

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



Université de Batna 2 - Mostefa Ben Boulaïd
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Département de Langue et Littérature françaises
École Doctorale Algéro-Française de Français
Antenne de Batna2

Les formes romanesques dans la trilogie « *Le Fleuve détourné* »,

« *Tombéza* » et « *L'Honneur de la tribu* » de Rachid Mimouni :

Modernité et continuité

Thèse pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT ES SCIENCES.

Option : *Sciences des Textes Littéraires*

Présentée par : Mme HOUICHI Abla

Sous la direction de :

Pr. KHADRAOUI Saïd
Pr. ALI-BENALI Zineb

Université Batna2
Université Paris 8

Membres du jury :

Pr. KADIK Djamel
Pr. KHADRAOUI Saïd
Pr. ALI-BENALI Zineb
Dr. MESGHOUNI Dalal
Dr. ELKHALIFA Mahdia
Dr. BOUBAKOUR Samira

Président
Rapporteur
Co-rapporteur
Examineur
Examineur
Examineur

Université de Médéa.
Université de Batna 2
Université de Paris 8
Université d'Oued Souf.
Université de Batna 2
Université de Batna 2

Année universitaire 2016-2017

À la mémoire de mes parents

À la mémoire de Fouad

À celui qui m'a toujours soutenue : mon mari

À mes enfants :Alaa, Abderraouf, Ikram et Abderrahim

À ma famille...

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, le professeur Said KHADRAOUI, pour l'intérêt qu'il a porté à mon étude, pour ses judicieux conseils et ses encouragements alliant bienveillance et rigueur. Je lui suis reconnaissante de la confiance qu'il m'a témoignée et de l'incalculable expérience dont il m'a fait profiter.

J'aimerais bien remercier mon directeur de recherche, Mme Le Professeur Zineb Ali Benali pour sa grandeur et sa modestie, pour son écoute, son aide et ses conseils. Je la remercie vivement pour la confiance et la bienveillance qu'elle m'a témoignées tout au long de ce travail.

Mes remerciements aussi au professeur Abdelhamid Samir, responsable du pôle de L'EDAF à Batna, qui n'a cessé d'inciter tous les doctorants à travailler pour avancer et achever leurs travaux de recherche.

Ma gratitude et ma profonde reconnaissance est adressée également aux membres de jury qui ont accepté d'être membres du comité d'évaluation de ma thèse. Leurs lectures attentives ainsi que leurs commentaires pertinents m'ont été particulièrement utiles: Professeur KADIK Djamel (Université de Médéa), docteur MESGHOUNI Dalal (Université de Oued Souf), docteur ELKHALIFA Mahdia (Université de Batna) et docteur BOUBAKOUR Samira (Université de Batna).

Je salue particulièrement mon mari qui m'a accompagnée durant toute la durée de la recherche, il m'a conseillée, encouragée et a répondu présent dans les moments les plus critiques de la rédaction.

Introduction générale

Au lendemain de l'Indépendance, la littérature maghrébine de langue française a pris une nouvelle orientation. Elle a connu une énorme évolution grâce aux changements politiques et culturels en changeant sa thématique et sa structure formelle et en s'interrogeant sur les réalités sociopolitiques et culturelles des sociétés post- coloniales afin de suivre le mouvement de la modernité. Ces changements imposent un nouveau mode de vie et une nouvelle vision du monde. Par conséquent, une nouvelle production littéraire amenant à un champ d'investigation formidable qui englobe plusieurs réalités inédites. Cette nouvelle littérature a donné naissance au nouveau roman algérien d'expression française pour lequel nous avons opté en s'intéressant particulièrement au roman algérien des années 70 et 80. La trilogie de Rachid Mimouni est un exemple très représentatif de cette littérature. Ainsi, ce travail propose une étude qui se résume sous le titre suivant : **« Les formes romanesques dans la trilogie « *Le Fleuve détourné* », « *Tombéza* » et « *L'Honneur de la tribu* » de Rachid Mimouni : modernité et continuité »**

Ce choix est justifié d'une part, par le lieu privilégié occupé par l'écrivain Rachid Mimouni parmi les écrivains maghrébins précurseurs de l'emploi de « la modernité textuelle » dans la littérature algérienne de langue française. Il est considéré comme un vrai porte parole de sa société, puisqu'il a mis sa plume au service de son pays en dénonçant les maux de sa société. D'autre part, sa trilogie a connu un grand succès depuis son édition. Ainsi, le point de départ de notre réflexion se justifie comme une suite logique à notre travail en magister¹ et dans lequel nous avons analysé l'oralité et l'écriture impliquées dans son roman *L'Honneur de la tribu*. Il nous a semblé pertinent d'approcher de plus près son œuvre romanesque pour essayer d'y déceler et de comprendre les procédés d'écriture pour mieux le situer dans le champ littéraire algérien et maghrébin.

Notre réflexion sur l'écriture romanesque de Rachid Mimouni portera donc uniquement sur ses trois romans. « *Le Fleuve détourné* », « *Tombéza* » et « *L'Honneur de la tribu* », une grande et illustre trilogie de « la désillusion »². Ces trois romans sont très remarquables par les préoccupations esthétiques qui les habitent et inscrivent d'emblée l'auteur dans la lignée des « romanciers algériens contemporains », c'est-à-dire des auteurs chez qui le problème de la création romanesque ou du renouvellement de l'écriture se trouve au centre de leurs œuvres. C'est ce qu'exprime en d'autres termes Daniel-Henri Pageaux lorsqu'il écrit : « *Dans ces « nouveaux » romans, c'est moins le thème,*

¹ Abia HOUICHI, « Oralité et écriture dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid MIMOUNI », mémoire de magister sous la direction de Said KHADRAOUI, université Hadj Lakhdar Batna, 2009.

² N. Redouane, « Autour des écrivains maghrébins ». La source. Toranto.1999

l'argument au sens conventionnel des termes qui comptent (...) que la recherche d'une nouvelle diégèse... »¹. Depuis lors, des études intéressantes ont été consacrées à cette nouvelle génération d'écrivains qui ont opté pour les nouvelles formes romanesques en faisant fi de la tradition réalistes et des conventions du genre.

En effet, notre projet de recherche porte sur l'analyse de la structure romanesque dans cette trilogie. Ce qui nous permet de mieux comprendre le sens profond d'une œuvre, ses tendances et son renouvellement, de décrypter les projets de l'auteur et de comprendre le sens qu'il veut imprimer à son œuvre, sa conception de l'écriture et d'en extraire l'originalité de son œuvre.

Le roman algérien d'expression française a été influencé par la littérature française, aujourd'hui, la nouvelle génération d'écrivains s'efforce de s'affranchir de cette tutelle en cherchant les voies d'une écriture nouvelle, différente. Même si elle n'arrive pas toujours à échappé aux influences étrangères, elle met tout de même son point d'honneur à créer des œuvres plus conformes à son inspiration, à son tempérament, à son goût et surtout à la culture algérienne et à la tradition orale. C'est cela qu'exprime Thomas Mélone lorsqu'il dit qu'il s'agit de produire des œuvres qui s'inspirent des récits traditionnels et des valeurs africaines, des œuvre originales, authentiques, « *sur la base de notre propre sensibilité esthétique, de notre propre évaluation des civilisations négro-africaines, de notre propre vision du devenir africain, dans le cadre de l'originalité de notre rythme, du mouvement inquiet de notre langue et des lois du patrimoine culturel universel* »².

Ainsi, dans sa création romanesque, Rachid Mimouni a su tirer parti à la fois des ressources de la tradition orale et de l'air du temps, c'est-à-dire des nouvelles techniques du roman moderne. Cet accouplement a donné une écriture hybride caractéristique qui retient l'attention quand on lit ses romans. Dans le champs littéraire algérien contemporain, l'œuvre de Mimouni se singularise par la force avec laquelle elle exprime un mécontentement aux allures de révolte et de démesure, qui dénonce l'oppression et l'exagération du pouvoir. Elle est régie par une multitude d'éléments qui interviennent dans l'organisation interne des textes, dans les diverses modalités du jeu narratif et discursif ainsi que dans les réseaux de sens des systèmes de fonctionnement romanesque.

¹ Daniel-Henri PAGEAUX, « Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », *Notre librairie* N°78, janvier-mars 1985, p. 33.

² Thomas MELONE, « La critique littéraire et les problèmes du langage : points de vue d'un africain », *Présence Africaine*, Paris, n°73, 1^{er} trimestre, 1970, p. 18.

La production romanesque de Rachid Mimouni, très branchée sur l'actualité, reflète une écriture de l'urgence qui s'apparente à la dénonciation, au cri¹ du cœur, et révèle l'exemplarité du parcours d'un écrivain engagé et visionnaire.

L'originalité de ses textes réside au niveau de la thématique puisque l'écriture mimounienne traduit un cri poignant qui a su décrire l'Algérie nouvelle, société en pleine mutation, en proie à des contradictions profondes. L'écriture de Mimouni, très recherchée malgré sa transparence, a révélé les craintes de l'écrivain, ses déceptions, ses désespoirs : « *C'est un cri d'urgence, dit-il. Nous avons frôlé l'horreur pour 25 millions d'Algériens, de si près la situation est catastrophique à tous égards. Il ne faut pas la dissimuler. Pourquoi vouloir, comme dit le proverbe arabe, cacher le soleil avec un tamis ?* »².

L'itinéraire de l'écriture de Rachid Mimouni de son premier roman *Le Printemps n'en sera que plus beau* jusqu'aux *Chroniques de Tanger*, souligne la particularité de cet écrivain. En effet, Mimouni est entré dans la littérature pour peindre la société algérienne et dévoiler le destin d'un peuple profondément marqué par l'histoire de son pays. Il a en outre exprimé le désarroi des hommes à travers une lucide et courageuse dénonciation des carences des régimes politiques, depuis la bureaucratie, la corruption, le vice jusqu'à l'incompétence, la répression et l'opportunisme.

Au regard de ce parcours d'écriture, l'œuvre de Mimouni apparaît comme une œuvre plurielle à entrées multiples, justifiant les abords d'une écriture romanesque qui vise à faire ressortir le drame algérien dans un contexte social et intellectuel spécifique et à le rattacher à la réalité sociale. Grace à cette lecture plurielle, nous avons pu mieux connaître ce que l'écrivain a vu, ce qui a forgé sa personnalité et fait de lui l'un des romanciers les plus importants dans la littérature algérienne contemporaine.

Des chercheurs ont eu le privilège de nous devancer, nous citons quelques travaux universitaires : Annabi Samia, *Tunis translation of six parts of RACHID MIMOUNI'S nouvel : une peine à vivre* (1992), Bachir EL OGBIA, « la société algérienne dans la ceinture de l'ogresse de RACHID MIMOUNI » (DEA LYON3), Benkhelaf Sabiha, « la perversion de l'écriture dans *Tombéza* de Rachid Mimouni » (Magister, Oran, 1996),

¹Le 12 février 1995 disparaissait Rachid Mimouni, un des écrivains algériens de la nouvelle génération, celle qui est née au lendemain de l'indépendance de l'Algérie. Un écrivain de stature internationale qui a réussi à graver son image dans l'histoire littéraire de son pays. En fait, plusieurs années après son départ, Mimouni demeure un intellectuel engagé à qui l'histoire a donné raison, tant pour sa dénonciation des maux qui continuent à ronger la société algérienne que pour son combat contre toute les formes d'intégrisme et de totalitarisme.

²Propos de Rachid Mimouni cités par Djamal Amrani, « Il ya 4ans disparaissait Rachid Mimouni », *El Watan*, vendredi 12 et 13 février 1995 in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 15.

Benmansour, A, « Fonctions pédagogiques du récit dans la littérature maghrébine, cas de T. Bendjelloun et de R. Mimouni (DEA, PARIS 13, 1994), Bougharche, A, « Aliénation et présence de l'autre: analyse socio- politique de la littérature maghrébine de langue française » (PHD UN. Of WISCONSIN MADRID ALIKO SONGOLO 1993), Chair, Ch, « la construction des personnages dans les romans : La rage aux tripes de Mustapha Tilil et Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni (DNR 1987), Chérif, S, « Le retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu hyper textuel et expression de l'identité chez BEN JELLOUN ET MIMOUNI (DNR 1997), Graine, L « Identité, culture et modernité dans l'Algérie contemporaine à travers le Fleuve détourné Tombéza et L'honneur de la tribu (DEA paris 13, 1997), Khadda, N, « L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni (essais 1995), Khalkhal, R « Etude thématique et organisation structurelle de l'honneur de la tribu de Mimouni » (DEA, PARIS 13), Laquabi, S, « Fonctions de l'ironie chez MIMOUNI » (DEA paris 13 1992), Maataoui, R, « l'absurde dans le fleuve détourné de MIMOUNI et l'étranger d'Albert Camus » (DEA Casablanca, 1989), Rahmouni, A, « le récit court chez Joyce Borges et Mimouni » (DEA PARIS 13, 1993), Zekri, K, « Etude de l'incipit et des clausules dans l'œuvre de Mimouni et LE Clézio » (DNR paris 13 1998). Ces travaux ont été une grande source d'inspiration pour notre travail car ils rejoignent en beaucoup notre lecture.

Nous nous sommes en grande partie basée sur les travaux des grands critiques algériens : Najib Redouane avec *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni. Collection Autour des écrivains maghrébins* (Paris, L'Harmattan, 2012), RACHID MIMOUNI, *Autour des écrivains maghrébins* (Les Editions La Source, Toronto, Canada, 2000), *Entre littérature et engagement* (Paris, L'Harmattan, 2001) et *Diversité littéraire en Algérie, Collection Autour des écrivains maghrébins* (Paris, L'Harmattan, 2009), et Hafid Gafaiti avec *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni,* (Paris, L'Harmattan, 2005) et *Les femmes dans le roman algérien : Histoire, discours et texte,* (Paris, L'Harmattan, 1996). Notre réflexion s'appuie également sur leurs travaux consacrés à la production de l'œuvre de Mimouni.

Nous tenons également à signaler que nous nous référerons entre autres aux travaux universitaires sur les grands auteurs africains contemporains car la littérature africaine, qu'elle soit anglophone ou francophone, s'inscrit pour des raisons de condition d'émergence très ressemblantes, sensiblement dans les mêmes préoccupations idéologico-esthétiques que la littérature maghrébine. Nous citons notamment DABLA Séwanou,

Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération (Paris, L'Harmattan, 1986), GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne* (Paris, L'Harmattan, 1997), KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)* (L'Harmattan, Paris, 1995), N'DA Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman, ou la quête d'une esthétique africaine moderne* (Paris, Harmattan, 2003), NGANDU Nkashama Pius, *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines* (Paris, L'Harmattan, 1997), TRO DEHO Roger, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale* (Paris, L'Harmattan, 2005) et COULIBALY Adama, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo* (Paris, L'Harmattan, 2010).

Quant à nous, nous espérons enrichir ces études par ce modeste travail qui se base sur une méthode systémique basée sur différentes approches critiques. « *Écriture et lecture, la littérature est fondamentalement interprétation* ». (BERGEZ : 1990)

Au cours de ce travail, nous avons l'objectif de prouver que la trilogie véhicule un discours critique sur l'état de la société algérienne durant les années 70 et 80 pour dégager la dimension esthétique, symbolique et idéologique du texte par l'analyse sémiotique des titres, du temps, de l'espace et des personnages, en donnant la primauté aux éléments formels et fondamentaux sous-jacents à la composition de l'œuvre que nous essayerons de l'expliquer dans le premier chapitre de ce travail.

Les nombreux critiques qui ont abordé la production romanesque de Mimouni, la considérant comme un document « authentique »¹. La richesse de l'œuvre romanesque de Mimouni c'est qu'elle intègre des dimensions relatives à la fois à l'incipit et à la clôture, au temps et à l'espace, à l'onomastique², aux procédés narratifs et discursifs, aux stratégies d'écriture particulières mises en œuvre. En ce renouvellement, chaque écrivain innove ses procédés d'écriture afin de construire un nouveau type de narration non utilisé auparavant, ni dans sa culture d'origine, ni dans la culture acquise. Ainsi, une nouvelle littérature va voir le jour.

Mimouni adopte un type d'écriture réaliste en s'inspirant des procédés du « modernisme textuel » pour présenter des récits où se manifeste la réalité sociale de

¹ REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p16.

² *ibid*

l'Algérie moderne. Sa trilogie *Le Fleuve détourné* (1982), *Tombéza* (1984) et *L'Honneur de la tribu* (1989)) génère ainsi un nouveau rapport à la création romanesque en faisant une mise en abyme de l'écriture. Sur ces principes scripturaux, Mimouni vise une déconstruction et se façonne sur des enjeux de l'écriture dans le sens de sa nécessité et de son renouvellement.

Il s'agira pour nous de voir de quelle manière cet écrivain détourne les contraintes du genre et quelles stratégies discursives il utilise pour exprimer, dans la fiction, à travers ses différents protagonistes, la représentation qu'il se fait de la réalité socio- politique. Il s'agira également de voir comment l'écrivain, en tant qu'artiste créateur, traduit la réalité en expressions, et comment il travaille les mots pour insérer la structure de son texte dans la structure plus vaste de la société, afin de pouvoir mettre en évidence la relation significative qui peut exister entre ces deux structures intimement liées (œuvre et société) que Lucien Goldmann appelle «*homologie rigoureuse des structures* »¹.

La production romanesque de Mimouni témoigne à sa façon d'une réflexion sublimée et précisée dans un parcours d'écriture qui s'inscrit comme étant celui d'un homme engagé dans la littérature. Sa vision militante et dénonciatrice des tares de la société algérienne se confirme et s'élabore de diverses manières à travers un certain nombre de repères qui entrent en jeu dans la composition textuelle de sa création.

Mimouni trouve dans la conjoncture réelle des motifs nouveaux pour projeter un regard profond sur l'Algérie, en insistant sur des formes explosives romanesques d'exacerbation et de dénonciation. Mais au-delà de la révolte qu'elle exprime, son œuvre s'appuie sur un ensemble d'éléments à partir desquels l'écrivain amorce son projet littéraire. Citons la symbolique des titres, la diégèse avec ses débuts et ses fins, les actions, la narration, le temps et l'espace, l'onomastique, la représentation des personnages, qui constituent les principales composantes d'une stratégie d'écriture qui, sous couvert de la sphère imaginaire de la fiction, soulève des problématiques tissées en partant d'une relation directe avec le réel. Notre étude s'orientera vers la présentation de ces stratégies d'écriture qui entrent en jeu dans la composition textuelle de la création littéraire chez Mimouni.

Tout au long de notre travail, nous essayerons d'évoquer la présence riche de ces procédés formels d'écriture dans notre corpus afin de percevoir ses effets et ses intentions sur

¹ Lucien Goldmann, *Marxisme et Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p 58.

le projet littéraire mimounien. Pour cela, nous avons jugé utile de subdiviser notre travail en quatre chapitres :

Au départ, nous avons tenté de présenter l'écrivain à travers une multitude de lectures qui visent d'une part, à étudier l'organisation interne du texte, en vue de parvenir à une meilleure compréhension de son fonctionnement et, d'autre part, à souligner quelques thèmes qui transpirent à travers l'œuvre mimounienne, car un caractère esthétique englobe aussi bien l'univers réel que fictionnel.

Pour examiner la singularité et l'originalité de l'œuvre de Mimouni, nous avons essayé de donner une idée judicieuse de sa richesse et de sa profondeur, car elle recèle des ressources inépuisables à plusieurs facettes. Pour parvenir à notre but nous allons présenter, dans le premier chapitre, quelques éléments d'analyse de la structure romanesque de l'œuvre de Mimouni qui esquissent les contours de l'action. Nous procéderons à une sorte de démontage textuel de ses mécanismes internes en intégrant les dimensions relatives aux procédés narratifs et discursifs mis en œuvre. Autrement dit, nous nous intéressons, dans ce chapitre, à quelques procédés de séduction qui se présentent comme éléments symboliques et métaphoriques du roman. L'analyse de ces éléments nous amène, en premier lieu, à s'intéresser à la symbolique du titre et aux procédés clausulaires pour faire ressortir les caractéristiques rhétoriques essentielles qui dominent dans la production romanesque de Mimouni.

En effet, la présence d'un certain nombre de repères autour des textes mimouniens sollicite immédiatement le lecteur et suggère même des stratégies de décodage. Ces centres d'intérêt serviront de base pour saisir cette problématique de la structure romanesque dans le texte mimounien. L'œuvre romanesque de Mimouni est régie par une diversité d'éléments qui interviennent dans « *l'organisation interne de ses textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre entre eux de discours et de savoirs hétérogènes* »¹. Dans son ouvrage, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, Najib Redouane a proposé une lecture plurielle, envisagée dans une perspective de sociocritique, qui vise à déterminer quelques éléments essentiels qui fondent la textualité de la trilogie du désenchantement de Mimouni, car comme le souligne Claude Duchet :

¹ Claude Duchet, « Positions et Perspectives », *Sociocritique*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1979, p.6, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 19.

« [...] Le principe socio- critique, appliqué au roman, revient à le considérer comme un microcosme social, reproduisant en lui des rapports homologues à ceux qui régissent la société globale et donc des codes socio- hiérarchiques, c'est-à-dire hiérarchisant les valeurs selon des critères sociaux. Ces codes déterminent l'organisation fonctionnelle, notamment les relations interpersonnelles, les différents réseaux (lieux, objets, couleurs, etc.) selon lesquels se distribue la matière du récit, les systèmes de valeurs textuelles_ soit, au sens linguistique du mot valeur, des systèmes de relations positionnelles_ et le jeu même des voix narratives »¹.

Dans notre recherche, le fonctionnement du temps et l'espace relevé par l'analyse interne articule une histoire sociale. Notre but est de décrire le fonctionnement de la narration mimounienne, de mettre en lumière, les règles de fonctionnement, et de mettre l'accent sur ces instances temporelles et spatiales récurrentes dans cette écriture du désenchantement. Nous essayerons, dans ce chapitre, d'une part, de décrire le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit et comment se conjuguent-ils avec la représentation spatiale et d'autre part nous cherchons à repérer cette dimension spécifique de l'écriture mimounienne, tissée sur un fond idéologique.

En approchant le texte mimounien comme un produit fini qui prend sens dans ces formes constituantes : temps et espace. « *La fabrication du roman qui semblera au lecteur le plus « naturel », passe par des choix rhétoriques qui appartiennent tous aux domaines de l'artifice et de la création* »², nous considérons, d'abord, les variantes du temps qui vont apparaître dans les trois écrits et qui offrent des possibilités de multiplications à l'infini. Puis, nous examinerons les représentations spatiales qui constituent l'un des principes de cohérence du texte mimounien. Ensuite, nous nous intéresserons à la présentation des personnages, à leurs modalités et leurs fonctions narratives. Ce qui nous permet de procéder à une espèce de démontage textuel de ces mécanismes internes, en intégrant les dimensions relatives aux procédés discursifs mis en œuvre.

En lisant la trilogie de Mimouni : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*, nous ne pouvons nous empêcher, de remarquer qu'ils présentent une forme

¹ Claude Duchet, « Parole, société, révolution dans *Germinal* », *Littérature*, N° 24, décembre 1976, p14, in REDOUANE Najib, *ibid.*

² J.P. GOLDENSTEIN, op, cit., p. 41.

romanesque souvent déroutante par rapport à la forme traditionnelle. Nous pourrions même parler d'histoire éclatée, un éclatement voulu, manifesté par la décomposition du temps et le désordre du lieu. Ces techniques narratives sont en fait les signes d'une conception nouvelle du temps. Elles marquent le tournant de la modernité. Roland Barthes les définit ainsi : « *L'on trouve, dans le roman (nouveau), cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence* »¹.

Dans cette perspective, nous abordons l'étude du temps et de l'espace à travers une écriture de la dénonciation. Pour ce qui est de la lecture de cette écriture contestataire, c'est une démarche inverse qui vise l'ouverture du texte sur d'autres thématiques.

Mimouni donne la parole à ses personnages pour dévoiler ce côté caché d'une société à multiples facettes. La tentation du pouvoir absolu, la corruption, la perte des repères, la crise identitaire et sociale, l'errance, la marginalité, sont autant de phénomènes qu'il a taché de restituer avec une plume juste, trempée dans l'encre de la réalité et de l'imaginaire. Son engagement véritable dans la réalité algérienne lui confère un aspect esthétique particulier.

Ainsi, le premier chapitre propose, aussi, une étude sémiotique et analytique des personnages des récits traités en tant que signes extratextuels pour dégager la dimension sémantique, symbolique et idéologique du texte et pour envisager l'écriture du personnage chez l'auteur et de jeter un faisceau de lumière sur les aspects sociopolitiques et culturels de la société algérienne moderne. En effet, le **personnage pris en tant que signe, sera notre objet d'analyse**. Nous nous intéresserons à ses mouvements, ses déplacements, à sa hiérarchisation, à la distinction entre les personnages principaux et secondaires et aux différentes fonctions qu'il occupe sur le plan narratif pour en déduire une valeur ou une thématique.

La description qui fera suite à l'analyse onomastique portera sur l'aspect physique, moral, biographique et psychologique du personnage. Elle nous aidera dans notre étude à trouver des différences, des ressemblances et des oppositions pour constituer une certaine typologie. En général, les personnages des romans de Mimouni se présentent comme des dépositaires d'un savoir assez riche sur le social, le politique et l'affectif. Leur dialogue témoigne de leur capacité de discourir sur des problèmes aussi complexes, aussi ambigus que leur vécu. En effet, la description se présente imbriquée dans la narration. A partir de

¹ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, Coll. POINTS, p. 37.

cette structure complexe, nous allons essayer de repérer les segments descriptifs pour voir leur fonctionnement global dans les textes.

Nous nous attachons, dans notre travail de recherche, à analyser la fonction du procédé du « modernisme textuel » dans le texte mimounien en étudiant également la notion du « personnage littéraire »: sa construction, son importance, son oppression, ses rapports au réel et ses effets sur le lecteur en analysant son fonctionnement et son cadre spatio- temporel.

Les romans que nous avons choisi d'analyser, à savoir *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* de Rachid MIMOUNI, s'inscrivent eux aussi dans le genre romanesque dit autobiographique présenté par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique : "L'autobiographie : récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"*.¹

Les quatre notions-clés regroupées dans cette citation sont à l'origine de notre choix pour le traitement des personnages. Les romans de notre corpus se présentent comme des histoires d'une traversée marquant une étape ou des étapes dans le destin des personnages. Une autre motivation vient de la diversité des sujets narratifs dominant dans les parcours des personnages. Nous avons un "je", un "tu" et un "il" dont le mode de production est une narration soit "monologique" dans *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* soit "dialogique" dans *Le Fleuve détourné*. Qu'ils soient des personnages monologuant ou dialoguant, l'analyse à notre sens doit porter essentiellement sur **leurs fonctions narratives et énonciatives**. Car il s'agit pour nous d'étudier des récits donnant une grande place au discours.

Nous proposerons d'étudier dans le deuxième chapitre d'autres thèmes qui revêtent un caractère spécial dans le traitement du fonctionnement textuel et des effets narratifs, indiquant que les écrits mimouniens, en tant que structure esthétique et système de valeurs, ont avant tout un phénomène collectif qui ne peut être compris et expliqué que par rapport à une dynamique du discours de la société sur elle-même. Dans une première étape, notre débat s'articule autour de la réception critique des textes de Mimouni et sur son évolution à l'intérieur même de son univers romanesque. Nous nous servons également de la parole de l'auteur sur sa production et sa conception même de l'acte d'écrire.

¹ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, édit. Du Seuil, Paris, 1975, p. 14.

Dans le deuxième chapitre, nous ouvrirons, une réflexion et un débat sur l'écriture de R.Mimouni et son inscription dans la modernité textuelle en se demandant comment est présenté ce renouvellement et par quels procédés est-il effectué ? Et quelles techniques spécifiques sont appropriées dans l'écriture mimounienne ? Nous pensons au **croisement des codes narratifs comme l'inclusion dans la narration** du mythe, du fantastique, de l'inscription du délire, du code de l'oralité. Cet enchevêtrement de codes s'appuie sur toute une gamme de procédés formels d'écriture comme la polyphonie, l'humour et la dérision, l'érotisation du langage, la violence du texte, dans leur interaction fonctionnelle à l'intérieur de la diégèse, créant de ce fait un monde romanesque chaotique et difficilement accessible au lecteur à travers un récit atypique.

Nous optons pour une analyse en profondeur du tissu narratif pour y déceler, y déchiffrer ces structures subversives et fragmentaires. Ce qui nous permettra de mettre en évidence et de décrypter le projet de l'auteur, de comprendre le sens qu'il veut imprimer à son œuvre, sa conception de l'écriture et d'en extraire son originalité.

Pour la lecture de l'écriture subversive et dénonciatrice, le texte mimounien est considéré comme « une écriture » contestataire. Il suscite une lecture véritablement construite qui s'efforcera de comprendre la dialectique de cette écriture, qui opère un va-et-vient permanent entre effet de la fiction (la création romanesque) et effet du réel (le texte est en relation avec le référent algérien).

Nous tenterons dans le troisième chapitre à montrer la relation étroite entre la réalité sociale décrite et la fiction dans la trilogie de Mimouni afin de dévoiler les techniques narratives employées dans l'écriture réaliste de l'auteur. Mimouni a présenté le réel social de l'Algérie indépendante en un tableau critique du pays afin d'éveiller la conscience du peuple. Notre but est de montrer également comment Mimouni adopte une écriture violente pour dénoncer le mal régnant dans la société algérienne avec un style puissant et virulent.

Ce qui nous préoccupe dans le quatrième chapitre c'est précisément, cette quête d'une nouvelle esthétique, chez cet auteur, cette recherche de formes novatrices, ce souci d'une création romanesque originale. Cette volonté d'originalité et de renouvellement du roman mimounien apparaît non pas tant dans les innovations thématiques que dans sa démarche créatrice elle-même, dans l'intégration au tissu romanesque des éléments de la littérature orale traditionnelle ainsi que dans les transgressions au niveau de la narration, de l'écriture et de la langue. d'interroger l'écriture de la modernité et de renouvellement dans l'œuvre romanesque de R. Mimouni et de déceler son projet d'écriture.

L'œuvre de Rachid Mimouni génère ainsi un nouveau rapport à la création romanesque en faisant une mise en abyme de l'écriture. Sur ces principes scripturaux, Mimouni vise une déconstruction et se façonne sur des enjeux de l'écriture dans le sens de sa nécessité et de son renouvellement. Nous empruntons les propos d'Alain Mabanckou qui montrent le fonctionnement de cette dynamique et des enjeux de l'écriture :

« [...] j'écrirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose »¹.

Enfin, nous nous intéresserons dans le dernier chapitre de notre travail à montrer la profonde originalité de l'œuvre romanesque de R. MIMOUNI et en quoi consiste cette originalité. Celle-ci réside dans le renouvellement systématique des canons esthétiques, dans la conception même du genre romanesque. L'intérêt pour nous est non seulement celui d'interroger les formes esthétiques et leur fonctionnement mais aussi de nous poser une question sur le texte mimounien qui n'a cessé d'évoluer d'un écrit à un autre et le situe dans un renouvellement continu.

Même s'il n'arrive pas toujours à se libérer totalement des modèles occidentaux, à s'affranchir des influences étrangères, il met tout de même un point d'honneur à rechercher de nouvelles voies, des stratégies d'une écriture nouvelle, différente, qui essaie d'affirmer sa maturité et son autonomie. Ce dernier chapitre nous permet aussi de montrer comment l'auteur s'emploie à créer une œuvre originale, plus conforme à ses inspirations, à son goût, à son tempérament et surtout plus adaptée à la culture algérienne et sa tradition orale. C'est la grande préoccupation de Rachid Mimouni. En cela, il rejoint Jean- Marie Adjaffi qui disait : « *La renaissance littéraire en ce qui nous concerne est la finalité ultime de nos recherches. Partir de la spécificité de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes...* »². Les textes de Mimouni sont, comme le dit J-M. ADIAFFI à propos de ses romans, des « genres-éventails », « des genres sans genres » ou encore des « genres

¹ Alain Mabanckou, in « Le roman transculturel francophone, un roman des convergences d'écritures », publié dans la revue *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature* (ISSN 2037-4569), Konan Arsène Kanga.

² Jean- Marie Adjaffi, « Les maitres de la parole », *Magazine littéraire* n° 195, 1983, p. 20.

N'zassa »¹. Ils sont, en réalité, un mélange de récits romanesques, de textes poétiques, de mythes, de contes, etc. Il s'inspire de l'esthétique orale qui mêle les genres et les formes ; et sa conception romanesque rappelle ainsi celle de BAKHTINE qui écrit justement à propos du roman : « *n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre* ». ²

En jouant autant sur les indices des identités que sur ceux des échanges, les écritures maghrébines convergentes s'inscrivent dans l'universalité et engagent à plus d'ouverture, d'intégration et d'innovations. Aussi, par ses points de convergences, le roman maghrébin d'expression française amorce une nouvelle ère de réalisme expressif et ouvre à une écriture transculturelle. Avec l'évolution des pratiques créatrices et esthétiques, il connaît une transformation continue. Ainsi, il reste une représentation du jeu de styles d'écritures qui lui permet de couronner des expériences postmodernes et transculturelles de l'écriture romanesque. Une écriture qui se distingue par le dialogisme, l'emploi de l'ironie, la discontinuité du récit et la déconstruction, un renouvellement esthétique sur les techniques de sa production.

C'est dans cet espace littéraire algérien, multiple et complexe que nous avons essayé de cerner l'œuvre romanesque de R.Mimouni et son projet d'écriture. C'est l'universel que cherche à atteindre l'œuvre de R. Mimouni à travers laquelle il dit son rapport aux choses et formule sa vision du monde et de l'être. Ce sont les mots, la mémoire et l'imaginaire, qui tentent de comprendre à travers le projet de renouvellement scriptural et littéraire de Mimouni, la genèse des formes esthétiques que déploie l'écriture.

¹ « N'zassa » est un terme akan désignant un pagne constitué d'une mosaïque de tissus, de pagnes de diverses couleurs. Dans cette expression, on retiendra l'idée de composite, d'hybride, de polymorphe, in Roger TRO DEHO, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, op, cit., p. 15.

² Michaël BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gllimard, 1978, p. 141.

PREMIER CHAPITRE

ANALYSE DE LA STRUCTURE

ROMANESQUE

DANS LA TRILOGIE DE MIMOUNI

Introduction

« L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ses unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingue) dans l'unité suprême du « tout » : le style du roman, c'est l'assemblage des styles. »

(Michail BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gllimard, 1978)

Pour chercher l'originalité d'une œuvre, il faut que la norme soit sensible, comme l'avait signalé Adama COULIBALY¹ dans son ouvrage intitulé « *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo* ». Selon lui, cette approche prépare et favorise la lecture intertextuelle des textes, des récits et elle ne se ferme pas aux ressources de la narratologie et de la sociocritique.

Cette étude prospère sur l'hypothèse que l'écriture de Rachid Mimouni est composée d'emprunts (techniques et thématiques), que ses œuvres sont le lieu de déploiement de techniques d'écriture diversifiées et que cette constante de la recherche formelle aboutit à une littérature carnavalesque. En d'autres termes, l'analyse porte sur les fondements esthétiques, littéraires et la stratégie de la création romanesque de Mimouni.

En fait, le roman est la combinatoire des catégories narratives fortes : la structure de l'œuvre, l'espace et le temps, les personnages... Ces catégories admises constituent les fils conducteurs de notre démarche. C'est ce qui justifie le plan proposé autour de l'étude de la structure des récits ensuite ; le chronotope déroutant de cet univers romanesque avant de cerner le personnel romanesque écrit tout en surface qui y évolue.

I.1. Démontage textuel des mécanismes internes

Dans le champ littéraire algérien contemporain, l'œuvre de MIMOUNI se singularise par la force avec laquelle elle exprime un mécontentement aux allures de révolte, voire de démesure, qui dénonce l'oppression et l'exagération du pouvoir, en préconisant une lutte courageuse pour changer l'ordre établi. C'est une œuvre régie par une multitudes d'éléments qui interviennent dans l'organisation interne des textes, dans les diverses modalités du jeu narratif et discursif ainsi que dans les réseaux de sens des systèmes de fonctionnement romanesque.

¹ COULIBALY Adama, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 19.

A travers une lecture au pluriel de la trilogie de R. MIMOUNI, on procède ici à une sorte de démontage textuel des mécanismes internes d'une production romanesque toujours vivace et d'actualité en intégrant des dimensions relatives aux titres, au commencement narratif et aux procédés clausulaires, au temps et à l'espace, à la présentation des personnages et de leurs fonctions narratives, aux stratégies particulières mises en œuvre.

I.1.1 Itinéraire d'écriture et portée de l'œuvre

L'écrivain algérien Rachid Mimouni¹ est entré dans la littérature pour toucher l'essence négative d'une Algérie en déroute. Dès ses premières œuvres, il assume, en effet, le rôle de l'intellectuel qui ose révéler les tares terribles et violentes de la société et aussi celles du pouvoir. Refusant de se taire, il peint la société algérienne dans sa vérité quotidienne, dévoile le destin d'un peuple profondément marqué par l'histoire de son pays et exprime le « *désarroi des hommes à travers une lucide et courageuse interrogation sur l'Algérie Nouvelle* ». ²

Par sa conception d'une littérature authentique à l'écoute des pulsations de la société qui l'engendre, Mimouni rejoint ces écrivains de la génération des années quatre-vingts qui ont choisi d'écrire en réponse à l'urgence du réel et à la nécessité du devoir. La prise en considération du fait littéraire comme un instrument contestataire constitue un tournant déterminant dans la littérature algérienne. C'est à ce moment-là que l'obsessionnelle thématique de la guerre de libération ou des taches d'édification nationale

¹ Rachid Mimouni est né le 20 novembre 1945 à Boudouaou (Alama), à 30 km à l'est d'Alger, d'une famille de paysans pauvres ? Il passe une enfance malade et studieuse dans son village natal. Ses études secondaires et supérieures se déroulent respectivement à Rouiba et à Alger. En 1968, il obtient une Licence en science. Après quelques années de travail comme assistant de recherche à l'Institut national de la production et du développement industriel d'Alger, il part au Canada à Montréal poursuivre des études post-universitaires en gestion des entreprises. Il enseigne la gestion à l'Institut de recherche puis l'économie à l'Université d'Alger pendant 17 ans. Membre du Conseil National de la Culture, Rachid Mimouni est aussi président de l'Avance sur recettes, président de la fondation Kateb Yacine, vice-président d'Amnistie Internationale et membre fondateur de la Ligue des droits de l'Homme en Algérie. L'écrivain algérien Rachid Mimouni a commencé à "griffonner" (Comme il le dit lui-même in "Jeune Afrique", Paris, n° 1240, 10 octobre, 1984). Vers quatorze-quinze ans des poèmes d'adolescence. Il a ensuite publié une vingtaine de nouvelles dans des revues algériennes, notamment dans "Promesses". Il définit le roman une histoire peinte, écrite en prose qui « *Demande du souffle et de l'expérience* » (Mourad BOURBOUNE, « Rachid Mimouni accuse », in "Jeune Afrique".)

² Albert Memmi, *Ecrivains francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985, p. 237, in Najib REDOUANE, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, Les Editions La Source, Toronto-Canada, 2000, 427 p.

se trouve abandonnée au profit d'une littérature d'amertume, de désenchantement et de désillusions.

Ainsi, présenter l'itinéraire d'écriture de Mimouni, c'est essayer, d'une part, de repérer comment se conjuguent représentation et discours dans ses différents écrits et, d'autre part, de montrer que son œuvre se caractérise par une dimension spécifique qui lui permet de remplir une fonction idéologique, politique et sociale.

Après la parution de son livre sur l'intégrisme, Rachid Mimouni, devenu une cible¹ privilégiée, fut de ceux qui ont résisté aux intimidations du Front Islamiste du Salut (FIS) en déclarant publiquement qu'il ne quitterait pas le pays, sur quoi les « barbus »² l'ont tout bonnement menacé de s'en prendre à ses enfants. Exilé à Tanger³, l'écrivain a succombé à une hépatite le 12 février 1995, à l'âge de 49ans.

Décrit comme le digne successeur de Kateb Yacine, chef de fil de la littérature algérienne contemporaine, Mimouni inscrit la trace du terroir dans toute son entreprise d'écriture en révélant une nouvelle dynamique du texte maghrébin moderne. Son écriture dérange, interpelle, mais ne laisse indifférent personne et sa grandeur comme le souligne Charles Bonn, est « *d'avoir su produire une véritable écriture à partir d'une réalité que l'on considère rarement comme littéraire* »⁴.

Ce faisant, l'écriture mimounienne favorise le surgissement du style innovateur et subversif du code narratif ordinaire, en entremêlant les genres les plus variés, dont le mythe, le fantastique et l'oralité. Elle s'appuie sur toute une gamme de procédés formels d'écriture comme la polyphonie, la dérision, l'humour qui se croisent à l'intérieure de la diégèse, en contribuant à la création de l'univers romanesque incohérent, troublant et difficilement accessible au lecteur.

Loin des appareils politiques ou de leurs soutiens, il s'engage inéluctablement dans la voie de la dénonciation des problèmes et des abus que connaît l'Algérie depuis son indépendance et apporte, au début des années quatre-vingts, un nouveau souffle contestataire à la création romanesque algérienne. Son œuvre, marquée par le désenchantement, la désillusion et l'amertume constitue un témoignage soutenu sur ce

¹ Persécuté par les fondamentalistes, il a résisté et a assumé ses prises de positions. Mais quand les menaces se sont faites précises contre sa famille et notamment sa petite fille de 13ans, il a quitté Alger pour le Maroc.

² Najib REDOUANE, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 18.

³ Après avoir un temps séjourné en France, en décembre 1993 exactement ; il a "choisi " la voie de l'exil. Rachid Mimouni s'est installé à Tanger où il disait : « Je me sens au Maroc moins déraciné qu'ailleurs », cité par Jean-Pierre péroncel- hugoz, « Rachid Mimouni : l'écrivain citoyen d'une Algérie "détournée" », *Le Monde*, mardi 14 février 1995, p. 20.

⁴ Charles BONN, « La vitalité de la littérature de langue française » dans *Maghreb, Peuples et civilisations*, Paris : Découverte, 1995, p. 172.

pays ravagé par l'incurie de ses dirigeants. Aussi, couronné par plusieurs prix¹, son œuvre a bien montré son inattendu cheminement dans le domaine littéraire², comme le souligne Benaouda Lebdaï :

« L'itinéraire de Rachid Mimouni est assez surprenant, car rien ne présageait dans sa formation une percée aussi fulgurante dans le monde littéraire. En moins de dix ans, il a su se tailler une place enviable, de choix dans le concert des algériens, dépassant les frontières nationales pour être lu et traduit dans divers pays à l'instar de ses aînés Kateb Yacine et Mohammed Dib. L'itinéraire littéraire de Rachid Mimouni est en effet remarquable, d'abord par la ténacité de l'écrivain à l'être réellement. »³

A travers ses écrits, Mimouni fait de la littérature une critique rigoureuse de la révolution algérienne en dénonçant la violence des idéologues et des technocrates. Passionné de vérité, il s'interroge sur le destin de son pays et compte parmi les premiers à porter un regard acerbe, lucide et prémonitoire sur l'Algérie après l'Indépendance.

En effet, ce n'est qu'à vingt-cinq ans (en 1970) qu'il a écrit son premier roman. *Le printemps n'en sera que plus beau*⁴ a pour cadre la lutte de libération que l'Algérie a conduite contre le colonialisme français. La guerre donne au texte une atmosphère lourde exprimée par le temps : - "Bonjour Hamid. [...] Comment va ? - Bonjour, Malek. ça va mal, mon ami, mal. - Il pleut, il fait froid, le ciel est gris".⁵

Et la ville, aussi, apparaît comme le lieu de l'angoisse et du mystère :

"Ce temps n'est qu'à l'image du reste. Je n'ai jamais vu un mois de décembre aussi triste [...] Etrange n'est-ce pas, ce temps qui a pris

¹ Il a reçu le Prix de l'Amitié franco-arabe pour *L'Honneur de la tribu*, le Prix de l'Académie française pour *La Ceinture de l'ogresse*, le Prix Albert Camus pour *Une Peine à vivre et pour De La barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, le Prix du Levant pour *La Malédiction*. Il a reçu le Prix de Hassen II des Quatre Jurys pour l'ensemble de son œuvre. Scientifique de formation, cet intellectuel prolifique, épris de liberté et de démocratie ne cesse de se battre avec la plume et la parole pour une Algérie prospère. L'Algérie, thème central et récurrent de tous ses romans et essais.

