postmoderne*. École Normale Supérieure de Bouzaréah – Alger.
- Ocovai, D. (2012). *Le motif de l'eau dans l'esthétique du XVIIIe siècle (Littérature et peinture)*. Université Eötvös Loránd, Budapest, [en ligne] www.doktori.btk.elte.hu (consultée le 22 mars 2019).
- Pinzon Hernandez, C. (2016). *Le symbole de l'eau et de la montagne, convergences et divergences au sein de la trilogie de l'écrivain colombien William Ospina et dans la poésie andine contemporaine*. Université Nice Sophia Antipolis, [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/> (consultée le 5 mars 2019).
- Vigne, M-P. (1984). *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*. Université de Bordeaux III. France : presses universitaires de Bordeaux, [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3334890j/> (consultée le 13 avril 2019).

Articles et ouvrages sur le symbole et la symbolique

- Benoist, L. (2009). *Signes, symboles et mythes*. France : Presses universitaires de France, [en ligne] www.cairn.info (consulté le 30 janvier 2019).
- Centre d'information sur l'eau. (2012). *Les mythes et symboliques*, [en ligne] www.cieau.com/tout-sur-l-eau/les-mythes-et-symboliques (consulté le 07 février 2019).
- Daniélou, J. (1958). *Le symbolisme de l'eau vive*. In *Revue des Sciences Religieuses*, tome 32, fascicule 4. 335-346, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1958_num_32_4_2201
doi : 10.3406/rscir.1958.2201 (consulté le 8 novembre 2018).

- Darrigrand, M. (2015). *Eau, Mythes et Symboliques, synthèses de travaux de Jules Gritti*. Paris : C.I.EAU.
- Durand, G. (1964). *L'imagination symbolique*. Paris : presses universitaires de France.
- *Eaux (Symbolisme des)*, [en ligne] http://www.5fr.eu/Encyclopedie_Universelle/page/EAUX_SYMBOLISME_DES.7680/ (consulté le 28 mars 2019).
- Eliade, M. (1952). *Images et symboles*. Paris : Gallimard.
- Granjon, E. (2008). *Le symbole : une notion complexe*. In *Le symbole. Réflexions théoriques et enjeux contemporains*. Protée, volume 36, numéro 1. 17-28, [en ligne] www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n1-pr2404/018802ar/ (consulté le 22 février 2019).
- Gritti, J. (2001). *L'eau. Mythes et symboles*. Paris : C.I.EAU.
- Moreau, J-B. (1976). *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*. Alger : SNED.
- Soued, A. (1998). *Les symboles dans la bible*. Paris : Jacques Grancher.
- Tarot, C. (2007). *Existe-t-il une symbolique universelle de l'eau ?* In Hana Aubry (dir.) *Imaginaire de l'eau, imaginaire du monde*. Paris : La dispute. Coll. Tout autour de l'eau. 55-79
- Todorov, T. (1978). *Symbolisme et interprétation*. Paris : Éditions Seuil.
- Vanden Berghen, C. (1998). *Symbole, symbolique et symbolisme*, [en ligne] www.racines.traditions.free.fr/symboles/symbolrs.pdf (consulté le 21 janvier 2019).

Articles et ouvrages sur l'analyse du discours

- Bordas, É. (2003). *Stylistique et histoire littéraire*. In Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 103 (3), 579-589, [en ligne] www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-579.htm. Doi : 10.3917/rhlf.033.0579 (consulté le 19 février 2019).
- De Gourmont, R. (2016). *Esthétique de la langue française : la déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire*. Paris : Édition d'Emmanuelle Kaës, classiques Garnier.
- El Idrissi, C. (2017). *Niveaux d'analyse et situations d'analyse selon Molino et Nattiez*. In Louis Hébert (dir.), Signo. Québec, [en ligne] www.signosemio.com/molino-nattiez/niveaux-analyse.pdf (consulté le 12 avril 2019).
- Jouve, V. (2012). *De quoi la poétique est-elle le nom ?* In Fabula-LhT, n°10, *L'Aventure poétique*, [en ligne] www.fabula.org/lht/10/jouve.html (consulté le 10 avril 2019).
- Maingueneau, D. (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris : Hachette.
- Maingueneau, D. (2008). *Stylistique, analyse du discours littéraire*. In Durand J. Habert B., Laks B (dir.), *Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique*. Congrès mondial de linguistique française-CMLF08. Paris, [en ligne] www.linguistiquefrancaise.org (consulté le 13 avril 2019)
- Vaudrey-Luigi, S. (2011). *De la signature stylistique à la reconnaissance d'un style d'auteur*. In *Le français aujourd'hui*, 175 (4), 37-46, [en ligne] www.cairn.info/revue-le-français-aujourd-hui-2011-4-page-37.Htm?contenu=article,doi:10.3917/lfa.175.0037 (consulté le 14 février 2019).

Autres articles scientifiques et études sur l'eau

- Barthel, P-A. (2003). *Les lacs de Tunis en projets, reflets d'un nouveau gouvernement urbain*. In *Annales de Géographie*, t. 112, n°633. 518-536, [en ligne] www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2003_num_112_633_966 doi : <https://doi.org/10.3406/geo.2003.966> (consulté le 9 septembre 2018).
- Blanc, G. (1982). *Sagesse de l'eau*. In revue *CoÉvolution*, n°10, [en ligne] www.revue3emillenaire.com/blog/sagesse-de-leau-par-gerard-blanc/ (consulté le 2 avril 2019).
- Bouayed, A. (2011). *Alger sous la colonisation, 1830-1962 : l'eau et ses reflets dans la peinture*. In *Le patrimoine de l'eau en Algérie : mémoire et permanence*. Alger : AREA-ED/Barzakh. 59-75.
- Dovaz, M. (2000). *Eau, sources de légende*. Paris : Éditions Assouline.
- Houlle, Thierry. (2013). *Penser l'eau en Grèce ancienne*, [en ligne] <https://ch.hypotheses.org/547> (consulté le 20 mars 2019).
- Humières (d'), C. (2005). *Écrire sur l'eau*. In *aqua fabula*, vol.8, n°3, mai-juin 2007, [en ligne] www.fabula.org/acta/document3370.php (consulté le 4 avril 2019).
- *Le patrimoine de l'eau en Algérie : mémoire et permanence*. (2011). Alger : AREA-ED/Barzakh.
- *Les mythes de la création*, [en ligne] <http://mediations-aquatiques.com/la-symbolique-de-l-eau.html> (consulté le 23 octobre 2016).
- Mouffok, G. (2011). *La mémoire de l'eau, la main des hommes*. In *Le patrimoine de l'eau en Algérie : mémoire et permanence*. Alger : AREA-ED/Barzakh. 86-113.

Actes de colloque et journées d'études

- Chevalier, Y. (2008). *Métaphore et perception : sur les parcours interprétatifs de la métaphore dans Martereau de Nathalie Sarraute*. In Denis Jamet (dir.), *Métaphore et perception. Approches linguistiques, littéraires et philosophiques*. Actes des journées d'étude, juin 2006-Janvier 2007. Lyon 3. L'Harmattan. 113-120.
- Garziano, S. (2008). *La métaphore comme perception et expression du monde, de l'être et du verbe poétique dans l'autobiographie russe de Vladimir Nabokov Autres rivages [Drugie berega]*. In Denis Jamet (dir.), *Métaphore et perception. Approches linguistiques, littéraires et philosophiques*. Actes des journées d'étude, juin 2006-Janvier 2007. Lyon 3. L'Harmattan. 143-165.
- Goguey, D., Dubouchet, F. (2014). *Confrontation de l'imaginaire de l'eau dans l'épopée latine l'Énéide de Virgile et dans l'épopée celtique La Razzia des vaches de Cooley*. Actes de la journée scientifique du XLVe congrès de l'APLAES, *L'Imaginaire de l'eau dans la littérature antique*, édités par Émilie Ndiaye, université de Savoie. Paris.
- Le Guern, M. (2008). *Sur la métaphore comme déplacement*. In Denis Jamet (dir.), *Métaphore et perception. Approches linguistiques, littéraires et philosophiques*. Actes des journées d'étude, juin 2006-Janvier 2007. Lyon 3. L'Harmattan. 13-18.
- Regaïeg, N. (2010). *Pour une poétique du féminin au Maghreb*. In Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid & Christine Detrez (dir.), *Écriture féminine : réception, discours et représentations : actes du colloque international 2007*. Oran. 21-33.