² Avant d'entamer la carrière littéraire, Mimouni semble mener une vie fort simple : « Je voulais être enseignant. J'ai suivi un cursus classique, Ecole normale d'instituteurs, puis supérieure. Quant à la littérature, rien de particulier. Durant ma scolarité, je lisais tout simplement les livres de la bibliothèque du collège, les grands écrivains classiques français », cité par Daoudi Bouziane, « Les obsessions de Rachid Mimouni », *Libération*, vendredi 27 septembre 1991.

³ Benaouda Lebdaï, « Mimouni incontournable », *El Watan*, 28 mai 1992.

⁴ Rachid MIMOUNI, *Le printemps n'en sera que plus beau*, Alger, SNED, 1978 ;

⁵ Rachid MIMOUNI, *Le printemps n'en sera que plus beau*, op. cit., p. 19.

possession de la ville et refuse de s'en aller [...] Ce temps n'est pas le notre. Il s'est emparé de la ville et veut y régner en maître [...] Complice du temps le charme de la ville lentement nous envoute, et nous sommes ainsi des milliers à errer dans les rues, somnambules prisonniers du temps et de la cité"¹.

La guerre sert de support à une histoire d'amour impossible et douloureuse entre deux adolescents, Hamid et Djamilia, où la seule issue possible est la mort. " « *Le printemps n'en sera que plus beau* », est un roman de jeunesse parlant de jeunesse [...] une jeunesse dépossédée par l'histoire d'une étape déterminante dans la constitution de sa personnalité"².

Mimouni met en scène deux camps antagonistes et en même temps très proches par certains cotés : l'armée française et une organisation terroriste, ainsi nommée, le F.L.N. On retrouve la guerre de libération dans toutes ses œuvres même si le sujet n'est pas la guerre :

"Je pense que c'est une phase (la guerre) tellement importante qu'elle conditionne encore le réel d'aujourd'hui. Il n'est pas possible de faire abstraction de ce passé. La guerre apparaît en filigrane dans mes romans. Comme une espèce de rémanence. La guerre terminée, ses effets continuent à agir aujourd'hui ne serait-ce que parce que les acteurs de cette phase historique sont encore en vie"³.

Son deuxième roman en ordre chronologique⁴ est *Une paix à vivre*⁵. L'auteur décrit l'Algérie au lendemain de l'indépendance et il nous présente la vie quotidienne d'un groupe d'adolescents dans une école. Le héros du roman, Djabri Ali, est l'élève le plus sérieux, le plus timide, le moins turbulent, le plus sincère du groupe, autour duquel s'articule le récit. Une histoire d'amour va naître entre lui et Fadila. Tout se termine en tragédie ; Djabri, atteint d'une maladie incurable, est condamné à mourir. Sa mort, qui clôt le roman, est décrite avec sérénité puisque elle est vue comme la libération de tous les maux.

"Il sentit toute l'amical tendresse de cette mort qui viendrait le saisir pendant son sommeil [...] Et il comprit brusquement que la promesse de cette mort prochaine le libérait de toutes ses frayeurs, de toutes ses

¹ Ibid., pp. 19-20.

² K ; STAALI, Quatre versions pour un thème, in "*Révolution africaine*", Alger, n° 1191, 26/10/1986.

³ A. CHENIKI, La rivière sans retour, in "*Révolution africaine*", Alger, n° 1191, 26/10/1986.

⁴ *Une paix à vivre* a été publié à l'ENAL en 1983, tandis que *Le Fleuve détourné*, écrit après, a été publié chez Laffont en 1982.

⁵ Rachid MIMOUNI, *Une paix à vivre*, Alger, ENAL, 1983.

timidités et qu'elle seule, enfin, était parvenue à exorciser tous les démons de son enfance [...] Il se laissa gagner par le grand vide qui envahissait son être, fit le silence en lui, il s'ouvrit à la conscience du monde. Pour la première fois enfin, il se sentit pleinement heureux, à l'abri de toute atteinte des hommes ou du sort"¹.

A la publication de son troisième roman, *Le Fleuve détourné*, Mimouni a été défini l'écrivain de la "rupture". C'est un des rares romans qui dénoncent sans détours la réalité de la société algérienne à la différence de *Le printemps n'en sera que plus beau* et *Une paix à vivre*. "*Ce qui a fait le succès du roman ne résidait certainement pas dans les qualités intrinsèques, mais dans ce dont il parlait pour la première fois*"².

Il a mis l'accent sur la corruption, les insuffisances, les abus, les injustices. Le propos de sa littérature est celui de contester et dénoncer. On découvre, dans *Le Fleuve détourné*, et successivement dans les autres romans publiés en France, une Algérie nouvelle ; Mimouni à la question, pourquoi cette évolution entre les deux premiers romans et *Le Fleuve détourné*, répond :

"Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir, sont inacceptables d'où qu'ils viennent et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier ; je crois que cette prise de conscience est très nette chez les jeunes écrivains, même si pour des raisons évoquées [...], beaucoup n'ont pas pu encore faire entendre leur voix"³.

Le succès de *Le Fleuve détourné* et de *Tombéza*, édités chez Laffont, a marqué sa véritable carrière d'écrivain. *Le Fleuve détourné*⁴ peut être considéré comme "*l'histoire de l'itinéraire d'un homme simple dans un pays qui a évolué sans lui et qui, pour cette raison, le rejette*"⁵.

Le protagoniste est un jeune homme d'une ancienne grande tribu de Kédar, au pied des monts Boudjellel, qui a appris son métier chez le cordonnier du village. Il s'est ensuite marié avec la jeune Houria et il a rejoint, par hasard plus que par nécessité et sans aucune motivation politique, le F.L.N. Blessé au cours d'un bombardement, il perd la mémoire.

¹ Ibid., p. 187.

² Sami NAIR, Ibid.

³ Entretien réalisé par Hafid GAFAITI, in "*Voix multiples*", Oran, n° 10, 1985 (cet entretien a été repris en tête de la réédition à Laphonic, Alger, de *Tombéza*).

⁴ Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, Paris, Laffont, 1982.

⁵ R. MILLET, Fleur d'ombre, in "*La Quinzaine littéraire*", Paris, n° 379, 1-15 octobre 1982.

Plusieurs années après, guéri, il retourne dans son village, à la recherche de sa femme et de son fils. Mais on le croyait mort. C'est alors que commence pour lui, une errance sans identité, de voyageur sans boussole ; presque un étranger dans son pays : "*Il sait désormais que le présent n'aura plus jamais la couleur de son passé*"¹. Sa femme, pour pouvoir toucher la pension de veuve et élever son enfant, a dû se prostituer. Quand il la retrouve, il en est choqué. Son fils ne le reconnaît pas : "*Tu n'es pas mon père. Je n'ai pas de père. Mon père est mort il y'a bien longtemps.*"²

Son errance le conduira d'un fonctionnaire corrompu à l'autre ; il arrivera enfin à la mer où, contrairement à ce qu'il croyait, le ciel n'est pas plus bas qu'à l'intérieur des terres. Il finira enfermé dans une sorte de camp où sont reclus des étrangers mais fraternels, qui civiquement n'existent pas (comme lui) et dont les spermatozoïdes même sont jugés subversifs par le pouvoir.

*Tombéza*³ est "*la deuxième bombe*"⁴ lancé par Mimouni. Ce roman suit la tendance du "*Roman de la contestation*"⁵ et fait partie de la "Littérature maghrébine d'expression française de troisième génération", c'est-à-dire de la production romanesque née au lendemain des indépendances acquises au Maghreb. Il dévoile tous les maux de la société algérienne pendant cette période.

Le héros n'a pas de père, il est le fils bâtard d'une jeune fille violée, battue très sérieusement par son père et qui, devenue folle, meurt en couches. Laid, difforme, il doit se battre jour après jour, contre tout et tous. Paralysé, il entreprend, à travers son récit, un voyage dans le temps, où rétrospectivement, va se reconstituer son identité. La guerre d'indépendance lui donne l'occasion d'aider les militaires français. Devenu employé à l'hôpital, il achève les malades pour les voler, parce qu'il n'a pas de choix, parce que les autres (les bureaucrates, le commissaire Batoul, tyranneau de la ville), sont encore plus monstrueux que lui. Grâce à sa violence et sa totale absence de scrupules, il est devenu trop riche, trop influent. Un mystérieux accident, sans doute provoqué, le clouera paralysé et aphasique, sur son lit d'hôpital. "*Il meurt victime de ses propres turpitudes*".⁶ En mars

¹ J. GARCIN, La mémoire du Maghreb ; Rachid Mimouni, sûrement pas prophète en son pays, in "*Les Nouvelles littéraires*", Paris, 23 septembre, 1982.

² Rachid MIMOUNI, op. cit., p. 210.

³ Rachid MIMOUNI, *Tombéza*, Paris, Laffont, 1984 ;

⁴ Mourad BOURBOUNE, Rachid Mimouni accuse, loc. cit.

⁵ Selon le classement fait par Jean Déjeux in *La littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Editions Naaman, 1972.

⁶ Mourad BOURBOUNE, *Rachid Mimouni accuse*, loc. cit, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 15.

1989 Rachid Mimouni publie son cinquième roman : *L'Honneur de la tribu*¹. Encore une fois on parle d'une histoire terrible :

"Histoire terrible, histoire exemplaire. Comme le furent déjà les deux premiers romans de Rachid Mimouni publiés en France : *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, qui ont porté cet homme paisible et silencieux, par la seule force de l'idée et du mot, au premier rang des écrivains du Maghreb²."

Le livre se présente sous forme de mémoire, celle du narrateur qui est l'un des plus vieux habitants de Zitouna, petit village perdu parmi les montagnes austères et désolées de l'Algérie où sa tribu s'est réfugiée au début de l'occupation coloniale française, après avoir été chassée de sa terre après la défaite d'Abd-El-Kader. Grâce à l'honneur et la vie communautaire, la tribu a pu vivre jusqu'au jour où va se poser la question de la modernité. "*Dans le récit il y' a un constat : que la modernité est devenue inéluctable. On ne peut l'éviter*"³.

A sa parution en 1989, *L'Honneur de la tribu*⁴ reçoit un accueil enthousiaste, favorable et exceptionnel. Fortement salué par la critique, ce roman confirme Mimouni comme « *l'un des plus forts tempéraments de la littérature francophone* ».⁵ « *Le plus beau roman paru en France depuis le début de l'année* », dit Bernard Pivot dans son émission *Apostrophes*. Dans la presse, les avis sont unanimement positifs. Ainsi, Frédéric Vitoux écrit : « Avec Rachid Mimouni, la littérature algérienne a trouvé son Gabriel Garcia Marquez » en ajoutant aussi qu'il n'est pas impossible d'imaginer dans cette œuvre la rencontre de quelques lieux littéraires célèbres : « *Clochemerle* » et « *Cent ans de solitude* », de « *Don Camillo* » et des « *Mille et Une nuits* ».⁶ De son côté, Patrick Girard apprécie l'originalité de cette œuvre : « *conte philosophique, écrit dans une langue superbe, L'Honneur de la tribu est une chronique du malheur et une méditation profonde*

¹ Rachid MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Laffont, 1989.

² D'après la couverture de *L'Honneur de la tribu*, op. cit.

³ M. MERZAK, *Les intellectuels : conscience et intelligence d'une société*, in "*Actualité de l'Emigration*", Paris, n° 172, 9 avril 1989.

⁴ Rachid MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Robert Laffont, 1989, 216 p. Le roman a été imprimé en Algérie par Laphomic en 1989. Il a aussi été porté à l'écran par le réalisateur Mahmoud Zemouri.

⁵ Yves THORVAL, « L'Honneur de la tribu », *France Pays Arabes*, N° 153, juin 1989.

⁶ Frédéric VITTOUX, « Mon village à l'heure algérienne — L'imam et le préfet », *Le Nouvel Observateur*, 11-17 mai 1989, p. 77.

sur la crise traversée par l'Algérie ». ¹ Et Jean Chalon remarque : « *Truculence, virulence, ironie, telles sont les vertus de ce roman, sans oublier un sombre lyrisme* ». ²

C'est autant la maîtrise du style que l'inspiration qui contribuent à la réussite de l'œuvre. Alors que pour Michel Gazier, ce roman est « *un inoubliable récit. Son écriture a la simplicité, la transparence des contes* » ³, Jean Clémentin note : « *Mimouni a de la patte et du jus. Il infuse à un français classique l'enthousiasme, la tension, la fausse naïveté des contes populaires d'autrefois* ». ⁴

Avec *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, ce roman constitue la fin d'une trilogie ⁵ de la désillusion, de la déception et de la rancœur qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie. L'auteur recourt au conte et à la fable pour donner une voix prodigieuse à la culture algérienne et pour raconter son pays avec ses problèmes, ses contradictions et ses espérances. En fait, tout en continuant de regarder l'Algérie profonde, son passé et son présent, ses difficultés, ses erreurs et ses espoirs, Mimouni pose le problème des valeurs morales et humaines dans un monde en complète évolution. Pourtant, entre mythe et réalité, l'écrivain tisse une toile ténue qui mêle les souvenirs et les restitue en suivant les méandres d'une mémoire incertaine et fragile.

Dans une écriture rigoureuse et luxuriante, Mimouni raconte le traumatisme d'une étrange tribu perdue dans une région austère et désolée de l'Algérie, porteuse d'histoires et de l'Histoire. Les habitants, dont les ancêtres se sont réfugiés là depuis que l'envahisseur les a chassés de leur verte vallée, y bâtirent entre désert et montagne un village auquel ils donnèrent le nom arabe d'olivier : Zitouna nom très symbolique. ⁶

Vaincus, les membres de la tribu, anciens guerriers convertis en paysans, ne se préoccupent que de survivre dans cette contrée inhospitalière. A l'écart du monde, les délaissés à l'abandon et au dénuement palabrent et prient selon les lois du Coran, dans le strict respect de la religion. Leurs jours s'écoulaient paisiblement dans cette obscure bourgade « *ensevelie dans une léthargie que ne trouble même plus le bruissement des*

¹ Patrick GIRARD, « Algérie Le passé décomposé », *Jeune Afrique*, N° 1479, 10 mai 1989.

² Jean CHALON, « Rachid Mimouni — Une tribu dans les orages », *Le Figaro*, 6 juin 1989.

³ Michel GASIER, « Le Temps cassé », *Télérama*, N° 2056, 7 juin 1989, p. 13.

⁴ Jean CLEMENTIN, « AL-GE-RIE FRANÇAISE ! « L'Honneur de la tribu » par Rachid Mimouni », *Le Canard enchaîné*, 27 juin 1989, p. 7.

⁵ Tahar BEN JELLOUN, « Rachid Mimouni et la fable de l'Algérie d'aujourd'hui », *Le Monde*, vendredi 28 juillet 1989, p. 13.

⁶ Comme le rapporte Aziza Lounis, ce roman est empreint de symbolisme : « Zitouna, l'arbre méditerranéen par excellence, arbre sacré, arbre central, axe du monde, symbole de l'homme universel, symbole de paix aussi, les habitants oubliés de Dieu et du pouvoir mènent à l'écart une vie où la tranquillité s'apparente au bonheur », in « Du village de Tasga au village de Zitouna, ou la quête de la mémoire », *Littérature et oralité au Maghreb — hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, Vol. 15/16, 1 & 2 semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 106.

feuilles des eucalyptus bordant sa grande place ». ¹ Ainsi tournant le dos à l'Histoire et à la vie pendant un siècle et demi, Zitouna reste résolument fermé sur lui-même, réunissant à préserver sa langue et ses coutumes. Cet univers clos tient plus que tout à demeurer loin de deux maux : les étrangers et la modernité :

« Nous n'avions pas l'habitude de recevoir des étrangers. Nous ne connûmes que quelques excentriques vieillards qui nous prenaient pour des abeilles et venaient étudier nos mœurs et nos coutumes. Ces curieux hommes passaient des journées entières sous le soleil à nous regarder vivre ». (HT, p. 29)

Aussi attachés à cette « rassurante succession des jours semblables », les oubliés de Dieu et du pouvoir mènent-ils dans « cette contrée de la désolation », une existence tranquille ponctuée par l'arrivée des saisons et le passage d'un étrange personnage. En effet, chaque année le village voyait revenir un homme, à la fois camelot et saltimbanque, vendeur de remèdes miraculeux et prince de l'équivoque dans ses harangues merveilleuses. Son compagnon habituel était un ours qu'il défiait les villageois d'affronter au combat. Tous s'y refusaient, sauf Slimane, géant taciturne, vivant en marginal. Chaque année, Slimane triomphait de l'animal, jusqu'au jour où, vieillissant, il doit plier le genou, sans qu'aucun des villageois présents cherche à lui porter secours. Le colporteur disparaît à jamais, sur une ultime prophétie aux habitants de Zitouna : « *Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas* » (HT, p. 82). Devant la passivité et l'indifférence des gens du village, Omar, fils de Slimane, tire la leçon de ce drame : « *Si mon père a accepté d'affronter la bête, c'était pour défendre votre honneur. Il en est mort. Ce n'est pas l'ours, mais votre lâcheté qui l'a tué* ». (HT, p. 85)

A l'indépendance, le village resté en marge de l'Histoire est soudainement promu chef-lieu de préfecture. Pour Zitouna et ses paisibles habitants, c'est une surprise générale. Mais quand tous voient arriver le nouveau préfet, c'est le début du chaos et l'annonce de la fin. Sortant de sa limousine, c'est bien Omar El Mabrouk, le plus méchant garçon de la tribu, passé pour mort dans le maquis. A partir de là, tout va basculer. Le village qui, dans une apparente indifférence, a surmonté les soubresauts de l'Histoire, de la colonisation à

¹ Patrick GIRARD, « Algérie Le passé décomposé », in Najib REDOUANE, RACHID MIMOUNI, *Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 48.

la guerre d'indépendance, voit son existence bouleversée par cet homme qui impose le progrès au risque de traumatiser la population. Ce que ni le temps, ni la misère n'avaient pu changer, l'administration l'obtiendra à coups de décrets et de bulldozers. La civilisation incontournable tombe comme la foudre sur cette petite société préservée jusqu'alors de tous les dangers. A vrai dire, le retour de l'enfant prodigue emporte le village dans le tourbillon du changement. Le revenant veut réformer, infléchir un passé jugé par certains démodé mais surtout assouvir par la même occasion une vengeance ancestrale. Imbu des méthodes apprises dans la capitale, à l'école du parti unique, Omar introduit au village une modernité qui devient problématique.¹ Impuissants, les membres de la tribu subissent la sordide tyrannie du chef local qui, pour se venger contre eux, entreprend « *de détruire leurs certitudes et de pervertir leur âme* ».²

Il convient de préciser qu'en présentant une tribu qui éprouve une rancœur à l'égard du progrès et qui s'accroche désespérément à ses anciennes valeurs, Mimouni dénonce l'intrusion violente de la modernité et de ses changements néfastes. Il critique aussi ces envoyés du gouvernement qui appliquent aveuglément les directives décidées dans les bureaux de la capitale, bouleversant ainsi les structures fondamentales de la vie et s'acharnant à détruire un patrimoine qui déplaît aux maîtres de l'heure. A ce sujet, il déclare :

« La modernité est inéluctable mais j'ai voulu dénoncer la façon dont la modernité occidentale, qui se manifeste surtout par la technologie, commence par détruire une société. J'ai aussi voulu dénoncer la façon dont on a voulu introduire cette modernité, d'en haut, autoritairement ».³

C'est avec une folle démesure que le nouveau préfet conduit le fragile destin de Zitouna. Omar perturbe et secoue le village et ses gens. Non seulement il va « *moquer les uns, tancer les autres, se comporter en dictateur imprévisible, mais encore tout bouleverser leur vie, changer la religion et le paysage, raboter les montagnes, redessiner les routes, divisant les uns, provoquant les autres, livrant chacun à son nouveau destin* ».⁴ Ce faisant, il bouleverse l'ordre établi, tyrannise les villageois avec méthode et jubilation,

¹ Voir l'étude de Hafid Gafaiti, « La problématique de la modernité dans *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni* », *Horizons Maghrébins*, N° 17, 1991, p. 144-150.

² Rachida MERKOUICHE, « *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni — Pouvoir et conscience* », *Horizons*, lundi 15 octobre 1990, p. 9.

³ Marie AGNES COMBESQUE, « Ecrivains d'aujourd'hui », *Erie*, N° 62, vendredi 1^{er} juin 1990, p. 17.

⁴ Gilles PUDLOWSKI, « Secrète Algérie », *Le Point*, N° 880, 31 juillet 1989, p. 13.

défigure le territoire, dynamite les oliviers, instaure la répression, lamine les liens sociaux et creuse l'incertitude. Dès lors, tout est bouleversé : l'espace et le temps, les saisons et les heures, l'air que l'on respire et le geste bienséant traditionnel. Tout se transforme dans une totale dévastation :

« Il n'existait plus aucun repère. Les chemins avaient changer d'itinéraire, les montagnes d'emplacement. Les plaines s'étaient gondolées, les collines aplanies. Le sud avait modifier sa position, le ciel sa couleur, le soleil son trajet, le temps sa vitesse. Le climat avait interverti ses saisons ». (HT, p. 169)

Le représentant de l'autorité et de la nouvelle bureaucratie se conduit ensuite comme un satrape qui ne connaît aucun scrupule. Il va même jusqu'à commettre un sacrilège en faisant « *raser le mausolée d'un saint qui gêne la circulation et abattre les eucalyptus centenaires et légendaires où s'abritaient des milliers d'oiseaux. Omar El Mabrouk ne supportait pas le bruit des oiseaux* ». ¹ La cruauté et le cynisme ne sont pas sans rappeler ceux de Tombéza. En sa personne, l'homme fort de Zitouna incarne les exactions que l'on peut perpétrer au nom du progrès. Il est aussi le représentant des profiteurs opportunistes du nouveau régime. D'ailleurs, il avoue cyniquement :

« A peine sorti de l'adolescence, j'avais compris que ne pouvais que gagner à fréquenter les puissants de ce monde. Ce fut ainsi que, parvenu au maquis, j'eus vite fait de larguer mes bouseux compagnons de Zitouna pour tenter d'approcher ces hommes fébriles aux yeux brillants. A l'indépendance, je n'ai pas fait la bêtise de rejoindre mon village natal, j'ai donc suivi à la trace ceux qui, depuis le début, savaient où aller et qui tous se dirigèrent vers la capitale. » (HT, p. 104)

Profitant de ses fonctions, le despote se perd d'obsession en égarement et mène une population vers le traumatisme de la déchéance. Prétendant changer les mentalités, cet esprit réformiste divise le village par un souffle de modernisme qui, révèle les appétits de pouvoir des uns et la veulerie des autres. Avec une détermination frénétique, il écrase les habitants de Zitouna, bouleverse brutalement, autoritairement et de fond en comble leurs valeurs, en particulier la culture traditionnelle imprégnée de l'Islam. Et « *cette rupture*

¹ Chalon, « Une tribu dans les orages du progrès », in Najib REDOUANE, RACHID MIMOUNI, *Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 52.

scinde le temps en deux entre avant, pays de la mémoire séculaire et un présent traumatisant et "frogophage" ». ¹ En quelques années, un monde meurt et perd son âme. Le vieux monde plie l'échine devant le nouveau. Il disparaît, et avec lui jusqu'aux souvenirs de « la vallée heureuse ».

Mais cette fable a cependant une morale : un homme seul va affronter le dictateur. C'est le jeune juge qui vient de la capitale et qui pense que la victoire appartient non pas au plus fort mais « au plus déterminé » (HT, p. 209). Ce juge n'est autre que le fils d'Omar, né du viol de sa propre sœur. Il met son père devant son passé insalubre et tourmenté le poussant jusqu'au suicide. Et Zitouna se demande si ses figuiers vont résister au vent mauvais qui succède à cet orage.

Ce roman profondément enraciné dans un univers aux frontières de la légende et du réel, est « une voix solitaire, celle de la mémoire et du conteur ». ² L'histoire est racontée à l'auteur par un vieillard qui restitue le passé de sa tribu trahie et agressée par tant de choses étrangères à son être. Il affirme que « *Le temps est venu de retrouver la mémoire avec l'ambition d'un avenir* » parce que « *L'Histoire est rancunière* » (HT, p. 39) et que « *le passé ne peut s'effacer* ».

L'Honneur de la tribu est une fable triste et bouleversante. Mais c'est surtout un roman grave au regard critique et exigeant sur la mémoire et le mépris ; mémoire de l'Algérie profonde émergeant tout d'un coup au grand jour grâce à un vieux cheikh qui exhume l'histoire de son peuple afin de la sauver de l'oubli. Devant son récit lumineux d'où percent la misère, la peur et l'absurdité, l'auteur écoute et enregistre.

Témoin passif, il ne juge pas, n'offre non plus aucune issue péremptoire. Sa pudeur fait sa force : celle d'un homme blessé qui crie sa douleur et qui, comme tout algérien, pose des questions à une société soucieuse d'intégrer à la quête de son avenir la connaissance de ses origines.

Le roman a aussi suscité de vives réactions non seulement dans les institutions littéraires en Algérie mais aussi parmi les journalistes et les critiques dans ce pays. Il a de plus donné lieu à plusieurs comptes rendus élogieux, à des articles intéressants dans la presse algérienne et à des travaux universitaires très considérables. ³ La diversité des

¹ Thorval, « L'Honneur de la tribu », in Najib REDOUANE, RACHID MIMOUNI, *Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 52.

² Gasier, « Le temps cassé », in Najib REDOUANE, RACHID MIMOUNI, *Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 53.

³ En plus d'études approfondies dans différentes revues, ce roman est le seul de l'œuvre de Rachid Mimouni qui a fait l'objet d'un ouvrage collectif issu d'un séminaire de l'équipe ADISEM à l'université d'Alger, en

appréciations a été favorable à la qualité littéraire du roman, à son rapport écriture/histoire et à son caractère nouveau et révolutionnaire si différent de ses prédécesseurs. Ceci dit, la critique aussi bien algérienne que française impose Mimouni comme un écrivain majeur du Maghreb et fait de lui un combattant de la pensée et de la liberté.

On a parlé des romans de Rachid Mimouni comme d'un "acte de courage" ; on le considère un témoin important qui a dénoncé tous les maux, les malaises, les meurtrissures et les espoirs de son pays : l'Algérie. Ses romans sont de rares dénonciations du pouvoir en Algérie. Il tente d'y exprimer la réalité de la condition des algériens. Sami Nair affirme que la réussite de Mimouni est : *"faire que l'histoire de cette terre (l'Algérie) et de ce peuple (algérien), soit tout entière déployée dans le destin ingrat et tragique des personnages qui habitent ses romans. (Le Fleuve détourné et Tombéza) "*¹.

L'impression générale que l'on retient de l'itinéraire d'écriture de Mimouni est celle d'un témoin qui voulut montrer la réalité sociale algérienne dans sa complexité et sa totalité à travers sa propre évolution. Cette conception romanesque découle d'une préoccupation profonde, celle d'octroyer à toute son œuvre une signification révélatrice à la fois critique et constructive.

Il est intéressant de rapprocher Rachid Mimouni de Frantz Fanon qui disait : « *en aucune façon je ne dois me proposer de préparer le monde qui me suivra. J'appartiens irréductiblement à mon époque. Et c'est pour elle que je dois vivre* ». ² Par son écriture contestataire et dénonciatrice des carences d'un pays en dérive, assailli par de nombreux maux, Mimouni inscrit son œuvre dans son temps. Non seulement ne se contente-t-il pas de rendre compte de la réalité vécue par ses compatriotes, il invite encore ses lecteurs algériens³ à prendre conscience de la situation de leur pays. Pour lui, l'œuvre littéraire « *peut accélérer une prise de conscience ou l'évolution des idées, mais surtout elle aide à mieux connaître le cœur humain, à mieux comprendre l'homme dans la société* ». ⁴

Cet « *Algérien jusqu'à la moelle des os* », comme il aimait à se définir lui-même, « *lance un cri d'alarme. Mais, ce cri, encore une fois, relève de la plus exigeante littérature. Une littérature de combat, de courage et d'espoir peut-être, car la mémoire*

1990-91. Cf. Naget Khadda (s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, Paris, L'Harmattan, 1995, 94 p.

¹ Sami NAIR, *Rachid Mimouni, un homme libre*, in "Les Temps Modernes", Paris, n° 460, novembre 1984.

² Frantz FANON, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 30.

³ Dans son entretien avec Yasmine Sinane, Mimouni précise : « Mon public authentique est un public algérien, et jamais à aucun moment, je n'ai pensé à écrire pour des français, même si des conditions particulières m'ont obligé d'aller publier à l'étranger », dans « Tombéza à nu », *Parcours féminin*, février 1989, p. 42.

⁴ Hafid GAFAITI, « Entretien avec Rachid Mimouni », Oran, *Voix Multiples*, 1985, N° 10, p. 89.

(retrouvée) et le goût du merveilleux sont aussi des armes révolutionnaires ».¹ Dès lors, le courage et le talent d'écrivain magnifiquement « présent » ont fait de son œuvre un point d'appui de conscience et de résistance pour défier, peut-être éloigner, la malédiction. Et en tant que discours d'opposition, sa production littéraire a servi à exposer le non-dit et l'interdit que le pouvoir totalitaire refusait de voir et d'admettre. Elle a signalé ouvertement le danger du fascisme vert des intégristes conçu comme une imposture discréditant la religion d'Allah. Enfin, elle se présente encore comme une tentative pour fournir aux algériens un projet social et politique leur permettant de sortir du désastre actuel et de mettre fin à leur malaise.

I.1.2 L'organisation interne du texte et procédés de séduction

Dans le champs littéraire algérien contemporain, l'œuvre de Mimouni se singularise par la force avec laquelle elle exprime un mécontentement aux allures de révolte, voire de démesure, qui dénonce l'oppression et l'exagération du pouvoir en préconisant une lutte pour changer l'ordre établi. L'œuvre de Mimouni est régie par une multitude d'éléments qui interviennent dans l'organisation interne des textes, dans les diverses modalités du jeu narratif et discursif ainsi que dans les réseaux de sens des systèmes de fonctionnement romanesque.

A travers cette étude, nous voulons exploiter et analyser les caractéristiques littéraires de ces ensembles littéraires de thèmes, de traits descriptifs et de procédures narratives. Il s'agit d'un démontage textuel des mécanismes internes d'une production romanesque toujours vivace d'actualité en intégrant des dimensions relatives aux titres, à l'incipit et à la clôture, au temps et à l'espace, aux procédés narratifs et discursifs, aux stratégies particulières mises en œuvre.

Dans un article intitulé « Par où commencer ? », Roland Barthes présente un certain nombre de paliers d'analyse dont l'enjeu permet à tout lecteur de saisir non pas « *la vérité d'un texte mais son pluriel* »². Les diverses propositions qu'il avance consistent à appréhender l'analyse d'un texte à partir de quelques codes familiers dont il faut repérer les termes et esquisser les séquences, pour continuer à « poser d'autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers »³. Cela signifie que pour saisir l'ensemble du

¹ Vitoux, « Mon village à l'heure algérienne. L'Imam et le préfet ».

² Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique* 1, N°1, 1970, p. 9, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 37

³ Ibid

processus textuel, il faut tenir compte de l'aspect sémantique du contenu thématique, symbolique ou idéologique et appréhender une masse de procédés qui, vouée au service du texte, contribue à sa meilleure compréhension : *le paratexte*.

Pour comprendre ce concept considéré comme une catégorie textuelle aidant à la structuration des pratiques discursives, il est utile de reprendre la définition qu'en donne Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils*.

« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* [...] pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [*Palimpsestes*, 1981] [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »¹.

Différents critiques accordent une importance considérable à la titrologie dans l'enjeu et le processus de la connaissance littéraire. C'est pourquoi le titre nous paraît l'un des lieux importants du texte littéraire susceptible non seulement de conditionner sa lecture mais de servir également de médiateur avec le public auquel il s'adresse. Il s'agit d'un mot de passe remplissant dans le texte « *un rôle sociocritique qui est d'apporter au lecteur une nouvelle vision du monde narratif et référentiel* »².

Aborder l'étude de l'œuvre de Rachid Mimouni à partir des titres, c'est donc chercher à élucider leurs significations et à établir leurs relations immédiates ou indirectes avec les textes référents. C'est aussi tenter de montrer que le titre en lui-même est un véritable réservoir thématique, symbolique et idéologique lorsqu'il n'est pas également une pratique de l'écriture, usant des subtilités langagières et s'imposant comme figure et

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 7, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 38

² Hoek, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, p. 149, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 45

rhétorique. Par son contenu objectal et subjectal¹, en reprenant ces termes de Léo Hoek, le titre vaut d'être étudié plus systématiquement dans et en dehors de l'œuvre romanesque.

I.1.2.1 Le titre : un endroit stratégique

Généralement, le titre d'un roman est en relation étroite avec son contenu. Il est présenté symboliquement par l'auteur pour provoquer la curiosité du lecteur. Le titre d'une œuvre littéraire est le premier contact du lecteur avec l'œuvre, il s'inscrit dans le paratextuel. Ce dernier est une suite d'éléments qui entretient la communication entre l'auteur et le lecteur. La fonction du titre d'une œuvre littéraire est essentielle dans cette communication : « *Toutefois, le rôle du titre d'une œuvre littéraire ne peut se limiter aux qualités demandées à une publicité car il est amorce et partie d'un objet esthétique.* »².

En fait, pour présenter l'œuvre de Rachid Mimouni, nous avons choisi de commencer par le commencement. C'est-à-dire, nous avons accordé une importance aux différents enjeux que contiennent les titres mimouniens. Pour Najib Redouane, l'élucidation des titres de son œuvre (*Le Printemps n'en sera que plus beau, Une Paix à vivre, Le Fleuve détourné, Tombéza, L'Honneur de la tribu, La Ceinture de l'ogresse, Une Peine à vivre, De la barbarie en général à l'intégrisme en particulier, La Malédiction et Chroniques de Tanger*) en fonction de leur structure et de leur évolution qui s'annoncent comme lieu de significations à sens multiples permet de proposer une nouvelle lecture possible. Selon lui, le titre dans l'œuvre de Mimouni est autre chose qu'une simple étiquette publicitaire. Il est porteur de messages, de discours et de connotations idéologiques. La confrontation avec le texte contribue à enrichir sa signification, à déchiffrer son code et à indiquer cette volonté chez l'écrivain de créer une sorte de titrologie qui exprime singulièrement le contexte et l'expérience algérienne, « *facilement repérables et définissables par rapport au corps du texte* »³ de sa production romanesque.

Les titres de ses romans saisissent d'emblée le lecteur par la présence d'une unité collective de sens dont la force du message traduit le destin désemparé d'un pays livré à des drames sans fin. Chaque titre comptabilise un discours de désenchantement et une

¹ Léo H. Hoek, « Description d'un archonte, préliminaire à une théorie du titre », dans Jean Ricardeau et Françoise Van Rossum, *Le Nouveau Roman, hier et aujourd'hui*, Paris, Coll. 10-18, 1972, pp. 289-305, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 41

² ACHOUR, Christiane / BEKKAT, Amina, op.cit, p.71.

³ Léo H. Hoek, « Description d'un archonte, préliminaire à une théorie du titre », dans Ricardou, Jean et Van Rossum-Guyon, Françoise, *Le Nouveau Roman, hier et aujourd'hui*, Paris, coll.10-18, 1972, p.291, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p20

charge violente de désolation et d'échec. La frénésie dysphorique, comme la nommait Najib Redouane, des titres qui apparaît comme figure des textes mimouniens est une pénible mais volontaire tentative de l'écrivain pour désigner sa vision d'écriture, provoquer un « *effet de réel* »¹ et créer chez le lecteur, comme le dit Philippe Hamon, un « *horizon d'attente réaliste* »².

Nous nous concentrons dans le premier chapitre sur les titres de la production romanesque de Mimouni afin de montrer comment chaque titre, « *[e]n rapport fonctionnel, de cristallisation avec le roman qu'il résume* »³ peut soit être porteur d'informations sur le contenu de l'écrit ou au contraire, dissimuler une énigme qu'il faut décoder. En nous inspirant de l'étude détaillée de l'œuvre romanesque de R. MIMOUNI faite par Najib REDOUANE, notre objectif serait de voir comment le titre, cet « *endroit stratégique* »⁴ selon l'expression de Philippe Hamon, se présente comme le premier indicateur, le premier guide qui approche l'œuvre du lecteur. Il peut susciter la curiosité, attirer l'attention et inciter à la lecture.

L'analyse des titres de l'œuvre de Mimouni suppose que nous les abordions du double point de vue syntaxique et sémantique. En effet, neuf titres sur dix présente une forme nominale (absence de verbe) et un seul fait place au verbe. Cette fréquence de la nominalisation des titres bien que non spécifique à Mimouni n'en demeure pas moins une caractéristique significative de ses écrits comme s'ils avaient été « *conçus en vertu d'un appel à un public déterminé d'avance et qui pourrait être disposé à acheter le produit commercial qu'est l'objet réel, le livre* »⁵. Les syntagmes nominaux peuvent susciter la curiosité du lecteur et baliser son choix, rendant de cette manière les titres générateurs de véritables sens qui se dévoilent dans le protocole de lecture.

Un seul roman de Mimouni échappe à la forme nominale : *Le Printemps n'en sera que plus beau*. Tous les autres affichent une nominalisation qui produit des titres brefs, incitatifs et facile à mémoriser. Cette forme nominale avec ou sans la présence d'un déterminant introduit dans le titre une articulation du discours sur le texte susceptible non

¹ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, (collectif), Paris, Le Seuil, 1982, p.81-90, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p21

² Hamon, « Discours contraint », p.150, , in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p21

³ Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*, Paris, Editions Ferdinand Nathan, 1979, p.90, in REDOUANE Najib, *ibid.*

⁴ Philippe Hamon, « Discours contraint », *Littérature et réalité* (collectif), Paris, Le Seuil, 1982, p.138, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p20

⁵ Hoek, « Description d'un archonte », p. 290, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 42

seulement de dévoiler un contenu au lecteur, mais aussi et simultanément de mettre en relief les éléments porteurs d'intérêts. On ne relève, à proprement parler, pas de différence entre un titre comme *Le Fleuve détourné* (présence d'un article) et un titre comme *Tombéza* (absence d'article). Dans les deux cas, ces titres de textes fictionnels interpellent une lecture du récit qui va éveiller l'intérêt pour découvrir le secret de l'énoncé romanesque et pour pénétrer le mystère composé par le livre.

Neuf titres sur dix sont au singulier. Deux romans sont introduits par un article indéfini : *Une Paix à vivre* et *Une Peine à vivre*, cinq écrits sont construits avec l'article défini : *Le Printemps n'en sera que plus beau*, *Le Fleuve détourné*, *L'Honneur de la tribu*, *La Ceinture de l'ogresse* et *La Malédiction*. Reste *Tombéza*, un roman sans article avec un nom au singulier qui forme un syntagme rare et ambigu. Le pluriel se trouve dans un seul titre : *Chroniques de Tanger*. Quant au pamphlet, le titre *De la barbarie en général à l'intégrisme en particulier* anticipe et sert de référence à toutes les indications qui seront données dans le texte. Mais l'absence ou la présence d'articles ne permet aucune différenciation dans la mesure où le lecteur va lire un texte particulier dont le titre, surtout qu'il est accompagné du nom de son auteur, ne dit pas tout et ne joue qu'un rôle d'attraction produisant des effets de surprise et de curiosité.

Certes, la fréquence des titres à forme nominale est manifeste chez Mimouni, mais en même temps ces titres si condensés et réduits à leurs plus simple expression désignent des textes recelant des fictions romanesques qui contribuent à l'émergence d'un imaginaire puissant et qui valorisent la manifestation de l'écriture dans le champ littéraire.

C'est une caractéristique des titres que de signaler un événement à venir en retenant une partie de l'information. Certains titres de Mimouni n'échappent pas à cette règle et trouvent leur explication dans le texte. Mais il n'en demeure pas moins que le titre peut suggérer plusieurs interprétations car toute « relecture d'un texte pourra produire une nouvelle signification du titre et parfois une nouvelle relation entre le titre et le contexte »¹. En particulier, la forme nominale permet de jouer sur différentes significations et introduit un flou dans l'interprétation du titre qui impose la lecture comme nécessité absolue pour réaliser « la vérité du texte »².

Certains titres de Mimouni annoncent leur contenu soit totalement soit partiellement. En fait, en reprenant le titre dans le récit, ils apportent de manière explicite

¹ Ibid., pp. 299-300, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 43

² Charles Grivel, « Puissance du titre », in *Production de l'intérêt romanesque - Un état du texte (1870-1880)*, in *essai de constitution de sa théorie*, The Hague-Paris, Mouton, 1973, pp. 178, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 43

le complément d'information attendu et soulignent « *la capacité du titre d'embrasser le corps du texte, à pénétrer le texte en entier et en même temps d'être engendré par ce texte* »¹.

Les titres de ses romans saisissent d'emblée le lecteur par la présence d'une unité collective de sens dont la force du message traduit le destin désemparé d'un pays livré à des drames sans fin. Chaque titre comptabilise un discours de désenchantement et une charge violente de désolation et d'échec. La frénésie dysphorique, comme la nommait Najib Redouane, des titres qui apparaît comme figure des textes mimouniens est une pénible mais volontaire tentative de l'écrivain pour désigner sa vision d'écriture, provoquer un « *effet de réel* »² et créer chez le lecteur, comme le dit Philippe Hamon, un « *horizon d'attente réaliste* »³.

Pour bien comprendre l'effet-titre dans l'œuvre de Mimouni, une démarche d'analyse qui commande une prise en considération particulière de chaque titre semble plus enrichissante. Car chacun a sa propre singularité qu'une présentation globale risquerait de faire perdre de vue. En fait, l'un et l'autre signalent tout un enjeu à découvrir sous l'apparence de simples syntagmes et, par sa brièveté, il entraîne le lecteur à construire un horizon de lecture. Non seulement, il produit en abyme la structure du système qu'il présente mais il affiche d'emblée l'intention de l'auteur. Intention capitale dans la mesure où la révélation de la signification particulière du titre ne peut point ne pas influencer le sens de la lecture de l'œuvre. L'intérêt d'examiner la titrologie dans l'œuvre de Mimouni vise à signaler la richesse de lecture de chaque titre qui engendre selon l'expression de Barthes, « *une nébuleuse de signifiés* »⁴.

I.1.2.2 Symbolique du titre

I.1.2.2.1 *Le Fleuve détourné*

Selon Claude Duchet in *Littérature* n°12, Décembre 1972, les fonctions du titre dans la littérature correspondent à celles du discours publicitaire. Le titre remplit trois fonctions : une fonction référentielle, une fonction conative et une fonction poétique. Au

¹ Hoek, « Description d'un archonte », p. 297, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 43

² Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, (collectif), Paris, Le Seuil, 1982, p.81-90, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p21

³ Hamon, « Discours contraint », p.150, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p21

⁴ Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », p. 34, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 44

niveau du texte qu'il présente, le titre opère comme une condensation¹ du contenu, Duchet a signalé que :

« Le titre est une réclame du texte, mais il est aussi un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens, en suspens. Dans l'ambiguïté des deux autres fonctions référentielle et poétique. Le titre résume et assure le roman et en oriente la lecture ».

Le titre *Le Fleuve détourné* est une métaphore, il dit un espace celui, de vie de parole et d'eau comme le souligne FEKAR Anissa, « détourné » c'est changer de trajectoire, de chemin, d'itinéraire, détourner un fleuve de son cours d'eau naturel, détourner une révolution de son but initial.

L'incipit, cette phrase initiale qui annonce très souvent le contenu de l'œuvre Claude Duchet dit "*qu'elle est une décision sur le monde et sur le texte*", est générateur d'une métaphore originale de la révolution qui projette le lecteur dans l'expectative face à la critique ouverte sur le pouvoir de l'époque. L'incipit Fleuve détourné est un titre chargé de sens et de symboles. Le fleuve symbolise l'eau qui est le symbole de vie, d'espérance et de régénéscence. L'eau opère, épure et enrayer les souillures et les infractions.