Études sur la culture

- Bounfour, A. Merolla, D. (1994). *Contes*. In Gabriel Camps (dir.), *14, Conseil-Danse*. Aix-en-Provence : Edisud, volume n°14. [en ligne] <http://encyclopedieberbere.revues.org/2324> berbère XVI (consulté le 20 juin 2018).
- Frobenius, L. (1997). *Contes kabyles. Tome III : Le Fabuleux*, (M. Fetta, trad.). France : Edisud. (Édition originale 1921).
- Frobenius, L. (2003). *Contes kabyles. Tome I: Sagesse*, (M. Fetta, trad.), France : Edisud.
- Hanoteau, A., Letourneux, A. (2003 a). *La Kabylie et les coutumes kabyles. Tome premier* (2e éd.). Paris : Éditions Bouchène.
- Hanoteau, A. Letourneux, A. (2003 b). *La Kabylie et les coutumes kabyles, tome deuxième*. Paris : Éditions Bouchène.
- Hanoteau, A. Letourneux, A. (2003 c). *La Kabylie et les coutumes kabyles, tome troisième*. Paris : Éditions Bouchène.
- Mammeri, M. (1996). *Contes berbères de Kabylie*. France : Éditions Pocket Jeunesse.
- Von Franz, M-L. (1987). *L'interprétation des contes de fées*. (F. Saint René, trad.). Paris : Dervy-Livres, Collection La Fontaine de pierre. (Édition originale 1970).

Ouvrages et articles sur la mythologie

- Commelin, P. (1991). *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Classiques Garnier.

- Durand, G. *Charon*. In Encyclopaedia Universalis, [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopédie.charon/> (consulté le 18 mars 2019).
- Gsell, S. (2013). *Croyances berbères, introduction à la mythologie des Berbères*. Algérie : Tafat édition.

Ouvrages sur la religion

- Collignon, B. (2006). *Le petit livre des grandes fêtes religieuses, Judaïsme, Christianisme, Islam*. France : Éditions Le bord de l'eau.
- Sanson, H. (1984). *Christianisme au miroir de l'Islam*. Paris : Éditions Cerf.

Articles de presse et de revue

- Ceccatty (de), R. (2007). « *Solitude ma mère* », livre posthume à la violence saccadée de Taos Amrouche : Les « tribulations » lucides d'une mal-aimée. In *Le monde des livres* n° 19280, du 19 janvier 2007.
- Virolle, M. (1996). *Témoignage de Laurence Bourdil* : « *Ma mère est un être surgi des siècles* ». In revue *Algérie-Littérature/action*, 3, septembre-octobre 1996, Algérie, 179-186, [en ligne] http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_3_14.pdf (consulté le 8 octobre 2017).

Dictionnaires

- Chebel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Paris : Albin Michel.
- Hachette encyclopédique, (1999). Paris.
- Philibert, Myriam. (2002). *Dictionnaire des mythologies*. France.

- *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. (1997). Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.
- *Dictionnaires des genres et notions littéraires : les dictionnaires d'Universalis*, (2015), [en ligne] <https://books.google.dz/books> (consulté le 6 janvier 2019).
- *Dictionnaire Étymologique de la Mythologie Grecque (DEMGOL)* (2013), [en ligne] www.demgol.units.it (consulté le 31 mars 2019).

Résumé

Cette thèse répond à la question de savoir quelles sont les représentations et les dimensions symboliques de l'eau dans les cinq récits de Fadhma Aïth Mansour et sa fille Taos Amrouche. L'objectif est de montrer cette œuvre amrouchienne sous le signe de l'eau. Pour ce faire, nous avons soumis notre corpus à une analyse pluridisciplinaire reposant sur deux grandes parties.

La première partie révèle ce que nous appelons une écriture liquide, qui se manifeste à travers un ensemble de procédés scripturaux. Ceux-ci prennent en charge une multitude d'espaces, de formes et de personnages de l'eau et soulignent un dialogue intertextuel ainsi qu'une empreinte culturelle et religieuse.

La deuxième partie est centrée sur la dimension imaginaire de l'eau en faisant ressortir, à travers les manifestations et fonctions aquatiques, un ensemble d'images symboliques en rapport avec l'eau dysphorique et l'eau euphorique. Dans cet ensemble, la fonction de purification se distingue et traduit un besoin des narratrices de se purifier, moralement, des souillures d'ordre sexuel dont nous avons souligné les nombreuses expressions.

ملخص

تجيب هذه الأطروحة على سؤال حول ماهية التمثيلات والأبعاد الرمزية للمياه في خمسة روايات لفاضمة آث منصور وابنتها طاوس عمروش. الهدف من ذلك هو إظهار هذا العمل الأدبي تحت علامة الماء. أخضعنا هذه النصوص الخمسة إلى تحليل متعدد التخصصات على أساس جزأين رئيسيين.

الجزء الأول يكشف عن ما نسميه بالكتابة السائلة، والتي تتجلى من خلال مجموعة من العمليات الكتابية حول التمثيلات المختلفة للمياه. هذه العمليات تدعم العديد من المساحات والأشكال والشخصيات المائية وتؤكد على الحوار الموجود بين النصوص وكذلك على بصمة ثقافية ودينية.

ركز الجزء الثاني على البعد الخيالي للمياه من خلال تسليط الضوء، عبر المظاهر والوظائف المائية، على رموز مختلفة مرتبطة بالمياه المضطربة ومياه النشوة. في هذه المجموعة هناك عدد كبير من العبارات المتعلقة بوظيفة التطهير والتي تترجم حاجة الراويات إلى تطهير أنفسهن، معنوياً، من لطخات أو نجاسات جنسية و التي عباراتهم متعددة أيضاً.

Abstract

This thesis answers the question of what are the symbolic representations and dimensions of water in the five novels of Fadhma Aïth Mansour and his daughter Taos Amrouche. The aim is to show this amrouchian work under the sign of water. We submitted our corpus to a multidisciplinary analysis based on two main parts.

The first part reveals what we call liquid writing, which manifests itself through a set of scriptural processes. These processes take charge a multitude of spaces, forms and characters of the water and emphasize an intertextual dialogue as well as a cultural and religious imprint.

The second part focused on the imaginary dimension of water by highlighting, through the manifestations and aquatic functions, a set of symbols in relation with dysphoric water and euphoric water. In this set, the function of purification is distinguished and reflects a need of the narrators to purify themselves, morally, of defilements of a sexual order of which we have underlined their many expressions.

Azgul

Tettarra-d tezrawt-a γef usteqsi ara aγ-yawin ad d-nʒer acu-ten yiggensas d tsektiwin tizumal n waman deg semmus n temεayin n Faɗma At Menṣur akked yelli-s Ṭawes εemruc. Iswi, d asenεet n umahil-a aεemruci s uzmul n waman. Nesεedda-d ammud-nney seg tesleɗt ideg kkint aṭas n taγulin. Aya, yers γef sin yimuren igejdanen.

Amur amezwaru, yerza ayen umi neqqar tira “tuzzilt” i d-yettbinen deg yiskiren udlifen. Widak-a, ttawin aṭas n tallunin, talγiwin d yiwudam n waman. Akken daγ i d-mmalen adiwenni gar yiɗrisen d ljerrat n yidles d tesreɗt.

Amur wis sin, yeslummes γef tsekta tasugnant n waman s usuffeγ n yizumal i yellan, wid yesεan assaγ d waman imrun d wiyaɗ n tenkelwit. Aya, s wayen akk icudden γer tmesbaniyin akked twuriwin n waman.

Deg tgerruma-ya, tettbin-d twuri n tuzzra akken daɣ i d-temmal asray n tnallasin i usizzer n timmad-nsent seg yicamiɗen n tuzuft iɣef i d-nenna yakan belli ačas i d-yellan n tenfaliyin fell-as.

Mots clés : Fadhma Aïth Mansour Amrouche, Taos Amrouche, eau, représentations, imagination, symboliques, fonctions, souillures, purification.

كلمات مفاتيح : فاضمة آث منصور عمروش، طاوس عمروش، الماء، تمثيلات، خيال، أبعاد رمزية، وظائف، لطخات، تطهير .

Key words : Fadhma Aïth Mansour Amrouche, Taos Amrouche, water, representations, imagination, symbolic, functions, defilement, purification.