D'après son étude, FEKAR a noté que dans le roman, le fleuve ne joue pas ce rôle de purificateur, il dévoile plutôt les rouages de la politique des protagonistes, des imposteurs, des loups qui ont su accaparer la gloire au détriment des maquisards, des hommes morts sur le champ d'honneur. A l'instar aussi d'un peuple qui voyait en l'indépendance, qui croyait en la liberté qui les conduirait vers une vie meilleure, mais hélas les eaux n'ont pas enrayer les souillures des colonisateurs moins encore celle des usurpateurs. L'eau n'a pas conduit à la vie et à l'espérance, au contraire, elle a mené les personnages vers la mort intellectuelle, vers l'emprisonnement, vers le camp de concentration. L'eau n'a pas effacé les infractions des "hyènes" qui sont à la tête du pouvoir. L'eau n'a fait que reconduire tous les maux d'une société malade encline à la déchéance, au chaos. Le fleuve n'a pas joué le rôle d'effaceur, le rôle de gommer une

¹ FEKAR Anissa, « Symbolique et sémiotique de l'espace dans « Le Fleuve détourné » de Rachid Mimouni », mémoire de DEA sous la direction de Charles Bonn, Paris-Nord, 1990-1991, pp. 5-6

période que le peuple veut oublier, le fleuve a plutôt fixé tous les sévices, tous les maux dans la vie du peuple algérien.

L'eau symbolise aussi la mort d'un moment de l'Histoire, selon l'auteur, cette histoire écrite par les hommes glorieux et nationalistes. L'eau symbolise la mort de la période de la révolution de la lutte armée qui dura "sept ans" pour aboutir à l'indépendance que les usurpateurs ont confisquée. Mais le titre nous amène à nous poser la question : peut-on détourner un fleuve (eau puissante qui ne s'assèche jamais comme un "Oued" mot que Mimouni a bien pris le soin de ne pas utiliser) de son cours naturel ?

Dans le titre de son troisième roman Rachid Mimouni recourt à une figure de style pour relater le malaise d'un peuple déchiré, désespéré par sa condition. Le choix d'un titre métaphorique est prémédité, *Le Fleuve détourné* annonce « *l'échec de l'espérance en une société juste et égalitaire* »¹. Le fleuve est symbole de vie, de régénérescence, d'accroissement végétal, de vitalité et de ce qui est répandu en abondance. Quant au verbe *détourner*, il signifie tourner d'un autre côté, effectuer un changement d'orientation et par extension, c'est ce qui est écarté de son but de sa destination.

Présent dans le récit, le titre fonctionne comme un embrayeur et un modulateur de la lecture. C'est dans sa marche vers son village natal que le revenant remarque le fleuve présenté comme élément symbolique et métaphorique du roman.

« J'ai traversé des terres en fiche et des campagnes désertes. Que sont devenus les paysans qui les travaillaient ? Deux hommes armés m'ont interdit l'entrée du douar. Sous un pont qui n'enjambait aucun ruisseau j'ai rencontré un vieillard qui m'a parlé d'un fleuve détourné. Les hommes que j'ai croisés marchaient tous la tête basse. Que se passe-t-il au pays ? Que s'est-il passé ? » (FD, 59)

Le dicton « *aussi nombreux que se soient ses méandres, la rivière finit par se jeter à la mer* » ne se vérifie pas dans ce roman car l'homme a changé le cours de l'eau en direction d'endroits inconnus. L'idée de cette volonté de détournement formulée dans l'énoncé constitue un des éléments répétitifs et significatifs du roman.

« Des planificateurs arrogants et lointains ont quadrillé leurs cartes de traits rectilignes et puissants, à l'encre de Chine, indélébile, de

¹ Gadant, « Constat d'un échec..... », p. 107, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 49

façon à rendre leurs projets définitifs et l'option irréversible. [...] Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à l'endroit exact de leurs calculs, et ont entrepris de le détourner pour confirmer leurs dires ». (FD, p. 49)

Perdu dans les dédales de la nouvelle société algérienne, le narrateur en subit les tares. Dans son itinéraire, il découvre une Algérie rongée par la gangrène de la bureaucratie et de la corruption.

Le fleuve de la révolution et de la tradition a été *détourné* par ceux qui n'avaient pour souci que de bâtir des « fortunes colossales »¹ à l'ombre des lois socialistes pendant que le chômage, les pénuries et les oppressions constituaient le lot du peuple algérien. La révolution anticoloniale, la révolution sociale a été récupérée par les petits malins, les nantis de la nouvelle bourgeoisie et les fonctionnaires du parti unique. L'homme sans nom qui n'a plus sa place dans ce pays constate que quelques arrivistes mènent une vie dorée tandis que le peuple, croupit dans la boue, la poussière et la pauvreté. Partout l'imposture domine et de sombres forces ont provoqué de profonds soubresauts. Il en résulte que « *le fleuve, détourné de son lit initial, s'égaré parmi de nouveaux vallonements. Il a perdu la direction de la mer. Où ira-t-il ?* » (FD, 211-212).

Le fleuve métaphorique évoqué par Mimouni charrie les souffrances et les regrets d'un peuple dépossédé de sa terre et de ses traditions. A travers la quête d'un homme anonyme parmi les anonymes, Mimouni brosse le tableau d'une société défaite dans ses hommes comme dans ses institutions.

Le fleuve fonctionne dans le texte comme un indice de changement susceptible d'apporter la liberté aux personnages incarcérés. Il est également exploité comme un espace à conquérir et à reconstruire. C'est un élément posé dans le texte comme un prétexte narratif. Détourner le fleuve de son cours normal, c'est le priver de son essence même qui est la liberté. L'un des protagonistes sous surveillance dans le camp disciplinaire rêve de voir un jour éclater l'espace de la prison, ce qui permettrait à ses camarades de vivre librement et de se débarrasser de toutes les infractions ainsi que de toutes les traces de souillures d'une révolution déviée de son but initial, à savoir l'égalité des droits pour tous et l'instauration d'une vraie démocratie « *Que tombe la pluie ! [...] le fleuve détourné, [...] ira retrouver son lit orphelin pour reprendre son cours naturel* ». (FD, 143)

¹ REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 50

Derrière *Le Fleuve détourné* se profile l'espace de l'énonciation violemment déployé par la contestation du pouvoir de dire et d'écrire. L'auteur marque sa volonté de dénoncer l'absurdité d'un peuple émasculé, berné par une lutte de libération qui a abouti à l'indépendance que des usurpateurs ont confisquée. Le *Fleuve* authentique de la révolution a bel est bien été *détourné* de son cours et l'ardeur de toute une nation a été déviée « *au profit d'un système contraignant et inefficace* »¹.

Ainsi dans son travail intitulé « Symbolique et sémiotique de l'espace dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni », FEKAR Anissa² a exprimé la même idée en notant que Mimouni emploie fleuve au lieu de Oued parce que l'Oued est toujours sec il ne déferle pas pour effacer et gommer les infractions puis elle se demande si un fleuve peut être détourné de son lit naturel. Elle voit que géographiquement est impossible, mais, selon elle, cette figure de style, cette parabole du fleuve détourné marque la volonté de l'auteur à dénoncer cet état de faits. Le Fleuve de la révolution détournée, déviée de son but initial qui était l'indépendance pour la liberté, l'égalité des droits, pour l'instauration d'une vraie démocratie. Par la voix du "fou", du "sage", du "philosophe", Mimouni nous dit : "*Le fleuve détourné, rugissant d'une vieille colère rompa ses digues, débordera de partout, inondera la plaine.*" (F.D. p. 143). Et effacera sur son passage toutes les traces des souillures et des infractions³.

L'auteur utilise des symboles pour relater le malaise d'un peuple déchiré, désespéré par sa condition humaine, Mimouni dit en p. 166 : "*déception-découragement. L'imposture est partout*(p. 185-186). *Il n'y avait plus d'oiseaux, pour quelle raison les oiseaux avaient-ils déserté le pays ?* " Puis il dit plus loin en p. 184 "*Comme l'air lourd annonce l'orage qui couve [...] matin*". Des intellectuels relégués à l'arrière scène du pouvoir. L'idéologie dominante ne permet pas au peuple algérien de penser, de réfléchir, de s'assumer. Les intellectuels s'opposant au pouvoir se sont vu jetés dans un camp de concentration pour se voir regretter leur acte à la limite, pour qu'ils se culpabilisent. Il faut les réduire au silence, toutes les méthodes amenant à l'aboutissement sont prises. Ils leur ont retiré "*Le droit à la parole, le droit d'intervenir, le droit de dire non*" F.D. p. 197, pourtant les maquisards, les intellectuels s'étaient fixés pour objectif d'inscrire la liberté dans tous les actes, la démocratie dans tous les cœurs. Mimouni dit à ce propos :

¹ J.P. Péroncel-Hugos, « L'Algérie en ébullition - *Le Fleuve détourné* », Le Monde, jeudi 15 décembre 1988, p. 8, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 52

² FEKAR Anissa, *Symbolique et sémiotique de l'espace dans « Le Fleuve détourné » de Rachid Mimouni*, mémoire de DEA sous la direction de Charles Bonn, Paris-Nord, 1990-1991.

³ Ibid, p. 6.

“ Nous sommes descendus de nos montagnes la tête emplie de rêves [...] Nous rêvions d’inscrire la liberté dans tous les actes, la démocratie dans tous les cœurs, la justice et la fraternité entre les hommes.. Et un beau matin nous nous sommes réveillés avec un goût d’amertume dans la bouche.. le désastre accompli” F.D. p. 196.

Le narrateur n’est plus que regard ouvert sur l’absurdité d’un peuple émasculé, berné ; “*Tandis que quelques arrivistes édifient les fortunes scandaleuses à l’ombre des lois socialistes*” F.D.. Les usurpateurs menaient une vie dorée ; le peuple croupissait dans la boue, la poussière et la pauvreté ; le peuple fut “trahit” p. 183 F.D.. Mimouni dit en p.88 “ *Le village étouffait sous la chaleur et la poussière alors que le chef de la borde était sous une divine brise dans sa villa sur les plateaux..*” et avant en p. 87 “ *Les miettes pour les pauvres et le peuple[. ..]*” F.D....

Dans cette fiction kafkaïenne, le socialisme est tourné à la dérision et apparaît comme le projet cynique des puissants. A la fin du roman aux premières lueurs du jour, un messager aux allures furtives vient « *annoncer la mort de Staline, la fin du cauchemar et l’aube d’une ère nouvelle* ». Changera-t-elle le cours de l’histoire ?

I.1.2.2.2 *Tombéza*

Tout comme *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* traite du piteux état social et politique de l’Algérie actuelle, de la corruption et de la bureaucratie (l’une appuyant l’autre), des espoirs déçus de ceux qui avaient fait la guerre de l’indépendance en vue d’un monde meilleur. Ce roman au titre emprunté au nom du protagoniste principal paraît étrange.

I.1.2.2.3 *L’Honneur de la tribu*

Les deux unités lexicales qui forment le syntagme nominal du titre, *L’Honneur de la tribu*, révèlent inévitablement un espace traditionnel valorisé et valorisant d’un certain point de vue. Le terme *honneur* désigne la gloire, la dignité, la considération qu’on accorde à la vertu et au courage. Au fond, *l’honneur* n’est que l’estime de soi, corroborée de l’estime des autres. Toute action qui grandit l’homme dans sa valeur intrinsèque et dans celle de ses égaux est conforme à ce principe de morale et source de devoirs. Pour ce qui

est du sens de *la tribu*, il est connoté à la subdivision ethnique. C'est une agglomération nombreuse de familles ou de peuplades, sous l'autorité d'un même chef, vivant dans une même contrée et tirant primitivement leur origine d'une même souche.

Profitant de son autorité inaugurale, ce titre invite à s'interroger sur son statut et son rapport avec le cotexte. Que veut-il bien dire ? Et de quelle tribu s'agit-il ? L'utilisation dans sa structure syntaxique du prédéterminant défini de notoriété *la* devant *tribu* n'est-elle pas censée marquer une entité connue et bien précise ?

Dés lors, l'hermétisme explicitement manifesté dans sa signification globale exige que soit retrouvée sa valeur métaphorique¹. Sans conteste, la lecture du texte référant contribue à produire des explications possibles et à relier le titre au contexte socio-historique, aux structures littéraires et sociales auxquelles il appartient.

Il est frappant de constater que la position première de la matrice titrale dans la diégèse se situe dans un cadre d'épopée, de révolte et de bataille contre l'invasion étrangère au pays. Le récit du vieil homme qui raconte la mémoire de sa tribu met en place une volonté organisée visant à infléchir une donnée historique dans un sens déterminé. *Mais pour l'honneur de la tribu, et la gloire d'Allah, il fallait nous lever. Auriez-vous aimé nous voir renier notre foi et nous rallier aux infidèles ?* (HT, 40)

Ainsi, le concept de *l'honneur* se présente comme une conséquence logique d'une trajectoire historique propre. Il apparaît à l'intérieur de la légitimation d'une action suffisamment déterminante pour le faire assumer par les membres de la tribu. Sa présence traduit en soi une référence directe au maintien des valeurs tribales articulées autour de la religion prise dans son acception populaire et mythologique. Cependant, l'affirmation de cette dignité entraîne une perturbation totale de l'existence paisible des membres de la *tribu*. Ceux-ci, ayant échappé des siècles durant aux tumultes du monde, sont chassés par le vainqueur de leurs terres fertiles et se réfugient dans une bourgade austère et désolée où ils s'enferment sur eux-mêmes. Dans son évocation du passé, le vieillard insiste sur cet univers disparu représenté par « la vallée heureuse » et sur ce village perdu entre montagne et désert. Dans cette « contrée de désolation », la *tribu* assume son *honneur* dans des

¹ Dans son étude portant sur *L'espace métaphorique dans « L'Honneur de la tribu » de Rachid Mimouni*, Mansour Benchehida avance que : « la métaphore du titre est « métaphore-mère », à origine (sic) de toutes les autres, une figure matricielle. Elle constitue une métaphore filée puisqu'elle va « soudre » à travers chacune des figures de l'œuvre et va influencer la structure métaphorique dans son ensemble », *Mémoire de D.E.A, Université Paris-Nord, Villetaneuse, 1996, p. 89, in REDOUANE Najib, Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni, p. 58.*

conditions défavorables se résignant à accepter les désagréments de son existence comme une mise à l'épreuve divine, une sorte de fatalité du destin.

Il convient de préciser que l'incursion du passé héroïque de la *tribu* dans le présent narratif du vieillard puise son historicité dans le registre oral. Le récit des origines rappelle le thème fondateur dans *Nedjma* qui est le mythe des ancêtres. Ce faisant, le titre établit une intertextualité qui renvoie au texte de Kateb Yacine. Mais il reste que l'absence du nom de la tribu dans l'espace textuel et la perte identitaire considérée, comme une faille oblitérant « toute possibilité de remontée généalogique »¹, instituent un rapport partiel dans le protocole intertextuel avec cette œuvre.

Contrairement à ce qui se passe dans *Nedjma* où l'empreinte mémoriale du fondateur se présente dans le texte comme un pilier unificateur des membres de la communauté, dans *L'Honneur de la tribu* les ancêtres constituent un noyau vide fonctionnant dans la rupture identitaire. Esclaves de l'errance et de la dérive, ils sont réduits à la déchirure et à l'oubli. Leur histoire est vécue comme une humiliation dans un monde marqué de stagnation et de destruction.

En effet, acculés à assumer le prix de la perte dans la résignation, les membres de la tribu se meuvent dans un milieu dogmatique. Aussi, confinés dans des dévotions et des superstitions séculaires, se tournent-ils vers le mythe de la légende en guise d'Histoire. Dans leur présent figé, seul le courage de Slimane, qui accepte de se mesurer à l'ours du saltimbanque, a une mythique héroïque. Cet homme fort et discret défend avec dignité *l'honneur* tribal. A chaque combat, il bat l'animal jusqu'au jour où celui-ci le défait devant l'indifférence d'une foule passive. Sa mort légitime reflète la lâcheté d'un idéal dépassé.

Le récit du vieillard affirme que *l'honneur* de la *tribu* fut trahi par ses fils. A cette race maudite, appartient Omar el-Mabrouk qui revient dans son village, en tant que préfet plein d'arrogance et de mépris pour ceux qui furent les siens. Pour venger la mort de son père, il décide d'implanter brutalement la modernité chez les siens pour détruire le mode de vie ancestral. L'absence de scrupules et l'inhumanité vont accroître le déclin du village. En fait, quand le délire administratif épouse la soif de la vengeance et du pouvoir, le pire est à craindre. Partout, il n'y a que signes de la déchéance de la tribu et la dégradation des valeurs ancestrales gardées jusqu'ici. Zitouna est rattrapé par la civilisation et broyé par le

¹ Afifa Bererhi, « L'espace de l'infraction au dialogue », Naget Khadda(s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu. Lectures algériennes*, Paris, Editions L'Harmattan, 1994, p. 47, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 60.

progrès. Pour ses habitants, « la modernité est fondamentalement perçue comme violence, comme une invasion destructrice »¹ qui pervertit leur *honneur* légendaire.

L'expression historique de la tribu prend deux tangentes : l'une est traditionnelle et repose sur des valeurs et sur l'Islam. L'autre est, selon toute apparence, moderne et elle s'ajuste à la destruction. Entre ces deux formes, en réalité extrêmes, se dessine la tragédie des habitants de Zitouna qui n'échappent pas à l'arbitraire d'un pouvoir lointain, incarné sur place par un personnage brutal, violent, à l'origine incestueuse. Impuissants, ils assistent au remplacement de leurs valeurs ancestrales par de nouvelles, étrangères et perturbatrices, rapportées par des technocrates venus de la ville. Ces civilisés qui se répandent partout sont des êtres sans foi. Non seulement beaucoup d'entre eux consomment les boissons interdites, mais ils osent les introduire chez eux et les siroter, « sans honte ni scrupules au vu de leur épouse et de leurs rejetons ». Ces gens, sans Histoire et sans âme, sont des hommes sans *honneur*. Ils laissent « leurs femmes sortir seules et dénudées, sans la moindre protection ni surveillance » (HT, 173).

Les membres de la *tribu* pensent que l'Histoire est rancunière, c'est-à-dire qu'elle refait éternellement les mêmes injustices à leur détriment et à l'avantage des autres. Mais alors c'est en laissant aux événements leur fatal déroulement et en passant leur temps à se remémorer l'image idéalisée de leur passé conditionné par *l'honneur* et la dignité, qu'un événement majeur et inattendu se produit. L'apparition du digne descendant du seul héros épique de la tribu, détenteur du pouvoir et du savoir, réoriente le sens de leur existence. Arrivé à Zitouna un jour d'entre les jours, l'homme de loi se présente comme un ardent défenseur des faibles et des démunis. Prônant une justice qui « est au service du droit et de l'équité » (HT, 206), il se dresse contre Omar el-Mabrouk et met fin à la tyrannie du préfet-dictateur. Pour Naget Khadda :

« Le jeune « civilisé » apparait comme le messie dont l'histoire douloureuse de la tribu a fini par accoucher. Il établit un pont entre la longue et héroïque résistance de l'arrière-grand-père, menée en contrepoint de la passive résistance des paysans de Zitouna et sauve, ainsi, l'honneur de la tribu »².

¹ Hafid Gafaiti, « Problématique de la modernité dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », *Horizons Maghrébins*, N° 17, 1991, p. 147, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 60.

² Naget Khadda, « Les ancêtres redoublent de férocité », Naget Khadda (s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu-Lectures algériennes*, p.77, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 62.

Le récit de *L'Honneur de la tribu* se repose « de reconstruire le passé. A partir du présent, comme il se propose d'élaborer une image du passé qui serait (plus ou moins) expliquée et explicative, du présent notamment »¹. Il se lit donc comme une dénonciation de l'histoire récente et livre, à travers une critique radical, l'image d'une société bloquée dans une impasse historique. Son titre génère plusieurs images et traduit une rhétorique plus large. Ce qui le rend à la fois condensé et symbolique voire suggestif et persuasif. La valeur significative de son sens permet d'enraciner structurellement cette fiction apparente dans la réalité onirique. Et pour reprendre la formule énigmatique du colporteur inscrite dans l'espace textuel², c'est à chacun d'en tirer sa propre leçon, à chaque lecteur de tenter de comprendre l'histoire de Zitouna.

Rachid Mimouni incorpore la dimension de l'oralité dans sa pratique discursive. C'est par excellence la technique du conteur populaire qui interpelle et maintient l'attention de son auditoire³.

I.1.2.3 Unité significative des titres

Dans son allocution prononcée le 25 mars 1995 au salon des livres du Sud à Villeneuve-sur-Lot à l'occasion du Prix Rachid Mimouni qui venait d'être créé à sa mémoire, André Brincourt se demandait si les titres mêmes des ouvrages de cet écrivain « ne sont pas d'étranges signes : ils définissent et désignent à eux seuls la courbe tragique d'une destinée »⁴. Cette réflexion semble confirmer le projet d'écriture de Mimouni qui entendait donner à son œuvre une dimension bien spécifique. A une époque où l'expression fut muselée et la critique interdite, son écriture s'annonçait contestataire, progressant dans la matrice des transformations de son pays. C'est autour d'une conformité thématique et idéologique qu'il a tenter de déterminer les jalons de sa production littéraire

¹ Yamina ghebalou, « Mythes, images et imageries de l'écriture », Naget Khadda (s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu- Lectures algériennes*, p.17, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 62.

² Une année, lors de sa visite à Zitouna, le saltimbanque est venu avec un violon dont il tirait l'enchantement de la nostalgie. En conclusion de sa tirade, il a eu cette formule énigmatique : « je laisse chacun d'entre vous tirer sa propre morale ». (HT, 78), in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 62.

³ Rachid Mimouni a déclaré : « Nous, tous, écrivains maghrébins, sommes un peu les enfants de cette vieille tradition du conte populaire qui a mis au point des techniques, je veux dire narratives et dramaturgiques absolument exceptionnelles », « Le métier d'écrivain », *Vision Magazine*, N° 7, Casablanca, octobre 1990, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 63.

⁴ André Brincourt, « Les mots d'un arrêt de mort », dans *Langue française – Terre d'accueil*, p. 32, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 75.

en cherchant à maintenir une constante continuité. A ce sujet, il avance l'explication suivante :

« Pour moi, il n'y a pas de rupture entre les deux premiers romans et les trois autres qui ont été publiés en France. Il ne faut pas oublier que mon deuxième roman publié en Algérie – Une Paix à vivre – a été affreusement censuré et a mis trois ans et demi à sortir. S'il a été publié dans sa version originale, il aurait pu constituer le lien entre la vision de mon premier roman, qui participait de l'illusion lyrique, et la tonalité beaucoup plus critique, beaucoup plus contestataire du Fleuve détourné. « Je crois qu'il faut prendre mes romans – hors de forme littéraire – comme une réflexion sur la société algérienne. Il est bien clair que cette réflexion m'est personnelle et qu'au fur et à mesure, elle s'approfondit »¹.

Le passage qui suit tiré de l'ouverture de *L'Honneur de la tribu* montre bien l'unité des textes de Mimouni et leur force dynamique non close. Le renvoi aux romans antérieurs met en valeur l'expansion diégétique de l'engagement mimounien, qui en empruntant diverses voies, se structure comme une perpétuelle continuation inventant une suite toujours renouvelée.

« Nous sommes aujourd'hui abandonnés sur la rive du fleuve impétueux dont vous croyez que le cours vous mènera au bon port. Nous savons bien que, pour qu'au nouveau printemps l'arbre recouvre sa vigueur, il faut en scier quelques branches. Nous l'acceptons. Mais vous serez floués. Et quand vous prendrez conscience d'avoir à retourner vers l'amont pour retrouver cette part essentielle mais subtile de vous-mêmes, vous irez exhumer ces vieilles bandes qui ressuscitent nos voix. Cependant, pour nous retrouver, vous devrez au préalable apprendre à déchiffrer notre idiome. Nous vous attendons au bout de votre peine ». (HT, 12)

A la lumière de ce qui précède, une relation inter-titrale dans l'œuvre de Mimouni apparaît évidente. Chaque titre, en effet, s'impose en tant que flux de significations surprenant par l'épaisseur de ses multiples sens. Cependant, établissant entre eux un lien

¹ Abdelkader Djeghloul (interview réalisée par), « Rachid Mimouni : "La modernité c'est forcément la démocratie" », *Arabies*, novembre 1989, p. 97, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 77.

postulant une unité significative, ces titres apparaissent comme différentes haltes de l'histoire contemporaine de l'Algérie.

C'est une évocation puissante du drame algérien avec ses problèmes, ses contradictions traduisant un vécu, une quotidienneté dure, une réalité de cauchemar. Ils révèlent le destin horrible d'un pays déchiré par la corruption, la répression et les excès de pouvoir qui sourdent des pans de mémoires, mémoires flouées, tronquées par l'Histoire.

Rachid Mimouni croyait que le printemps n'en serait que plus beau dans une Algérie indépendante où il ferait bon de vivre la paix. Mais, dès que la paix survient après la tourmente, ce sont les antagonismes, les discordes, les rivalités, les peines qui surgissent, chacun poussant l'autre pour l'emporter sur lui. Le fleuve de la révolution fut détourné et le pays enfanta la corruption, l'oppression, la médiocrité et l'échec.

Il n'y eut plus de place dans la société algérienne que pour Tombéza et autres profiteurs et tyrans, qui bafouèrent l'honneur de la tribu. Ainsi cerné par une ogresse qui écrase et étouffe par sa ceinture, le peuple cria sa peine à vivre. Echec après échec, le pouvoir n'a pas cessé d'accumuler les erreurs, favorisant ainsi la montée de l'intégrisme. C'est le plus grand danger qui menace l'Algérie et qui risque de faire sombrer le pays dans la dictature des intégristes dont le totalitarisme archaïque est un retour à la barbarie. L'ampleur de la véritable malédiction qui s'acharne sur le pays suscite discordes et luttes fratricides. Elle désorganise jusqu'à l'absurde toutes les structures sociales et politiques.

Dans cette mouvance de la haine débouchant sur un aveuglement meurtrier, tous ceux qui représentent l'ouverture sur la modernité, la démocratie sont visés par les intégristes. Les intellectuels sont la cible privilégiée des barbus. Certains acceptent de rester sur place vivant dans la peur constante, d'autres, par contre, choisissent de s'exiler pour fuir l'horreur et le souffle ravageur du FIS. Comme tous les opposants au fascisme vert, Mimouni, lui aussi, avait cédé à la menace et quitté sa terre natale ensanglantée à jamais. De Tanger, son lieu d'exil, l'écrivain blessé continuait à dénoncer le destin tragique de son pays et la violence que lui font idéologues, planificateurs, technocrates et intégristes. Dans toutes ses chroniques sur la radio Medi 1, il élevait sa voix authentique pour dire le malaise de tout un peuple. Et jusqu'au dernier souffle de sa vie, il n'a pas cessé de réclamer le besoin de liberté, de démocratie et de justice.

I.1.2.3.1 Le commencement narratif : élément catalyseur

Le début d'un texte narratif constitue, pour tout écrivain, un élément catalyseur qui lui sert de point d'appui pour la construction, le développement, voire la lisibilité de son texte. C'est que nous nous intéresserons à l'incipit dans la production romanesque de Rachid Mimouni, écrivain algérien contemporain. Toutefois, avant d'entamer la présentation de cette marque de localisation dans son œuvre, une précision théorique préalable semble essentielle.

En raison de son importance comme embrayeur, sorte de passerelle qui articule l'énoncé sur l'énonciation, l'incipit (du latin *incipire*, commencer) a suscité un grand intérêt chez de nombreux critiques vers les années soixante-dix. En fait, parmi toutes les approches qui ont traité de ce lieu stratégique qu'est l'ouverture de tout texte, l'incipit apparaît comme un point critique de toute importance parce qu'il est une frontière, un « seuil d'entrée dans l'écriture, limite fondatrice de la représentation, ligne de partage entre la diégèse et le monde¹. Il convient cependant de retenir, comme le dit Jean Raymond, que la première phrase d'un roman revêt toute une valeur considérable du fait qu'elle « *met en mouvement le livre dans son ensemble, l'oriente, le « dirige », parfois même le résume et le « reproduit » par anticipation (le met en abyme) tout entier* »².

Présenter les uns après les autres les incipits de tous les écrits de Mimouni s'inscrit dans cette perspective de voir comment fonctionne ce lieu stratégique dans la construction de son œuvre. Notre but est de démontrer qu'à l'intérieur du protocole d'écriture privilégié par Mimouni, le commencement dans sa production romanesque apparaît comme partie intégrante, indissociable, « *d'une cohérence perçue par le lecteur à chaque endroit* »³ de ses écrits.

Pour souligner la spécificité du choix très varié des incipits dans l'œuvre de Mimouni et relever leurs caractéristiques bien particulières, nous ne limitons pas la définition de ce concept à la première phrase de ses textes. Nous élargissons cette notion au premier paragraphe qui constitue l'énoncé inaugural de ses écrits nous appuyant, sur les propos avancés à ce sujet par Jean-Pierre Goldenstein qui précise en effet que : « *Les premiers mots d'un texte conditionnent, on le sait, l'incipit. Or l'incipit proprement dit, les*

¹ Bernhild Boie et Daniel Ferrer, « les commencements du commencement », *Genèses du roman contemporain*, p. 20, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 80.

² Raymond Jean, *Pratique de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 13, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 80.

³ Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, p. 198, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 80.

premières phrases, voire les premiers paragraphes jouent un rôle majeur dans la mise en roman qui doit tout mettre en œuvre pour réussir son entrée »¹.

L'espace qui figure dans l'énonciation du *Fleuve détourné* est clos, représenté par un camp de prisonnier. A partir de cet espace carcéral fixe, l'énonciateur justifie la production de son récit. En fait, tout le programme narratif est donné à lire dans cet incipit par deux énoncés à significations différentes.

« L'administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. Je ne partage pas cette opinion, au moins pour ce qui me concerne. Je ne possède rien de commun avec les autres. Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu. J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'administrateur. Je suis certain qu'il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera partir immédiatement. » (FD, 9)

Repris dans la syntagmatique du récit, cette phrase liminaire du texte, absurde, violente et ambiguë, ne prend son sens, en vérité, que dans l'explication détaillée fournie par Vingt-Cinq, l'un des protagonistes du roman. Se référant au code animal, ce dernier décode le message et inscrit par l'insistance sur des mots bien spécifiques, la valeur symbolique de l'opération envisagée à l'égard des personnages incarcérés par l'administration du pénitencier.

« Dans mon pays, les jeunes taureaux ne restent jamais tranquilles. Ils n'arrêtent pas de courir dans tous les sens, bousculent les uns et les autres, ne laissent aucune vache en paix, car, dans l'illusion de leur jeune force, ils veulent copuler sans désemparer, sinon pour se remettre à la bagarre, oublient de paître et répandent l'émoi parmi les troupeaux. Ils faut les castrer. Ils deviennent ainsi doux et tranquilles, ne s'occupant plus que de brouter la meilleure herbe, et au moment de l'abattage, se trouvent gros et gras, et le propriétaire et le boucher se frottent les mains de satisfaction. » (FD, 169-170)

Dans *Le Fleuve détourné*, le revenant évolue dans sa prise de parole avec d'autres personnages dans l'espace textuel du roman, le protagoniste de *Tombéza* occupe une double fonction déictique et diégétique. *Tombéza* est en même temps narrateur et sujet du

¹ Jean-Pierre Goldenstein, « Remarques sur le seuil romanesque », *Le Français dans le monde*, Paris, N°177, mai-juin 1983, p. 94, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 81

récit : narrateur, puisqu'il est une voix qui s'énonce à la première personne ; sujet, puisque son destin est l'un des grands thèmes du récit. D'ailleurs, l'incipit se focalise sur un malade, frappé d'aphasie, qui agonise sur un lit d'hôpital.

« Depuis midi je suis dans cette pièce qui fait office de débarras, de lieu d'entreposage des balais et produits d'entretien, et aussi de W-C. où les parents des malades grabataires ou impotents viennent vider les pots de chambre en plastique dans un bidet antédiluvien. Les infirmières de passage ne font qu'entrouvrir la porte, avant de refluer, rapidement suffoquées par les miasmes de merde et d'urine rance que je respire. » (T, 9)

La description de cet espace exigü nauséabond, dépôt de détritüs n'est pas qu'un jeu de focalisation. L'enjeu est de taille, car ce réduit puant « *apparaît comme le lieu de la déchéance et surtout de la mise à l'écart, une sorte d'antichambre de la mort...une mort latente qui n'en finit plus d'être là !* »¹. C'est à partir de cet endroit marqué par la suffocation, la tension et la dégradation suprême que la conscience confuse de Tombéza reconstitue son itinéraire coupable. Le mouvement de la confession est à la fois pressant et violent, emportant le lecteur dans un voyage dans le temps de l'histoire algérienne. Par l'usage d'analepses, le récit montre comment cet homme, paralysé, marginalisé et plongé dans l'obscurité, en est arrivé à cette situation.

Ce qui frappe dans le début de *L'Honneur de la tribu*, c'est que son commencement « *comprend à la fois l'exposition donnant les termes de la narration et une amorce provocant la lecture* »². Dès l'incipit du roman, le dispositif déictique est mis en place avant toute chose comme une voix narrative qui fixe d'emblée un code de lecture. C'est un « je » qui tente « de rassembler des souvenirs qu'il a gardés d'une histoire « *réellement* » *vécue, selon ses dires, celle de sa tribu* »³. En fait, le récit du vieux cheikh acquiert dès son commencement une dimension référentielle puisqu'il est enregistré par un narrataire qui ignore la langue de son interlocuteur mais qui se charge de le transcrire dans

¹ Sabiha Benkellal-Benmansour, *La perversion de l'écriture dans Tombéza*, Mémoire de magister, Oran, Institut des Langues Etrangères, 1996, p. 14, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 85

² Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, p. 91, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 86

³ Sarra Cherif-Gaillard, *Le récit dans les années 80*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université Paris-Nord, Villetaneuse, 1993, p. 118, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 86

une langue autre. Cette situation de communication met en place deux niveaux temporels correspondant à deux générations.

« - Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée. Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait. Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins. Dans le grand livre du monde, il a tout consigné. C'est donc à lui que je demande d'agrèer mon récit. Comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauve. Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis. Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. Elle disparaître avec nous. Ainsi s'engloutira notre passé, et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce village ». (HT, 11)

D'entrée de jeu, le narrateur plonge le lecteur dans le temps de l'histoire grâce à ce style direct dont fait usage l'un des protagonistes du roman. Cela pour indiquer que la lecture du passé se fait à partir du présent. Et la volonté de construire son récit en insistant sur le discours d'un représentant officiel de la nouvelle Algérie laisse supposer que l'histoire du village remonte plus loin que l'indépendance. Mais se rendant très rapidement compte de son glissement narratif, car la coutume ancestrale exige que toute narration de faits ou d'évènements passés soit précédée par recours à l'exhortation divine se situe dans une optique d'authenticité, pour mieux stimuler l'intérêt du lecteur.

Cependant, la teneur de cette énonciation apparaît davantage dans la diégèse, comme « *une plainte adressée à Dieu Tout-Puissant* »¹ qui cherche à lever le voile jeté sur la fatalité du destin des habitants de Zitouna, que comme une configuration rhétorique servant à ouvrir le récit. Aussi, l'emploi des déictique personnel « je » et « tu » atteste-t-il du choix par lequel le narrateur oriente le déroulement de son récit. Il est le véritable détenteur de la parole et, puisant dans sa mémoire le temps mythique et glorieux de sa communauté, il vise à conter l'oubli en s'arrogeant le droit d'inscrire l'histoire de son village dans l'Histoire du pays.

A la lecture de ces incipits, il transparait nettement que les débuts, dans la production romanesque de Mimouni, semblent être travaillés par leur propre

¹ *Ibid.*, p. 68.

développement, pour s'ouvrir aux intrigues qui les mobilisent. En fait, ces différentes ouvertures constituent une brillante illustration de la variété et de spécificité des commencements chez Mimouni, et se présentent comme « *le lieu de la mise en place d'une complexe stratégie de codification et d'orientation du texte ainsi que de sa lecture, de séduction et de production d'intérêt* »¹.

Par ailleurs, le procédé par lequel l'auteur vise à signifier au lecteur qu'il a terminé son écrit, qu'il n'en ajoute pas plus, qu'il est inutile d'attendre plus et qu'il a épuisé le programme qu'il s'est fixé, a fait aussi l'objet de considération théorique de la part de certains critiques qui en parlent tantôt comme d'une clôture. Toutefois, comme le souligne Philippe Hamon, « *la clause n'est pas clôture ; quoique les deux mots soient très souvent confondus dans le terme subsumant de clôture, qui reste l'un des maîtres de nombreuses théories contemporaines* »².

Il est utile de préciser que même si l'œuvre littéraire « *a nécessairement une fin, ne serait-ce qu'en raison des limites matérielles* »³ de son existence, il n'en demeure pas moins que ce lieu de cessation ne signe pas son terme définitif car, comme l'indique Duchet, « *le bout d'un texte n'est pas sa fin, mais l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi* »⁴. Ainsi, quel que soient les modes qu'elle emprunte, toute clôture ne peut être envisagée comme un point d'arrivée ou une marque finale achevant le récit dans sa forme, mais bien comme un prolongement non restrictif. Ceci dit, le texte romanesque invite à une lecture multiple en fonction de sa propre démarche.

I.1.2.3.2 Procédés clausulaires symboliques

On ne peut parler de clôture chez Mimouni sans faire état de la complexité des dénouements qui s'étendent dans sa production romanesque, et des multiples techniques qu'il met en œuvre pour assigner à tous ses écrits « des protocoles de sortie »⁵ variés, voire esthétiquement opérationnels. En effet, dans l'œuvre de Mimouni, « *toute clôture a une*

¹ Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », p. 135, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 92

² Philippe Hamon, « Clause », *Poétique* 24, 1975, p. 499. Pour définir la clause, Hamon propose une série d'oppositions : clause interne versus clause externe ; clause fermante versus clause ouvrante, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 93

³ Alain Montandon, « Introduction », *Le point final*, p. 5, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 93

⁴ Duchet, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », p. 8, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 93

⁵ Hamon, « Clausules », p. 513.

fonction, un effet idéologique irréfutable, et [que] l'histoire des procédés clausulaires ne peut être séparée des systèmes de représentation historique dans lesquels ils s'inscrivent »¹.

Il convient de préciser qu'en considérant le roman comme entreprise de désenchantement et acte de dénonciation tout autant que d'écriture, Mimouni tient à ce que la clôture de ses écrits paraisse hautement symbolique, affichant clairement le message de son discours et soit entendue comme un renforcement du malaise du trouble et de l'inquiétude qu'il vise à transmettre, obligeant ainsi tout lecteur à tirer sa propre conclusion. C'est ainsi que dans *Le Fleuve détourné*, Mimouni présente une fin alarmante dont le caractère d'évocation souligne la gravité de la situation.

« Au premières lueurs du jour, un homme aux allures furtives est venu nous annoncer la mort de Staline, la fin du cauchemar et l'aube d'une ère nouvelle. Il a longtemps parlé, en détachant bien ses mots, comme s'il voulait les charger de conviction, ou comme si lui-même ne parvenait pas à se convaincre de la réalité de l'évènement. Ou bien tout simplement ne s'est-il pas encore réhabitué à vivre au grand jour incapable de retrouver les gestes naturels après une longue période ? D'où vient-il ? A-t-il eu affaire à Raspoutine ? L'Homme sans nom en est convaincu ? Dans ce cas, d'où lui vient cette assurance ? Veut-on nous leurrer ? De toute façon, nul d'entre nous n'est en mesure d'accepter les certitudes du messager, et nous baissons la tête, assis autour du cadavre de Omar ».(FD, 217-218).

Tout donne à penser que cette fin est faite pour clore le discours du roman. A vrai dire, des procédés habilement conjugués arracheraient l'adhésion du lecteur et le message idéologique ouvertement présenté fera son effet. Une évasion momentanée de cet univers limité et carcéral constitue, d'un autre point de vue, une progression et un approfondissement du récit. En outre, en campant les dires du protagoniste dans cet espace clos du camp de prisonnier marqué dès l'incipit, Mimouni rend perceptible **le mouvement circulaire qui boucle le roman sur lui-même** en établissant un lien entre son ouverture et sa clôture.

Cette technique d'écriture visant « *le recouvrement de la pensée archétypale recueillie à la fin du livre après avoir figuré en son commencement* »² est très fortement marquée dans *Tombéza*. Dans ce roman, la fin tragique du protagoniste-narrateur s'achève

¹ Montandon, « Introduction », p. 8.

² Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, p. 198.

à ce point où il n'y aurait pas de suite possible. Elle ramène le texte à son point initial en terminant le récit sur la même **perspective d'enfermement et de rejet annoncé dès le début. Cet achèvement** prend la forme d'une explication qui cerne le sort de Tombéza au plan de l'action et apporte quelques éléments de réponse face à l'absurdité de la situation.

« Au fond, je crois qu'il serait juste que chacun en ait pour ses croyances, la béatitude ou la géhenne, ou le néant, que Bismillah retrouve la lumière, les fleuves de miel et les houris, et Brahim toute la bière qu'il voudra.
Au fond, je crois que l'aveugle a été plus clairvoyant que moi et que si c'était à refaire...je crois que somme toute, ce n'était pas une solution. » (T,271).

Liée à la thématique de malaise et de déchéance abordée dans le roman, cette clôture se présente comme une prise de conscience totale d'un exclu de la société qui, « arrivée à un point d'impasse, celui où il n'y a plus de suite possible, il amorce le mouvement vers un espace d'harmonie en associant à une quête »¹ désespérée deux figures aussi particulières que Bismillah et Brahim. En fait, dans l'espace textuel du roman, ces deux protagonistes qui partagent « une exigence d'humaine solidarité » (T, 218) apparaissent « fortement ancrés dans leurs convictions, formant écran contre la méchanceté et la précarité du monde dans lequel ils évoluent »².

Aussi, par un jeu intertextuel référant à la religion, qui consiste à nommer l'aveugle par un nom désignant en Islam « Au nom de Dieu » et à présenter quelques délices qui attendent les croyants dans l'Au-delà³, l'appel de Tombéza confronte-t-il le lecteur à la problématique du Bien et du Mal. La solution est-elle du côté de l'aveugle Bismillah ou de Brahim, référence à Abraham, père de tout les prophètes⁴, donc de la religion ? Ou de ceux qui, à l'image de Tombéza, sont habités...

Mimouni, en tant qu'écrivain algérien de langue française, **forge-t-il des techniques scripturales** concernant les incipit et les clausules. **C'est justement cette stratégie de subversion que la littérature maghrébine de langue française a adoptée**

¹ Benkellal-Benmansour, *La perversion de l'écriture dans Tombéza*, p. 149.

² Ibid., p. 150.

³ Dans *Le Coran*, voici le tableau du paradis qui est promis aux hommes pieux : « il y aura des ruisseaux, dont l'eau sera incorruptibles, des ruisseaux de lait dont le gout ne change pas, et des ruisseaux de vin, délice de ceux qui boivent. Et des ruisseaux de miel limpide ; et là il y aura toutes sorte de fruits et le pardon de leur seigneur », *Sourate76*, V. 16.17.

⁴ Voir Jacques Duquesne, « Abraham le père de toutes les religions », *L'Express*, N°2458, semaine du 13 au 19 aout 1998, pp. 32-37.

pour essayer de se faire une place dans le champ littéraire universel. en fonction de son champ culturel, en l'occurrence le **champ littéraire algérien**, ou bien ses techniques romanesques s'inscrivent-elles exclusivement dans des codes génériques romanesques tels qu'on les trouve en **Occident**, lieu de naissance du roman? Comme le souligne Beïda Chikhi :

"la littérature algérienne de langue française entraîne la constitution d'un champ littéraire qui **rompt avec une pseudo-tradition littéraire arabo-berbère** dont la normalité du discours se voit contestée et perturbée par des écrits qui se développent parallèlement et donnent l'indication d'une écriture textuelle comme Histoire réelle, et par l'entrée dans son propre champ historique d'autres cultures dominantes véhiculées par la langue étrangère, le Français et un genre nouveau, le roman"¹.

Dans sa thèse de doctorat intitulée : « Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le Clezio », Khalid ZEKRI a montré comment l'étude du genre romanesque (genre occidental par excellence) permettra de répondre à l'interrogation si Rachid Mimouni illustre-t-il l'exemple d'une **dépendance** ou au contraire d'une **indépendance au niveau scriptural?** à travers l'examen des schèmes² narratifs, discursifs et architextuels investis dans les incipit et les clausules des romans de Mimouni et ceux de Le Clézio. Nous tenons à préciser que cette **analyse** est d'ordre **scriptural** et a trait aux **techniques d'écriture** telles qu'elles sont codifiées dans le genre romanesque.

Le roman est donc un genre exemplaire susceptible de servir d'illustration pour une telle analyse au niveau des techniques d'écriture. Des travaux ont déjà évoqué des **parentés** entre le roman **maghrébin** et le roman **occidental** en général, et français en particulier. Naget Khadda³, dans ses propositions pour l'analyse des romans de Mohammed Dib, justifie cette parenté par **l'impact de la formation scolaire** sur les auteurs maghrébins de langue française. Christiane Chaulet-Achour a consacré justement sa thèse d'Etat à l'analyse de **cette influence de l'apprentissage scolaire** sur les textes maghrébins de langue française en s'appuyant sur les résultats obtenus par Renée Balibar dans *Les Français fictifs I*. Au moment où l'on parle de la **spécificité et de la modernité** de certains

¹ *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1989, p. 11.

² In Khalid ZEKRI, « Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le Clezio », Thèse de Doctorat (s. dir., de) Charles Bonn, Paris XIII, 1998.

³ *L'Œuvre romanesque de Mohamed Dib. Proposition pour l'analyse de deux romans*, Alger, O.P.U., 1983.

auteurs maghrébins de langue française et de l'influence de l'enseignement traditionnel en langue arabe qui était dispensé depuis des siècles comme en témoigne la présence de l'université Zaytouna à Tunis et Karaouiyine à Fes (Maroc), comme l'ont montré Beïda Chikhi¹ et Abderrahman Tenkoul, on note, ainsi, d'autres travaux qui nient toute parenté entre le roman maghrébin et le roman tel qu'il a évolué en Occident.

Retenant l'analyse d'un travail de recherche qui a fait **ressortir toute la difficulté à affirmer la spécificité et l'originalité de la littérature maghrébine de langue française dans sa globalité**. C'est dans ce sens que Rachid Mimouni est un cas exemplaire qui permettra de montrer ou non **si l'écriture romanesque** des auteurs les plus reconnus au Maghreb et en France reste dominée par les codes et les **schèmes occidentaux**. En effet, avec *L'Honneur de la tribu*, Rachid Mimouni a été reconnu comme l'un des jeunes écrivains maghrébins francophones prometteurs et son roman "*était retenu dans la sélection des vingt premiers romans par les académiciens du Goncourt*"². Après le décès de Rachid Mimouni, un Prix portant son nom a été créé à sa mémoire. Une allocution intitulée "*Les mots d'un arrêt de mort*" a été prononcée "*Le 25 Mars 1995 au salon des livres du Sud à Villeneuve-sur-Lot, à l'occasion du Prix Rachid Mimouni qui venait d'être créé à sa mémoire*"³. De plus, cet auteur et la réception de son œuvre ont suscité l'intérêt de plusieurs chercheurs⁴.

Nous tenons cependant à souligner que Chafika Chair, en **analysant** *Le Fleuve détourné*, **finit par** le classer dans le genre autobiographique sans démontrer la validité de

¹ Rachid Mimouni utilise certes, comme tant d'autres écrivains maghrébins, **les techniques narratives du conte issues du terroir**, mais cela n'est pas une spécificité maghrébine puisque la tradition littéraire occidentale connaît aussi les **modalités scripturales du conte**. Citons entre autres écrivains, Marguerite de Navarre, Denis Diderot, Michel Tournier.

² Jean Déjeux, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Ed. Arcantère, 1993, p. 254.

³ André Brincourt, *Langue française, terre d'accueil*, Paris, Ed. du Rocher, 1997, pp. 3233.

⁴ Nous citons quelques travaux dans l'ordre chronologique de leur parution :

Chair.Ch, « la construction des personnages dans les romans : La rage aux tripes de Mustapha Tilil et *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni. DNR 1987.

Chérif. S, « Le retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu hyper textuel et expression de l'identité chez BEN JELLOUN ET MIMOUNI. DNR 1997.

Graine. L « Identité, culture et modernité dans l'Algérie contemporaine à travers *Le Fleuve détourné* Tombéza et *L'Honneur de la tribu*. DEA paris 13, 1997.

Khadda.N, « *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni, essais 1995.

Khalkhal. R « Etude thématique et organisation structurelle de l'honneur de la tribu de Mimouni ». DEA PARIS 13.

Laquabi.S « Fonctions de l'ironie chez MIMOUNI ». DEA paris 13 1992.

Maataoui. R, « l'absurde dans le fleuve détourné de MIMOUNI et l'étranger d'Albert Camus ». DEA Casablanca, 1989.

Rahmouni. A, « le récit court chez Joyce Borges et Mimouni ». DEA PARIS 13, 1993.

Zekri. K, « Etude de l'incipit et des clausules dans l'œuvre de Mimouni et LE Clézio ». DNR paris 13 1998.

cette assertion. **Il s'avère d'après son analyse que** ce classement générique est lié à la quête de l'identité et des origines telle qu'elle est inscrite dans ce roman. Or, la quête identitaire ne peut pas, à elle seule, conclure au caractère autobiographique du *Fleuve détourné*. De plus, ce roman est loin de répondre aux paramètres de l'autobiographie puisqu'aucun indice textuel n'inscrit l'identité entre le narrateur, le personnage et l'auteur, encore moins un pacte autobiographique dans le texte. Il contient, comme toute œuvre romanesque, des éléments biographiques liés à l'Histoire de l'Algérie, mais l'inscription de ce temps historique³ ne permet nullement de conclure à un temps autobiographique.

Ainsi Sarra Gaillard analyse, dans sa thèse de doctorat, le "retour du récit" dans quelques textes francophones et Mimouni figure dans son corpus. L'auteur de cette thèse ne considère pas ce "retour du récit" comme un retour à la linéarité balzacienne, mais plutôt comme une réconciliation avec le "récit ancestral" puisé dans les traditions orales et écrites. Elle analyse les textes dans leur rapport avec des modèles endogènes. Le point de vue insistant sur des modèles endogènes nous **paraît en décalage avec la réalité scripturale des romans de Mimouni qui s'inspirent aussi et surtout de modèles exogènes**. Khalid ZEKRI a choisi un auteur comme Le Clézio qui, par la **diversité de ses techniques romanesques**, lui permet de montrer le rapport étroit qui lie les techniques romanesques de Mimouni à la praxis scripturale du roman occidental.

Dans ce travail, ZEKRI a noté **que l'originalité esthétique de la littérature maghrébine n'est pas généralisable** puisqu'on y retrouve encore les **procédés rhétoriques du genre romanesque** tels qu'ils sont codifiés par la **tradition littéraire occidentale**. Pour lui, l'héritage de l'esthétique occidentale se perpétue chez Mimouni parallèlement à une dramatisation de l'héritage colonial et le "désir de l'Histoire" ne cesse de hanter l'œuvre de Mimouni pour rappeler à chaque fois que l'Algérie actuelle est le résultat d'une blessure coloniale et post-coloniale. Coloniale à cause de la modernisation accélérée qui a "corrompu" la nature profonde de l'Algérie. Post-coloniale à cause de l'esprit de la Révolution qui a été trahi par les nouveaux dirigeants de l'Algérie (censée être) libre. Cependant, c'est l'aspect formel qui rapproche les romans de Mimouni de l'esthétique du roman occidental. Le chercheur a pu montrer, à **travers l'analyse des éléments** qui nous semblent les plus pertinents dans le genre romanesque, que les romans de Mimouni ne **modélisent pas** systématiquement les formes d'expressions artistiques maghrébines, mais plutôt les codes génériques occidentaux (l'articulation titre / incipit). Le titre assume donc, selon lui, les mêmes fonctions qu'on retrouve dans le roman

occidental et, enfin, les **titres reproduisent les catégories romanesques susceptibles d'augmenter la lisibilité des textes.**

Les procédés du séduction font partie des fonctions de l'incipit. L'analyse de ces fonctions nous a permis de comprendre comment Mimouni les utilise. Nous pouvons souligner, selon cette étude, que les incipits de Mimouni reprennent les mêmes fonctions et procédés investis dans l'œuvre romanesque de Le Clézio. Par conséquent, ce "mimétisme formel" (qui ne doit nullement être pris dans un sens négatif) **empêche toute originalité scripturale** chez Mimouni.

I.2 L'esthétique de l'onomastique et de l'anthroponymie

I.2.1 Onomastique et création romanesque

L'onomastique constitue une part importante de l'héritage de l'oralité. Ancré dans sa tradition, l'écrivain s'inspire des noms de son terroir respectif pour désigner les personnages et les lieux. Comment cette onomastique participe-t-elle à cette nouvelle esthétique romanesque algérienne ?

Signifier par le nom propre veut dire insérer le porteur dans la trame narrative et l'inscrire à la place qui lui revient. Cette démarche permet de relever dans les textes mimouniens cette mouvance nettement marquée de la réconciliation avec la narration et un retour en force du récit, par un jeu de cohabitation habile entre la tradition orale et écrite arabo-berbère.

I.2.2 Anthroponymes et rôle narratif des personnages :

Tout récit obéit à une dynamique interne qu'on peut définir comme la transformation d'une situation donnée (situation initiale) en une situation nouvelle (situation finale) par l'intermédiaire d'une suite d'événements (l'opération de transformation). Ce mouvement du récit est assuré par les agents que sont les personnages. Dans l'univers diégétique qui est le leur, ils font des actions, jouent des rôles qui contribuent à l'évolution de l'intrigue. Chacun des personnages constitue, de ce fait, un maillon du vaste programme narratif au sein duquel il joue sa partition. Dans les romans de MIMOUNI profondément influencés par la littérature orale, le parcours narratif du personnage semble commandé par sa dénomination. Ces œuvres s'organisent le plus souvent autour des personnages dont les dénominations constituent de véritables

programmes d'action. Chaque nom supporte une partie du récit qu'il déroule au fil de la narration. Bien que la quasi-totalité des anthroponymes relevés dans l'ensemble des romans soit motivés, analysons quelques uns les plus significatifs.

Le romancier plante le décor en présentant les personnages principaux à l'aide de leurs noms qu'il prend soin d'expliquer pour éclairer l'horizon d'attente du lecteur. La suite du récit n'est que le déploiement des programmes contenus dans les noms exposés au départ. Ainsi, dans le fonctionnement de l'œuvre romanesque, le nom « *apparaît dès le début du récit comme une sorte de vide initial que le procès même de la diégèse viendra combler peu à peu* »¹.

Ainsi dans les romans de MIMOUNI, le programme narratif repose, pour une bonne part, sur les anthroponymes. *Nommer* est, chez le romancier, un acte de création. Le nom engendre forcément le nommé qu'il influence jusqu'au bout. La plupart des anthroponymes sont narrativement motivés. Ils exercent réellement une certaine puissance sur le porteur. Comme dans la littérature orale et précisément dans les contes, les personnages portent des noms significatifs en harmonie avec l'horizon d'attente. Dès le départ, les noms des personnages donnent au lecteur qui a une bonne connaissance des codes socio- culturels arabo-musulmans ou berbères ou encore universelle une idée des situations que ces protagonistes vont affronter et des transformations qui vont s'opérer plus tard dans l'univers diégétique. *"Au-delà de la simple identification, la nomination romanesque est le lieu d'un procès sémantique fondamental pour la grammaire du récit. A travers elle, et dans certaines conditions, s'affirme la marque du personnage"*²

Le nom propre finit toujours par avoir un sens qui peut être saisi selon les divers procédés de motivation qui répondent, soit à des figures formelles, soit à des procédés rhétoriques ou à des associations de signifiants. La signification peut venir simplement de la fonction narrative qu'occupe le personnage tout au long du récit. Cette anthroponymie diverse et variée, maghrébine et étrangère fait que l'analyse du nom propre ne se réduit pas seulement à un système nominatif propre aux personnes, mais elle est liée à la spatialité qui est, elle aussi, variée, et à la temporalité :

"Les noms propres renvoient aux trois dimensions de la deixis ; la personne, l'espace et le temps. Il s'agit d'un problème de l'orientation : comment s'orienter dans l'espace de la société ? Comment s'orienter dans le temps ? Les noms propres sont les balises qui

¹ André GARDIES, « Récit filmique et récit romanesque : de l'auteur à la métaphore », in *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, p. 30.

² Eugène NICOLS, "L'Onomastique littéraire", in *Poétique* n° 54, avril 1983, p. 236.

jalonent cette orientation : noms du groupe, des souverains et des dieux, noms des lieux-dits, des villes et des pays, noms des fêtes et des divisions du temps"¹

I.2.3 L'onomastique dans la trilogie de MIMOUNI :

I.2.3.1 *Le Fleuve détourné* : effet du réel

Les personnages dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni s'inscrivent dans un **code nominatif à anthroponymie** binaire : maghrébine et étrangère. **L'anthroponymie** maghrébine se présente comme étant très riche de connotations culturelles et surtout sociales. La plupart de ces noms maghrébins ne sont pas facilement décodés par un lecteur arabisant. Ainsi, la signification peut échapper à tout lecteur, car la plupart du temps, l'opération de traduction ne permet pas d'atteindre le sens global. la désignation par le nom propre répond à une motivation généralement explicite. Les noms propres sont puisés dans le code culturel et social : noms d'auteurs, de penseurs, de philosophes sont des références courantes dans le récit. **Cette anthroponymie riche et dense est liée à un temps et un espace.** Ces deux instances auront une grande influence sur les personnages, leurs déplacements, leurs actions et leurs visions du monde. "*Le roman est donc une fiction douée de personnages, l'instant, l'endroit de leur présence étant donnés à l'imitation du réel archétypal. C'est au travers de ces divers éléments que le romancier fait parvenir l'affirmation romanesque au lecteur*"².

Dans son étude comparative intitulée « La construction des personnages dans les romans *LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapha TLILI », Chafika CHAIR a noté que les différents noms maghrébins qu'elle a rencontrés dans le roman *Le Fleuve détourné* sont d'une façon binaire : il s'agit d'une onomastique masculine et féminine. Selon son analyse, les noms propres féminins dans le roman *Le Fleuve détourné* sont puisés dans un code social à valeur fictionnelle. C'est par leur rôle que chaque personnage acquiert une nomination d'une manière générale, sauf pour le cas de "Houria" et de "Hamida". La première "Houria", est un personnage secondaire du récit dont l'appellation reste une marque qui ne change pas au cours de la

¹ Jean MOLINO, "Le nom propre" in *Langages* n°66, juin 1982, p. 19, in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapha TLILI, *ibid.*, p. 9.

² Charles GRIVEL, *op.cit.*, p. 112, in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapha TLILI, *ibid.*, p. 21.

narration. Le choix de ce prénom répond à une motivation explicite et sa charge sémantique trouve sa signification dans la valeur profondément recherchée par les personnages. "Houria", qui signifie selon l'étymologie arabe "liberté", est l'un des thèmes dominants du roman. Mais le texte loin de survaloriser cette notion, lui assigne en permanence des connotations négatives. Ainsi, toute tentative de la part des personnages pour atteindre leur liberté est suivie d'un échec. C'est l'espace finalement qui déclenche sa privation de toute délivrance. Espace non sécurisant pour tous et surtout pour "Houria" qui a connu tous les chagrins par la faute de son ingénuité et de sa "non-conscience" dans une société faite par et pour les hommes.

Nous remarquons que l'appellation de "Houria" reste stable durant toute la narration. Elle n'est remplacée que par le pronom personnel "elle". En effet, le changement de Houria va toucher son portrait physique et moral, et il reste que ce nominatif inscrit un "horizon d'attente dramatique" puisque tous les hommes qui l'ont agressée devaient mourir à la fin du roman sous son regard. Si "Houria" est présentée sous un seul appellatif, c'est parce qu'elle occupe sur le plan du récit une seule place. Nous ne connaissons d'elle que le rapport étroit qu'elle avait avec le héros puisqu'elle est sa femme, et vers la fin du récit, avec les hommes qui l'ont déshonorée. Mais il reste que ce signe nominatif reste opaque et restitue au personnage de "Houria" une certaine ambiguïté qui construit une antiphrase.

Divers **procédés de motivation** jouent pour le choix du **code onomastique** chez Mimouni. Poursuivant l'analyse de Chafika CHAIR, nous soulignons en premier lieu la personnification qui pour le prénom de "Hamida" se charge d'une ambiguïté. Ainsi, ses référents se confondent mutuellement puisque le nom renvoie en même temps au personnage féminin convoité par "Omar" et au pays, l'Algérie. Mimouni, sur ce plan-là, use de procédés rhétoriques multiples, sans oublier la symbolique qui travaille pour l'illisibilité de ses discours.

"Hamida" incarne bien le personnage aimé et désiré par "Omar". En effet, selon l'étymologie arabe, "Hamida" est la personne louée et qui est qui est digne d'éloges. Mais nous remarquons que sur le même paradigme le référent change, pour apparaître sous des traits et des valeurs négatifs. "Hamida" devient par une simple mutation d'attributs et de sèmes, l'Algérie. *"(...) Elle me poussait vers une surenchère permanente et folle, vis-à-vis d'elle-même et de tous les autres, comme si j'étais un joueur dans l'arène, son champion,*

alors que, excluant tous les défis, toutes les vanités, je n'aspirais qu'à donner une halte dans l'ombre propice de ces longs corridors (...)"¹.

L'expansion appellative que connaît ce nom propre répond à une "synthèse sémantique", comme le dit Chafika CHAIR, qui résume le point de vue d'"Omar" et surtout une des valeurs de l'œuvre. Il s'agit de l'image d'une Algérie qui regroupe le point de vue de tous les personnages du roman. L'auteur a noté que même si "Hamida" acquiert des sèmes positifs, contrairement à elle, l'Algérie est vue négativement et que la motivation de ce choix sous-tend une ambiguïté qui renforce l'opacité du signe. Ce dernier perd sa transparence même référentielle, puisque les sens du même nom sont imbriqués et enchâssés les uns dans les autres. Ceci va à l'encontre de la thèse de François Recanati qui affirme que *"le nom propre a, en lui-même, un sens [...]. (qu')il représente son objet indépendamment de la phrase où il intervient"*².

Le processus nominatif de Mimouni renforce le système d'anonymat. Les personnages sont présentés sous des noms communs. Ce qui permet une certaine généralisation de traits et de l'appartenance sociale. Ce procédé de généralisation voulu par le scripteur, classe le personnage dans une **recherche constante d'identité**. Le personnage-narrateur est le premier agent qui se présente sans nom, sans habits, sans origine et sans famille. Les personnages féminins apparaissant dans la narration sans nom propre sont nombreux : la "femme battue", dont le portrait est une expansion de son appellation, permet au lecteur de se tromper et de prendre ce nom pour un nom propre. La place qu'elle occupe dans le récit concrétise le point de vue du "regardeur-descripteur". Personnage vu de dos, ou de face, il est un lieu important du texte ; lieu qui permet d'opérer la différence avec le reste des personnages du roman.

D'autres personnages se cachent dans l'anonymat et représentent bien des "objets manipulés et aliénés" à l'ordre social. Le nom de "matrone" est présenté sous des traits péjoratifs. Ainsi, son expansion sémantique répond à une absence d'origine familiale qui permettra au personnage de se hisser dans une classe sociale donnée. L'usage arabe de ce nom connote bien la débauchée sous toutes ses formes.

En effet, l'univers construit par Mimouni fait que toute inscription susceptible de nommer et de désigner entièrement quelqu'un ou quelque chose, est incomplète. Ce parti pris n'intéresse pas seulement les personnages principaux du roman, mais tous les actants.

¹ Ibid., p. 122.

² François RECANATI, *La Transparence et l'énonciation, pour introduire à la pragmatique*, édit, du Seuil, Paris, 1979, p. 54.

L'anthroponymie masculine, quant à elle, dans *Le Fleuve détourné*, fonctionne en général et selon Chafika CHAIR, comme une "antonomase" dans ce sens que le dénominatif est pris comme un nom commun. Présentés comme les actants-adjuvants du narrateur, les cinq personnages sont nommés selon un code onomastique propre au scripteur, ce qui permet une hiérarchisation des personnages, opérée par leur seule activité professionnelle, et non par leur appartenance familiale.

Reprenons l'analyse faite par l'auteur, "L'écrivain", personnage prisonnier dans la fiction romanesque, a une valeur anaphorique. Intellectuel dans le passé, il ne fait que ressusciter les causes qui l'ont poussé à s'enfermer dans un mutisme constant. Seul "Omar", son frère de race, un intellectuel comme lui est en mesure de le suivre dans ses raisonnements et de le comprendre. Le dialogue instauré entre "Omar" et "L'écrivain" nous permet de trouver une justification à cette nomination. - *Justement des mots, des mots, rien que des mots, seulement des mots. De moi ou d'un autre, citez-moi un seul acte qui vaille. - Tout commence avec de simples mots*¹.

Ce procédé "d'appropriation sélective" du nom puisé du "réel", opère sur le seul plan du signifiant. Son signifié est difficile à atteindre dans la pragmatique du récit. Même s'il est anaphorique, il ne justifie en aucun cas son appellation. La présence de "L'écrivain" dans la prison trouve sa cause dans le fait qu'il a été par le passé, écrivain. Cette étiquette qui construit le personnage et le constitue, reste stable au niveau du récit et ne joue pas pour la sémantique du signe.

Selon un autre registre, "Fly-tox" est un surnom qui fonctionne lui aussi sur le plan de l'expression en produisant un écart entre le produit, c'est-à-dire l'insecticide et la personne ainsi désignée. Mais il reste à préciser que le personnage ne présente aucun désir au crime pouvant justifier l'emploi précis de ce nom. Il est de coutume dans la tradition arabe que de tels surnoms soient collés aux personnages les plus démunis matériellement et aux plus laids physiquement. Les traits sémantiques insérés dans le texte nous informent sur la capacité du personnage de se déplacer dans les espaces interdits. C'est chez les voisins de son pays qu'il s'approvisionne. *"Fly-tox intervient, et sa bonne humeur détend l'atmosphère. [...]. Autrefois, j'étais un habitué d'un bordel très élégant où les filles s'appliquaient à discuter au moins une bonne demi-heure avec les clients avant de les faire*

¹ Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op.cit., p.180.

*monter*¹. Ce surnom est un monde d'enfermement, un monde de misère, de la faim, de la souffrance et de l'oppression.

Le choix d'une telle onomastique chez Mimouni est lié à la qualité des personnages adjuvants du narrateur, personnages marginaux, leur appellation ne fait que réfléchir leur personnalité en crise. "Vingt-cinq" est un nom de bagnard, mais reste anaphorique de surcroît. La motivation ne vient pas par "analogie (le mot ressemblant à la chose), mais par une contiguïté causaliste". D'après les sèmes constituant son portrait, "Vingt-cinq" reflète bien le prisonnier. Son âge en témoigne ainsi que son langage qui véhicule une longue expérience de la vie.

"Il a sans doute contracté cette manie au cours de ses nombreux séjours en prison [...]. Qui peut savoir ce que pense ce vieillard à l'âge indéfini, qui soutient fermement être né en vingt-cinq, sans précision de centenaire, manifestement trop vieux ou trop jeune, certainement mythomane, a-t-il vraiment vécu ces siècles de souvenirs qu'il savait relater avec un art consommé, dédaignant d'expliquer les incohérences chronologiques que Rachid ne manquait jamais de lui faire remarquer"².

Si "Vingt-cinq" résonne sur les deux plans du signe, le nom de "Rachid le Sahraoui" quant à lui, est signifiant par son deuxième morphème seulement. Rachid est un nom propre banalisé par l'usage, mais qui signifie étymologiquement en arabe, la droiture, l'adresse sur le plan moral, ainsi que la maturité. C'est celui qui est mis par Dieu sur le droit chemin. La signification provient du second morphème qui nous renseigne plus sur l'origine de Rachid : le Sahara, que sur sa descendance et son appartenance familiale. *"Je viens du désert. J'aurais voulu voir la mer. Une fois, une seule fois ! respirer à pleins poumons le vent du large"*³. En réalité, la notion de mort est plus présente chez "Rachid le Sahraoui" que chez "Fly-tox" : *"Mais ces considérations ne parviennent pas à dérider Rachid, ou le distraire de ses monologues obstinés. Il projette un assassinat fantastique, mais personne n'est parvenu à identifier sa future victime"*⁴

Sur le plan syntaxique, pour Chafika CHAIR, la composition de ce nom est déterminée par l'article "le" du contenu référentiel qui nomme une classe d'êtres originaires d'un lieu donné. Ce nom propre est à l'origine d'une mise en place d'un

¹ Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op.cit., p. 66.

² Ibid., pp. 47 et 213.

³ Ibid., p. 56.

⁴ Rachid MIMOUNI, op.cit., p. 67.

système de référence topographique lié étroitement à l'évolution de l'intrigue. Le Sahara est le lieu prometteur pour la "grande révolution". Il est aussi le lieu d'armement et d'entraînement militaire. *"Moi, j'irai vers le Sud, on dit que là-bas des guérilleros intrépides sillonnent le désert sur leurs jeeps rapides. J'irai leur parler. Peut-être réussirai-je à les convaincre de remonter vers le Nord, à l'improviste, pour foutre en l'air tous les régimes pourris de la région"*¹. Sur la scène du texte, souligne l'auteur, ce personnage dont le nom signifie encore "une habitation prolongée des lieux" si l'on se réfère à la seule signification du verbe, s'achemine vers sa mort qui n'a cessé de le menacer tout le long de ses parcours malgré son jeune âge car il n'a que vingt-cinq ans. Le spectacle dramatique de la fin, boucle la narration et avec elle disparaît le personnage et son nom. *"Nous sommes assis autour du cadavre de Omar, étendu sur une natte dans un coin de la pièce"*².

Si les personnages du roman *Le Fleuve détourné* suivent un processus de nomination variable sur le plan de signification, le personnage-narrateur quant à lui est exclu de toute nomination. C'est sous l'appellation "je" que nous le saisissons. Le nom pour lui est *"quelque chose que l'on recherche, quelque chose que l'on fabrique, l'objet d'une quête"*³.

D'une manière générale, l'intrigue du roman repose bien sur cette recherche qui ne finit jamais. La course effrénée que mène le narrateur est sans écho. Ainsi, les constituants des traits de sa personnalité marquent son dédoublement et lui assignent au niveau discursif des rôles variés. Les événements qu'il vit renforcent son anonymat sur les deux plans de la narration. La perte de sa mémoire est un autre facteur qui accentue son anonymat. Ne se rappelant rien, il reste sujet à soupçon. Même s'il recouvre sa mémoire qui lui fait découvrir sa condition humaine, sociale, historique et héréditaire, l'accès à une identité reste tout de même impossible : *"Je savais qu'il ne m'était plus possible de rester là-bas. La mémoire nous restitue dans notre condition humaine, et avec nos racines, nous retrouvons le goût des ambitions. Les peuples devraient brûler tous les livres d'histoire"*⁴.

De ce fait, *"l'anonymat peut être le signe profond d'une perte de vouloir (de pouvoir) (...) qui peut empêcher le sujet d'accéder au statut de sujet réel"*⁵. La perte du

¹ Ibid., p. 192.

² Ibid., p. 212.

³ Philippe HAMON, *Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 1983, p. 136.

⁴ Rachid MIMOUNI, op.cit., p. 35.

⁵ Philippe HAMON, op.cit., p. 135.

nom, de l'identité est à l'origine des différents qualificatifs que le narrateur reçoit au cours de ses déplacements. Il est à la fois "l'étranger", "le revenant", "le fils", "l'homme", "le vagabond", "un rescapé du passé". Ces appellatifs le coupent et le détachent de toute liaison familiale. Son père, nous ne connaissons de lui que le nom banal de "Si Ahmed". Sur ce même registre d'anonymat, nous classons d'autres personnages adjuvants du narrateur qui, en plus de l'absence d'un nom qui dit leur appartenance familiale, sont démunis de toute pièce d'identité. *"Tu ne pourras travailler dans aucune entreprise de l'état, les pièces d'un bon dossier y compte plus que ce que tu sais faire"*¹. Si l'on juge à partir des traits sémantiques de "Saïd" le cordonnier et "Salah" l'éboueur, ils restent pauvres par rapport aux autres actants. Sur le plan syntagmatique, les marques qui accompagnent le nom de "Saïd" en font un personnage encore plus marginal. Il est un "blessé de guerre", un "handicapé", un "infirmes". Mais étymologiquement parlant, Saïd connote en arabe l'"heureux". En effet, ce signe fonctionne par antiphrase. Mais il est vrai que les deux noms "Saïd" le cordonnier et "Salah" l'éboueur sont indispensables à l'articulation sémantique du récit. Ils sont liés à une certaine "idéologie" du contenu romanesque, idéologie qui fait voir à travers tous les signes du texte des valeurs sociologiques, politiques et économiques.

Les personnages opposants du récit permettent d'opérer un parallèle dans les rôles, la parole, l'action et même l'appellation ; en effet, le texte loin de favoriser une partie sur l'autre les présente dans leur évolution parallèle. La classe pourvue de richesse et de pouvoir répond à une onomastique faite seulement du titre de notables, qui servent et enrichissent une définition sociale basée sur une classification et une hiérarchisation. L'administrateur, le gouverneur, le maire, le Messie, l'oncle Mokhtar, sont autant de dénominations sur lesquelles se dessine le destin des personnages opposants. C'est ce fond différentiel qui permet et construit leur énoncé. Le titre, à ce niveau fonctionne comme un indice de réussite sociale concernant tous les actants-acteurs, adjuvants de l'administrateur, mais aussi comme une étiquette à valeur péjorative quand il s'agit des noms de personnages comme l'éboueur "Salah" ou le cordonnier "Saïd" du, qui, faute de pièces d'identité, sont à chaque fois expulsés du corps du métier.

En somme, la place qu'occupe l'onomastique dans le récit "ne fait que le doubler, l'éclairer et le déterminer". Elle reste aussi un procédé qui assure une cohérence globale de l'énoncé et se charge de multiples fonctions qui travaillent pour l'intelligibilité des signes.

¹ Rachid Mimouni, op.cit., p. 120.

Si les noms maghrébins du roman nous ont permis d'atteindre facilement leur signification en ayant recouru à l'étymologie arabe, le cas n'est pas le même pour l'anthroponymie étrangère.

D'autres éléments disséminés dans le texte travaillent pour sa lisibilité. Le recours aux personnages référentiels, nom d'auteurs, de chanteurs, d'hommes politiques répond à une "soumission romanesque" et concrétise le savoir de l'auteur. Le parallélisme qui opère cette variation de l'anthroponymie (maghrébine et étrangère) multiplie les espaces de la narration, diversifie le statut des actants et universalise la notion d'identité qui reste en définitive pour les personnages principaux, un objet à conquérir.

La mention des noms référentiels dans *Le Fleuve détourné* est faite par un personnage anonyme, "l'homme". Incarcéré depuis le début de la narration, il constitue une énigme pour le lecteur, mais aussi pour l'ensemble des personnages prisonniers. C'est la fin du récit qui justifie sa présence dans la narration et résout l'énigme initiale. Professeur d'histoire, il est jugé subversif par le pouvoir en place car il prône l'hérésie au niveau de la religion et de l'histoire universelle. La portée du récit que fait "l'homme" joue sur la connotation d'un contenu social. Il est la "source-garante" de l'information. Il est enfin le porteur de tous les signes de "l'histoire" et détient un savoir qui donne à l'écriture de Mimouni la marque du "discours-réaliste".

Nous pouvons conclure que la répartition des noms propres dans *Le Fleuve détourné* est faite de deux manières. Au niveau de l'histoire où le procédé nominatif joue (soit) par rapport à la fonction, (soit) par rapport à l'appartenance sociale ; et au niveau narratif où la distribution déconstruite et discontinue du nom répond à des procédés de motivation différents. Il reste à souligner que les noms propres, ainsi que tous les autres appellatifs restent des balises pour la crédibilité du texte romanesque et assignent au récit une lisibilité et au discours "un effet de réel".

I.2.3.2 Tombéza

La richesse du code onomastique est également exploitée dans la conception du programme narratif de *Tombéza*. Tombéza ne relève pas des noms communs et n'existe pas dans l'état civil. Que veut dire Mimouni par cette appellation ? Est-elle créée pour donner un mobile à l'action ? L'importance du protagoniste se trouve-t-elle reflétée dans le titre ? Sa présence est-elle utilitaire ? Ou son choix est-il plutôt symbolique ?

Il convient de préciser que, outre sa fonction déterminante de signification, le nom propre a une fonction d'identification pure : « *distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette* »¹. Selon Barthes, ce paramètre identificateur « *doit être toujours interrogé soigneusement car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques* »².

Le titre *Tombéza* porte à croire qu'il n'a pas été choisi seulement pour désigner le protagoniste principal du roman mais encore pour suggérer plusieurs sens dont le dénominateur commun est la connotation de la dénonciation du malaise algérien passé et présent. En choisissant ce nom, Mimouni indique implicitement le milieu dans lequel se déroule l'histoire, car comme le note Philippe Hamon, « *Tout nom est toujours, à priori, un opérateur taxinomique du personnage, un opérateur de classement du personnage [...] qui renvoie à un archétype culturel* »³.

En fait, pour comprendre le sens de cette désignation identitaire, il faut se référer à la culture algérienne. Sur le plan du langage familier en arabe dialectal, ce terme est utilisé en tant que qualificatif pour désigner une anomalie, une déformation. Sur le plan social, c'est une étiquette d'individualisation qui révèle la présence d'un code socio-ethnique et un code symbolique dans l'identité de son détenteur. On ne peut donc pas s'empêcher de voir dans le choix de ce terme comme titre du roman, qu'il désigne un sens de nom qui s'institue selon un procédé totalement différent de celui des noms communs. C'est dans et par le texte que ce nom propre est appelé à révéler ses propriétés et à déterminer sa valeur sémiotique, c'est-à-dire de pouvoir révéler « *sa capacité de signification (d'intervention) à l'intérieur du champ (littéraire) dans lequel il apparaît* »⁴.

La lecture onomastique⁵ de Rachid Mimouni dans ce cas particulier n'est pas référentielle ; elle ne cherche pas dans le hors-texte biographique ou géographique des données exogènes qui expliquent rationnellement l'insertion de l'anthroponyme. Elle se situe au niveau du discours littéraire et se développe dans le champ clos du texte dont le nom propre tend à maximiser sa fonction poétique. Ce nom qui représente sans détour le

¹ Stephen Ullmann, *Précis de sémantique française*, Berne, Francke, 1959, p. 24, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 53

² Roland Barthes, « Analyse d'un conte d'Edgar Poe », p. 34, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 53

³ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Lib. Droz, 1983, p. 111, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 53

⁴ Grivel, « Puissance du titre », p. 131, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 54.

⁵ Dans la présentation de l'onomastique, il convient de préciser la différence entre l'appellation anthroponyme qui vise l'étude des noms de personnes et celle du toponyme qui s'intéresse aux noms des lieux, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 54.

physique et le caractère affreux du détenteur est l'étiquette qui révèle son identité. Il est la marque qui lui assigne un rang et retient en lui l'ensemble de la souffrance physique et morale qu'il a subie. En effet, en évoquant les circonstances qui l'ont mené à la réussite sociale et même à la richesse dans le nouveau régime, le protagoniste focalise sur sa misérable personne toutes les horreurs secrétées par son enfance. Batard d'une jeune fille violée, sa naissance « ne fut l'objet d'aucune de ces réjouissances traditionnelles qui célébraient la venue d'un enfant male dans la famille ». A ce sujet ? Bouba Tabti souligne :

« En fait, cette naissance est considérée comme une catastrophe supplémentaire, la concrétisation de la faute, quand bien même il n'y eut pas de faute. Placée sous le signe infamant de la bâtardise il en trainera longtemps la malédiction qui se traduit d'abord par l'absence de nom : en refusant de le porter sur les registres d'état civil, Messaoud le grand-père qui n'a pu l'empêcher de venir au monde, ni le tuer, essaye en quelque sorte de lui dénier toute existence, en une lutte vaine contre le destin »¹.

Exploitant la charge négative de sa situation amoralisée et tragique, le protagoniste alimente et enrichit l'espace narratif de son récit. La présentation de son apparence physique est clairement liée au traitement qui lui a été infligé ainsi qu'à sa mère. Elle contribue à la production du drame et constitue la toile de fond sur laquelle vient se plaquer l'histoire de son épouvantable vie.

« Beau spectacle, en effet, que mon apparition offrait ! Noiraud, le visage déformé par une contraction musculaire qui me fermait aux trois quarts l'œil gauche, la bouche ouverte et le menton en permanence inondé de bave où proliféraient des boutons qui semblaient se nourrir au liquide dégoulinant, sec et noueux comme un sarment de vigne, rachitique et vouté, et de surcroît affecté d'une jambe un peu plus courte que l'autre. Mon aspect avait de quoi exciter les moqueries des enfants. Fruit de l'illégitimité, du stupre, de la luxure ! » (T, 33-34)

¹ Bouba Tabti, « Enfances saccagées une lecture de Tombéza », *Enfance de A à Z*, Actes du onzième colloque de français 5-7 juin 1989, Université d'Alger, *Revue de l'Institut des langues étrangères*, p ; 131, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 55.

La création onomastique se base donc sur les caractéristiques physiques du protagoniste. En fait, rejeté ainsi que sans nom ni prénom, ce rebut de la société aura droit à un monstrueux surnom, création des enfants de son âge qui lui servira de seule identité.

« Pas de nom ! Quelle chance pour les gosses de mon âge qui eurent la joie de m'affubler d'un monstrueux surnom. Tombéza ! Il ne faisait pas bon le prononcer en ma présence. Bancal et rachitique, tordu comme un athlète de foire, mes griffes étaient promptes à lacérer les joues de l'imprudent qui aurait osé prononcer les syllabes fatales, mais je devais reconnaître que l'inventeur de ce sobriquet avait eu un éclair de génie pour parvenir à qualifier si parfaitement le rictus permanent qui déformait mon visage. » (T, 125-126)

Bien qu'arbitraire, ce surnom n'est cependant pas dépourvu de signification. Il ne se réduit pas à une pure étiquette abjecte, répugnante, ne soulevant que la répulsion sur son passage. Il sonne avec une force dramatique et énonce cette absurde exclusion faite à l'enfant de la violence et de la superstition qui survit « en dépit de tous les pronostics, chétifs et clopinant, mais hargneux et tenace » (T, 35). Ce surnom renforce l'ensemble de signalétique du texte et s'en trouve lui-même conforté. C'est par l'ampleur de son impact, facilement repérée par le lecteur, et qui n'est autre chose que le sentiment de sa coïncidence avec la personne qu'il désigne que le roman fonde sa vérité.

La connotation négative de ce surnom, qui incarne toutes les figures du mal, se trouve soudainement modifiée. Elle est exclue au profit d'une identification librement consentie par le protagoniste qui conçoit la légitimation de son identité comme une vengeance sur le mépris humain. Le privilège d'assumer son nom et de l'imposer à la société lui est donné par les Français.

- « Et bien, nous allons te fabriquer une existence, te donner un nom et te fournir une belle carte d'identité que tu pourras produire à tous les contrôles. Tu vas avoir l'exceptionnel privilège de choisir ton nom ».

- « Comment veux-tu t'appeler SNP, peut-être ? suggéra Martin? La grimace de lieutenant rejeta la proposition.

-Sans nom patronymique. C'est un paradoxe. Et puis c'est trop banal. On va lui demander d'abord.

-Tu as une idée ?

-Oui

-Comment veux-tu t'appeler ?

-Tombéza

-Bravo mon gaillard ! Toi, bonhomme, tu commences à me
plaître. »(T, 130)

Nommer le protagoniste *Tombéza* veut dire l'insérer dans les hiérarchies prévues par le système et l'inscrire à la place qui lui revient. C'est du même coup, consolider, fixer sa position telle qu'elle est. Signe de reconnaissance, ce nom marque une présence, une action et une conduite. Cette sortie de l'anonymat fixe une origine au protagoniste, détermine son rôle et confirme son individualité. Il est significatif de remarquer que le jour où l'enfant bâtard sans origines sera admis à la citoyenneté juridique par son inscription à l'état français, sera également pour lui la fin de la malédiction qui s'est abattue sur son obscur destin. Désigné responsable d'un centre de regroupement pour la population indigène, il accède au pouvoir et goûte à l'autorité et à la richesse.

Dans l'Algérie indépendante, le protagoniste consolide sa position à force de calculs et de magouilles. Une conformité s'établit entre son nouveau statut et son nom. La présence de Monsieur qui précède le nom emporte un effet de changement et exprime une élévation, voire une réussite sociale. Ainsi, parvenu au rang des plus respectés, des notables locaux, *Tombéza* « est socialisé, il fait partie d'une société définie, dans laquelle il est pourvu d'un titre civil »¹. La valeur de la reconnaissance de son nom se comprend à partir de la textualisation répétée dans le discours romanesque et montre qu'il suffit d'un peu de pouvoir pour faire changer les jugements les plus tranchés.

Le titre du roman qui récupère le nom du protagoniste porte la marque du changement du temps et de l'Histoire dans l'Algérie actuelle. Par l'articulation du témoignage de *Tombéza* qui, de victime devient bourreau, ce titre désigne explicitement son sens. Il dessine un itinéraire dont les ramifications révèlent les plaies, les drames et les tares d'un pays qui se cherche, en proie à tous les malheurs et à toutes les déchirures d'une société chaotique et inextricable.

¹ Roland Barthes, « Analyse d'un conte d'Edgar Poe », p. 34, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 57.

I.2.3.3 L'Honneur de la tribu

Comme dans *Le Fleuve détourné* et dans *Tombéza*, *L'Honneur de la tribu* présente une intrigue qui s'organise autour de la signification des noms des personnages. Au premier plan, il y a Omar El Mabrouk, symbole du Mal, malgré que le deuxième nom qui le compose « Mabrouk » signifie selon l'étymologie arabe l'incarnation du Bien, « la sagesse ». Il existe, dans le texte, d'autres noms qui exercent un réel contrôle sur le destin des personnages qui les portent. L'écrivain cherche à sensibiliser le lecteur sur l'honneur bafoué de la tribu par un de ses fils, dont le nom a paradoxalement une valeur symbolique et une charge positive. Son prénom renvoie à un personnage mythique dans l'Histoire des arabes. Il s'agit du deuxième calife des musulmans Omar Ibn-El-Khattab [La Mecque v.581-Médine 644] qui a gouverné la Syrie, la Perse, l'Égypte et la Mésopotamie faisant régner la justice et la bienfaisance. Son nom « *Mabrouk* » signifie en arabe : ce qui est béni ou la bénédiction même. Ce choix onomastique ne recèle-t-il pas à la fois l'hyperbole et la caricature de ce protagoniste qui transgresse toutes les lois, détruit les hommes et les lieux et fait subir à Zitouna et à ses habitants la pire des tyrannies ?

Dans la trilogie de Mimouni, tout le développement narratif-descriptif est construit non seulement sur la quête d'identité, mais aussi sur l'enquête, sur le savoir sur le monde et sur les hommes.

I.3 L'espace et le temps dans la trilogie de MIMOUNI

Notre travail dans ce chapitre porte aussi sur l'analyse du temps et de l'espace dans cette trilogie de « la désillusion »¹: *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*. Le monde du roman constitue tout comme celui où nous vivons un ensemble spatio-temporel, où lieux et instants s'interpénètrent. De ce fait, la notion du temps est difficilement dissociable de la notion de l'espace dans une œuvre littéraire : « *Créer un espace et un temps sont une seule et même opération, bien loin que l'un vienne couper l'autre comme une parenthèse.* »².

Au début, c'est le temps en littérature qui semble avoir priorité sur l'espace représenté, dans la mesure où celui-ci ne peut s'ébaucher qu'à partir du moment où l'on se

¹ N. Redouane. « Autour des écrivains maghrébins ». La source. Toronto.1999

² Y.Tadie. « Le récit poétique. Paris. PUF. 1978.

met à écrire ou à lire : « *Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, prend du temps se déroule temporellement et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté.* »¹.

Dans un roman, l'étude du temps romanesque est un travail de déchiffrement minutieux, parce que la temporalité ne renvoie pas à un seul concept, mais plutôt à une structure temporelle complexe. Le terme de structure temporelle renvoie à plusieurs niveaux de la construction de la temporalité : L'agencement syntaxique et notamment le choix de la forme verbale, mais aussi les autres outils linguistiques. L'acte de narrer produit un rythme dans chaque roman et par là nous distinguerons entre-temps de l'histoire et temps du récit.

La lecture de ces romans révèle une déchronologie apparente entre histoire et narration. Cette déchronologie n'est-elle pas liée à une nouvelle conception de l'écriture dans ce sens qu'elle met en péril la linéarité du récit ? Nous pensons d'ailleurs que MIMOUNI est un auteur moderne dans sa gestion de la temporalité.

Dans ces trois romans, la représentation du temps est marquée par la déchronologie et le désordre, la représentation de l'espace dans ce cas ne peut que suivre et renforcer ce désordre. Nous pourrions même parler de texte éclaté, un éclatement voulu, manifesté par la décomposition du temps et le désordre du lieu. Afin de compléter notre étude, nous avons donc abordé l'espace romanesque qui nous invite à réfléchir au contexte spatial où l'histoire racontée se déploie. Il est à la fois indication d'un lieu et d'une création narrative.