Awalen tisura : Faḍma At Menṣur Ğemruc, Ṭawes Ğemruc, aman, iggensas, asugen, izumlan, turiwin, icamiḍen, asizzer.

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	3
Introduction générale	5
Première partie : Une écriture liquide	28
Introduction.....	29
Chapitre I : Les espaces et les personnages de l'eau	31
1. Les espaces de l'eau	34
1.1. Espaces des eaux courantes	34
1.1.1. Des fontaines	34
1.1.1.1. Jeu de définition et d'indéfinition	37
1.1.1.2. La fontaine comme référent culturel.....	39
1.1.2. Des sources.....	41
1.1.2.1. Stratégies de valorisation	42
1.1.3. Des ruisseaux	44
1.1.3.1. Le ruisseau de Tagragra et le souvenir de la mère	44
1.1.3.2. Taddert-ou-Fella : « mon » ruisseau	45
1.1.3.3. Ruissellement et langage métaphorique.....	47
1.1.4. Des rivières.....	48
1.1.4.1. Une description dynamique.....	49
1.1.4.2. Le conte de la rivière en colère	51
1.1.4.3. Rivières d'or et de chants.....	53
1.1.5. Des fleuves	53
1.1.5.1. Relations de métaphore et de ressemblances.....	54
1.1.5.2. Renvois bibliques et anaphores.....	55
1.2. Espaces des eaux stagnantes.....	56
1.2.1. Des bassins	56
1.2.1.1. Localisation de l'espace euphorique	57
1.2.1.2. « Le » bassin captivant d'Asfar.....	58
1.2.1.3. Un bassin rêvé	59
1.2.2. Des lavoirs.....	60
1.2.2.1. Sous des eaux froides	61
1.2.2.2. Répétitions et impression de confusion	61
1.2.3. Des abreuvoirs.....	62
1.2.3.1. Un espace et des fonctions	63
1.2.3.2. Abreuvoir-fontaine : une frontière imprécise	63
1.2.4. Des puits	67
1.2.4.1. Description du dedans vers le dehors.....	67
1.2.4.2. L'appropriation d'un vieux puits	68
1.2.4.3. Puits de richesse et d'inconscience	69

1.2.5. Des lacs.....	71
1.2.5.1. Le lac aux flamants roses	72
1.2.5.2. Le lac de Nantua : parcours d'un actant.....	74
1.2.5.3. Gloriettes : un lac dissimulé ?	76
1.2.5.4. Un espace personnifié	78
1.2.5.5. Image mythologique d'Aphrodite	78
1.2.6. La mer.....	80
1.2.6.1. Écrire le désir du contact.....	81
1.2.6.2. Écrire l'invisible	87
1.2.6.3. Métaphores et comparaisons	88
1.2.6.4. Du profane au sacré.....	91
1.3. Autres espaces aquatiques	92
1.3.1. Les ustensiles : petits espaces d'eau	93
1.3.2. Des espaces indéfinis	95
2. Les personnages de l'eau	98
2.1. Aïni et la femme anonyme.....	98
2.2. Hamma, la porteuse d'eau	100
2.2.1. Référence culturelle des chargés de l'eau.....	102
2.3. Herlande et Noël	104
Chapitre II : L'eau : formes et intertextualité	106
1. Une eau multiforme.....	109
1.1 L'eau du ciel	110
1.1.1. La pluie	110
1.1.1.1. La pluie dans l'exil et la solitude	112
1.1.1.2. Discours sur la pluie	113
1.1.1.3. Mise en valeur et anticipation	115
1.1.1.4. Répétition et diversité d'épithètes.....	116
1.1.1.5. Pluie et pratique rituelle	119
1.1.1.6. Variété de métaphores et de comparaisons.....	120
1.1.1.7. Brièveté discursive	124
1.1.1.8. Écrire l'absente et l'invisible	126
1.1.2. La neige	128
1.1.2.1. Souvenirs de naissances et d'enfance	129
1.1.2.2. La neige d'ici, la neige d'ailleurs.....	130
1.1.2.3. Hiérarchie et rythmes	131
1.1.2.4. La neige-obstacle.....	135
1.1.2.5. Neige et rite	137
1.1.2.6. Robert, Ricardo, Louison : un trio de neige.....	138
1.2. L'eau des maisons.....	140