I.3.1 Discontinuité du temps narratif dans *L'Honneur de la tribu*

L'écriture romanesque de *L'Honneur de la tribu* ne respecte pas l'ordre chronologique d'où sa complexité mais aussi son originalité. Le présent événementiel (la nomination du préfet Omar El Mabrouk) est un prétexte pour remonter le temps. Le narrateur profite du bouleversement que crée cette nouvelle pour remonter dans le passé, et le présenter sous un jour heureux. **Le passé** c'est le temps mythique de l'âge d'or de la tribu avant qu'elle n'essuie la défaite face aux colonisateurs. Mais le passé n'est pas seulement évoqué de façon nostalgique. Le narrateur s'en sert comme tremplin pour revenir vers le présent et tenter de le comprendre. Mimouni a souvent eu recours à des ellipses temporelles. Il use d'expressions telles que : plus tard, quelques temps après... Pourtant, certains événements importants ont un traitement beaucoup plus précis. L'arrivée

¹ P. Ricoeur , « Du texte à l'action ».

d'Ali, en est un exemple, au début du roman, se prolonge sur trois chapitres et est entrecoupée de plusieurs récits. Cette technique installe l'illusion réaliste et fait croire au lecteur à un déroulement chronologique et logique, à une coïncidence du temps de la narration et du temps de fiction.

Le roman *L'Honneur de la tribu* nous apparaît comme a-historique. En effet Mimouni s'ingénue non pas à défiler le cours de l'histoire ni à le remonter. Il prend plaisir à offrir des entrelacs de plus en plus compliqués. Nous nous permettrons de parler de temps circulaire¹ dans ce roman. L'adoption de cette circularité temporelle, de ce rythme temporel sinueux sied parfaitement au peuple de Zitouna. Les habitants de ce village vivent dans un temps suspendu. L'histoire ne les a pas touchés jusqu'au jour où ils se trouvent propulsés dans un espace-temps qu'on leur dit être la "modernité".

Dans les trois romans, la représentation du temps est marquée par la déchronologie et le désordre, la représentation de l'espace dans ce cas ne peut que suivre et renforcer ce désordre. Ce projet esthétique et moderne n'est-il pas le moyen utilisé par Mimouni pour rendre compte de la société algérienne de la période post — coloniale ? conteste-t-il à travers une entreprise romanesque les maux sociaux ? Est-ce qu'il cherche à transmettre une réalité mouvante et complexe d'une société décomposée sous forme d'un récit lui-même décomposé et d'un lieu désarticulé ? L'espace mimounien rejoint-il une certaine manière d'être ? Sert-il uniquement de décor ou il est plutôt un lieu chargé de sens ?

I.3.1.1 L'espace et le réel

Dans la tradition du roman, l'écrivain ancre son récit soit dans un espace réel, soit dans un espace imaginaire. Le *Père Goriot* de Balzac se situe à Paris et exprime un récit réaliste ; dans *La Recherche du temps perdu* de Proust, l'espace réel est travesti. Avec Mimouni, le récit s'inscrit dans la tradition des contes, c'est-à-dire qu'il n'y a pas à proprement parler d'espace réel.

- parce que le lieu est symbolique. Zitouna n'existe pas réellement. C'est un archétype du village ou mieux encore de la ruralité.

- il n'y a pas de description de lieu : le narrateur ne fait pas exister Zitouna avec des détails originaux qui caractériseraient ce village par rapport aux autres villages. Mais on trouve

¹ KHALKHAL Rania, *Essai d'une analyse narratologique de L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, ibid., p. 41.

quand même quelques détails qui donnent des effets réels minimum. Ex : place des figuiers, l'épicerie de Georgeaud, le pressoir d'Aïssa, la forêt d'eucalyptus.

Cette technique est voulue par l'auteur afin que cet espace puisse avoir une valeur universelle. Zitouna est un lieu privilégié, mais on rencontre cependant d'autres lieux, toujours en nombre restreint. L'espace de l'ensemble de l'œuvre est lié à l'évolution des personnages de *L'Honneur de la tribu*. La clôture ancestrale va être rompue par l'intrusion des étrangers et le village va être obligé de s'ouvrir, bien malgré lui, aux changements, à la "modernisation". Cet ancrage dans un lieu unique et limité, Zitouna, permet à Rachid Mimouni de raconter les us et coutumes d'une tribu et de mettre en scène des personnages dont le nombre est limité.

Le temps permet d'ancrer les textes dans le réel, il peut aussi donner du sens à certains événements du récit. Les indications du temps servent à ancrer le texte dans le réel, comme le roman historique raconte des événements qui peuvent être insérés dans une époque bien déterminée. Le temps du récit dépend aussi du temps de la narration : « *De façon similaire, les indications temporelles peuvent « ancrer » le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés.* »¹.

La narration ultérieure est la plus utilisée dans les récits à côté de la narration simultanée dans laquelle le récit semble être écrit au même moment de l'action. La narration ne se rapporte pas toujours aux faits dans leur déroulement chronologique. L'ordre de succession des événements peut s'interrompre pour laisser place au retour en arrière. Lorsque une période du récit n'est pas racontée, on dit qu'il y a une ellipse pour attirer l'attention du lecteur. Le temps a une fonction importante dans le récit, Y. Reuter explique la fonction du temps dans la fiction ainsi :

« (...), il est aussi intéressant d'étudier comment le temps produit des effets de sens. Le temps est-il long ou bref, limité et pourquoi (Le Tour du monde en quatre-vingts jours), structuré par des oppositions (passé/présent, vieux/jeunes), organisé autour d'un événement, à valeur sociale ou privée, empli d'événements ou dilaté par l'attente (J. Gracq, Le Rivage des Syrtes ou D. Buzzati, Le Désert des Tartares) ? Est-il collectif (l'histoire d'un peuple ou d'un ensemble : Les Raisins

¹ REUTER, Yves, Introduction à l'analyse du roman, 2^{ème} édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Editions Nathan, 2000, p.57.

de la colère), centré sur une famille (le cycle des Rougon-Macquart ou sur un individu (les histoires de vie, les autobiographies...) ? Quelles unités le découpent (décennies/années/mois...minutes) »¹.

Tout récit s'inscrit dans un cadre spatio-temporel bien limité. Les passages narratifs l'inscrivent dans le temps et les passages descriptifs l'inscrivent dans l'espace. Les procédés du temps et de l'espace dans *Le Fleuve détourné* ne respectent plus les codes de la narration courante.

I.3.2 Dysfonctionnement du temps dans *Le Fleuve détourné*

I.3.2.1 Récit du passé et récit du présent

Le récit dans *Le Fleuve détourné* fonctionne selon deux récits en parallèle : récit du passé et récit du présent. Chaque récit a ses spécificités. Dans ce roman apparaissent tous les traits de l'écriture subversive inspirée du roman moderne.

Dans ce roman, les deux récits (récit du passé et récit du présent) sont fragmentés et agencés progressivement : un fragment du récit du passé, un autre du récit du présent et ainsi de suite. Les deux récits sont présentés du point de vue d'un seul narrateur mais de deux manières différentes (surtout la tonalité). Le récit du présent est une suite logique du récit du passé, mais tous deux procèdent des mêmes idées de critique sociale représentée par un narrateur aliéné, choqué par les changements sociaux inattendus. Dans cette œuvre, les actions se déroulent dans deux espaces : un camp où le protagoniste narrateur est emprisonné avec les autres personnages secondaires et la ville, sans trouver aucun nom géographique qui fait allusion au réel. Mais on comprend que les événements se déroulent en Algérie.

¹ Ibid, p.p.57-58.

I.3.2.1.1 Récit du passé

Dans le récit du passé, le protagoniste narrateur racontait son histoire depuis son mariage, son départ au maquis dans les montagnes, le bombardement du camp, son amnésie, son regain de mémoire jusqu'à son retour au pays. Il tentait à régulariser sa situation civile demandée tout d'abord au maire du village puis à l'Administrateur en chef par l'écriture d'une lettre puis d'une autre. Il attendait la réponse vainement. D'autres personnages secondaires apparaissaient dans ce récit et participaient au déroulement de l'histoire mais ils n'étaient pas agissants. Leurs actions ne changeaient pas le cours de l'histoire, ils apparaissaient pour accomplir une ou deux actions. Ils n'avaient pas une grande importance dans le développement de l'intrigue.

Ce roman se base sur une écriture en creux où se présente un récit premier qui se déploie par plusieurs récits seconds des personnages secondaires. Le trajet narratif du protagoniste narrateur est traversé par des récits enchâssés

I.3.2.1.2 Récit du présent

Dans le récit du présent, le déroulement des événements n'attire pas le lecteur. Les personnages secondaires prennent place à côté du personnage principal du récit. Ils racontent leurs histoires du passé, étalent leurs discours sur leurs états dans le lieu où ils se trouvent, ou se prolongent dans leurs monologues intérieurs. Dans ce récit, apparaissent d'autres personnages : sa femme (Houria), son père, le chef du maquis (Si Chérif), Ahmed (le maire du village)...etc. Tous ces personnages ont un rôle secondaire dans l'intrigue du récit, ils prennent l'étiquette d'adjuvant ou d'opposant pour la quête du héros. Le protagoniste narrateur rappelle son histoire du passé et il la raconte à ses amis prisonniers avec lui dans le camp. Ses amis n'interviennent pas durant l'acte de raconter son histoire sauf un seul personnage : Omar qui intervient de temps en temps par une interrogation: *«-Pourquoi as-tu accepté de l'épouser? demande Omar. » p.20 ; « - Pourquoi as-tu accepté de suivre ces hommes ? demande Omar. » p.23.*

Ces personnages manifestent leur désintérêt à l'histoire du protagoniste narrateur et à son malaise. Ils sont presque sans actions, sans programmes narratifs. Ce sont des sujets passifs : Rachid (le Sahraoui), Omar (l'étudiant), Vingt-Cinq (le vieillard), l'Écrivain et l'Administrateur en chef. On remarque parmi ces personnages que le personnage principal du récit ne supporte que la compagnie de deux hommes Vingt-Cinq et Omar : « Je ne peux

supporter que la compagnie de deux hommes : Vingt-Cinq et Omar, un jeune étudiant, qui doit avoir à peine vingt ans. » p.19. Donc, on comprend que ce récit raconte les événements du présent en relation avec ceux du passé.

En partant de l'idée que l'espace est un élément inéluctable de l'architecture sociale puisque les rôles et les fonctions de l'individu sont établis à partir de l'espace qui lui est affecté. Donc l'espace définit le rôle et le statut de l'individu dans sa société. Nous avons opté pour analyser l'espace dans les romans de Mimouni. Deux éléments spatiaux amplement discutés dans la trilogie de Mimouni, se prêtent à notre propos, à savoir la « **ville** » et la « **campagne** ».

Cependant toute rupture véhiculée par le texte s'encode dans l'espace « scriptural » à travers les signes. Comme le résume Khatibi, le Qur'an se conçoit comme « ...une théorie radicale du signe, de la Parole et de l'Écriture : *al-Qur'an : lecture, déchiffrement et récitation du signe révélé* »¹ (*La Blessure*, 19). Il s'avère dans cette étude que le Qur'an comme une théorie du signe est une source tangible et inspiratrice de l'esthétique maghrébine. Dans *Le Fleuve détourné*, le temps se divise en deux parties : temps colonial et temps postcolonial. Le temps dans ce récit est discontinu, il ne respecte plus les codes connus du temps du récit car ce roman opère un foisonnement du temps narratif. Le temps fait partie du passé du personnage, il est associé à sa mémoire. Il joue parfois le rôle d'une explication intérieure qui se rattache à la subjectivité du personnage. Il entre aussi dans la binarité de l'espace : campagne / ville.

L'écriture de la temporalité chez Mimouni se base sur la transgression chronologique des événements. Cette transgression de la chronologie de la temporalité est perceptible nettement dans sa trilogie. Le jeu de la temporalité dans la trilogie s'inspire des procédés du roman moderne où le récit ne suit pas la linéarité. Mais il se fait pendant l'acte de la lecture en donnant pas l'illusion au vraisemblable : il transgresse la norme. C'est un procédé que l'on trouve chez Faulkner. Le temps de l'Histoire dans la trilogie de Mimouni s'intègre dans le récit par la réécriture des personnages de leur passé par le procédé de l'analepse. Les personnages de cette trilogie racontent leurs histoires en passant d'un espace à l'autre, d'un temps à l'autre. Cette technique fait une fusion entre la temporalité et l'espace afin de donner une certaine subversion des codes de la narration dans le récit raconté. Dans le récit du *Fleuve détourné*, le personnage principal du récit racontait son histoire du passé et imaginait comment la présenter à l'Administrateur afin de le libérer du

¹ - KHATIBI A *La blessure*, 19, in MICHEL-MANSOUR Thérèse, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, PUBLISUD, Paris, 1994.

camp des prisonniers. Tandis que, les personnages secondaires entraînent dans leurs monologues intérieurs en faisant un va et vient entre le passé et le présent.

I.3.3 Le paysage mimounien et la sémantique des toponymes

Pour Blanchot l'espace se définit ainsi : *“L'œuvre n'est œuvre seulement quand elle devient l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la dit, l'espace violemment déployé par la contestation du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre... Dans l'espace littéraire ce langage est sans attente”*¹. Tadié le définit ainsi :

“ Dans un texte l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation ; par conséquent, l'étude de l'espace dans un texte consiste à : “Dégager les rapports structuraux modelant. L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action... La transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographique et de marques sociales”².

L'œuvre de Mimouni frappe par la ténacité avec laquelle s'imposent certains thèmes, certains motifs. Les textes de Mimouni expriment tous la même persistante dénonciation de l'oppression, la même inlassable quête vers un horizon neuf, le même espoir de liberté sans cesse réitéré. Ce « besoin de liberté, de démocratie et de justice. Toute son œuvre est obsédée par ces principes ».³ écrivait Tahar Ben Jelloun. Rien n'illustre mieux l'unité essentiel de cet univers romanesque que sa topographie. S'il y a, à proprement parler, peu de description chez Mimouni (nous sommes loin des descriptions balzaciennes, et curieusement plus près de la brièveté classique), une symbolique de l'espace physique se dégage très nettement. Ses composantes en sont simples, trop simples dirait-on, car l'univers qui s'y projette ressemble à un décor : campagnes arides, villes, jardins, forêt, eau (ruisseau et fleuve, marécage et mer). Aux composantes purement géographiques, s'ajoutent celles qui tiennent davantage du domaine de l'architecture : casernes, hôpitaux, palais, murs, tunnels et labyrinthes.

¹ Blanchot (M) : *L'Espace littéraire*, Paris-Gallimard, 1981, in FEKAR Anissa, *Symbolique et sémiotique de l'espace dans « Le Fleuve détourné » de Rachid Mimouni*, *ibid.*, p. 8.

² Tadié : *Le récit poétique* : Paris-PUF, 1978, in FEKAR Anissa, *ibid.*, p. 9.

³ Tahar BEN JELLOUN, « Rachid Mimouni, l'homme de qualité », *Le Monde*, 17 février 1995, p. V.

Tous ces éléments du paysage mimounien¹ se retrouvent d'un roman à l'autre, certains plus appuyés que d'autres, selon la thématique du texte ; ainsi la campagne aride de *L'Honneur de la tribu*², ou bien le palais-labyrinthe d'*Une peine à vivre*³, ou encore l'hôpital de *La malédiction*⁴. C'est dire que la récurrence systématique de ces éléments transforme cette topographie en un paysage quasi obsessionnel. En aucune façon ne s'agit-il d'un décor neutre mais d'un composant sémantiquement lourd. Autrement dit, le paysage mimounien porte le texte, il en est le contexte essentiel, et l'objet de sa démonstration.

L'étude toponymique des romans de MIMOUNI est intéressante à plusieurs égards : d'abord parce que la plus part des désignations se rapportant aux lieux sont issus de la culture arabo-musulmane et des traditions algériennes ; ensuite et surtout parce que ces noms de lieux, cadres des actions des personnages, semblent obéir à une certaine programmation narrative. Ils sont symboliques, significatifs, savamment choisis ou composés par le romancier de sorte à faire d'eux, des abrégés de la fonction textuelle des lieux qu'il désigne. Dans un tel contexte, la lecture des romans de MIMOUNI, pour être complète et révélatrice, doit analyser les toponymes. Motivés et chargés d'intentions, ceux-ci participent à l'émergence de la signification des œuvres. Certains de ces toponymes sont très symboliques et obéissent à des programmes narratifs.

D'une manière générale, les noms donnés aux espaces sont issus du code culturel algérien. Dans *L'Honneur de la tribu*, la toponymie est peu fournie. L'action se déroule à un endroit, un village dont le nom semble se référer à une réalité on trouve quand même quelques détails qui donnent des effets réels minimum. Ex : place des figuiers, l'épicerie de Georgeaud, le pressoir d'Aïssa, la forêt d'eucalyptus. . Zitouna n'existe pas réellement. C'est un archétype du village ou mieux encore de la ruralité. Elle est le second toponyme chargé de significations et de symboles.

Contrairement à *L'Honneur de la tribu*, *Tombéza* et *Le Fleuve détourné* présentent un espace fractionné. Les toponymes sont nombreux et étroitement liés aux actions des personnages ou à la situation contextuelle propre au récit. Dans *Le Fleuve détourné*, Le camp des maquisards le douar d'avant ne sont plus pour le personnage narrateur qu'un espace libre celui du souvenir, l'espace où régnait la fraternité, la liberté.

¹ Comme le lecteur doit maintenant le reconnaître, l'expression « paysage mimounien » est une expression citée par Catherine GALLOUËT qui recouvre tout l'espace représenté dans les romans. Si le titre utilise le terme espace, c'est surtout pour souligner que le paysage mimounien, pour GALLOUËT, est à la fois cadre et perspective, décor et point de vue.

² Rachid MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Robert Laffont, 1989, 216 p.

³ Rachid MIMOUNI, *Une peine à vivre*, Paris, Stock, 1991, 277 p.

⁴ Rachid MIMOUNI, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1993, 286 p.

Dans *Tombéza*, la toponymie est aussi expressive. Elle concerne les noms de pays, de villes, de quartiers, de villages et de micro-espaces tels que les rues, les « maquis », l'hôpital, Chez MIMOUNI, c'est *L'Honneur de la tribu* qui montre mieux la fonctionnalité narrative des toponymes. Dans la création de ces noms de lieux, l'auteur a fait preuve d'imagination et d'originalité.

I.3.3.1 Eude sémiotique de l'espace dans *Le Fleuve détourné*

Dans l'œuvre *Le Fleuve détourné*, l'auteur met en scène des personnages qui se meuvent dans un espace de désarroi, de désespoir et abjuration. Mimouni fait porter à ces actants tout le poids d'une révolution usurpée et de l'échec d'une indépendance détournée mais cependant il essaie de leur faire prendre conscience pour les extraire de cette léthargie dans laquelle le colonialisme et le pouvoir de l'époque les a soumis. Le texte du roman n'est plus linéaire, l'espace se creuse au fur et à mesure par les pensées du personnage narrateur et des autres actants. Les pensées absorbées dégrées, transformées par l'espace rejaillissent en images porteuses de signes et de sens à décrypter. En d'autres termes, les images spatiales ne sont que la matérialisation des pensées du personnage narrateur. Le texte de Mimouni se divise en trois grands espaces : L'espace de l'hôpital : espace clos, l'espace de la quête d'identité : espace ouvert, l'espace du camp de concentration : espace fermé.

L'hôpital quadrilatère de bâtiments blancs symbole de pureté, d'asepsie, symbole de virginité, est l'espace serein et paradisiaque que le personnage narrateur affectionne beaucoup.

Dans ce nouvel aspect de l'Algérie libre, nous assistons à un renversement brutal d'une situation. Tout est pourri, tout est fondé sur le laissé aller, sur l'hypocrisie, le profit, le plaisir charnel, en somme l'indépendance n'est que désillusion. Ce lieu calme et serein où régnait la paix et la fraternité, cet espace paradisiaque où "*Les oiseaux chantaient*" F.D. p.22 se métamorphose en un espace invivable où les oiseaux devenaient dévastateurs F.D. p. 35 "*Les oiseaux pris de folie... En un instant le jardin fut ravagé...*". Cet espace de paix, cet hôpital où l'on se sentait en sécurité, ce paradis devient subitement un enfer "*l'hôpital est plongé dans un silence sépulcral*" F.D. p. 35. L'amertume, le désespoir, le désenchantement sont désormais présents. **Deux espaces mais aussi deux "temps" opposés** se retrouvent dans un même lieu.

L'époque de l'après indépendance où la désillusion, la déchéance voire le chaos sont malheureusement imposés par la faute d'une mauvaise politique érigée par des hommes qui se disent "Nationalistes". Le résultat obtenu témoigne du désastre provoqué par ces politiciens. Après l'indépendance, l'anarchie s'installe c'est la désillusion pour l'Algérien combattant et nationaliste. La liberté pour laquelle il a lutté durant des années lui a été ôtée. La corruption, le vol, le viol, l'injustice ont pris place. En somme, l'on regrette amèrement d'avoir autant lutté. Cette situation tant dénoncée par de nombreux écrivains et intellectuels n'est qu'en fait que ce que l'on a nommé communément "*Les soleils des Indépendances*". En somme ce sont certains pays d'Afrique ayant retrouvé leurs indépendances que l'on dénonce. Les idéaux pour lesquels le maquisard s'est battu se sont effondrés. La réalité est dure à admettre pour une personne qui croyait en la sincérité des politiques et leur dévouement envers le peuple. Cependant l'indépendance n'a apporté que déception, révolte des nationalistes vrais, l'injustice sociale pour laquelle on a tant combattu persiste toujours, pire encore elle est plus marquée par le fer indélébile du pouvoir en place.

La structure du texte n'apparaît pas linéaire, c'est un continuel va et vient qui s'opère dans cette œuvre. Le style fort, violent et parfois choquant permet d'attirer l'attention du lecteur anonyme. Mimouni déclare dans l'un de ses interviews : "*tantôt des mots qui entrent dans le registre de la politique et c'est le type de vocabulaire qui domine, tantôt on tient dans des longs passages un langage obscène...*". D'ailleurs, on parle d'écrivain de la rupture à propos de Mimouni. Le lecteur non averti ne pourrait comprendre de prime abord le sens de l'œuvre.

Dans ce roman, nous retrouvons une pluralité de sujets qui sont à l'ordre de l'actualité dans le sens où, il dénonce les carences de la société algérienne de l'après indépendance. Deux mini récits sont imbriqués dans cette œuvre, cependant ils constituent un tout cohérent. Une double quête se donne à lire dans *Le Fleuve détourné*. Ces deux récits, se déroulent dans deux espaces et deux temps différents dotés chacun d'une écriture propre à chaque narration.

Le personnage narrateur prend en charge les deux récits. Dans son premier récit, le narrateur est à la recherche de son identité. Il remonte aux origines. C'est une marche diachronique linéaire et dans un espace ouvert illimité. L'auteur par le biais du personnage narrateur ne rapporte pas les événements pour dire l'Histoire ou la guerre, mais il interpelle cette Histoire, il l'interpelle pour la remettre en question. Il propose une façon de vivre consciemment. Dire que l'Histoire n'est pas quelque chose d'établi, de garanti pour

toujours. Elle n'est que le résultat d'une personne, d'un individu. Il s'agit là d'une Histoire questionnante.

Nous considérons que cet enchevêtrement de récits, ce dédoublement de l'écriture est une caractéristique du roman classique maghrébin. **Le reflet du déséquilibre des contradictions** qui existent dans la société algérienne, se retrouve dans beaucoup d'œuvres maghrébines, chez Boudjedra par exemple L'Insolation où la dénonciation se fait par le biais de la folie, la parodie, l'ironie. C'est une écriture qui se cherche telle la société algérienne en mal de se stabiliser, de fixer son sort. Le texte divisé en deux parties en définitive n'est qu'un seul récit.

I.3.3.1.1 Espace et quête d'identité

L'espace de la quête d'identité est un espace ouvert. C'est un espace où le personnage narrateur est libre de voyager, d'aller et de venir, de vagabonder même. Cet espace de la quête comporte plusieurs lieux qui, dans le déroulement de la dynamique narrative sont successivement permis puis interdits. Ces lieux sont l'hôpital point de départ, la villa de Si Hadj El-Mokhtar, la ville qui (où il a revu sa femme et son fils) le douar milieu interdit. Donc l'espace qui était ouvert au début se réduit de plus en plus. Et enfin, la quête de l'identité est détournée. Le narrateur n'est pas arrivé à son projet. En fait la marche du narrateur dans cet espace ouvert, s'arrête au moment où, il a rencontré son fils devant la mer F.D. p. 205. Là le narrateur se sent enfermé, il se tourne vers la mer mais il ne peut aller plus loin et le dernier lieu qui lui est prescrit c'est le camp de concentration, le camp présent.

Le camp des maquisards le douar d'avant ne sont plus pour le personnage narrateur qu'un espace libre celui du souvenir, l'espace où régnait la fraternité, la liberté devint un lieu où la femme se meurt à travers un espace pourri. Cette dernière n'a aucune considération. Espace puant et femme du maquisard sont confondus. "*Femme objet*" F.D. p. 53 "*servitude des femmes*" F.D. p. 118 tout porterait à dire que les femmes n'ont aucune personnalité ni amour propre que tout sentiment et sentimentalité leur ait été ôté. Ce sont des objets sans aucune valeur. On les utilise pour les rejeter après. L'auteur emploie de fortes métaphores telles "usine", "vivier" de filles pour personnages haut placés" F.D. p. 162.

La présence de la femme se voit réduite au plaisir charnel, la dégradation des mœurs, le laisser aller, l'exploitation des situations sont le cheval de bataille de ces

personnages haut placés “*ces politiciens sont inconscients du rôle qu’ils devraient remplir, leur seul souci et désir est celui de forniquer et de voler*”. Un homme sans scrupules, sans aucune conscience professionnelle, sans dignité, un homme imbus de sa personne, un voleur par excellence, un “coureur de jupons”, un violeur, un homme qui a trahi la mémoire des martyrs, un homme ne s’inquiétant que son entourage, un homme qui ne pense qu’à s’enrichir, détourner les deniers de l’état, c’est le portrait fidèle du dirigeant de l’après indépendance. C’est pourquoi, “*les oiseaux avaient déserté le pays*”... F.D. p.185 Pour les musulmans, les oiseaux symbolisent la libération, la paix, la connaissance spirituelle. Dans ce contexte, ce sont les intellectuels, les hommes consciencieux et nationalistes qui fuient le pays soumis à l’anarchie et la dictature imposée par les gouvernant. Les oiseaux dans le Taoïsme signifient la libération, le sacrifice, l’âme s’échappant du corps ou seulement des fonctions intellectuelles et c’est là, la condition physique et psychique dans laquelle se retrouvent les intellectuels après l’indépendance.

I.3.3.1.2 Espace de la campagne

L’espace est une composante indispensable à la composition du récit. Le temps, l’espace, les personnages et les événements; on ne peut séparer ou annuler aucun élément de cette structure qui caractérise le récit. L’espace donne un sens au roman, il peut présenter un lieu unique ou une multiplicité de lieux. Selon Y. Reuter, l’espace peut s’analyser dans le roman selon deux directions : son rapport avec l’espace réel et sa fonction à l’intérieur du récit. Il peut se manifester dans les noms de lieux ou dans une topographie afin de présenter au lecteur un effet de réel. L’espace a plusieurs fonctions : il peut ancrer le récit dans le réel et il peut aussi signifier des étapes de vie des personnages ou un obstacle à des actions ou à des dialogues. Le lecteur cherche des repères lisibles pour comprendre la structure du récit. L’espace d’un récit se présente par la description qui se développe au cours de la narration.

Le choix du lieu dans *Le Fleuve détourné* par Mimouni peut avoir plusieurs raisons où se reflètent des aspects symboliques. Dans ce récit, l’espace se divise en deux espaces : la ville et la campagne. L’espace rural est réservé pour raconter le récit du passé. Dès que la disparition de son amnésie, le personnage narrateur rejoint sa tribu dans la campagne après une longue absence ; il décrit ce lieu. La description de la campagne est présentée par le protagoniste narrateur comme un lieu de misère et de pauvreté où la vie paysanne continue même après l’Indépendance. Rien n’a changé dans son village natal. La

description de l'espace rural est limitée par rapport à la description de l'espace citadin : « *Par rapport à la ville, la campagne reste beaucoup moins décrite. La description est encore plus sommaire et plus dépouillée. Sa distribution est très irrégulière dans le récit; elle ne se plie pas, encore une fois, à l'ordre de la narration mais au regard du narrateur ou du personnage.* »¹.

I.3.3.1.3 Espace de la ville

La description de l'espace citadin prend une place étendue dans le récit. Le protagoniste narrateur errait dans ce lieu inconnu et hostile pour lui. Cet espace se résume essentiellement dans le camp des prisonniers où se trouvait le héros avec quelques personnages secondaires du récit. A l'intérieur des lieux où s'organise la relation entre les personnages, se développe une intrigue dans laquelle l'espace de la ville a une grande importance chez le protagoniste narrateur. Ce dernier se dirigeait vers la ville pour sa deuxième quête : la recherche de sa femme et de son fils. Cette ville semble idéale, elle n'a pas ni nom, ni aucune référence topographique ou géographique réelle.

L'espace de la ville est présenté d'une manière opaque par le procédé de la transgression de la norme. Il est présenté par le protagoniste narrateur d'une manière négative à travers ses impressions pendant sa première visite de ce lieu : « *J'empruntai l'avenue principale. Il y régnait un bruit infernal. D'énormes camions allaient, venaient, klaxonnaient très fort ou faisaient gronder leurs moteurs. Je me sentis étouffer.* » p.108. Il se sentait gêné par cet environnement et étonné par son apparence : « *Mais je n'imaginais pas la ville si grande, si peuplée.* » p.110. Selon F. Bendjelid, l'espace de la ville se présente sous forme de "la ville nouvelle" et de "la vraie ville". Dans la ville nouvelle réside les gens marginalisés de différentes origines, le protagoniste narrateur décrivait cet endroit :

« « La ville nouvelle » se trouvait au nord de la vraie ville, implantée sur un vaste marécage régulièrement inondé en hiver par les crues de l'oued proche, et l'eau stagnante abritait une colonie de grenouilles entretenant un concert permanent de coassements. C'était un ancien parc d'une société de transport de voyageurs qui avait l'habitude d'y entreposer ses véhicules réformés. Parc immense, autocars innombrables. Ils furent graduellement investis par les sans-logis arrivés dans la ville, les vagabonds, les paysans en rupture de ban, les

¹ BENDJELID Fouzia, op.cit, p.192

miséreux et les orphelins à la recherche d'un abri pour se protéger des
bises de l'hiver. » p.115.

Dans ce lieu, se trouvait le camp où le personnage narrateur était emprisonné avec ses amis. C'est un lieu vide qui semble au désert où les personnages changeaient les paroles, racontaient leurs histoires ou se perdraient dans leurs monologues intérieurs. Une telle description négative du lieu montre la misère de cet endroit. Le camp est géré par une administration et un "Administrateur". C'est un lieu invivable que celui de la ville nouvelle, c'est un espace livré aux rigueurs du climat :

« Certes, notre installation matérielle reste très rudimentaire. Nos baraques ne sont meublées que de simples lits de camps en toile et d'armoires métalliques brinquebalantes, rescapées par miracle du désastre général. Il n'y a pas de climatisation, malgré la rigueur du climat. Le mince contre-plaqué de nos bicoques laisse tranquillement passer le froid et la chaleur. En été, les chambrées deviennent des étuves. Impossible d'y rester longtemps ». p.10.

Les espaces sont contrastés dans *Le Fleuve détourné*, la ville est le lieu d'oppositions du point de vue du protagoniste narrateur. Dans son discours descriptif de la population de la ville, le personnage énonciateur différencie selon sa définition géographique : une population riche et une population pauvre. Après la ville nouvelle, il distinguait « les quartiers aisés » et « les quartiers populaires » : « *On apprend à distinguer les quartiers aisés, propres, avec leurs poubelles bien alignées le long des trottoirs, des quartiers populaires où les débris épars jonchent le sol.* » p.129. « *On comprend que : les quartiers aisés sont habités par des riches, les quartiers populaires sont habités par des pauvres.* » Cette division est justifiée par l'énonciateur par la différence du mode de vie, de l'état social et culturel en lui accordant des arguments. Le même procédé de description se trouve dans « la nouvelle ville », c'est la même contradiction entre la population : l'autocar de Saïd, le cordonnier et celui du Messie, son voisin. L'intérieur de l'autocar du Messie était richement aménagé au contraire de celui de Saïd, pauvre et misérable : « *En entrant, je fus effaré par le luxe de l'aménagement de ce véhicule à l'aspect extérieur complètement dégingué. Tous les sièges avaient été démontés pour libérer la surface.* » p.148.

Donc, la description de l'espace citadin se fait du point de vue du personnage narrateur d'une manière subjective. C'est un discours qui se transforme en un discours de dénonciation. Après avoir questionné la notion du modernisme textuel dans le nouveau roman algérien, étudié ses effets sur l'écriture romanesque de l'auteur, expliqué le fonctionnement du récit dans *Le Fleuve détourné* et limité son cadre spatio-temporel, il s'agit maintenant d'analyser minutieusement le héros du récit et de s'interroger sur les procédés de la représentation de la réalité décrite dans cette œuvre.

Charles Bonn écrit pour inscrire inexorablement l'écriture romanesque dans l'ère de la modernité. Autrement dit, le glissement de l'écriture romanesque de la campagne à la ville, participe d'une rupture qui installe le roman dans la littérature. Autrement dit encore, c'est moins une question d'espaces d'énonciations du dire romanesque qu'une question de transition réussie entre deux entités spatiales qui crée « *le plaisir du texte* » selon une dynamique esthétique et littéraire.

Rachid Boudjedra comprend tant cela qu'il se garde, dans l'écriture spatiale de *L'insolation*, de verser dans cette vieille sclérose littéraire qui consiste, dans la littérature maghrébine, à opposer systématiquement les espaces, notamment la ville à la campagne ou la métropole à la colonie. On pense à l'œuvre de Rachid Mimouni, notamment à *Tombéza* héros difforme né d'un viol, représentation de la ville comme lieu de misère et de violence.

I.3.3.2 Espace du présent et espace du passé dans *Le Fleuve détourné*

Comme pour certaines nouvelles de *La ceinture de l'Ogresse*¹, comme surtout dans *L'Honneur de la tribu*, c'est la parole qui inaugure le texte du *Fleuve détourné* :

« L'administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. Je ne partage pas cette opinion, au moins pour ce qui me concerne. Je ne possède rien de commun avec les autres. Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu. J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'administrateur. Je suis certain qu'il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera sortir ».
(p. 9)

¹ Rachid Mimouni, *La ceinture de l'Ogresse*, Seghers, Paris, 1990, 234 p. Ces nouvelles sont « Le Gardien » (p. 109-129), « Les vers à soie » (p. 131-161), « Le Poilu » (p. 163-188) et « Les Ordinateurs et moi » (p. 189- 214) qui toutes débutent par « je ».

Ce roman est considéré comme un des ouvrages les plus finis de Mimouni, « [s]on livre littérairement le plus abouti et politiquement le plus percutant ».¹ « Œuvre désormais incontournable »², dont l'allégorie centrale, « *Le Fleuve détourné* », reste une métaphore de choix pour décrire la tragédie algérienne.³ D'ailleurs, l'histoire de la publication de l'ouvrage souligne son importance. Selon Hafid Gafaiti, le censeur algérien, après avoir lu le manuscrit, aurait dit à Mimouni : « *Je suis d'accord avec votre vue, qu'il faut le dire, et je n'ai pas lu ce que j'ai lu* ». Ce n'est que deux ans plus tard, en 1982, que le roman est publié à Paris chez Robert Laffont ; il faudra attendre 1985 pour qu'il soit publié en Algérie, mais chez Laphomic, une maison d'édition privée.⁴ Et comme l'écrit Hafid Gafaiti, la publication de cet ouvrage a marqué le début de la carrière littéraire de Mimouni : « [Il] a été loué par toute la critique. Comparé à Camus, Kafka, et Georgiu, et ayant l'honneur d'être en première page du Monde des livres, Mimouni est devenu, du jour au lendemain, un personnage célèbre, des deux cotés de la méditerranée ».⁵

L'opposition entre le présent et le passé établit donc deux axes textuels : d'une part, l'histoire du narrateur, discours remémoratif, tourné vers le passé et censé le justifier auprès des autorités, et d'autre part, l'évocation du temps présent, observations et réflexions personnelles et spontanées, produit des circonstances du moment, paroles, jetées sans but avoué, d'un présent auquel le narrateur n'appartient qu'à contre cœur.

Le texte du roman est donc structuré selon deux espaces antinomiques, l'espace du passé, un ailleurs où devrait se trouver le narrateur, et « ce lieu », espace de malentendu et de contrainte dans lequel il affirme ne se trouver que par erreur. On peut dès lors s'attendre à ce que l'espace du présent, un no man's land sans validité pour le narrateur, s'oppose de façon radicale à l'espace du passé dont la richesse doit contredire l'existence même du présent. L'analyse va révéler qu'en fait, ces deux espaces se confondent, qu'il n'y a pas

¹ Dans *Le Monde* du 14 février 1995, Jean-Pierre Péronce-Hugo écrit : « Une façon si fine, si pure, de dire un possible », disait le même compte-rendu du *Matin* du 13 septembre 1982. Ce n'est pas nécessairement l'avis de tous. Sami Nair pense que, par rapport à *Tombéza*, « *Le Fleuve détourné* pécha un peu par excès de dénonciation et, pour tout dire, tombait dans le piège de l'unilatéralité romanesque », « Rachid Mimouni, un homme libre », *Les Temps Modernes*, 1984 nov., 460, p. 921.

² Sami Nair, op. cit., p. 929.

³ « Rachid Mimouni. L'écrivain citoyen d'une Algérie "détournée" » titre *Télérama* du 22 février 1995. Comme l'écrit Charles Bonn, « Le discours du récit romanesque algérien, comme celui de l'Histoire algérienne, comme celui de l'Anthropologie, sont producteurs de représentations qui tendront à se constituer en mythes : ceux sur lesquels repose nécessairement toute identité ». *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication décolonisée*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 11. Par ailleurs, Bonn mentionne Mimouni mais ne le choisit pas comme représentatif.

⁴ Propos tenus lors du colloque « Algérie : In and out of France », Cornell University, Octobre 1996.

⁵ In Najib REDOUANE, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 132.

d'ici ni d'ailleurs, d'espace clôturé ni d'espace libre, ni même de passé ni de présent. L'analyse révélera de même les raisons profondes de cette contamination spatiale.

Les enjeux de l'histoire passée du narrateur sont énormes. Elle doit remettre les choses au point, restaurer sa légitimité, reconstituer un ailleurs vécu en contradiction évidente avec un présent absurde. Ce discours n'est pas neutre ; plaidoirie dans laquelle le passé est censé justifier le présent, ce projet se présente aussi comme « un projet de généalogie » similaire à celui de *L'Honneur de la tribu*.¹ Du coup, l'espace en devient hautement symbolique.

Ainsi l'évocation du village natal, « un petit douar au pied des monts Boudjellel, face au pont Kédar », n'appelle-t-elle pas les petits détails qui le décriraient (p. 13). Il est toute fois un lieu édénique, l'espace vital du lieu natal, le lieu de bonheur de la tribu prospère. Ces valeurs prélapsaires resteront dans le texte les valeurs de référence : sérénité, harmonie entre les hommes et la nature, prospérité. Mais d'autres valeurs viennent déplacer celles que le narrateur projette sur le douar ; la cupidité d'un colon provoque la division des terres et l'exil de la famille du narrateur sur « un bout de colline rocailleux et stérile » (p. 14). Le village de l'exil est l'opposé du douar de l'enfance :

« Espace désarticulé ! Aucune harmonie. Comme un fil de fer entre les doigts malhabiles d'un enfant. De rares figuiers difformes,, attestant leur mal de vivre. Un jujubier accusateur dressé vers le ciel, surgi comme un miracle en équilibre instable sur son plan incliné. L'horizon bouché par une haie de cactus. Poussière d'épines. (p. 17)

Néanmoins, le nouvel espace qui s'ouvre au narrateur est chargé d'espoir. Le campement est loin, caché dans « une forêt haute et très dense » ; c'est un havre de verdure et de fraîcheur, approvisionné d' « une eau étonnement fraîche » (p. 24) C'est aussi un lieu de solidarité humaine et d'espoir : le narrateur y trouve une nouvelle manière d'être ; il y est traité en égal et avec respect. En tous points, le maquis est bien l'espace opposé au désert du village de l'exil. En cela, il définit la polarisation du paysage mimounien dont chaque élément se définit en contradiction avec l'élément opposé.

¹ Selon l'expression de Yamilé Ghebalou, « Mythes, images et imageries de l'écriture », Naget Khadda (s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, Collection *Etudes Littéraires Maghrébines* N° 4, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 17. Mais il s'agit « d'une généalogie recréée, fabulée en quelque sorte », alors que pour le narrateur du *Fleuve détourné* son « histoire » est avant tout un plaidoyer subjectif en faveur du narrateur.

Tout le bonheur du narrateur n'était fondé que sur l'oubli du village, de la tribu, de sa femme, aussi bien que l'oubli de l'espoir du maquis. Ainsi les jardins rêvés n'existent-ils qu'en dehors de l'histoire. Le narrateur ne peut plus échapper à la mémoire et décide de retourner au douar pour y trouver sa femme.

Ne pouvant plus y retourner, le narrateur est contraint à l'errance. Le lieu de tout départ, de tout début, le douar de son enfance, n'existe plus pour lui. Il y a perdu tout sens de direction, tout repère. Il est alors définitivement exilé, et sa quête, qui l'entraîne de plus en plus loin dans des lieux qui n'ont de signification que momentanée, est condamnée à l'avance. Son périple reprend tous les éléments de la topographie mimounienne : le jardin de l'harmonie, la forêt de la liberté, les déserts de l'oppression, mais à mesure que le narrateur remonte vers le nord, ces lieux sont de plus en plus déformés, de moins en moins reconnaissables.

Le paysage de l'histoire du narrateur n'a donc cessé d'évoluer dans une seule direction. Le douar prospère de l'enfance est devenu un misérable village, jouets des projets des politiciens ; l'espace authentique de la forêt est devenu celui des mensonges ; la campagne est devenue un immense désert couvert d'une fausse neige ; l'eau de la ville n'est plus qu'un marécage ; la mer elle-même est « prisonnière ». Or l'espace du présent ne dément pas cette malédiction généralisée.

La structure narrative du texte ne fait que renforcer cette fusion entre le paysage intérieur du camp et celui du monde extérieur. L'histoire du narrateur, présentée en alternance avec le récit du présent de la narration, provoque des commentaires qui se superposent au récit du passé, multipliant les points de vue et renforçant sa portée.

Il n'y aurait donc aucune différence entre l'espace du dehors et celui du dedans ; tout serait espace de clôture ; « cet univers est mortel : dedans on y étouffe, dehors, on n'existe plus ».¹ A la fin du roman, les deux volets du récit, l'histoire du narrateur, et sa chronique du présent se confondent dans un espace violent où nul asile n'est possible (p. 192), nul espoir n'est permis. L'espace carcéral recouvre tout.

A la sortie du *Fleuve détourné*, certains critiques trouvaient le texte trop fort ; « *ce constat est trop noir pour être juste. Il est le contrepoids excessif d'un discours officiel trop rose* », écrivait Jacques Cellard dans *Le Monde*.² Mais on a vite reconnu la qualité

¹ Salim NAIR, « Rachid Mimouni, un homme libre », p. 928.

² Jacques CELLARD, « Rachid Mimouni, ou les illusions perdues », *Le Monde*, 17 septembre 1982.

prophétique, « la force visionnaire », le « caractère prémonitoire de l'écrivain ».¹ On a aussi beaucoup insisté sur le fait que ce texte inaugurerait un nouveau discours sur la réalité algérienne. Sami Nair affirme que « [c]e qui a fait le succès du roman ne résidait certainement pas dans ses qualités intrinsèques, mais dans ce dont il parlait pour la première fois » (p. 921). Les événements récents en Algérie continuent de confirmer tragiquement l'analyse « excessive » de Mimouni. Chez Mimouni, écrit Nair,

« [L]e temps d'hier *est* le temps d'aujourd'hui : l'Algérien 'indépendant' avance au milieu des tourments de son passé. La simultanéité du temps passé et du temps présent, [...] est une nécessité intrinsèque et quasi-inhérente à la signification globale de l'œuvre : car la part de relaté restituée est belle et bien structurelle et permanente ». (p. 923).

Cette analyse confirme celle de Catherine Gallouet en ce qu'elle contredit la polarité qui semble structurer le roman : opposition entre les deux plans de la narration, entre le passé et le présent, entre le douar de l'enfance et le camp d'internement, entre les collines stériles et la forêt, entre ici et ailleurs...

Notre étude montre bien qu'il n'y a pas d'opposition entre l'espace du dedans et celui du dehors, de présent ni de passé, de paradis perdus ni même, d'ailleurs, de camp de prisonnier. Il faut rappeler à cet égard que le camp d'internement n'existe pas quand le narrateur débute son récit. Les fils barbelés, réels à la fin du texte, n'existent alors que dans la conscience des personnages. Le narrateur lui-même ne reste que parce qu'il a placé tous ses espoirs dans l'Administrateur : il a évacué toute responsabilité sur l'autorité extérieure, se faisant le jouet volontaire de ses tyrans. La prison est autant le fait de la tyrannie extérieure que de la mentalité des personnages qui ont internalisé l'oppression continue dont ils sont l'objet.

Les personnages ne savent résister à la contamination de l'espace transformé en une immense prison qu'avec des récits, des gestes futiles, des cris désespérés qui tous se réfèrent à un espace prélapsaire (le douar de l'enfance, le jardin, la forêt) ou à un horizon imaginaire et hors de portée, l'océan. Par là, ils restaurent la dualité de l'espace que la réalité leur a refusée, ils ignorent la leçon que celle-ci leur a enseigné à travers les siècles, ils se nourrissent de mythes et de rêves ; comme le tyran d'*Une peine à vivre* et

¹ Jean Pierre Péroncel-Hugo, Rachid Mimouni : L'écrivain citoyen d'une Algérie 'détournée ' », *Le Monde* ; mardi 14 février 1995, p. 20.

l'Administrateur du camp, ils essaient d'imposer, coûte que coûte, le ciel bleu, de rappeler le chant des oiseaux, fermant leurs yeux et leur conscience sur le fait, par exemple, que ce sont les mêmes oiseaux qui enchantaient le jardin de l'hôpital qui l'on saccagé.

Le constat de Mimouni, celui que les prisonniers sont encore incapables de faire, celui auquel le lecteur ne peut échapper à la fin du texte, c'est que la dualité de l'espace imaginaire algérien reflète celle d'une tradition qui veut que la solution soit toujours ailleurs, c'est-à-dire dans un lieu édénique dans lequel on ne peut plus revenir, ou qu'on n'atteindra jamais, celui au-delà de l'océan. Ce rêve de l'ailleurs plonge les personnages dans un exil qui les paralyse, en font les jouets de l'Administration. C'est cet exil que Mimouni expose dans *Le Fleuve détourné*, une exposition qui se traduit par le refus de valider ce qui, dans la culture du narrateur, structure la perception de l'espace dans une polarité irréconciliable. Or c'est bien une certaine culture Algérienne qui est ainsi remise en question. En cela, ce refus est scandale ; il explique la virulence des attaques dont Mimouni a été l'objet, pendant sa vie, et même au-delà. Et c'est là que réside la grande originalité de Mimouni, son audace, aussi bien que son message d'espoir. Car Mimouni n'en reste pas là.

Au sein de cet espace douloureux, l'espoir est présent. On se souvient comment, au début du texte, le narrateur se démarquait de ses compagnons d'internement. Or, en répondant à son histoire, en faisant pour certains la même démarche : raconter leur passé, ceux-ci ont peu à peu envahi sa conscience et sa vie : l'espace carcéral est donc aussi celui de la solidarité humaine. Même si le livre se clôt sur l'image des têtes baissées de ces hommes promis à l'oubli, le cercle qu'ils forment demeure.

En 1958, Mohammed Dib disait que « *dépeindre un paysage, ceux qui l'habitent, les faire parler comme ils parlent, c'est leur donner une existence qui ne pourra plus leur être contestée. On pose le problème en posant l'homme* ». ¹ Comme l'histoire qu'il contient, le texte du roman reste, qui force à sortir des rêves futiles, à dépasser les mythes dont se nourrit la tradition, qui subvertit l'oppression de l'espace en prolongeant ce cercle de solidarité tissé par les récits des prisonniers, et qui montre que la solution est en soi. Quand le narrateur insiste que seul l'Administrateur peut le sortir de son impasse, il ne se rend pas compte de ce qu'il a accompli par son itinéraire. Ayant laissé derrière lui son enfance, son douar, ses rêves, il a aussi laissé derrière lui une culture qui sanctionnait

¹ Dans *Témoignage chrétien*, Paris, 7 février 1958, cité par Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française_ Vers un espace de communication littéraire décolonisée ?* Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 1985, p. 11, in Najib REDOUANE, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 149.

l'oppression de la femme, empêchait la communication entre père et fils, et permettait l'injustice.

Dans son insistance de retrouver sa femme et son fils, quelles que soient les circonstances de ces retrouvailles, le narrateur fonde de nouvelles valeurs. Car ce n'est ni une épouse traditionnelle, ni un enfant soumis qu'il retrouve ; ce sont deux individus, exilés, qui n'ont aucune place dans un paysage polarisé, mais dont il assume la dignité sans question.

Mimouni est un auteur qui ne fait aucune concession, ni aux fioritures de style, ni à quelque tradition littéraire, ni même à son lecteur. Ce refus des concessions s'inscrit dans un refus plus large, celui des mythes de la traditions, et recouvre un appel à la solidarité et à l'espoir. Ce refus fait aussi la grandeur sans concession d'un auteur qui exige de son lecteur la même foi dans l'humanité que celle qui fut la sienne. Dans un entretien de 1993, Mimouni explique son espoir : « *Je ne puis dire ni quand, ni comment cela se produira mais je sais, je sens, qu'arrivera un jour où les Algériens descendront dans la rue. La barbarie ne peut pas triompher* ».

Dans la mesure où l'on sera capable de dépasser la perception traditionnelle d'une réalité irrémédiablement polarisée, , où l'on saura se retrouver dans l'autre, la prophétie de Vint-Cinq se réalisera, et le fleuve coulera de nouveau.

Pour conclure, **Ainsi qu'on a pu le constater**, les toponymes et les anthroponymes composés par MIMOUNI sont, pour l'essentiel, des moyens d'expression des valeurs socio-culturelles algériennes et des pas vers une écriture romanesque plus originale, plus algérienne. Cette volonté de renouveler l'esthétique romanesque maghrébine, on la retrouve également dans la manière de concevoir l'univers spatio-temporel.

Dans ces trois romans, MIMOUNI fait le procès de la société algérienne de la poste indépendance. Il questionne, interroge l'Algérie profonde, son passé, son présent ses difficultés et ses erreurs, en prenant pour toile de fond l'histoire récente de son pays sur laquelle se greffent les récits (premiers et seconds) de ses personnages. Son travail est mené sur une construction temporelle binaire et est construit en un double espace : (Présent / société après l'indépendance) (passé / société pendant la colonisation). En effet, dans cette trilogie, la temporalité est pour de nombreux de ces personnages un sujet de réflexion obsessionnel, qu'il s'agisse de faire revivre le passé, de composer avec lui, de s'en affranchir ou de se projeter dans l'avenir. Il est certain aussi que pour bien entendre les choses qui se passent, il faut que l'esprit conçoive les lieux où elles sont arrivées.

Le Fleuve détourné est finalement une parole plurielle. C'est une recherche qui contraint le "je" à circuler dans deux espaces, le sien et celui des autres, comme il doit vivre deux temps, le passé et le présent. Les fonctions narratives nous ont permis de voir le fonctionnement du chronotope dans la construction du sens du personnage. Les marques de temporalité s'érigent comme des indices qui explicitent narrativement le mouvement du texte.

Le personnage-narrateur du *Fleuve détourné* construit son chronotope à partir de sa place "sociale" qui le contraint à l'anonymat. La narration commence par une évaluation des lieux et des temps. L'enfance rejoint le présent dans ses valeurs négatives. La quête du nom se situe parallèlement à l'enquête. Le temps est à saisir dans le vécu, dans l'existence "réelle" des lieux qui finit par produire un effet de vraisemblabilité. L'espace se signifie donc à partir des éléments temporels. Le temps "quotidien" est vécu comme une conséquence d'un temps "historique". Les discours des personnages se présentent comme ce qui permet d'opérer un parallèle de sens entre le présent et le passé.

Le roman malgré le fait qu'il soit construit sur le plan de l'écriture dans une forme qui apparemment dépasse la linéarité spatiale et temporelle, reste d'une facture essentiellement classique. Le roman, livre extrêmement pessimiste se termine sur la mer symbole de la patrie, du miroir et du reflet. Le fleuve ne suit plus la direction de la mer.

Selon F. Bendjelid, la narration dans ce récit est ultérieure par rapport aux événements racontés. Ainsi, on peut identifier deux aspects du temps : interne qui traduit le délire des personnages dans le camp et celui de la progression linéaire du personnage narrateur pour l'accomplissement de son programme narratif. Bendjelid ajoute que trois champs temporels peuvent être remarqués au cours de l'histoire. Ces champs temporels contribuent à la discontinuité spatio-temporelle du récit .

I.4 Personnages, réalité (s) sociale (s) et discours de la dénonciation

La réalité maghrébine, de par sa complexité, demande et exige l'application de techniques théoriques différentes pour se dévoiler dans toute sa diversité et sa richesse. Etudier les personnages des trois romans d'un point de vue narratologique, c'est pouvoir les repérer comme des instances premières et indispensables au fonctionnement général du récit. *"La situation narrative de base comprend le personnage. Ce qui se raconte a besoin,*

pour être narré, qu'un personnage s'ajoute au temps et au lieu donnés pour être siens"¹ En effet, les questions : "qui parle ?", "qui voit ?", nous permettent de poser le problème de voix, de mode et par-là, de l'identité du narrateur et du personnage. La multiplication des voix narratives (je, tu, il), , concernant ces romans autobiographiques, nous amène à des considérations langagières. La littérature ne serait-elle pas un travail sur le langage ? "L'accent... est mis sur la spécificité du littéraire qui tient à une certaine utilisation du langage. C'est le travail sur l'écriture destinée à produire des effets esthétiques, qui doit être l'objet principal, sinon unique de la critique."²

C'est dans le surgissement de la voix de l'Algérie, dans ce développement de la condition d'existence du peuple algérien trompé et menacé, ainsi que de cette angoisse devant le malaise social qui domine, que Mimouni situe son action pour s'insurger contre le pouvoir autoritaire. A une rencontre d'écrivains francophones en 1991, il déclarait :

« Ecrire son pays, c'est s'exposer. Il y a d'abord le compatriote qui refuse le miroir de notre art. Il y a celui qui vous accuse de mettre brutalement à nu l'être intime et secret pour l'offrir au regard des étrangers. On apparaît comme un indécent voyeur [...]. Ecrire son pays, c'est toujours politique et singulièrement dans les régimes non démocratiques. Cela s'interprète comme la volonté de donner au pays une autre image que celle que présentent les dirigeants »³.

Les romans que nous analysons, *Le Fleuve détourné*, *L'Honneur de la tribu* et *Tombéza*, se présentent en réalité comme des récits de personnages. Ce sont des récits de parole. Les personnages parlent, racontent, délirent ou rêvent. Récits de paroles, les romans sont jugés par un certain discours critique comme une manifestation de l'aliénation dans le domaine de la création littéraire. Créateurs et critiques se trouvent rejetés dans un contexte où l'oralité est considérée comme une composante majeure de l'identité culturelle du Maghreb. Le romanesque ne peut rejeter l'extralinguistique. Il ne fait que le réintégrer. La parole, qui est une autre manière d'exprimer le langage, ne peut être approchée en faisant abstraction des composantes idéologiques et sociales sur lesquelles s'articule une œuvre. Ainsi le comportement verbal nécessite et appelle son contexte non verbal. Le

¹ Charles GRIVEL, "La personne du texte" in *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, p. 111, in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapa TLILI, *ibid.*, p. 5.

² Roger FAYOLLE, *La critique*, Paris, Armand Colin, col.U, 1978, p. 206.

³ Lise Gauvin, « Rachid Mimouni, Romancier algérien », *Le Devoir*, Les Samedi 22 et Dimanche 23 avril 1995, p. D3, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni., Introduction*, p32.

message ne peut être appréhendé que dans le contexte où il s'enracine. Mimouni, qui croit en des dialogues, dialogue avec le lecteur, dialogue avec le social, et ses personnages, affirme dans une interview : "*ce n'est pas tant ma pensée qui se réalise à travers mes écrits qu'un ensemble de constats, d'interrogations, de doutes et d'obsessions qui expriment un ensemble de personnages dont la quête dévoile les contradictions des rapports sociaux*"¹. Le structuralisme comme outil d'investigation, à côté de la narratologie, nous paraît d'une grande richesse pour des écrivains tels que Mimouni .

«Dans toute critique, aussi rigoureuse qu'en soient les méthodes, il y a un pari, un engagement de l'interprète, et il doit en être ainsi, parce qu'un texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique et culturelle et adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle »².

Ses personnages endossent des contre – discours par rapport à ceux déjà établis, déjà construits et normalisés dans la société décolonisée; ces procédés narratifs et ces contre-discours ont tendance à se rejoindre intimement et à entrer en corrélation dans un mécanisme de la cassure et de la dispersion ; ils se fondent dans des fractures formelles et discursives assumées par des protagonistes au destin fictionnel tragique (un personnage qui n'arrive pas à se retrouver et retrouver son identité dans la société décolonisée est acculé au meurtre dans le fleuve détourné), marginal (Tombéza, né d'un viol ,est exclu de sa famille et de sa communauté) ou menant à la déchéance et l'anéantissement (les dérives de la société soumise aux idéologies totalitaires et au dirigisme extrémiste dans une peine à vivre ou la malédiction); c'est ainsi que le texte mimounien porte en lui une dose de violence imparable :

«Rachid Mimouni ne cherche -t- il pas à attiser ces braises dont parlait Frantz Fanon, qui observait qu'après l'indépendance, on peut se rendre compte 'de l'existence d'une sorte de mécontentement larvé,

¹ Interview recueillie par les "Voix multiples" et présentée dans la préface de la collection Voix du roman *Le Fleuve détourné*, Algérie, 1983, in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapa TLILI, *ibid.*, p. 7.

² Ch. Achour, *Lectures critiques*, éd. O.P.U, 1977/1978, p. 67, in Benjelid FAOUZIA, « L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », thèse de doctorat (s. dir., de) Fewzia SARI, Faculté des Lettres, des Langues et des Arts, Oran, 2006.

comme ces braises, qu'après l'extinction d'un incendie, menacent toujours de s'enflammer ? L'écrivain lui-même déclarait dans *Révolution Africaine* : « Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience »¹.

Mettre mal à l'aise le lecteur par le biais d'un style cinglant et acéré, dans les formes hyperboliques du langage qui frisent l'agressivité, la parole **des personnages** (tous des marginaux socialement) tend à montrer la déconnexion des réalités. L'écriture s'implique car très subjective; elle est chargée de véhiculer la parole des personnages qui narrent leur propre histoire sous le regard complice d'un narrateur qui perd volontairement la tutelle narrative. L'investissement du texte par un discours dénonciateur sous-tend la notion de distance que prend l'énonciateur par rapport à un réel en crise; c'est un regard de rupture dans un espace social qui tend à perdre tragiquement ses repères progressivement comme l'énonce, par exemple, et avec force, **le personnage** de Fatima dans Tombéza : « *Le drame (...) c'est que cela ne cesse de s'empirer. Ce qui allait de soi hier, devient problématique aujourd'hui. Un jour, on parviendra à empêcher le jour de se lever !* » (p.170)

La littérature maghrébine d'expression française de troisième génération a modifié son statut dont toute l'innovation est au niveau formel. Elle a connu des changements qui manifestent l'apport et l'influence de la culture occidentale avec le "Nouveau Roman" qui a modifié toutes les structures du roman traditionnel. Cette "exigence scripturale" trouve sa réponse dans l'appel de nombreux écrivains qui invite à un renouvellement de l'écriture : "*Pour moi, la littérature ce n'est pas le sujet, ce n'est qu'un prétexte. Ce qui est intéressant, c'est l'écriture*"². Pour Boudjedra, comme pour la majeure partie des romanciers, le problème de l'écriture, alimenté par celui de la langue, reste leur première préoccupation. L'écriture ne permet pas seulement d'être, mais elle a aussi une valeur cathartique. Elle permet de guérir. Elle est aussi le "pouvoir" sur tout l'univers :

¹ Ch Achour, anthologie de la littérature algérienne de langue française, Entreprise algérienne de presse, Bordas, francophonie, histoire littéraire et anthologie, 1990, p. 151

² Interview avec Rachid BOUDJEDRA in Sans frontières, 16 octobre 1981, in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapa TLILI, thèse de doctorat (sous la dir) de Roger FAYOLLE, Paris III, 1987, p. 1.

"Créer, c'est oser. C'est savoir risquer. La magie du verbe n'est point dissociable de l'éclatement du trop-plein établi, de l'amorphe, du passif, du déréglé outre conscience et de toute aliénation. Créer (produire) c'est être, et précisément l'écrivain se torture avec la question : "est-il possible d'être ?" et même "avons-nous le droit d'être ?" ... La cité nous ouvre-t-elle ses portes ou nous relègue-t-elle au rang de parias, d'incompris, de mort-nés ? ... Nous transmettons ce que chacun de nous a pu arracher au mutisme d'un présent torride... Dire, tout dire ! face à une technobureaucratie sous-développée, le dire, la parole, répond à toute infidélité. La parole est tentative de prise de pouvoir. Pouvoir sur tout."¹

Mais cette parole et ce dire sont loin d'exprimer la simplicité. Un lecteur non initié et non avisé est dérouté par une narration qui ne répond à aucune linéarité à laquelle nous a habitués le roman classique. La première lecture d'une œuvre est loin d'être la dernière. Devant l'impossibilité de compréhension et d'une assimilation globale du texte, le lecteur est amené à une pluralité de lectures, tant le texte est chargé de symboles, de métaphores, de polyphonies, de dérisions et du fantastique.

I.4.1 Etude et classification des personnages

Dans un travail intitulé « Essai d'une analyse narratologique de *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », KHALKHAL Rania² a fait une étude systématique des personnages dans *L'Honneur de la tribu* en procédant à leur classification en fonction du rôle qu'ils jouent dans la fiction. Selon elle, on peut les classer en différentes catégories, mythiques, réels,...

Dans le registre du merveilleux. KHALKHAL a montré comment Hassan et Slimane sont, chacun, caractérisés par une qualité exceptionnelle ; Hassan par son sexe phénoménal et Slimane par sa force. Il y' a une condamnation implicite du sexe puisque Hassan fini hors-la-loi. Par contre avec le personnage de Slimane, il y'a un éloge de la

¹ Monique GADANT, "Algérie, espoirs et réalités" in *Les Temps modernes*, juillet-août 1982 ; n° 432, 433. Vingt ans de littérature algérienne, propos de Youcef SEBTI, p. 354, in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapa TLILI, ibid., p. 2.

² Rania KHALKHAL, « Essai d'une analyse narratologique de *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », mémoire de DEA sous la direction de Charles BONN, Paris Nord, Bibliothèque de l'Université Paris Nord, 1993-1994.

force mise au service du village. "... A chaque décès, sans que personne le lui demandait, Slimane mettait sur l'épaule une pelle et une pioche et se dirigeait vers le cimetière pour préparer la tombe". (p. 68). C'est le courage de Slimane face à l'ours qui relève le courage des habitants. "Voilà un homme courageux qui honore le village". (p. 81) Omar El Mabrouk va hériter de la force de son père Slimane mais c'est une force avilie par les bas instincts de son grand père, Hassan. Nous avons aussi relevé un autre personnage mythique : Ibn Abdelmalek.

"Il était le plus preux des preux, le plus rusé des rusés, toujours premier à mener la charge et devenir à couvrir la retraite, en burnous rouge glottant au vent. Son cimenterre avait tranché tant de cons infidèles que la légende le dit hérité d'Ali, l'invincible compagnon du prophète ". (p. 129)

Comme des personnages secondaires, cette catégorie de personnages bénéficie de bien peu de procédés de caractérisation, ces personnages ont un nom pour la plupart, une fonction pour certains, mais pratiquement pas de caractérisation physique, comme les habitants de Zitouna. Les trois premiers chapitres du roman présentent les habitants de la tribu, témoins de l'ordre ancien, qui s'adapteront diversement à la civilisation moderne. C'est sur eux qu' Omar El Mabrouk exercera ensuite une influence plus ou moins grande. Ils assistent impuissants à leur propre destruction. Ils "*considèrent qu'on peut grimper jusqu'au ciel, il y'aura encore des gens au-dessus*". (chap. 11, p. 161.) Omar El Mabrouk va les transformer en déracinés "*des dinosaures (qui) ont définitivement perdu l'espoir en l'avenir et en sont au point de douter de leur passé*". (chap.5, p. 75.) Cersonnage énigmatique, nous ne savons rien de lui ou presque rien. Lui, est caractérisé par la langue qu'il utilise et qui le distingue des autres. Il est le "chef d'orchestre". Il sait tout de tout le monde mais ne se dévoile à aucun moment. Jusqu'à la fin , nous hésitons encore sur son statut, sur sa profession. Qui est-il ? Que fait-il ? Nous ne pouvons y répondre. C'est une instance narrative omniprésente dans le roman.

C'est le seul personnage ayant une généalogie. C'est le sexe qui va l'entraîner dans le crime et va y avoir inceste. "*Tu me connais bien : je ne vois pas plus loin que le bout de mon sexe. Je me suis même acoquiné dans mon jeune âge avec cette horreur de Suzane...*"; "*Mon vice a ruiné ma carrière*". (chap. 7, p. 106) C'est le personnage qui incarne toutes les acrimonies de Rachid Mimouni. Omar El Mabrouk est présent dans tous les chapitres à deux exceptions (chap. 11 et chap. 13) et c'est au fur et à mesure du récit que le lecteur se fait une opinion de plus en plus précise de ce personnage. D'une part,

grâce à des énoncés descriptifs : son nom, son insertion familiale, son âge, son physique et son insertion sociale ; d'autre part, à travers des énoncés narratifs : son langage, son rôle dans les épisodes de l'action.

I.4.2 La description du personnage

La description des personnages dans le texte de Mimouni se présente de différentes manières. Elle est soit physique, biographique, sociale, professionnelle ou psychologique. Le personnage ne marque sa présence que quand il véhicule une parole susceptible de le décrire, de le déterminer et de le signifier. La description chez Mimouni est généralement biographique. C'est qu'elle est liée à un passé, à l'"histoire" d'une génération. Tout personnage n'est présent narrativement que pour se remémorer, que pour parler. Tous les énoncés discursifs-descriptifs sont explicatifs, prospectifs ou récapitulatifs des séquences d'action antérieures ou postérieures des personnages.

Le nom et l'insertion familiale du personnage sont déterminants puisque le poids de l'hérédité est souligné : *"Nous nous souvenions tous de l'enfance d'Omar El Mabrouk, mais plus encore de sa tumultueuse ascendance. C'est à la graine qu'il faut juger la récolte »". (chap. 4, p. 50)* La description de son physique, du point de vue des habitants de Zitouna qui ne l'ont pas revu depuis son adolescence, met l'accent sur les ressemblances et les différences entre l'enfant et l'homme mur. Cette description fragmentaire se fait plus précise dans le chapitre VI. Sa silhouette a changé :

"Notre mémoire avait gardé l'image d'un adolescent sec et anguleux, le front buté et nous contemplions un homme grisonnant, tout en rondeurs, les joues pleines, le ventre rebondi, les mains potelées, et une gorge dont la cascade de plis signalait sans équivoque l'homme qui mangeait toujours à sa faim". (chap. 6, p. 83)

Quant aux autres notations physiques, restreintes, elles ont une fonction essentielle dans l'histoire, comme ses yeux " (...) *Nous reconnûmes immédiatement le regard haineux de l'enfant qui nous fixait (...) alors que son père gisait à terre gémissant sous le poids de l'ours". (chap. 6, p. 83).* Autre trait de permanence, son "immense stature" (chap. 4, p. 49) à la mesure de celle de son grand-père Hassen El Mabrouk. Son insertion sociale est évoquée avec humour au chapitre III. "Un préfet, qu'est-ce que c'est ? demanda Djelloul le forgeron" (chap. 3, p. 37). Deux objets suffisent à donner une idée du pouvoir d'un tel

homme à défaut de savoir encore exactement en quoi consiste sa fonction. Omar El Mabrouk arrive à Zitouna en voiture devant tous les hommes du village rassemblés : "*Nous étions fascinés par le glissement silencieux du véhicule qui semblait mu par la magie du pouvoir*" (chap. 4, p. 49). D'autres part, il garde ses lunettes. "*Il ne prit pas la peine de démasquer ses yeux, comme s'il avait oublié que cela constituait la pire des incivilités*" (chap. 6, p. 33). Ce détail introduit le thème de l'arrogance dont Omar El Mabrouk va faire ensuite preuves à maintes occasions, tout en montrant déjà la rupture culturelle.

Nous pouvons dire que la description chez Mimouni est généralement assumée par le personnage-narrateur. Il est regardeur, focalisateur, descripteur qui va d'un "lieu", au "personnage", au "je". De ce fait, le regard du dedans déclenche une description psychologique et le retour en arrière une description biographique. L'organisation du récit est à dominance narrative. La description du personnage, après le nom propre, renforce la lisibilité du personnage et reste ainsi un élément important du texte. Mais il faut ajouter que le descripteur narrateur du texte de Mimouni n'est pas seulement une "*instance individuelle de production du discours narratif ; il est en même temps une instance sociale [...] le narrateur s'institue en porte-parole du destinataire social [...] et de l'univers socioculturel [et politique] qu'il représente*"¹

I.4.3 Fonctions narratives et textuelles des personnages

Nous envisageons d'étudier les personnages dans leurs **fonctions narratives textuelles**. Le nom propre, comme la description, sont des marques qui ont contribué à la construction partielle du personnage. Ce dernier présenté et posé comme "morphème vide" dès le début de la narration, construit son sens par les différents moyens textuels qui lui confèrent des rôles. La construction du sens du personnage ne peut être saisie globalement qu'après avoir examiné ses fonctions dans le récit.

Chez Mimouni, la langue fonctionne d'une manière beaucoup plus "rationnelle" que réflexive. Le roman qui se veut autobiographique ne centre pas son intérêt sur un seul énonciateur, mais il donne aux autres la possibilité de parler et de se prononcer. En effet, le roman est une parole des personnages. Il ne s'agit pas d'une autobiographie mais de biographie. De ce fait, le personnage collectif du roman *Le Fleuve détourné* impose au

¹ Ali BOUACHA, D.BERTRAND, Lecteurs de récits, pour une approche sémio-linguistique du texte littéraire, parcours méthodologique de lecture et d'analyse ; Bureau pour l'Enseignement de la langue et de la civilisation française à l'étranger, p. 69, in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapa TLILI, *ibid.*, pp. 78-79.

texte des tournures dialogiques et se place en permanence dans l'échange verbal. Le personnage-narrateur dans *Le Fleuve détourné* parle, mais laisse parler tous les autres qu'il rencontre dans son parcours. En somme, le dialogue dans le roman *Le Fleuve détourné* est distribué selon deux espaces, celui du personnage-narrateur et celui des personnages incarcérés. La voix du narrateur ne se fait entendre que quand il rencontre durant sa marche, des personnages qui l'"obligent" à parler, ou quand il monologue.

C'est également à travers des énoncés narratifs que la personnalité du personnage principal se précise. Le discours direct montre que sa vulgarité n'a d'égal que sa brutalité. "*Fils de put ! hurle l'homme bousculé (...)*". (chap. 6, p. 87) ; "*Sale petit merdeux ! si je t'attaque je t'encule*". (chap. 6, p. 87) Le discours direct donne plus de force à sa volonté de vengeance. "*Je n'ai rien oublié de ce qu'il m'a fait subir. Il se trouve que je ne sais pas pardonner. Je vais faire payer à ce fils de pute (...)*" (chap. 7, p. 108). Ses actes vont révéler ce désir de revanche, et comme il règne sur tous les habitants de Zitouna, il peut réduire son père adoptif au chômage en faisant fermer son pressoir à huile (chap. 7), nommer Mohammed maire, puis le destituer (chap. 12). Ce personnage est cependant ambigu puisqu'il se veut également un civilisateur qui souhaite introduire l'électricité, l'hygiène, les constructions modernes et les supermarchés dans ce "*pays situé dans le cul du monde*" (chap. 6, p. 88) Plein d'enthousiasme, il se propose même de recréer ce paradis perdu qu'était la vallée heureuse quittée par les ancêtres. "*Ensemble, nous construirons ce pays, nous y ferons régner la prospérité et la justice et tout autour de vous refleuriront les bougainvillées et le rire des enfants, comme autrefois dans la vallée heureuse. Une tache exaltante vous attend*". (chap. 6, p. 90). Mais pour lui, la modernisation passe par la destruction du passé. Il va transformer Zitouna de fond en comble en détruisant ses pierres et son âme.

La temporalité et la spatialité dans *Le Fleuve détourné* nous ont montré à quel point les personnages sont réduits à un rôle, à un "faire" social qui est en somme déterminé par le temps historique implicitement évoqué dans le texte. La complexification des temps, le brouillage des discours, l'appel continu au passé individuel et collectif des personnages et la diversité des espaces caractérisent la narration de Mimouni et nous permettent de construire l'image spatio-temporelle du personnage, image extérieur, puisque la conception du temps et de l'espace chez le personnage-narrateur est en dehors. Le chronotope touche aux limites de "*l'extériorisation de l'homme (...)*. *Tout ce qui est en l'homme s'exprime*

par l'action et le dialogue"¹. Le vouloir, le pouvoir et le savoir, liés aux énoncés de base : le faire, l'avoir et l'être, nous aideront à chercher dans l'implicite et l'explicite et l'explicite du texte les causes qui motivent et déterminent les parcours des personnages inscrits dans le programme narratif et initial du roman.

"Si notre propos est bien de cerner l'identité des actants, comme le souligne J.C.Coquet, nous devons procéder par les questions habituelles : que fait-il ? qu'a-t-il ? qui est-il ? Les prédicats abstraits utilisés (faire, avoir, être) sont situés à un autre niveau que les modalités, du [vouloir], du savoir et du pouvoir qui les subsument [...]"².

Toutes les conduites des personnages sont des signes qui réfléchissent au niveau du langage un ensemble de désirs. Le premier et le plus explicite est le désir de s'évader. Mais leur savoir sur la situation sociale et politique qu'ils sont contraints de vivre n'est pas en mesure de les libérer. Ils restent finalement des agents à la recherche d'un pouvoir, modalité propre au personnage de l'administration. Les trois modalités : vouloir, savoir, pouvoir se présentent imbriquées l'une dans l'autre et restent liées au "faire" du personnage. C'est un faire qui se concrétise dans la marche et l'errance. Trois désirs accompagnent le personnage narrateur du Fleuve détourné : le désir d'être, d'enquêter sur les espaces qu'il parcourt et finalement le désir de se libérer. *"Ce que nous voulons, c'est réveiller nos compatriotes de leur sommeil, leur apprendre à se méfier, à revendiquer leur part de vie en ce monde, afin que les suborneurs ne puissent plus exploiter l'ignorance des masses"*³

Ce paragraphe est un discours préliminaire construit sur les trois modalités que nous comptons analyser. Le vouloir est finalement un vouloir collectif. Le "nous" énonciateur se rapporte à tous les personnages conscients de leur exploitation. Le texte est un appel à la prise de conscience du peuple. Le vouloir fonctionne par opposition au pouvoir de l'administration. Mais, à côté de cette volonté massive et collective de se libérer, va se constituer le désir individuel du "je" : il va se détacher du groupe pour formuler son premier vouloir qui est la recherche de l'identité : *"(...) Il vient de m'informer*

¹ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris ? 1978, p. 380, , in Chafika CHAIR, *La construction des personnages dans les romans LE FLEUVE DETOURNE* de Rachid MIMOUNI et *LA RAGE AUX TRIPES* de Mustapa TLILI, *ibid.*, p. 195.

² J.C.COQUET, "Les modalités du discours", in *Langage*, n° 43, 1976, p. 64.

³ R. MIMOUNI, *op.cit.*, p. 7.

*qu'il a transmis ma lettre à l'administrateur en chef. Selon lui, seul ce dernier est en mesure de prendre une décision concernant mon cas (...)*¹.

Dans un article dans *Le Soir d'Algérie* intitulé « L'œuvre de Rachid Mimouni, passée au Sas à Tizi Ouzou » publié le Mercredi 8 décembre 2010, le journaliste a apporté l'intervention de l'écrivain Djilali Khellas qui s'attachera à rendre, par l'analyse et le témoignage, ce qui caractérise le style et l'engagement de l'auteur de Tombéza. « *Le meilleur des romans de Mimouni* », indiquera le conférencier. Le roman le plus abouti qui rend compte de la philosophie et de l'engagement intellectuel et humaniste de l'écrivain, selon l'orateur.

Tombéza est le sobriquet choisi par l'auteur pour décrire le personnage central du récit. « *Un héros marginal mais qui revendique son droit à la vie, tout en faisant face à des conflits qui lui sont imposés* », analysera D. Khellas, pour qui Tombéza est l'archétype de l'intellectuel algérien qui refuse l'aliénation. « *Rachid Mimouni a donné la parole à un marginal pour rendre compte de la réalité du peuple algérien qui est marginalisé et qui n'a pas droit à la parole confisquée par le pouvoir dictatorial de l'époque* », dira encore le conférencier qui s'intéressera aux choix narratifs de l'auteur dans Tombéza, « *un récit noir et pessimiste et où le héros agresse la société pour mieux se défendre* », d'où « la violence » qui caractérise l'écriture et le texte de l'auteur du *Fleuve détourné*.

Selon le conférencier, Rachid Mimouni voulait exprimer, à travers son héros de papier, son refus de l'ordre établi ainsi que sa volonté de rendre compte en dénonçant les conflits sourds de l'époque. « *Le talent de Mimouni se manifeste à travers la représentation de situations tragiques qui sont les prémices des changements à venir et aussi à travers une esthétique qui allie la puissance d'une description optique et une maîtrise parfaite de la narration, des qualités qui le placent dans le sillage des grands écrivains algériens tels que Mammeri et Kateb Yacine.* »

I.4.3.1 Quêteurs et enquêteurs : l'échec narratif et social

Il faut dire que l'action, élément moteur **des personnages** dans la production romanesque de Mimouni, est généralement motivée par un vouloir-faire. Le désir premier de tout personnage de changer de statut est, à chaque fois, freiné par l'action du pouvoir en place, dans un univers où les contradictions constituent la toile de fond pour l'évolution de

¹ Ibid., p. 9.

l'histoire (*Le Fleuve détourné*, *Tombéza*, *L'Honneur de la tribu* notamment). Les trajets parcourus afin de réaliser une cohérence totale sont vains. L'on aboutit à un échec puisqu'il n'y a plus de médiation entre les protagonistes et les valeurs régissant le social. Cette volonté de démystifier la réalité, d'aller au-delà du vécu, d'atteindre une certaine vérité, une valeur, demande un pouvoir-faire. Ancrés dans un espace de non-refuge où l'ordre est désordre, où la hiérarchisation des classes appauvrit l'un et enrichit l'autre dans la République, populaire, socialiste, les personnages sont confrontés à une réalité Kaléidoscopique¹.

I.4.3.2 Le personnage-narrateur dans *Le Fleuve détourné* et la quête du soi

Le personnage narratif dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni se présente comme le centre autour duquel gravitent toutes les instances du récit. "Morphème vide", le premier élément qui concourt à sa construction est le nom propre. Son fonctionnement, comme nous l'avons montré, se fait d'une manière binaire. Une telle distribution onomastique répond à des motivations implicites/ explicites.

La première et la plus caractéristique dans le roman est de l'ordre de la temporalité. La notion d'"histoire" est chargée de valeurs "idéologiques", "politiques" et "sociales". Les références constantes à des étapes antérieures à la vie individuelle des personnages sont révélatrices d'une double "expériences humaine". La colonisation comme une frange du passé donne au texte un "effet du réel" certes, mais permet en plus au personnage d'opérer une comparaison entre les deux expériences qu'il a vécues dans le passé et le présent. Ce binôme onomastique constitué d'une anthroponymie maghrébine et étrangère est un signe dont les différents signifiants étalés sur la syntagmatique du texte, adhèrent à la définition du personnage. L'expansion sémantique du nom propre dépend des autres éléments constitutifs des œuvres.

En effet, *Le Fleuve détourné* se présente comme un récit autobiographique. Le sujet de ce roman est à la recherche de son identité. L'anonymat du roman déclenche donc son errance et justifie sa quête. La recherche du nom est ce qui dynamise le texte. Le sens du nom propre est en effet lié à l'évolution du récit et au fonctionnement de toutes les instances narratives. Les anaphores, les procédés rhétoriques, les discours des personnages

¹ REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni,, Introduction* , p17.

doublés par le procédé d'explication et de répétition adhérent à la construction du sens du nom propre.

Les personnages référentiels qui surchargent le texte sont doublement articulés. Ils définissent le savoir des personnages comme ils renvoient à une étape déterminée de l'histoire, celle de la colonisation. Une telle répartition du nom propre nous a contrainte à déconstruire le texte et à le reconstruire pour atteindre la signification du personnage. Le nom propre reste finalement une balise pour la lisibilité du texte. La description comme une deuxième marque du personnage travaille pour la construction de son sens. Insérée dans la narration, sa distribution lui confère diverses fonctions qui développe beaucoup plus le portrait moral que le côté physique. Ce dernier n'est pas dominant, mais il reste que sa construction se fait à partir d'éléments sémantiques disséminés dans la narration. La description biographique et psychologique semble bénéficier de beaucoup de place. Ce choix est justifié par la nature du roman. Texte autobiographique, il survalorise le psychologique présenté dans les discours comme l'élément le plus explicite qui contribue à la définition des personnages.

En effet, la description du personnage-narrateur se fait parallèlement à celle du reste du personnel romanesque. Cela, nous l'avons souligné, permet de comprendre la hiérarchie des personnages dans le texte. Le système d'opposition, de ressemblance et de hiérarchisation est rendu explicite par le procédé descriptif. Cette description dans sa diversité est surdéterminée par un ensemble de modalités, le savoir, le dire et le faire. Le regard, comme moyen d'optique, est motivé par un vouloir-voir. Ainsi, le descriptif rend manifeste le travail du regardeur, par le choix du lexique, par la disposition des portraits et surtout par la distribution des segments descriptifs dans la narration. Le "faire" narratif finit par transformer les "lignes de mire" du personnage en des "lignes de dire".

Les deux modes d'organisation du récit se trouvent imbriqués avec une dominance narrative qui nous permet de différencier entre les fonctions narratives et énonciatives. Récit de paroles, *Le Fleuve détourné* se présente comme un discours du personnage sur le personnage.

L'énonciation collective dans *Le Fleuve détourné* pose le problème du langage qui détruit la transparence des énoncés. Le dialogue, propriété première du roman, est construit sur deux instances discursives : le "je" et le "nous". Le personnage-narrateur apparaît dès l'ouverture de la narration, muni d'un programme. Mais cela n'empêche pas de s'effacer pour donner la parole aux autres personnages. Le retour à la parole se fait par un retour au passé, retour qui interrompt la linéarité du récit et s'impose comme un signe ambivalent.

Dans la structure du texte, ces retours servent à établir des comparaisons entre les conduites des personnages. L'alliance entre le "je" et le "nous" est née de leur situation similaire. Le "je" a besoin de l'autre pour l'écouter, l'interroger et pour faire entendre sa voix et celle des autres.

La forme dialogique du roman construit des discours qui présentent une "chronique" sur l'histoire sociale et politique. Le social et le politique sont des unités compositionnelles de base du roman. Ainsi, l'individualité du personnage-narrateur s'efface devant l'instance collective du texte.

La recherche de l'identité, bien soulignée dans le roman *Le Fleuve détourné*, est la première marque du personnage-narrateur. Ce dernier erre à travers des espaces, mais n'omet pas d'enquêter sur sa société. Le roman acquiert un aspect picaresque¹. Le picaro du texte ne se limite pas à parler ou à écouter les personnages qu'il rencontre dans ses parcours mais s'étend implicitement à la situation d'interrogateur. Le côté "réaliste" du roman est défini par le regard multidimensionnel du personnage sur son univers. Tant la société est distante, tant les personnages s'y accrochent pour comprendre et solutionner l'ambigu et le complexe de leur vécu. La problématique dans *Le Fleuve détourné* repose sur un interdit, celui de l'action. Si Mimouni donne à ses personnages la parole, c'est pour dévoiler ce côté caché d'une société à multiples facettes. Le présupposé de son écriture reste tout de même la déchirure. La prise de position est exprimée dans une certaine utilisation du langage.

Le dialogue, propriété première du roman *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni appelle l'analyse de la parole de tous les actants. Nous remarquons en effet que même la thématique du roman est spatio-temporelle : c'est une errance sans limites. Nous déduisant enfin que la fonction du nom propre est la plus part du temps définie par l'espace et sa valeur. Dans *Le Fleuve détourné*, changer de statut, désir premier de tout personnage, est à chaque fois freiné par l'action du pouvoir en place. Les trajets parcourus afin de réaliser une cohérence totale sont vains et on aboutit à un échec puisqu'il n'y a plus de médiation entre le héros et les valeurs régissant le social.

La lutte dans le texte est rendue explicite par la présence de l'administration, présence qui contribue à l'existence de deux classes. C'est dans l'errance qu'apparaît l'espace de l'antagoniste. La différence entre les deux forces qui se disputent le pouvoir, est renforcée dans le texte par le système descriptif qui nous aide à une hiérarchie des

¹ Se dit d'œuvres littéraires dont le héros est un aventurier issu du peuple, Franklin, Dictionnaire encyclopédique de français, LAROUSSE.

lieux. Cette construction binaire paraît nécessaire pour la construction du sens du personnage et du texte. En effet, si les personnages n'atteignent pas leurs objectifs, c'est qu'ils sont démunis de pouvoir. Seul le vouloir apparaît comme une modalité qui détermine l'évolution des récits et le dynamisme des personnages.

Les deux modalités vouloir et savoir dans *Le Fleuve détourné* sont présentées en opposition au pouvoir de l'administration. Le premier vouloir du personnage-narrateur détermine sa quête et justifie son errance. La recherche de l'identité et celle de la liberté fonctionnent parallèlement. Ces deux vouloirs activent la narration mais restent en fin de compte des modalités "virtualisantes". Mais il est à souligner que l'enquête qu'effectue le personnage-narrateur lui permet de réaliser son deuxième projet, celui d'acquérir un savoir "réel" et vrai sur le monde. Quant au savoir à acquisition institutionnelle, il reste banni par le pouvoir en place. Toute connaissance est "hérésie" et tout savant est châtié. En effet, le changement auquel aspirent tous les personnages adjuvants ne se réalisera pas. Ils leur manquent le pouvoir, qui est une caractéristique propre à l'administration.

Finalement, les projets dans le roman s'écroulent et les personnages n'arrivent pas à s'actualiser. La dispersion des personnages, est à l'origine aussi de leur manque de pouvoir sur l'univers et sur les choses. Le personnage-narrateur n'arrive pas à "être". Il est un étranger dans son propre pays. Il est cloué dans un espace sans issue, espace-enfer, espace des opprimés, espace antithétique avec un haut et un bas, espace finalement à issues trompeuses puisque toutes les ouvertures donnent sur des lieux incertains. Les sujets ne mesurent plus le temps qui s'allonge. La dysphorie est générale. Il s'agit en somme d'une disgrâce du corps et de l'esprit.