1.2.1. L'eau du robinet : motif de joie	140
1.2.2. Marie-Thérèse et l'eau de la table	142
2. Dialogue intertextuel par l'eau	144
2.1. Dialogue mère-fille	144
2.1.1. <i>Histoire de ma vie-Rue des tambourins</i>	144
2.1.1.1. Les raisons d'un dialogue étroit	147
2.1.2. <i>Histoire de ma vie-l'Amant imaginaire</i>	149
2.2. Dialogue intratextuel	149
2.2.1. <i>Jacinthe noire-Rue des tambourins-Solitude ma mère</i>	150
2.2.2. <i>Jacinthe noire-Rue des tambourins</i>	151
2.2.3. <i>Jacinthe noire-Solitude ma mère</i>	152
2.2.4. <i>Rue des tambourins-Solitude ma mère</i>	153
Deuxième partie : La symbolique de l'eau	158
Introduction	159
Chapitre I : La symbolique des eaux dysphoriques	162
1. Symbolique de la mort	165
1.1. La stagnation, signe de la mort.....	166
1.2. Une mort totale	168
1.3. Des ombres et le mythe de Caron.....	170
1.4. Les roseaux et la « <i>chevelure d'une morte</i> »	171
1.5. Le silence, signe de la mort	172
1.6. Une belle mort	173
1.7. Une tombe dans les eaux profondes	174
2. Les larmes, symbole organique de la femme.....	177
2.1. Larmes de séparation	178
2.1.1. Chagrins de mères, de filles et d'épouse	179
2.2. Larmes d'inquiétude et autres douleurs	181
2.2.1. Mal-être de jeunes-filles.....	182
2.2.2. Une femme « <i>réduite en eau</i> »	184
2.2.3. Pleurer comme la fontaine de Pyrène	185
2.2.4. L'« <i>irrémediable douleur</i> » d'Aména.....	186
2.2.5. La peine de la défloration.....	187
2.3. Refoulements et inhibition.....	189
3. L'eau, élément « <i>mélancolisant</i> » et « <i>mélancolique</i> »	190
3.1. Une pluie qui mélancolise	194
4. L'eau qui boit : fantasme de la soif	196
4.1. Des soifs multiples.....	197
4.1.1. Soif d'enfants et de femmes.....	197
4.1.2. Soif d'amour	198

4.1.3. La symbolique des baisers	200
4.1.4. Soif de la terre	202
5. Duels avec l'eau violente	204
5.1. Volonté de puissance face aux eaux violentes	205
5.1.1. Le rêve de l'eau moirée.....	209
Chapitre II : La symbolique des eaux euphoriques	212
1. L'eau qui sait les secrets	215
1.1. Les eaux confidentes des narratrices	215
1.2. Le puits, foyer des secrets.....	219
2. Symbolique du renouveau	221
2.1. Fraîcheur et jeunesse de l'eau.....	221
2.1.1. Bruits de l'eau, métaphores de la fraîcheur et de la clarté	224
2.1.2. Une eau chantante et musicale	225
3. La puissance de l'eau purificatrice	228
3.1. Expressions de purification des personnages	229
3.1.1. Besoin de toilette et de lessive	229
3.1.2. Propreté des maisons	233
3.1.3. Limpidité et blancheur : récurrence lexicale	235
3.2. Purifier « <i>l'âme pécheresse</i> »	238
3.3. L'eau, « <i>l'héroïne de la douceur et de la pureté</i> ».....	240
3.4. Les rêves de la viande et des fleurs lavées	242
3.5. Les souillures des narratrices.....	244
3.5.1. Fontaines empoisonnées.....	244
3.5.2. Eau noire et neige salie	245
3.5.3. Souillures sexuelles	246
3.6. Le baptême, acte purificateur	252
3.7. La purification par les ablutions	254
4. L'eau maternelle	256
4.1. « <i>L'eau est un lait</i> »	256
4.2. L'eau berceuse et nourricière	257
5. Poterie : des signes d'une eau fécondante	258
6. L'imagination ouverte des miroirs d'eau	260
6.1. Voir et se voir dans l'eau vive.....	261
6.2. Le rêve de la rosée : en quête de caresse.....	263
Conclusion	269
Bibliographie	282

Résumés	295
Mots clés	298
Table des matières	299