I.4.4 Le personnage féminin : régression et oppression

« Avez-vous quelque idée du nombre de livres consacrés aux femmes dans le courant d'une année ? Avez-vous quelque idée du nombre de ces livres qui sont écrits par des hommes ? Savez-vous que vous êtes peut-être de tous les animaux de la création celui dont on discute le plus ? »

Virginia Woolf¹

Le corps de la femme et en particulier sa sexualité est un lieu où s'inscrivent les tabous sociaux algériens. Ceci fait l'intérêt et l'objet du 1^{er} chapitre : La femme est considérée dans les écrits de Mimouni comme une arme efficace employée par l'auteur afin de subvertir l'ordre établi dans lequel s'encadre la femme. Faire éclater les tabous sexuels imposés au corps de la femme est un élément de la stratégie de la subversion. Afin de définir la portée esthétique de l'espace et du discours littéraire sur la femme dans les textes de Mimouni, il faut d'abord les cerner et les analyser. Les romans maghrébins d'expression française font appel à plusieurs systèmes sémiotiques de la tradition populaire mais qui *« s'inscrivent notoirement par rapport à l'Islam et à sa sémiotique fondamentale »*. Selon A.Khatibi, *on ne peut lire un texte maghrébin sans le situer par rapport à la parole coranique, car le coran est considéré comme une « théorie radicale du signe, de la parole et de l'écriture.*²

Pour Rachid MIMOUNI, les personnages féminins sont toujours secondaires, typés et peu ménagés ; parfois touchants mais toujours victimes. Dans son roman *Tombéza* (1984), les images des femmes n'y sont pas dominantes, pas plus que celles des autres habitants ou des institutions de l'Algérie. Mais précisément, le fait qu'elles ne soient pas une préoccupation primordiale du romancier présente l'intérêt d'observer le double niveau de leur intervention, à la fois discursive et narrative. Eléments de la société algérienne, elles sont intégrées de manière constante d'un bout à l'autre du roman.

¹ Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, rééd. 10x18, 1996, p. 41. Ce texte est la réécriture d'une conférence sur le féminisme donnée aux étudiantes de l'Université de Cambridge. Les interlocutrices sont donc clairement identifiées, in Christiane CHAULET-ACHOUR, *Les femmes et leur statu(e)/t romanesque dans Tombéza*, Université de Cergy-Pontoise, France, in Najib REDOUANE, RACHID MIMOUNI, *Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 153.

² - KHATIBI Abdelkebir, *La blessure du nom propre*, op.cit., p.116,17,18, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.279

Cette représentation des femmes ne fut pas une préoccupation primordiale de Rachid Mimouni, comme l'attestent deux entretiens publiés dans la presse algérienne que nous rappelons brièvement ici. Le premier est réalisé par Slim Belkessam en avril 1986. Le journaliste qualifie *Tombéza* de « roman noir », de « *résultat d'une réflexion personnelle sur la société algérienne* ». Rachid Mimouni propose alors un résumé très intéressant de son propre roman et donc du projet qui fut le sien :

« *Dans Tombéza, on se trouve en présence d'un héros qui est en même temps victime et bourreau... Au fond, nous sommes tous des Tombéza....cette forme de désespoir contenu dans Tombéza* ». p. 79 (Christiane CHAULET ACHOUR, *Ecritures algériennes*)

Effectivement, le roman est bien l'histoire d'un engrenage de violence, où git le héros dans un débarras sordide, à son « exécution » finale.

« [...]la société opprime l'individu. Je crois que cette forme de réaction n'est pas entièrement vaine. Le mal vient aussi de nous. Nous, en tant qu'acteurs, sommes amenés à faire du mal. *Tombéza*, est un peu l'expression romanesque de cette réflexion, aujourd'hui, dans notre société, personne n'est totalement innocent ou victime [...]».

Dans un entretien de Benaouda Lebdaï en février 1993 qui fait remarquer à l'écrivain qu'il n'y a pas de grande figure féminine, de grande héroïne dans sa littérature, MIMOUNI déclarait cette réalité :

« C'est voulu et subi en même temps. Le roman essaye d'être un miroir de la société, même si le style de l'artiste déforme l'objet réfléchi, mais dans la mesure où il est miroir, il s'astreint à rendre l'essentiel en dépit des anamorphoses, alors, si les femmes sont absentes de la société algérienne, comment voulez-vous qu'elles soient présentes dans mes romans ? [...] La quasi-absence des femmes est une dénonciation du sort qui leur est réservé ; si une femme doit devenir une grande figure d'un de mes romans, elle sera nécessairement une révolutionnaire, une personne qui se trouve à l'avant-garde, ce sera peut-être la Kahina ou Louisa Hanoune. »

Cette absence affirmée et justifiée par le romancier ne nous a pas semblé si évidente. Les femmes sont non seulement présentes dans *Tombéza* en tant que groupe, en tant qu'élément incontournable du "décor" social mais aussi en tant qu'individus au statut

ambigu, elles aussi, comme les hommes, à la fois victimes et bourreaux. Elles sont prises en tant que catégories ou alors plus individualisées.

I.4.4.1 Le statut romanesque de la femme dans Tombéza :

Dans son ouvrage intitulé « Ecritures algériennes. La règle du genre », Christiane CHAULET ACHOUR a bien expliqué comment le personnage féminin est traité dans *Tombéza* de Rachid MIMOUNI. Les femmes du milieu hospitalier sont présentes dès la seconde phrase de l'incipit : « *Les infirmières de passage ne font qu'entrouvrir la porte, avant de refluer, rapidement suffoquées par les miasmes du merde et d'urine rance que je respire* » (T. 9). Elles réapparaissent à la page suivante : « *les cris des femmes de salle qui s'interpellent d'un bout de couloir à l'autre [...] Car à cette heure-là se réunissent dans une vaste pièce et attendent l'arrivée de la serveuse qui ramène les plateaux des repas sur son chariot. On sort alors des placards le butin journalier [...] produit des razzias opérées auprès des malades* ». A la suite de cette mention, une longue explication est donnée des représailles qu'elles peuvent exercer auprès du malade récalcitrant qui ne "partage" pas !

Lorsque Tombéza entend s'ouvrir la porte de son réduit, sa première pensée est : « *Qui est-ce ? Une femme de salle prise d'un urgent besoin, qui n'a pas le temps d'aller jusqu'au bout du couloir pour se soulager ?* » (T. 12)

Cette image, peu reluisante, selon C. ACHOUR, du personnel hospitalier féminin est constante tout au long du roman et fonctionne avec une telle insistance qu'on a l'impression de lire un véritable traumatisme fictionnalisé : « *dans l'hôpital, on fait tout sauf s'occuper des malades* » (T. 26) et les femmes sont les principaux agents de cette inhumanité.

I.4.4.2 Les femmes ni victimes ni bourreaux

MIMOUNI a évoqué un autre aspect qui est encore plus présent que le premier : la femme-marchandise ! Plus victimes qu'actrices véritablement, Tombéza – et le narrateur – dénoncent la condition qui leur est faite tout en les décrivant comme actives dans certaines situations qui les assujettissent. Pour MIMOUNI, les femmes subissent, participent à leur aliénation ; elles ne se révoltent pas. Elles sont souvent évoquées dans le décor, sous formes d'incises : « *ce soir, ils prendront leurs femmes avec la délectation de ceux qui reviennent du combat* » (T. 22) ou comme prétextes, par les malheurs dont elles sont

victimes, à un discours de condamnation sans appel de la sexualité pervertie d'une société malade : « *Hypocrite société ! comme si je ne savais pas ce que cachent tes apparences de vertu, tes pudibonderies, tes tartufferies.* » (T. 34)

Selon C. CHAULET ACHOUR, la promiscuité sexuelle, le viol répété quelques soient les circonstances qui met en lumière la lâcheté des hommes, Tombéza et le narrateur les dénoncent et des fois contre les femmes elle-même ; ces femmes qui ont compris qu'elles devaient se soumettre à un "ordre" sous peine d'être broyées : « *Chez nous, une femme n'a qu'un statut : celui d'épouse* » (T. 143). Et lorsque la voix narrative évoque ce sexe-monnaie d'échange¹, c'est toujours en termes crus qui, bien évidemment clouent au pilori l'hypocrisie masculine mais qui, simultanément, ne laisse dans l'esprit du lecteur que « *salopes de filles qui jouent aux inconscientes* », « *ces femmes hystériques* », « *jouvencelles* ». Mimouni dénonce la « prostitutionnalisation » des femmes dont elles sont victimes mais aussi actrices.

Plusieurs femmes jalonnent le parcours existentiel de Tombéza. Dans la diégèse, elles sont les pivots, comme le dit C. CHAULET ACHOUR, de l'évolution du personnage, révélant ses capacités de corruption autant que celle de son humanisme. Le romancier a évoqué, dans *Tombéza*, les portraits de trois catégories de femmes, comme l'avait signalé C. ACHOUR :

- Les victimes qui éveillent la compassion et la révolte du narrateur : la mère, la jeune fille violée et Malika. Ce sont des muettes et des victimes exclues par le viol et la violence et assassinées sans que l'on ait entendu le son de leur voix.
- Les victimes devenues bourreaux parodies du pouvoir male, c'est-à-dire qui exercent l'arbitraire, la cruauté et la bestialité : ce sont Amira et Louisa. Elles ont un langage ordurier et survivent.
- Les lutteuses : celles qui prennent la parole pour rétablir la justice, l'humanité dans ses droits mais qui sont submergées par le système. Ce sont Fatima et le petit juge. Elles subissent la violence administrative et professionnelle, elles sont éliminées.

Les femmes ne sont donc pas aussi absentes que voulait bien l'admettre le romancier. Elles participent bien d'un système de dénonciation qui charge volontairement les traits pour réveiller. Mais le roman ne parvient jamais ___ ou très rarement ___ à leur

¹ Christiane CHAULET ACHOUR, *Écritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 82.

donner la parole. On les cite, on les décrit, on parle d'elles ; on ne réussit pas à inverser le point de vue.

Femmes violées comme cette terre, ne pouvant donner naissance qu'à de l'abject et du répugnant : le constat est terrible et il ne sert à rien d'affirmer qu'il est excessif. Il agresse et dérange la quiétude, l'amnésie ou l'assoupissement : « *Quand le présent est atroce, l'avenir menaçant, l'espoir se raccroche aux promesses messianiques de temps nouveaux* » (T. 14)

Comme dans la plus part des œuvres masculines, MIMOUNI a un regard ambivalent et ambigu sur les figures féminines parce que le discours du narrateur est en avance d'une dénonciation sur la transmission des images de la fiction, il n'en est pas moins passionnant pour comprendre le fonctionnement ou plutôt les disfonctionnements d'une société. Il demeure ambivalent car en faisant parler Tombéza à la première personne et en le campant comme narrateur de l'histoire, il devient l'énonciateur d'une masculinité très misogyne que l'écrivain prend comme écran.

Dans la même perspective et dans un article intitulé « Le personnage féminin : une variante du personnage de la marge dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », Faouzia BENDJELID a montré que le personnage féminin dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni s'inscrit dans l'isotopie ou plan de signification de la marge, c'est-à-dire, dans les romans mimouniens, le personnage féminin n'a que le statut du personnage secondaire et ne pèse point sur le destin de l'intrigue et les transformations fictionnelles ; la femme n'est jamais un actant héros, autant dire qu'elle n'est jamais une héroïne au sens où l'entend Philippe HAMON : « qui se constitue par le faire »¹.

Le personnage féminin, victime de ses conditions sociales, issu d'un milieu social généralement très précaire, tient le rôle de la prostituée, un type qui s'inscrit par sa récurrence ; son apparition dans la diégèse est parfois furtive mais elle traverse toute la production romanesque de Mimouni. Cette représentation, pour BENDJELID, n'est que partie intégrante de la conception du personnage féminin et des dérives les plus immondes et scabreuses de la sexualité dans le texte mimounien.

Pour sa part, Hafid GAFAITI, et à partir d'une réflexion sur les œuvres d'Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Abdelhamid Benhadouga et Aicha Lemsine, a fait une étude qui questionne les discours sur les femmes dans le roman algérien : celui d'une tradition

¹ Faouzia BENDJELID, « Le personnage féminin : une variante du personnage de la marge dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », in « Le statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française », sous la direction de Bahia OUHIBI GHASSOUL, *Les cahiers de CRASC* n° 20, 2009, p. 64.

arabo-musulmane et d'une idéologie officielle dominée par une vision patriarcale d'un côté, et, d'un autre, les alternatives idéologiques et culturelles qui lui sont opposées. Pour certains il y a une régression alors que pour d'autres il s'agit d'une progression.

Dans le contexte post- colonial, elle se trouve, selon Hafid GAFAITI, au centre de la question de la relation à l'Autre éclairée par, simultanément, un besoin de Différence et un désir du Même¹. La femme devient agent de rupture, lieu des confrontations et espace des contradictions dans le champ d'une littérature de l'expression comme cela est illustré dans les romans de Boudjedra, Lemsine, Benhadouga, Assia Djébar, qui représentent une littérature surdéterminée par l'idéologie officielle et sociale dominante, mais aussi dans les textes de ceux qui entendent rompre radicalement avec cette idéologie.

GAFAITI a remarqué que, dans des écritures comme celles de DJEBAR et BOUDJEDRA, la littérature maghrébine se caractérise par la production d'un nouveau type de personnage féminin et un discours subversif dont l'aboutissement ultime est la prise en charge du texte lui-même par la femme en tant que forme et sujet que le discours patriarcal dominant rejette et ne connaît pas, a peur de connaître. Dans les textes de ces écrivains, la femme advient non seulement en tant qu'objet ou forme de discours mais en tant que sujet, en tant que forme et instance textuelle subvertissant la littérature maghrébine et s'y ancrant de manière novatrice. Djébar décrit, dans *L'Amour, la fantasia, Ombre sultane*, un combat marqué par une vision de plus en plus pessimiste, Boudjedra écrit dans, *La répudiation, Le Démantèlement, La pluie*, une utopie et engendre un personnage qui est aussi un mythe producteur.

La femme algérienne en renouant simultanément avec son patrimoine et sa parole révolutionnaire et en intégrant certains attributs de la modernité incarnée par la femme occidentale, est doublement étrange et son étrangeté absolue constitue également dans le rapport à l'écriture elle-même. Ce qui est décisif, selon lui, c'est l'investissement du champ littéraire par la femme. L'essentiel n'est pas d'exprimer des valeurs positives sur les femmes mais le fait que le paysage littéraire soit traversé et habité par la femme. L'irruption de celle-ci et sa productivité dans la littérature correspond à l'évolution de son statut dans la société et à l'enjeu fondamental que constitue sa liberté.

Si les femmes connaissent l'oppression et la régression dans la réalité de leur situation, elles s'affirment dans cet espace hautement valorisé par ces peuples du livre²

¹ Hafid GAFAITI, *Les femmes dans le roman algérien : Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 16.

² Hafid GAFAITI, *Les femmes dans le roman algérien : Histoire, discours et texte*, op. cit., p. 335.

qu'est l'écrit. Ainsi, au-delà de réalité présente des sociétés maghrébines, la littérature en tant que conscience malheureuse permet l'émergence de la femme sur le plan d'une négativité subversive. Et si la révolution était du domaine de l'Histoire, elle est maintenant du domaine de la littérature aussi : les femmes prennent le pouvoir par l'écriture.

Conclusion

Les personnages dans l'œuvre de Mimouni présentent la même caractéristique, la même carence avec un espace d'enfermement et un espace de délivrance, voire de libération, caractérisé par la mort. Ce n'est d'ailleurs pas sans intérêt que la clôture romanesque de Mimouni fait de ce thème un lieu stratégique d'écriture qui signifie clairement l'avortement ou l'inachèvement de l'acte narratif en tant que tel. Aussi ces deux modalités, le vouloir-faire et le pouvoir-faire, qui constituent les pôles catalyseurs de l'action, seront-elles remplacées dans l'espace textuel de l'œuvre de Mimouni par un « dire » et/ou un « savoir-dire », d'où, d'ailleurs, une présence assez marquée des monologues et des dialogues conjugués aux récits. L'écriture elle-même centrée sur le pouvoir, l'absurdité et la violence est riche en métaphores, en intertextualité, en tons satiriques et ironiques qui composent la matrice créatrice de Mimouni et lui confèrent une esthétique singulière.

Ce vouloir de démystifier la réalité, d'aller au-delà du vécu, d'atteindre une certaine vérité, une valeur, demande un pouvoir-faire. Ancrés dans un espace du non-refuge où l'ordre est désordre, où la hiérarchisation des classes appauvrit l'un et enrichit l'autre, les personnages sont confrontés à une réalité délirante. Les paroles délirantes et les rêves seront une échappatoire sûre devant le néant de la vie et la déchéance de la société. Les errances imaginaires et surtout spatiales font des personnages des quêteurs et des enquêteurs. C'est cette valeur qui les détermine en premier lieu.

La quête de soi dans l'univers romanesque de Mimouni finit par transcender l'individualité du sujet. Le personnage-narrateur en retraçant l'espace de sa naissance, retrace aussi celle des autres, afin de retrouver ses origines misérables, parallèlement à la pensée "idéologique" de son présent. Le choix d'une structure narrative composée d'un personnage collectif permet d'explicitier un "inconscient et un imaginaire collectif". L'errance, comme élément qui déclenche le mouvement du texte, permet une synthèse entre un dedans (le moi) et un dehors (les autres), synthèse qui évalue le statut de chacun.

Nous concluons que la finalité de l'errance chez Mimouni est l'inscription de l'espace "réel" dans la fiction, dans l'espace d'écriture. Le personnage-narrateur se tourne vers "la réalité" pour nous montrer les différentes structures qui construisent l'univers où il se meut et qui arrêtent son actualisation. Toute la valeur "idéologique" du personnage est traduite dans ses discours afin d'explicitier ses projets. En nous dévoilant les cotés cachés du monde qu'il observe, il arrive à présenter sa "vision personnelle". Le personnage-

narrateur du *Fleuve détourné* n'arrive pas à s'actualiser. L'échec est total. Seule l'écriture, comme activité permanente et sûre est en mesure de le sauver de sa solitude.

Nous concluons que le fonctionnement des éléments narratifs – le nom propre, la description, les fonctions et les modalités – liés à la thématique du roman à savoir l'errance et la recherche de l'identité et des origines, nous ont permis de répondre aux questions : "comment se construit le personnage ? et comment se définit son sens ?"

DEUXIEME CHAPITRE
ESTHETIQUE TRANSGENERIQUE
ET RENOUVELLEMENT

Introduction

Quête de mémoire, rupture, désir de renouvellement, réécriture – telles semblent être les dynamiques sous-jacentes à la nouvelle littérature algérienne d'expression française. Il s'agit d'une étonnante présence d'enjeux métafictionnels qui émaillaient les romans de la nouvelle génération d'auteurs algériens francophones. Pour dire l'inédit ou décrire des réalités interdites, marginales ou indicibles, les auteurs s'éloignaient de la norme et formulaient leurs discours sous un jour nouveau, libre de tout conventionnalisme.

Teintée de nouvelles résonances, leur parole prenait corps à travers des personnages et des histoires qui se reflétaient en abyme, en muant la fiction en métafiction. Par le refus de tout genre littéraire pur, les auteurs expérimentaient ainsi de nouvelles textures, d'insolites formes d'expression, capables de dire l'ineffable, par le biais de la représentation d'une scène textuelle devenue désormais instable. Défiant tabous et censures, ces auteurs démontraient leur désir de renouvellement, par le biais de constructions lexicales originales, des ruptures syntaxiques et des transgressions sémantiques. Ces nouvelles écritures ne manquent pas de surprendre par leur style et leur langage, outre que par leur contenu, et fait ainsi preuve de grande modernité.

II.1 Lecture analytique de la trilogie « *Le Fleuve détourné* »,

« *Tombéza* » et « *L'Honneur de la tribu* »

L'œuvre de MIMOUNI continue à se présenter comme un véritable traité de la décomposition d'une Algérie déchirée¹. C'est que la mise en texte de la réalité est une action engagée confirmant le courage de l'écrivain qui a persisté, sur une même lancée à éclairer l'opinion publique en inscrivant sa lutte pour son pays, « *l'Algérie libre et hautaine, l'Algérie diverse et généreuse* »².

Son œuvre, encore, se singularise par un puissant rêve de liberté et de vérité. Tout en s'attachant à traduire les tensions et les problèmes de l'Algérie actuelle, Mimouni a donc réussi à amorcer une nouvelle trajectoire marquée par le dynamisme, la force mobilisatrice et le combat pour la liberté. Ses romans, qu'on peut définir "trilogie", suivant

¹ Si Maurice, un des protagonistes du roman *La Malédiction*, « ne comprenait pas qu'un pays béni des dieux s'acharnât ainsi à se déchirer. Il estimait que ses compatriotes, enfin libres, auraient pu vivre heureux sous le soleil. Quelle immémoriale malédiction les condamnait donc à la discorde ? », (M, p.269), in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*.

² Eric Orsena, « Rachid Mimouni-La Malédiction », Fnac Agenda, septembre 1994, p.12, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*.

les mots de Tahar Ben Jelloun : "*Avec Le Fleuve détourné (1982) et Tombéza (1984), ce dernier roman (L'Honneur de la tribu) constitue la fin d'une trilogie de la désillusion et de la déception*"¹, font éclater une réalité bouleversante.

C'est après avoir lu une seule œuvre de Mimouni (*Le Fleuve détourné*), le lecteur est frappé par son intensité et le courage avec lequel il a dénoncé les maux de l'Algérie actuelle. Rachid Mimouni parle de son pays d'une façon nouvelle, avec toute sincérité, avec une véritable vocation d'écrivain et de voyant du profond malheur de son pays. "*Je pense que nous avons besoin d'une littérature qui se donne une société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie. Bien sur, ce faisant, elle ravie la douleur, ce qu'il n'est pas possible de supporter*"².

II.1.1 *Le Fleuve détourné* et les symboles

L'étude du premier roman *Le Fleuve détourné* peut être considérée celle d'un roman symbolique si l'on tient compte de la définition de Tzvetan Todorov : "*Un texte ou un discours devient symbolique à partir du moment où, par un travail d'interprétation, nous découvrons un sens indirect.*"³ On effet, on a la possibilité de déceler la situation de l'Algérie actuelle à travers la décodification de certains symboles qui masquent la condition des algériens. Rachid Mimouni aussi, conseille de lire son roman d'une façon particulière : "*Le héros de Fleuve détourné exprime une certaine réalité à travers ses propres fantasmes [...] Il faut lire les symboles.*"⁴

A travers un jeu d'alternance⁵, la narration de l'histoire se développe sur deux niveaux : d'une part, le protagoniste ressuscite un passé lointain et proche, le temps des souvenirs et des rappels de son enfance, son départ et son errance- récit primaire⁶, d'autre part, il rend compte d'un présent dans un camp d'internement. Récit second⁷, où, officiellement mort, il est prisonnier en compagnie d'un groupe de suspects promis à une

¹ Tahar BEN JELLOUN, « Rachid Mimouni et la fable de l'Algérie d'aujourd'hui », in "*Le Monde*", vendredi 28 juillet 1989, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, tesi di laurea, relatore CH.MO PROF. TOSO RODINI, Università Degli Studi Di Padova, 1988-89, p. 3

² Hafid GAFAITI, entretien avec Rachid Mimouni, in "*Voix multiples*", Oran, n° 10, 1985.

³ T. TODOROV, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 18, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 33.

⁴ A. CHENIKI, « La rivière sans retour », loc. cit.

⁵ "L'alternance consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante". T. TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », in "*Communications*", n° 8, 1966, p. 140, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 34.

⁶ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 34.

⁷ Ibid.

émasculat[i]on prochaine car : "L'administrateur prétend que (leurs) spermatozoïdes sont subversifs."¹ On pénètre ainsi, dans un monde absurde et grotesque, véritable monde de cauchemar qui est celui de l'Algérie et de la post-indépendance. Le je-narrateur² n'explique pas la vraie motivation pour laquelle il se retrouve interné, mais il nous donne des indications en faisant allusion à un "regrettable malentendu" ou à une "lettre envoyée à l'administrateur". Grâce à ces signes, le narrateur nous introduit dans un second récit, celui du passé, par une technique "d'enchâssement" ou "récit encadré", qui consiste à "inclure" une histoire à l'intérieur d'une autre³.

Dans ce récit second, le narrateur nous dévoile peu à peu, l'histoire de son enfance et il va nous expliquer les raisons de son emprisonnement. Dès le début on comprend que pendant sa vie il a graduellement oublié le sentiment de solidarité et celui de l'harmonie :

"Autrefois nous vivons unis et prospères sur de vastes terres exploitées dans l'indivision [...] Mais un colon du voisinage [...] soudoya un membre de la tribu qui alla demander le partage des terres [...] La rage avait gagné les cœurs [...] Loin du village séparé des autres familles de la tribu y avait un bout de colline rocailleux et stérile y furent exilées cinq familles."⁴

Aucune révolte, aucune rébellion. Lorsque son père l'oblige à apprendre un métier et il l'envoie chez le cordonnier du village. "tu resteras chez le cordonnier pour l'aider dans son travail et apprendre le métier."⁵ Il accepte avec soumission mais il ne comprenait pas "la raison pour laquelle il (le) menait chez ce vieillard à demi fou pour (lui) demander d'apprendre le plus méprisable des métiers, qui consiste à toujours rester agenouiller aux pieds des hommes, si méprisable que seul un étranger pouvait accepter de l'exercer."⁶ Il part pour le maquis sans aucun idéal politique, tout simplement parce que : "là-haut, dans la montagne, on avait grand besoin d'hommes comme (lui)." Blessé, il perd la mémoire, c'est alors qu'il vit la plus belle période de sa vie.

Après le bombardement, le seul survécu, il marche pendant deux jours jusqu'à arriver près d'un petit ruisseau ; à bout de force, il s'évanouit. Cet élément est très

¹ R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 9.

² M. DESIMEUR, « Le fleuve détourné ou le pèlerinage calamiteux », in *Cahiers d'Algérie*, Institut Culturel Italien, Alger, Padue, 1986, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 35.

³ T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, loc. cit.

⁴ R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 13.

⁵ R. MIMOUNI, *Ibid.*, p. 18.

⁶ R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 18.

important sur le plan de la décodification des symboles puisque tous les moments qui indiquent un changement considérable dans son existence, sont accompagnés par la présence de l'eau. "la rivière, le fleuve, la mer représentent le cours de l'existence."¹ A la fraîcheur et au "doux murmure" du ruisseau le protagoniste reprend ses sens : "Une soudaine fraîcheur sur mon visage me réveilla."²

Cela nous fait songer à l'eau de la rivière dont nous parle Bachelard³ ; il affirme que la fraîcheur est une "composante de la poésie" des jeux des "eaux claires" et des "eaux printanières" : "Heureux celui qui se réveille par la fraîche chanson du ruisseau, par une voix réelle de la nature vivante. Chaque jour nouveau a pour lui la dynamique de la naissance."⁴ Ce simple contact avec l'eau, dit Eliade⁵, comporte toujours une régénération : "d'une part parce que la dissolution est suivie d'une "nouvelle naissance", d'autre part parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie."⁶ L'image à son réveil est celle d'une "nouvelle vie" supraterrrestre. Une sérénité surprenante, caractérisée par la présence de "sourires" est toujours sous-jacente :

"J'ouvris mes yeux sur le visage d'une fille occupée à passer un linge humide sur mes tempes et mes lèvres. Elle me souriait sans mot dire [...] elle posa sa main sur ma bouche. Deux hommes vêtus de blanc arrivèrent. Avec d'infinies précautions, ils me soulevèrent pour me déposer sur un brancard. La fille se mit à marcher à mon côté et me tenant la main. Elle n'arrêtait pas de me sourire."⁷

Cette femme-ange qui est devant lui, apporte sur son visage une composante étrange pour le narrateur, puisque, pendant toute sa vie au douar, il n'a connu qu'une totale "économie de sourires"⁸ "Le sourire d'une femme peut être un signe d'une vie humaine plus harmonieuse et plus supportable."⁹ Ce tableau supraterrrestre est caractérisée par un

¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982.

² R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 29.

³ Cfr. G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942(dans le chapitre *Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes. Les conditions objectives du narcissisme. Les eaux amoureuses.*(pp29-62), in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 39.

⁴ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op.cit., p. 88.

⁵ M. ELIADE, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 40.

⁶ M. ELIADE, *Ibid.*, p. 200.

⁷ R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ J. MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983, p. 23, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 42.

autre élément : la présence des oiseaux. Les oiseaux – dit J. Chevalier – sont plus spécialement dans l’islam, les symboles des anges¹. Pour la première fois le protagoniste se trouve entouré d’un monde merveilleux : *"Le ruisseau et une haie de buissons franchis, une magnifique vallée se découvrit à ma vue. Elle était verdoyante [...] Un grand quadrilatère de bâtiments blancs[...] un vaste jardin planté d’arbres et de fleurs."*² Où même les couleurs symbolisent le calme et la tranquillité du protagoniste. Ces sensations continuent pendant toute la durée de son séjour d’amnésique à l’hôpital-Paradis du "village voisin", jusqu’au moment terrible où les oiseaux, transformés en créatures infernales, dévastent le jardin dont il s’occupait :

"Un jour, comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres et se mirent à picorer les fleurs. En un instant le jardin fut ravagé. Puis les oiseaux s’envolèrent et disparurent. L’hôpital tomba alors dans un silence sépulcral. Ce fut ce jour que je recouvrai la mémoire."³

Il commence alors son voyage à rebours à la recherche de ses racines. Débarquant, après une longue nuit, au village de son douar, symbole de son existence, il lui semble que rien n’a changé. La misère est toujours semblable à elle-même. Les paysans répètent toujours les mêmes gestes séculaires. Mais au fur et à mesure qu’il s’approche et quand *"deux hommes armés de fusil de chasse"*⁴ lui interdisent l’entrée à son douar, il comprend qu’il s’agit là d’un pays neuf où prédominent l’injustice et la corruption.

Le village est passé d’un état colonial à un état indépendant. Ce qui nous est explicite, ce sont les effets de cette transformation, sans nous décrire les causes. Les mots de son père sont très frappants : *"Tu te trompes. Beaucoup de choses ont changé [...] Une terrible malédiction pèse sur les membres exilés de la tribu [...] Tu ne dois pas pénétrer dans le douar. La malédiction ne manquerait pas de s’abattre sur toi aussi"* (p. 45). Il lui annonce, d’une certaine façon, ce qui va lui arriver : *"Ces temps Modernes ont bouleversé bien de choses. Je ne suis qu’un pauvre paysan. Je ne peux pas comprendre. Toi, tu comprendras, peut-être"*. (p. 47) Si le père représente le peuple méprisé et nié qui a perdu tout espoir : *"en la vie. En la descendance. En l’avenir de la branche exilée de la tribu."*

¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

² R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 29.

³ R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 35.

⁴ R. MIMOUNI, *Ibid.*, p. 43.

Le héros du roman est la personnification de la victime du pouvoir de l'Algérie actuelle. Le calme et la sérénité qu'il avait connus à l'hôpital du "village voisin", il ne les retrouvera plus. Dans son village il découvre son nom "inscrit dans le monument aux morts" et personne ne veut l'aider à ressusciter ; ni les habitants de son village ni les autorités ni même sa femme : *"Tout est bien dans ce village [...] Nous voulons tous oublier ces vieilles histoires.(p. 79) " "Pour le moment il est indispensable de continuer à te considérer comme décédé" (p. 64) "Je regrette, je ne peux pas venir (régulariser la situation) [...] je perdrais ma pension." (p. 169)*

On lui conseille de s'en aller de là-bas puisque sa place est "dans le cimetière". Petit à petit, il prend lentement conscience de sa réalité. Cette prise de conscience de son existence se fait avec étonnement d'abord, obstination ensuite jusqu'au désarroi final. Tout au long de son voyage pour la quête de son identité, il pose des questions qui ne sont plus de "mise" dans les *"Temps Modernes"* où seuls les fous peuvent encore dire ce qu'ils pensent : *"Ton cousin ne fera rien pour toi. Il a trop peur de perdre son poste, et pense que le meilleur moyen de le garder est de ne jamais prendre aucune décision."* (p. 84) dit Ali, le fils de l'imam, qui a "perdu la raison" après avoir été torturé pendant la guerre. Mais le protagoniste "sans-nom" tente obstinément de faire reconnaître qu'il est vivant, il veut une carte d'identité ; il s'entête à vouloir reprendre sa place sur le registre des vivants, à exister aux yeux de l'administrateur. Malheureusement, il se heurte avec la lourdeur de la bureaucratie et la crainte de certains officiels de perdre leur place (comme si le cas de son cousin le maire) :

« A l'indépendance, plusieurs témoins dignes de foi sont venus affirmer t'avoir vu expirer devant eux. Nous avons attendu mais [...] nous avons du nous résoudre à te rayer des registres [...] Ta femme est venue pour demander une pension. Je lui ai délivré un papier attestant qu'elle était veuve de chahid ».
« Alors aujourd'hui, je ne peux pas affirmer le contraire. » (p. 64)

Du moment où il est condamné à l'existence, il songe au "fleuve détourné", première image prémonitoire qu'il a eue à son arrivée au douar : *"Sur mon chemin vers le village, j'empruntai un pont flambant neuf, large et solide, campé avec assurance sur ses*

*piliers [...] je m'aperçus qu'il n'enjambait pas le moindre filet d'eau. Je me demandais pourquoi la rivière était morte."*¹

A propos du fleuve Chevalier affirme : "*Descendant des montagnes sinuant à travers les vallées se perdant dans les lacs ou les mers, le fleuve symbolise l'existence humaine et son écoulement avec la succession des désirs, des sentiments, des intentions, et la variété de leurs détours.*"² Mais ce fleuve a été détourné par les idéologues de la bureaucratie : "*Des planificateurs arrogants et lointains ont quadrillé leurs cartes de traits rectilignes et puissants [...] Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à l'endroit exact de leurs calculs et ont entrepris de le détourner pour confirmer leurs dires.*"³ Soit l'homme, soit le fleuve ont été obligés d'abandonner le "cours" de leur vie pour suivre une voie qui a été projetée par des "planificateurs arrogants". Dès l'Antiquité, le fleuve est le symbole par excellence de la mémoire. Ici, il est la métaphore de la mémoire amputée, courte, "oublieuse"⁴ puisqu'il est détournée. Détourner le fleuve de son cours normal, c'est le priver de son essence même qui est la liberté.

Chassé de son douar, le "je"-narrateur commence alors son errance de "revenant" sans nom, ni papiers d'identité, à la recherche de sa femme et de son fils. Il arrive à la ville et, tout de suite, il se trouve devant une réalité inquiétante car elle se présente très chaotique. "*Il y régnait un bruit infernal.*"⁵ Et encore : "*Je n'imaginai pas la ville si grande, si peuplée*"⁶. Deux réalités contigües et opposées coexistent : celle de l'ordre et de l'autorité, et celle des "vagabonds", paysans en rupture de "ban", "miséreux" et "*orphelins à la recherche d'un abri pour se protéger des bises de l'hiver*".

Dans les romans maghrébins, la ville est souvent une concentration du "négatif" de la ville contemporaine où tous les problèmes du Maghreb sont étalés d'une manière très dure. C'est le monde de la "ville nouvelle" où marginaux et pauvres y trouvent refuge :

"La "ville nouvelle" se trouvait au nord de la vraie ville [...] C'était un ancien parc d'une société de transports de voyageurs [...] Le seul inconvenient, c'est qu'il faut porter des bottes pendant toute l'année

¹ R. MIMOUNI, *Ibid.*, p. 48.

² J. CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

³ R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 49.

⁴ M. DESIMEUR, « Le fleuve détourné ou le pèlerinage calamiteux », loc. cit.

⁵ MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 108.

⁶ R. MIMOUNI, *Ibid.*, p. 110.

afin de pouvoir patauger tranquillement dans l'eau dormante. Il y' a aussi l'odeur, mais on s'y habitue très vite."¹

Cette "ville nouvelle" apparaît ici comme " *l'envers parodique du mythe de la cité radieuse : non plus la clarté radieuse de la vie mais l'opacité, la laideur de la mort*"². Le protagoniste entre dans ce monde qui malgré tout, lui offre une solidarité fraternelle semblable à celle qu'il avait trouvée pendant son séjour au maquis. La "vraie ville", au contraire, est présentée comme un lieu de solitude où prolifèrent les rats, symbole de la corruption humaine³, et où la différence entre riche et pauvre est mise en évidence par les poubelles. Le métier d'éboueur lui permet de découvrir la ville : à travers les poubelles, il apprend à connaître et à distinguer les différences entre les quartiers aisés et les populaires ; il connaît les accusations avec lesquelles on s'adresse aux habitants "fainéants" de la nouvelle ville, et la "scélératesse" des lois qui se retournent toujours contre le plus faible : "*Comment leur dire notre difficulté de vivre avec un misérable salaire, quand tout se vend au marché noir, du lait des nourrissons aux cahiers d'écoliers ? Notre désarroi de voir en même temps de colossales fortunes se bâtir à l'ombre des lois socialistes.*" ⁴

"A plus d'un kilomètre hors de la ville" il retrouve sa femme ; il nous en brosse un portrait très précis qui nous permet de comprendre sa situation de femme opprimée, exploitée, qui a dû se laisser "renverser sur le sol" pour survivre dans un monde fait par et pour les hommes. Le choix de ce prénom est très significatif : Houria signifie selon l'étymologie arabe "liberté" qui est l'un des thèmes dominants du roman. Mais à ce personnage, Mimouni assigne en permanence des connotations négatives ; ainsi, toute tentative de la part des personnages pour atteindre leur liberté est suivie d'un échec. Le changement qui subit le personnage de Houria est exprimé par son portrait :

"La porte s'ouvrit et Houria m'apparut. Elle portait les cheveux coupés, et avait abandonné l'habit traditionnel au profit d'une jupe et d'un chemisier. Ses lèvres étaient enduites de rouge. Ainsi devenue, la rencontrant dans la rue, je ne l'aurais pas reconnue. Je n'approuvais pas ces changements dans sa tenue."⁵

¹ R.MIMOUNI, *Ibid.*, pp. 115-116.

² M. DESIMEUR, « Le fleuve détourné ou le pèlerinage calamiteux », *loc. cit.*, p. 50.

³ R. Boudjedra, *L'escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.

⁴ R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, *op. cit.*, p. 137.

⁵ R. MIMOUNI, *Ibid.*, p. 167.

Sa "défiguration" est une résultante d'un ensemble de faits qui l'ont obligée à changer pour apparaître sous un nouveau visage. La femme que le protagoniste retrouve est très différente "de l'image d'un visage baigné de larmes" qu'il avait gardé depuis son départ au maquis, symbole d'un état d'âme très particulier : *"L'eau des yeux est [...] comme un cris muet de notre corps que la nostalgie, qui est douleur, emplit d'une fébrilité inquiète et d'un espoir fragile."*¹ Dès cet instant on comprend l'état d'âme de l'homme qui est retombé, après avoir vécu au "dehors", dans un monde qui a évolué sans lui. Il apprend qu'elle n'a pu obtenir sa pension de veuve de guerre qu'en se pliant aux désirs capricieux d'un : *"des bureaucrates arrogants qui, pendant la guerre et le feu, se terraient au fond de leurs maisons aux portes closes et qui, la paix revenue, se bousculent pour occuper les meilleures places, prononcer les discours les plus pathétiques sur les héros disparus."* (p. 179)

Ici Mimouni dénonce la fausseté de la parole du discours officiel ; pour exposer la condition de la femme, c'est Houria qui prend la parole et crûment elle dit à son mari ce qui est arrivé :

"Pendant que j'exposais mes doléances, leur regard me déshabillait, évaluait la fermeté des seins, l'épaisseur des hanches, la cambrure des reins. Je lisais très bien dans leurs yeux leur unique désir : pouvoir un jour me culbuter dans un lit [...] Toute relation avec une femme n'est jamais conçue que dans un but : arriver à la renverser sur le dos. Ce n'est qu'un être second, source et objet de plaisir." (p. 178)

Après avoir écouté sa femme, choqué, le protagoniste tue les trois hommes qui l'avaient violée. Mais donner la mort, pour un homme considéré comme mort n'a pas la même signification que pour un autre. Tuer est le seul moyen dont il dispose pour prouver qu'il existe : *"J'étais curieux de voir comment la justice allait procéder pour condamner un mort."* (p. 194) Après son acte, c'est le silence tragique qu'il avait déjà connu après avoir retrouvé sa mémoire, qui l'entoure encore une fois : *"Un grand silence régnait [...] le grand silence. Il n'y avait pas d'oiseaux. Pas un seul. Nulle part. Ni dans le ciel, ni sur les branches des arbres, ni parmi l'herbe des champs. Pas le moindre pépiement. Pour quelle raison les oiseaux avaient-ils déserté le pays ?"* (pp. 184-185)

Il poursuit alors sa recherche : il retrouve son fils dans une autre ville "plus grande que celle-là", et il l'entraîne vers la mer comme pour récupérer, à travers l'eau, son identité de père. Aller à la recherche de la mer est toujours vu comme un retour aux sources

¹ J. MADELAIN, L'errance et l'itinéraire, op. cit., p. 12.

originelle du bonheur ou plus généralement comme un retour au ventre maternel¹. Les auteurs maghrébins ont souvent confondu volontairement mer et mère. C'est le cas de Dib par exemple : *"Sans mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins, elles nous couvrirent du sel de leur langue."*² Ou encore de Khatibi : *"Mer, mère, mémoire, lapsus échappés à cette frileuse nostalgie."*³ Et même dans les dernières lignes de *l'Etranger* de Camus⁴, Meursault est rafraîchi par des odeurs de nuit, de terre, et de sel : il se sent envahi par la *"merveilleuse paix de cet été endormi" comme par une marée, et c'est précisément à ce moment que " pour la première fois depuis bien longtemps" il pense à "maman."*⁵

Et ce serait aussi si la mer de Mimouni n'était pas une "mer prisonnière"⁶. Elle n'est plus source d'immortalité, mais symbole de mort⁷. D'ici le désarroi de la jeune génération, personnifiée par le fils du narrateur dont les fugues successives expriment la révolte : *"Beaucoup comme toi ont tenu à effectuer ce pèlerinage calamiteux vers la fin de la terre. Mais personne n'a trouvé la réponse à ses questions. La mer est aujourd'hui totalement domestiquée et, comme tu peux constater, le ciel n'est pas plus bas qu'ailleurs."* (p. 207)

Assis sur un rocher, face à l'eau miroitante de la mer, il évoque le séisme symbolique qui a troublé son pays :

"Toute l'injustice du monde ! [...] Déflagration diurne. As-tu déjà vu la terre s'entrouvrir ? [...] Les bêtes rompent leur attache et s'enfuient. Les oiseaux s'envolent et disparaissent. Ils ne reviendront plus. Les montagnes s'ébrouent [...] Le fleuve détourné de son lit initial, s'égaré parmi de nouveaux vallonnements. Il a perdu la direction de la mer. Où ira-t-il ?" (pp. 211-212)

Ces paroles délirantes sont une échappatoire sûre devant le néant de la vie et la déchéance de la société. Pendant tout le roman, il y a l'attente du protagoniste-narrateur de la réponse que doit lui fournir l'administrateur ; toute problématique repose sur la lettre qui lui permettra de recouvrer son identité. Mais le protagoniste n'arrive pas à s'actualiser, l'échec final est total ; il suspend tous les désirs. Ainsi le roman s'achève sur une scène dramatique (la mort d'Omar) qui arrête toute action et tout projet.

¹ G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984.

² M. DIB, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962, p. 20.

³ A. KHATIBI, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971, p. 20.

⁴ A. CAMUS, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1957.

⁵ A. CAMUS, *L'Etranger*, op. cit., p. 187.

⁶ Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., pp. 61-62.

⁷ M. DESIMEUR, « Le fleuve détourné ou le pèlerinage calamiteux », loc. cit.

Mimouni avec *Le Fleuve détourné* brosse un tableau critique et accusateur d'une société désagrégée dans ses institutions. Parvenu au terme de sa quête, le héros n'en a pas fini avec son cauchemar. Il est incarcéré et il ignore l'avenir. En effet, il n'y a pas de fin dans *Le Fleuve détourné*. "Je n'attends plus la réponse de l'administrateur." (p. 215) Dit le héros à la fin du roman. Le désespoir a envahi l'âme des prisonniers du camp. Dans la dernière page, l'annonce de la mort de Staline¹ apporte une lueur d'espoir, mais le narrateur et ses codétenus n'osent encore croire qu'ils sont parvenus à "la fin du cauchemar et à l'aube d'une ère nouvelle."² Le discours du gouverneur se présente comme une synthèse du roman. C'est le résumé des points de vue des personnages rencontrés durant les parcours du narrateur : "*Naïf, nous l'étions tous. Nous sommes descendus de nos montagnes la tête emplie de rêves [...] Nous rêvions d'inscrire la liberté dans tous les actes, la démocratie dans tous les cœurs, la justice et la fraternité entre tous les hommes [...] Et un beau matin nous nous sommes réveillés avec un goût d'amertume dans la bouche [...]*" (p.196)

Le roman est une critique corrosive de la société algérienne. Il nous présente un pays malade, un peuple méprisé, des dirigeants qui flattent les plus faibles et qui en ont peur, des politiciens qui ont bâti des fortunes colossales à l'ombre des lois socialistes : "*Ayant enfin achevé la construction de sa résidence, dans le plus total respect des normes antisismiques, l'administrateur nous a promis qu'il allait s'occuper de nous.*" (p. 91) Le roman est un témoignage sur l'oppression coloniale et le despotisme bureaucratique des régimes politiques de l'indépendance. Mimouni nous présente un pays sans liberté, à la justice parfois expéditive, où les bureaucrates et l'esprit de clan s'opposent au progrès, où règne la corruption, où enfin la femme n'est qu'un être second, source et objet du plaisir. Il veut démasquer le vrai visage du pouvoir et en décrire les failles qui minent la culture. Mais l'espoir du dépassement et du changement engendre la révolte et le refus du protagoniste de *Le Fleuve détourné*.

II.1.2 TOMBEZA, le microcosme de la société algérienne

"Noiraud, le visage déformé par une contraction musculaire qui me fermait aux trois quarts l'œil gauche, la bouche ouverte et le menton en permanence inondé de bave où proliféraient des boutons qui semblaient se nourrir au liquide dégoulinant, sec et noueux comme un

¹ Dans l'histoire récente de l'Algérie on lit sous le nom de Staline de Boumediène, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 64.

² R. MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 217.

sarment de vigne, rachitique et vouté, et de surcroît affecté d'une jambe un peu plus courte que l'autre." (pp. 33-34)

Le protagoniste du deuxième roman (*Tombéza*) nous rappelle un roman de Victor Hugo, *L'homme qui rit*¹. Les descriptions de Tombéza et de Gwymplaine sont à peu près identiques : deux petits monstres. De fait, Hugo décrit son héros en ces termes : "*Une bouche s'ouvrant jusqu'au oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux, un nez informe fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier, et un visage qu'on ne pouvait regarder sans rire.*"²

Gwymplaine était un monstre défiguré et mutilé par les hommes, non pas par la nature : le produit et la représentation de la "*monstruosité sociale*"³. Tombéza, être déformé dont le sobriquet fait fuir les gens, lui aussi, est une victime de la société. Sa monstruosité physique est la conséquence d'une mentalité absolument rétrograde et obtuse qui "*Accroît l'injustice de ce monde en punissant "la violée" au lieu du violeur, l'agressé au lieu de l'agresseur, la victime au lieu du criminel.*" (T. p. 232) La personnalité de Tombéza, comme celle de Gwymplaine, est définie par une dualité : Gwymplaine, à la fois saltimbanque et lord Clancharlie, est un être double par le contraste de la misère et de la grandeur ; Tombéza "*est à la fois victime et bourreau*"⁴. Cet enfant difforme et laid vient au monde : la mère, une fillette de quinze ans a été violée par un inconnu, puis châtiée par son père de si terrible façon qu'elle sombrera dans la folie. Elle mourra quelques instants après son accouchement :

"Elle accoucha après un long calvaire et ne survécut que quelques instants à ma naissance, comme si elle avait bien compris les regards pitoyables et suppliants de la mère et que pour s'en aller sur la pointe des pieds, pure comme au premier jour, elle n'attendait que d'avoir expulsé tout vestige de cette semence étrangère qui, un jour, mêlée à son sang, macula son sexe et ses cuisses, elle expira dans un râle douloureux, sans avoir pu achever ce geste du bras qui se tendait vers moi." (T. p. 33)

¹ V. HUGO, *L'homme qui rit*, Paris, Flammarion, 1982

² V. HUGO, *Ibid.*, p. 339.

³ M. EIGELDINGER, G. SCHAEFFER, in *Introduction à L'homme qui rit*, Paris, Flammarion, 1982, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 70.

⁴ S. NAIR, « Rachid Mimouni, un homme libre », in *Les Temps Modernes*, Paris, n° 460, novembre 1984, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 71.

C'est alors que Tombéza brise la tradition de son pays, où l'accouchement et la natalité sont considérés une bénédiction divine¹; lui, il est considéré une "catastrophe naturelle", une "calamité". Il avouera en effet que sa naissance : "*Ne fut l'objet d'aucune de ces réjouissances traditionnelles qui célébraient la venue d'un enfant male dans la famille.*" (T. p. 29) Dès son entrée dans cette famille, il représente la perte de l'honneur de son grand-père Messaoud, et Mimouni en profite pour s'insurger contre la condition des femmes : "*Sempiternelles victimes d'une société qui sanctionne la victime et non le bourreau.*"² Malgré tout, Tombéza est accepté, mais son grand-père refuse de le déclarer, même en 1940, quand, avec l'irruption de la guerre, la misère devint insupportable : "*Même en ce temps de disette où les listes d'enfants permettaient d'obtenir les précieux tickets de farine, de sucre, de café, Messaoud refusait obstinément d'ajouter un nom sur le document familial.*" (T. p. 127)

Tombéza n'est pas son vrai nom, c'est un méchant sobriquet que les gosses de son âge "eurent la joie de lui affubler" ; c'est le seul nom qu'il porte ; méprisé, humilié dans son village, il n'a du sa survie qu'à sa hargne et à son agressivité. Il est obligé, dès sa petite enfance, à ne compter que sur lui-même : "*Dès ma plus tendre enfance j'avais appris à ne compter que sur l'agilité de mes jambes pour me sortir des pires situations.*" (T. p. 44) Il grandira comme un bannis, parfois chassé à coups de pierres : "*Jamais, jamais ne s'effacera de ma mémoire l'image de cette meute d'enfants lancés à mes trousses, qui s'excitaient mutuellement par leurs cris d'hyènes [...] Je fuyais le dos rond et la tête blottie entre les épaules tandis que derrière moi voltigeaient des projectiles lancés de toutes forces.*" (T. p. 44) Habitué à la haine, à la faim, au froid, côtoyant la mort sans crainte, étonné, après tant de malheurs d'être toujours vivant, il devient une sorte de "loup" :

"Je devenais dur et hargneux, sans une once de miséricorde, et je cognais de toutes mes forces, à l'aide de tout objet se trouvant dans mes mains, sur tout bambin qui refusait de me céder son morceau de pain [...] même les garçons beaucoup plus âgés que moi apprirent à craindre les ongles longs crasseux, que je ne coupais ni nettoyait jamais, car ils constituaient mon arme favorite." (T. pp. 37-38)

¹ Chebel MALEK, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F, 1984, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 72.

² K. STAALI, « Quatre versions pour un thème », in *Révolution Africaine*, Alger, n° 1191, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 73.

Il est rejeté de tous cotés ; toutes les portes lui sont fermées, même la maison de Dieu lui est interdite : "*Que fais-tu là, fils de chienne ? Tu oses venir souiller ce lieu sacré ? Hors d'ici, Baltard !*" (T. p. 43) Ces passages rappellent l'atmosphère picaresque¹ du roman autobiographique de Mohamed Choukri² ; lui aussi, connaîtra la violence du besoin et la solitude ; lui aussi obligé à faire apprentissage de la survie : "*Je devins de moins en moins impressionnable. Je devins dur. Dur et triste*" ;³ Et encore : "*Je devenais de plus en plus violent et nerveux*".(T. p. 23)

Mohamed Choukri et Tombéza, protagonistes des romans, s'habituent à la violence : "*Cette violence ne me choquait plus, ne m'effrayait plus. Avec le temps on s'habitue à tout, même à la violence.*"⁴ Mais pendant la guerre d'indépendance, Tombéza a l'occasion de se racheter de cette situation, d'aider les militaires français qui lui donnent une identité : « *Eh bien, nous allons te fabriquer une existence, te donner un nom et te fournir une belle carte d'identité* » ; « *Tu vas avoir l'exceptionnel privilège de choisir ton nom.* » (T. p. 130) Une fois adulte, il choisira par dérision de s'appeler Tombéza, en souvenir de l'odieuse sobriquet⁵ que lui avait valu le rictus qui déformait son visage : « *Comment veux-tu t'appeler ?* », « *Tombéza !* » (T. p. 130) Grâce aux militaires français il devient celui par qui tout arrive : il sera nommé responsable d'un centre de regroupement pour la population indigène : "*Ton travail consistera à transmettre nos directives à la population, à veiller à ce qu'elles soient respectées.*" (T. p. 131)

Le protagoniste s'étonnera du fait d'avoir de la considération ; pour la première fois les hommes qu'il rencontre le saluent ; pour la première fois on s'adresse à lui en disant "Monsieur Tombéza" et il n'hésitera pas à abandonner tout scrupule pour parvenir à se faire une place dans la société et de victime il choisira de passer au statut de bourreau. L'histoire de sa vie nous est racontée par le protagoniste lui-même. Le roman s'ouvre avec l'image terrifiante d'un homme allongé sur un lit dans l'hôpital misérable d'une sous-préfecture, paralysé et muet à la suite d'un accident. Le récit se situe pendant les premières années de l'indépendance en opérant des retours dans le passé, des analepses, selon la formule de Gérard Genette⁶.

¹ Selon la définition de L. MOUZOUNI, « Le roman marocain de langue française », Paris, Publisud, 1987, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 76.

² M. CHOUKRI, *Le pain nu*, traduit de l'arabe par T. Ben Jelloun, Paris, Maspéro, 1980, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 76.

³ M. CHOUKRI, *Ibid.*, p. 22.

⁴ M. CHOUKRI, *Ibid.*, p. 131.

⁵ R. Mimouni, *Ibid.*, p. 125.

⁶ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, , pp. 90-105.

Les images du passé font irruption dans le présent à travers des coups de flash-back ; cette technique n'est pas nouvelle pour Mimouni qui l'a déjà employée dans ses romans, où le passé côtoie le présent dans la narration de l'histoire des protagonistes. Dans sa chambre d'hôpital, Tombéza commence un long monologue intérieur, une "introspection-confession" comme l'appelle Mikael Bakhtine¹. On peut accepter le terme de confession à condition de ne pas le prendre dans son sens religieux, puisque le narrateur ne se repent pas et ne souhaite en aucun moment la clémence de Dieu. La fonction narrative est prise en charge alternativement par le personnage principal et par l'auteur : selon les enseignement de Butor², le narrateur, dans le roman n'est pas considéré une personne pure ; dans certains passages où on lit la condamnation de la condition de la femme ou de la société corrompue, il devient le représentant de l'auteur, ou mieux : "*Le héros et l'auteur fusionnent, ne font qu'un.*"³

A travers ce récit , donc, Tombéza cherche à donner l'image la plus vraie de son existence, tandis que Mimouni, tisse sous nos yeux la toile sociale de l'Algérie, en nous montrant ses tares, ses injustices, ses monstruosité infectieuses, et sans doute très différent de celui où le protagoniste de *Le Fleuve détourné* a été accueilli après avoir été blessé. Ici, le calme et la sérénité sont des sentiments inconnus ; il est le microcosme du monde pour Tombéza, où règnent des injustices et des monstruosité ; il en reste "bouche bée" devant le spectacle horripilant des malades affectés de choléra ou de fièvre typhoïde. A cause de la négligence du personnel, les malades graves sont totalement abandonnés. Tombéza le décrit en ces termes : "*Quatre ou cinq jours au moins que personne ne s'était occupé de lui (un cholérique). Ces vomissures s'étaient répandues sur la moitié du lit, et en se retournant il s'en était collé sur ses vêtements, sur ses joues, dans ses cheveux, et ses diarrhées ininterrompues avaient souillé l'autre moitié du lit.*" (T. p. 165) Et encore pour souligner le manque d'hygiène : "*Le cadavre était recouvert d'un drap maculé de vomissures où blanchissaient déjà les champignons de la pourritures.*" (T. p. 165)

Ces images horribles nous font songer au Boudjedra de *La répudiation*⁴ : "*Hôpital [...] fenêtres ouvertes. Les infirmières à varices déambulent, se méfient des malades qui gloussent et des scorpions qui grouillent sous les lits,*"⁵ Et de *L'insolation*⁶ : "*Et puis les*

¹ M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gllimard, 1984, pp. 146-19695.

² M. BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 73-88.

³ M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 154.

⁴ R. BOUDJEDRA, *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.

⁵ R. BOUDJEDRA, *Ibid.*, p. 159.

⁶ R. BOUDJEDRA, *L'insolation*, Paris, Denoël, 1972.

*processions de rats, qui dévoraient, au vu et au su de tout le monde, la charogne puante et criblée de vers blancs, rouges et verts."*¹

Dans cet hôpital il observe le personnel aux ambitions diverses, les gens de toutes sortes, plus ou moins corrompus, mais qui, tôt ou tard, pratiquent la loi du plus fort ; les infirmières "acceptent" : "*gâteaux, fruits et friandise, produits des razzias opérées auprès des malades, après le départ des visiteurs [...] le malade comprend très vite qu'il est de son intérêt de partager, surtout s'il se trouve dans un état grave, immobilisé ou invalide. Sans cela, il risque de gros ennuis.*" (T. p. 11)

Les employés des cuisines "remplissent" : "*Des plus beaux morceaux (de viande) les sachets qu'ils n'oublieraient jamais d'apporter le matin en arrivant, et quand ils supportent à la fin de leur service, on dirait qu'ils reviennent du marché, et tout cela sans vergogne, au vu et au su de tous.*" (T. p. 249) Et encore il dénonce les médecins, ceux des cabinets : "*De vrais charlatans, plus dangereux encore que ceux qui opèrent dans les souks [...] Ne compte que la recette de fin journée.*" (T. p. 178) Et ceux de l'hôpital, exception faite pour le professeur Meklat, chef d'un pavillon, honnête et tenace, refusant argent et pouvoir, cultivé et averti. Ce professeur travaillait sans relâche là où prédomine l'absentéisme puisque les médecins disponibles, "*jouent aux dominos dans le café d'en face*"(T. p. 232), parce qu'un administrateur "*distrait n'avait pas penser à doter l'établissement d'une cafétéria*" (T. p. 242).

Tombéza raconte dans des phrases et des pages ce qu'il a vu à l'hôpital en soulignant toutes les particularités, tous les petits détails de telle façon que le lecteur en est frappé et choqué.

Mourad Bourboune dit de Rachid Mimouni : "*L'auteur semble dire- C'est comme ça, ou vous l'acceptez ou vous le refusez.*"² Et Mimouni ajoute : "Si en lisant vous avez été choqué, je l'ai été davantage en l'écrivant."³ En se servant du moindre détail, Mimouni dans Tombéza met la société algérienne à nu :

"J'ai accumulé les détails sordides, les scènes révoltantes pour donner au lecteur un sentiment de malaise, d'angoisse [...] Pris individuellement, chacun des faits est vrai, et même parfois en dessous de la vérité [...] Mon roman est volontairement poussé au noir par la

¹ R. BOUDJEDRA, Ibid., p. 79.

² M. BOURBOUNE, « Rachid Mimouni accuse », loc. cit.

³ Y. SINANE, N. CHEKCHAK, H. AYACHI, « Tombéza à nu », in *Parcours Maghrébins*, Alger, n° 25, (février 1989), in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 88.

concentration de tous ces événements dans la vie d'un seul personnage."¹

Tombéza se fait écho des difficultés de l'Algérie ; il y a presque toujours pénurie des denrées alimentaires essentielles comme le souligne le jeune policier Rahim : "*Il est entré fièrement dans la pièce en brandissant triomphalement à bout de bras un filet de cinq kilos de pommes de terre. « - ça a été dure, me lance-t-il dans un vaste sourire, mais j'ai fini par l'avoir. Une heure de queue ! C'est qu'en ces temps de disette agricole, le produit atteint un pris fou sur le marché libre.*" (T. p. 80) Ou bien il y a la crise des logements qui est la base de l'histoire de Samira et de son fiancé : "*Samira va rejoindre son fiancé à la salle des urgences. Pas encore mariés [...] Pas encore de logements.*" (T. p. 53)

Certainement le fait de se rencontrer pour "*éteindre leur feu intérieur sur le canapé de la salle des urgences*" n'est pas un comportement "orthodoxe" ; mais ils ont été poussés par les circonstances ; on n'arrive pas à les condamner ou à les juger ; on préfère plutôt les justifier. C'est le cas aussi pour Tombéza, quand il avoue entre les lignes avoir tué un homme pour hériter toutes ses affaires : "*Palino me confia une foule d'autres petits secrets. Mais son état de santé se détériora assez vite. Le médecin ne comprit pas la raison de cette brusque aggravation. Palino mourut à l'hôpital et j'ai hérité de toutes ses affaires.*" (T. p. 236) On n'est pas capable d'éprouver un sentiment méchant pour lui ; le lecteur a appris au fil des pages à l'aimer. Sa personnalité d'opresseur est seulement la conséquence de son entourage : citoyens combinards (Palino) et policiers malhonnêtes (le commissaire Batoul). Ces personnages l'ont attiré dans l'abîme de la délinquance. S'il arrive à être l'un d'eux, c'est parce qu'on l'a obligé, et c'est pour cela que ce personnage nous est sympathique.

Tombéza faisait partie des opprimés ; comme Boukri le muet qui, pour avoir eu la chance de "*posséder une femme et une villa magnifique*" (T. p. 115) , a été accusé par le commissaire, jaloux de sa condition, de "*coups et de blessures sur la personne de sa femme.*", (T. p. 116) *laquelle n'a jamais affirmé le contraire. Innocent et sans la force de se révolter, il ne lui reste que sombrer dans la folie et "hurler la chiennerie de la vie"* (T. p. 117).

Dans ce monde corrompu, où les pauvres sont obligés à se battre entre eux pour survivre, et où le plus fort gagne nécessairement, puisque les opprimés n'ont même plus la force de se révolter, persuadés que, de toute façon, il y aura toujours un commissaire

¹ M. BOURBOUNE, « Rachid Mimouni accuse », loc. cit.

Batoul pour les persécuter n'importe où ils se trouvent, Tombéza apprend l'art et la manière de s'en sortir. Et pourtant, derrière l'horreur et la violence filtre sa tendresse pour les êtres désespérés et les faibles.

Tombéza nous étonne en décrivant la peine qu'il éprouve en regardant une jeune fille qui se contorsionne sur son lit, violée par son directeur d'usine, passée par les mains d'une avorteuse et maintenant, atteinte par le tétanos¹ ; et encore quand il parle de Louisa, une "vraie merveille de fille, un petit joyau"² qui, atteinte d'un mal mystérieux, avait été pratiquement oubliée par le personnel hospitalier. Il est pourtant capable d'aimer Malika, sa femme, qui arrive à "s'accoutumer" à sa présence après la peur et la panique du premier jour du mariage. Quand il apprend qu'elle est enceinte, il éprouve une émotion et une douceur infinies : "*Comme une sensation de légèreté [...] Un fils peut-être ? De moi ? Cela se pouvait-il ? Un être normal, exempt de toute tare ? Qui aurait un nom ? Qu'on pourrait confondre avec n'importe qu'el autre gosse de son âge ? Un vrai, pas un avatar.*" (T. p. 150)

Par ces questions, on comprend ce que fut sa vie ; et pour un moment il croit qu'elle pourra finalement changer ; mais, hélas ! sa femme meurt après deux fausses-couches et son dernier geste a été interprété par Tombéza un geste d'amour : "*Sa main qui cherchait puis saisissait la mienne, et je sais bien qu'il ne s'agissait pas d'un mouvement de panique devant la mort qui survenait, non, c'était autre chose.*" (T. p. 152) On a déjà trouvé cette gestualité à la mort de sa mère : "*La main appelle la relation et l'échange réciproques*"³ Qui n'avaient pas pu se réaliser à sa naissance, mais qui, pour la première fois dans sa vie, ont été rendue possibles par Malika. Il ne faut pourtant oublier que Tombéza est devenu un homme sans scrupules, il est devenu riche et important : "*J'aime jouer au grand seigneur. On se sent gros quand on se sait important [...] C'est la raison pour laquelle je pratique l'aumône avec ostentation. Que importe si la considération et les bénédictions s'adressent plus à ma prodigalité qu'à ma personne.*" (T. p. 154)

Désormais on le considère ; il n'est plus rejeté de la maison de Dieu au contraire, il a une place réservée, juste en face de l'imam et il a une telle puissance que : "*Un jour l'imam a longuement temporisé et retardé la prière uniquement pour permettre à cet homme d'y assister.*" (T. p. 255) Lui, qui avait subi l'exclusion et l'oppression, arrive au pouvoir et à la richesse grâce à l'opportunisme. Il a vécu chaque situation avec flegme,

¹ R. Mimouni, Ibid., p171.

²R. Mimouni, Ibid., p197.

³ Chebel MALEK, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, op. cit., p. 62.

aigreur et dérision à la fois ; c'est le thème de la contestation qui est exprimé avec une certaine forme de violence ; en effet, Rachid Mimouni a été défini un "*Ecrivain de la contestation qui emploie une sorte d'écriture de la violence.*"¹ Effectivement, ce thème est exprimé avec une réelle forme de violence : on dénonce un certain nombre d'anomalies de maux de la société dans laquelle vit l'écrivain, et elle est parfois une violence verbale. Les mots et le lexique de la violence peuplent les récits où à travers une phrase brutalement exprimée, il stigmatise les tares de l'Algérie actuelle ; il souligne plusieurs fois, dans le texte qu'il n'exagère pas : "*Comme ce nouveau-né de trois jours que l'infirmière a extrait de la cloche stérilisée pour le recouvrir d'un drap, encore vivant et sous les yeux de sa propre mère, parce qu'elle venait de décider qu'il n'avait aucune chance de survie. Et ne venez pas encore me dire que j'exagère.*" (T. p. 184)

Et cela est la réalité : "*Je ne sais ce que vous pensez, professeur, quand on vous raconte cela, vous vous dites, il exagère. Non, docteur, croyez-moi, c'est la réalité qui exagère.*" (T. p. 178) Ce personnage vrai et cruel à la fois, sera enfin encore une victime ; la victime d'une immense machine policière, d'un complot qui le jette dans cet hôpital à la merci de la seringue d'une infirmière qui lui donne la mort "*Dans l'état où je suis, c'est encore ce qui peut m'arriver de mieux. J'ai vécu sans vergogne, et je crèverai sans drame, sinon sans remords.*" (T. p. 270) Puisque la vie est un tyran, il fallait ou mourir ou combattre ; Tombéza choisit la première voie. Il doit mourir parce qu'il ne trouve pas sa place ; sa vie est une éternelle dualité entre l'opresseur et l'oppressé. Ce roman poursuit l'étude de l'Algérie contemporaine que Mimouni a commencée avec le roman précédent, mais ici, il y a une évolution dans la représentation de la réalité : "*Les thèmes silhouettés dans Le Fleuve détourné, sont ici enrichis et développés ; ce que Mimouni attaque ce n'est pas seulement le mode d'organisation politique, c'est aussi et peut-être surtout, les structures profondes d'une société ankylosée.*"²

II.1.3 L'Honneur de la tribu, tradition et modernité

Rachid Mimouni dans son troisième roman³ dénonce les excès de la modernisation survenus dans son pays après l'indépendance, dans un milieu qu'il connaît très bien : celui des paysans. Une grande partie du livre est un "va-et-vient" entre l'époque coloniale et l'ère de l'indépendance. L'auteur procède par des récits emboîtés les uns dans les autres,

¹K. STAALI, « Quatre versions pour un thème », loc. cit.

² S. Nair, « Rachid Mimouni, un homme libre », loc. cit.

³ R. Mimouni, *L'honneur de la tribu*, Paris, Laffont, 1989.

revenant souvent sur le passé avec les horreurs de la guerre de libération et les bouleversements de nos jours. Il donne la parole à un narrateur particulier : un paysan qui est chassé de sa terre avec sa tribu et qui pour échapper aux représailles de l'armée expéditionnaire française va se réfugier au sommet d'une montagne. Ici, les fugitifs chassés de leur vallée "fertile" et "riante"¹, arrêtent leur marche : "*Nous sommes bien parvenus au terme du voyage. C'est ici qu'il faut vous établir.*" (HT. P. 41) dit le sage de la tribu ;

"Ce lieu de la désolation, comme vous dites, personne ne viendra vous le disputer. Vous allez vous y installer, vous fermer au monde et resserrer vos liens, oublier ce que vous sépare au profit de ce qui vous rapproche[...] Inutile d'élever autour de vous de hauts murs d'enceinte. Ils ne sont désormais que protection dérisoire face aux canons qui tonnent. Vos meilleurs remparts seront votre solidarité et votre foi." (HT. P. 41)

La solidarité est donc à la base du concept de tribu. Dans *La mouvance et la pause*² de Wadi Bouzar on lit : "*La tribu représente l'unité sociale par excellence.*"³ En effet, c'était la tribu avec tout ce que cela impliquait comme mode d'organisation et de vie communautaire qui constitua, pendant une longue période, les fondements et les structures sociale de l'Algérie. "Dans les sociétés maghrébines.", continue Bouzar, "*l'unité sociale n'est pas donnée par l'individu mais par le groupe.*"⁴ A propos du sort de cette tribu il nous explique : "*Les tribus occupent des territoires distincts et leurs modalités de déplacement sont restreintes [...] Leurs changements de domicile ne s'opèrent que dans des limites resserrées, à moins de quelque danger imminent, auquel cas, elles émigrent au loin.*"⁵

Le corps expéditionnaire français constitue, en ce cas, le danger pour la tribu. Le lieu où elle se retire pour échapper et se mettre en sûreté est la montagne. Il faut en rappeler l'aspect particulièrement caractéristique qui a souvent représenté un refuge ; en effet, elle est un : "*Espace immense et paradoxalement réservé [...] avec les plissements*

¹ Dans le roman on retrouve plusieurs fois, de façon symbolique, la nostalgie de la vallée heureuse, qui nous ramène en quelque sorte à l'âge d'or de l'époque islamique, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 101.

² Wadi BOUZAR, *La mouvance et la pause*, Alger, ENAL, 1983.

³ Wadi. BOUZAR, *Ibid.*, p. 181.

⁴ Wadi. BOUZAR, *Ibid.*, p. 20.

⁵ Wadi BOUZAR, *La mouvance et la pause*, op. cit., p. 181.

qui enferment ou rassurent."¹ Son monde fermé se transforme en forteresse protectrice et la vie se poursuit avec la "monotone mais rassurante succession des jours semblables qui engloutissaient subrepticement les existences." (HT. p. 14) Là-bas, entre désert et montagne, la tribu fait naître un petit village (Zitouna), calme et austère, où la vie s'écoule à l'ombre des figuiers de la grande place : "Tous étaient nés et avaient grandi dans ce village, se voyant et se saluant matin et soir. Tous étaient immédiatement au courant du moindre incident qui survenait. Chacun connaissait jusqu'aux plus infimes détails de la vie des autres." (HT. p. 14) Sans abandonner leurs habitudes : "Nous avons jusque –là vécu dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde, ayant su faire notre profit des expériences de nos sages et des enseignements de nos saints pour les traduire en lois et coutumes." (HT. p. 38)

L'image de Zitouna contraste avec celle qu'on a connue dans le livre précédent où se propage la violence urbaine. Oubliés par le pouvoir central de Sidi Bounemour, les habitants de Zitouna, isolés du reste du monde, mènent une existence où la tranquillité est synonyme de bonheur. Les individus avaient un comportement et un rythme naturels. Le paysan se levait avec le soleil et se couchait en même temps que lui. Les seuls changements étaient apportés par les saisons, ou par l'arrivée annuelle, d'un saltimbanque accompagné d'un ours. Chaque année, l'homme fort de Zitouna, Slimane, "père de Omar El Mabrouk et de Ourida la blonde", se battait avec l'ours et parvenait à le vaincre. Une fois Slimane fut vaincu. Il ne supporta pas la défaite et en mourut. Le saltimbanque prédit alors aux habitants de Zitouna : "Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils a vu le père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas." (HT. p. 82)

C'est cette fable qui annonce les malheurs de la tribu. L'absence de solidarité détruit le bonheur de cette oasis tranquille elle y apportera un tourbillon de changements. Omar n'a pas oublié. Il tire la leçon de ce drame : "Si mon père a accepté d'affronter la bête, c'était pour défendre votre honneur. Il en est mort. Ce n'est pas l'ours, mais votre lâcheté qui l'a tué." (HT. p. 85) Il revient quelques années plus tard, comme préfet de Zitouna promu chef-lieu de préfecture. Il règlera tous ses comptes, sans en oublier un seul. Il n'aura aucune difficulté à exercer le pouvoir avec brutalité et injustice. Il va même jusqu'à faire raser le mausolée d'un saint qui gêne la circulation et abattre les eucalyptus centenaires et légendaires où s'abritaient des milliers d'oiseaux. Les **oiseaux** reviennent

¹ J. MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983, p. 60.

encore une fois dans l'œuvre de Mimouni comme symbole de vie et de sérénité¹ : "*Les racines d'eucalyptus prirent presque toutes, et bientôt les arbustes commencèrent à s'élever élégamment vers le ciel pour constituer au bout de quelques années une magnifique futaie qui devint l'asile des oiseaux d'alentour.*" (HT. p. 45) Mais aussi comme symboles prémonitoires de mésaventures : "*La futaie fut rasée. Les oiseaux qui y habitaient émigrèrent en masse. Nous nous réveillâmes désormais dans un silence de catastrophe planétaire.*" (HT. p. 167) Et de mort :

"Cette inhabituelle clarté dérégla la vie des rares oiseaux qui, enracinés comme nous en ce lieu, avaient refusé d'émigrer en dépit de la disparition de leurs traditionnels perchoirs. Ne sachant plus distinguer la nuit du jour, ils restèrent à chanter sans désespérer jusqu'à tomber d'épuisement." (HT. p. 188)

Omar qui est la figure emblématique de la modernité et du pouvoir dans le tiers monde, n'aime pas les oiseaux : « *Les eucalyptus ont encore grandi. Au bruit qui en émane, leurs branches doivent bien accueillir un million d'oiseaux. C'est assourdissant à la fin. Cela ne dérange-t-il pas votre sieste ?* » (HT. p. 90) Car, leur dit-il : "*Vous savez très bien que ces volatiles pillent vos champs d'orge et vos oliviers, et que leur piaillements dérangent votre sieste.*" (HT. p. 166) Son rire les fait fuir : ce particulier symbolique est prémonitoire : il va transformer Zitouna de fond en comble, détruisant ses pierres et son âmes, meurtrissant ses habitants et les réduisant à n'être plus que des "dinosaures" qui "ont définitivement perdu l'espoir en l'avenir et en sont au point de douter leur passé", anéantissant, alors, leur sérénité. Omar incarne les exactions que l'on peut commettre au nom du progrès. Il est aussi le représentant des profiteurs du nouveau régimes. Il ne s'en cache pas et avoue cyniquement :

"A peine sorti de l'adolescence, j'avais compris que je ne pouvais que gagner à fréquenter les puissants de ce monde. Ce fut ainsi que, parvenu au maquis, j'eus vite fait de larguer mes bouseux compagnons de Zitouna pour tenter d'approcher ces hommes fébriles aux yeux brillants. A l'indépendance, je n'ai pas fait la bêtise de rejoindre mon village natal, j'ai donc suivi à la trace ceux qui, depuis

¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

le début, savaient où aller et qui tous se dirigèrent vers la capital."
(HT. p. 104)

Avec les méthodes d'un petit dictateur formé dans les cellules du parti unique, il introduit ce qu'il appelle la civilisation et la modernité dans ce lieu désolé. Omar est enté dans la vie des paysans de zitouna comme un perturbateur : "*Nous constatâmes que les mots avaient changé de sens, les enfants de sexe, les adultes d'âge, les femmes de mari, les hommes de métiers et de fortune.*" (HT. p. 170) Zitouna avait réussi pendant des décennies à se préserver de deux maux : Les étrangers : "*C'est par eux que le malheur arrive.*" (HT. p. 132) Et la modernité, c'est-à-dire ce qui démolit les vieilles traditions. Le vieux narrateur, promis à la mort nous fait la "chronique" des faits et de l'histoire du petit village et de ses habitants ; les habitants de Zitouna connaissent la civilisation grâce aux récits de Georgeaud l'épicier qui avait passé vingt ans à Paris :

"Il avait été fasciné par les vertus d'ambition et de patience de ses habitants qui osaient entreprendre la construction d'édifices si solides qu'ils les destinaient au-delà du temps, si énormes qu'ils savaient ne pouvoir les achever à vie d'homme, qui s'étaient engagés à creuser sous la ville des galeries si vastes qu'y circulaient des trains entiers, avec tous leurs wagons, se suivant et se croisant sans cesse, plongeant sous le fleuve sans jamais se mouiller." (HT. p. 16)

En revenant du "pays de la frénésie" georgeaud : "*fit mine d'être scandalisé en constatant que le village ne connaissait ni l'eau courante ni l'électricité.*" (HT. p. 21) Le narrateur est en même temps serein et amer ; il sait qu'il va disparaître : "*Nous savons bien que, pour qu'au nouveau printemps l'arbre recouvre sa vigueur, il faut en scier quelques branches. Nous l'acceptons.*" (HT. p. 12) Ce qui lui arrive est inévitable, il l'admet, il ne s'oppose pas à l'irruption du progrès avec un simple fatalisme. A propos de cet événement Mimouni affirme :

"La modernité emportée, occidentale, nous demeure très extérieure ; reprenant l'image classique de l'iceberg, je dirais que nous n'avons fait qu'importer la partie émergée des valeurs de la rationalité occidentale, ce qui provoque un déséquilibre. Ce passage à la

modernité est destructeur dans une première étape : il détruit toutes les valeurs traditionnelles pour, peut-être, construire pour la suite. "1

De la part du narrateur il y' a d'abord un sentiment de nostalgie de toutes ces valeurs communautaires et sociales qui ont fondé la tribu et lui ont permis de survivre ; mais il est résigné, il sait que la modernité est incontournable, se détachant de la grande partie d'anciens pour qui renoncer à la tradition et accepter le progrès a toujours été très difficile. Ce problème est abordé dans le roman de Mouloud Mammeri *La colline oubliée*² dans la prière du cheikh :

" [...] fais que je disparaisse, car le monde, Abderrahman, n'est plus tel que tu l'as laissé. La montagne est profanée de partout, et les fils de ceux qui t'écoutaient comme un second prophète y ont fait pénétrer des coutumes qui feraient se dresser tes cheveux sur ta tête. Ils ne suivent plus les lois, le jour est proche où ils ne parleront même plus la langue de leurs pères. Abderrahman, fais que ce jour-là, si je n'ai pas encore rejoint le pardon de Dieu, mes oreilles soient sourdes et mes yeux aveugles."³

Et dans la plainte d'un père dans *Un été africain* de Mohamed Dib⁴ : " [...] Tu vois où vous conduit votre folie des études : nous manquer de respect, à nous, qui nous vous avons mis au monde ! [...] C'est le propre de la génération actuelle de renier tout ce que les générations précédentes entouraient de vénération !"⁵ Comme le "bougre" de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*⁶ de Rachid Boudjedra, le paysan de Zitouna est étonné face au monde occidental qui a été emporté en Algérie. Ce monde est très différent, de celui maghrébin, très chaotique :

"L'apparition et la disparition saccadées et simultanées de plusieurs degrés scintillants donnent – les jeux de lumière aidant - une idée de vitesse vertigineuse qui disparaît dès que la dernière marche engloutie

¹ T. FABRE, « L'Algérie traumatisée », in *Esprit*, Paris, juillet-août 1989, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 116.

² M. MAMMERI, *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

³ M. MAMMERI, *La colline oubliée*, op. cit., p. 107.

⁴ M. DIB, *Un été africain*, Paris, Seuil, 1959.

⁵ M. DIB, *Un été africain*, op. cit., p. 45.

⁶ R. BOUDJEDRA, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.

sous terre laisse place au tapis roulant dont la lenteur – réelle – paraît plus grande comparée à celle des escaliers rentrants et sortants."¹

Voilà comment Mimouni décrit l'arrivée des "envahisseurs" :

"Plus nombreux que les étoiles dans le ciel, plus bruyants qu'un troupeau de chèvres en furie, les étrangers débarquèrent chez nous sans crier gare. Conduits par des hommes minuscules, leurs camions étaient dix fois plus énormes que ceux qui avaient convoyé les lépreux... Chacun d'eux portait sur son dos une maison déjà toutes construite [...] Ils avançaient, reculaient, manœuvraient, klaxonnaient sans la moindre retenue, indifférents au trouble qu'ils semaient."
(HT. p. 122)

L'un et l'autre se sont trouvés plongés dans une réalité qui n'était pas à eux : "*Il n'existait plus aucun repère. Les chemins avaient changé d'itinéraire, les montagnes d'emplacement. Les plaines s'étaient gondolées ; les collines aplanies. Le sud avait modifié sa position, le ciel sa couleur, le soleil son trajet, le temps sa vitesse. Le climat avait inversé ses saisons.*" (HT. p. 169) Tout cela, affirme Mimouni, parce que : "*Cette modernité nous a été imposée par des systèmes autoritaires : elle est venue de l'extérieur, elle nous est tombée dessus.*"² Les gens de Zitouna se laissent survivre et assistent impuissants à leur propre destruction. A l'arrivée d'Omar El Mabrouk, la dérive du village avait commencé. Alors qu'on avait vécu sur l'honneur : "Nous vivons misérablement, mais honorablement."³ Voilà que les gens de la ville se sont répandus partout. A propos de la **ville** on lit :

"La ville est plus généralement perçue comme un lieu de solitude autrement plus lourde que celle de la montagne, un lieu de corruption [...] La ville est même décrite comme un être mystérieux, menaçant, préfiguration d'un monde agressif de science-fiction ou concentration de tout négatif de la ville contemporaine."⁴

¹ R. BOUDJEDRA, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, op. cit., p. 100.

² T. FABRE, *L'Algérie traumatisée*, loc. cit.

³ R. Mimouni, *L'honneur de la tribu*, op. cit., p. 180.

⁴ J. MEDALAIN, *L'errance et l'itinéraire*, op. cit., p. 82.

Elle avait attiré les enfants qui ne reviendront jamais. Ceux de la ville, "les civilisés" : "*étaient des hommes sans honneur. Ils laissaient leurs femmes sortir seules et dénudées, sans la moindre surveillance. Elles se rendaient de leur propre chef à l'épicerie du village, et, visage découvert, sans même baisser les yeux, commandaient [...] les produits qu'elles désiraient.*" (HT. p. 173) Le narrateur semble reprendre tacitement les mots de Mouloud Mammeri dans *L'Opium et le bâton* : "*L'honnête homme est celui qui pose ses pieds très exactement sur les traces des pieds de son père.*"¹ Les anciens de Zitouna sont confus ; ils ne savent plus reconnaître les vrais civilisés parce que les étrangers : "*Omettaient de saluer les passants qu'ils croisaient, poursuivant, tête basse, leur chemin comme obnubilés par de terribles préoccupations.*" (HT. p. 172) Les bienséances traditionnelles, la réserve, la politesse des ancêtres, tout se transforme ; les constructions surgissent du sol ; à l'école, on apprend les mathématiques et la langue des roumis.

Le peuple de Zitouna est victime de la modernité et du progrès : "*Dans nos pays la modernité et le progrès ont été imposés d'en haut d'une façon brutale et violente. Elle s'est faite très vite et sans préparation.*" Affirme Mimouni. Le peuple est déchiré entre le passé stable et le présent angoissant ; la société traditionnelle est impuissante devant le comportement autocratique du préfet. On doit se plier à la volonté de l'unique autorité de Zitouna : Omar. Mais il y a une intervention optimiste qui donne à cette fable une morale : un juge s'oppose aux injustices et aux abus de pouvoir ; lui, tout seul, va affronter le dictateur. Il vient de la capitale et il est convaincu que "*la victoire appartient non pas au plus fort mais au plus déterminé*"². Ce n'est pas par hasard que le juge est le fils d'Omar, un fils dont il ignorait l'existence. Son comportement ramène à l'Algérie actuelle. Il représente les gens qui prennent de plus en plus conscience de la nécessité de l'ouverture démocratique, de la nécessité d'affirmer les droits des individus face à l'abus du pouvoir.

On ne sait pas la destinée finale d'Omar El Mabrouk qui s'enferme dans sa résidence et ne donne plus signe de vie. Peut-être qu'Omar se retire dans sa villa parce qu'incapable d'harmoniser les deux univers : le monde ancien et le monde nouveau (la stabilité et le bonheur du passé et un présent difficile) Le livre se termine par une question : il est temps que ce type de dirigeants passe la main à une nouvelle génération pour instaurer ce qu'on appelle "Etat de droit" ? Témoin lucide de son époque, Rachid Mimouni regarde son pays vivre et exprime ses souffrances. Il peint un monde menacé ;

¹ M. MAMMERI, *L'opium et le bâton*, Paris, Plon, 1965, p. 83.

² Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 125.

rongé de l'intérieur, grugé de l'extérieur. Ainsi, le romancier qui se fait témoin d'une société en désarroi représente dans son œuvre toute une série d'images troublantes ; il fait une constatation de deux monde antagonistes : le monde ancestral, celui du colonisé opposé au monde moderne, celui du colonisateur. Il a construit son histoire sur des éléments en opposition : passé et présent, ancien et moderne, village et ville.

II.2 Le rôle de la presse dans le traitement de l'œuvre de

Rachid Mimouni

Mimouni dénonce un grave problème : la publication des romans à l'étranger. Les écrivains maghrébins et particulièrement les algériens, doivent, bon gré, mal gré, faire publier leurs œuvres à l'étranger, notamment en France. Le premier roman de Mimouni, écrit en 1970, a été publié à Alger par la SNED¹ huit ans après, en 1978.

"En Algérie, la S.N.E.D. a le monopole de l'édition et de la diffusion ; c'est-à-dire qu'elle choisit les livres qu'elle va éditer et ceux qu'elle doit importer pour les diffuser dans le territoire national. Si elle refuse d'emporter un livre d'un écrivain algérien publié en France, l'œuvre restera inconnue par ses compatriotes [...] Une sorte de censure indirecte."²

Les livres qui paraissent à Alger, ne sont pas accueillis avec beaucoup de "bruit"³. Par exemple, *Le printemps n'en sera que plus beau*, a été présenté à son public seulement deux mois après sa sortie, dans le quotidien national d'information "El Moudjahid" du 31 janvier 1979. Au contraire, *L'Honneur de la tribu*⁴, édité en France par Laffont en mars 1989, a été tout de suite suivi d'une promotion de la presse française. "*Laffont publie à grand fracas les deux romans (Le Fleuve détourné et Tombéza) parce que là-bas (en France), quand un livre sort, on en parle partout, dans la presse, les radios et les télévisions*"⁵.

Malheureusement, en Algérie la presse n'accorde pas l'importance nécessaire aux ouvrages de littérature. C'est justement à cette cause de ces détails de publication trop

¹ Société Nationale d'Édition et de Diffusion, maintenant ENAL.

² M. BOURBOUNE, *R.MIMOUNI accuse*, loc. cit.

³ Bruit : cfr. Tapage in *Révolution Africaine*, (Alger), n° 1191, 06/10/86 ;

⁴ *Le Fleuve détourné et Tombéza*, aussi.

⁵ A. CHENIKI, « La rivière sans retour », loc. cit.

longs à la SNED que Mimouni a préféré s'adresser à une maison d'édition française. Mimouni ajoute que ses textes, avant leur édition en France, ont été refusés dans son pays : *"avant de proposer Le Fleuve détourné aux éditions Laffont, il avait été gentiment refusé. Je l'avait remis à la SNED, on m'avait répondu par quelques mots : va le publier ailleurs. C'est ce qui m'a amené à le proposer à un éditeur français"*¹. C'est en feuilletant une revue qu'il a trouvé l'adresse de l'éditeur : *"J'ai pris le manuscrit, je l'ai mis dans une enveloppe et je l'ai envoyé à l'éditeur. Je n'avais aucune connaissance des éditeurs français. Un mois et demi après on m'a répondu en me disant : votre livre nous intéresse, nous le publions."*²

Beaucoup de jeunes écrivains ont suivi son exemple, mais pour être publiés à l'étranger, il faut "avoir de la chance." Il faut ajouter que ceux qui publient à l'étranger, se voient "coupés" de leur public. Mimouni est arrivé à une sorte de rupture : *"Il ne m'était plus possible d'accepter dans mon pays certaines restrictions de la censure [...] une censure "hors la loi" puisqu'elle n'est pas institutionnalisée."*³

Rachid Mimouni a eu le bonheur de voir ses livres repris en Algérie par une maison d'édition (Laphomic) qui lui a permis d'être connu dans son pays : une sorte de restitution culturelle à son public naturel. On lui a reproché plusieurs fois d'être en contradiction vu que l'Algérie a pris le chemin de l'arabisation et tous les maux de son pays sont décrits en français. ; il a répondu : *"Les gens de ma génération écrivent en français parce que l'histoire les a pratiquement contraints. Le français est la langue dans laquelle ils se sentent plus à l'aise."*⁴ Et encore il affirme : *"Mon public authentique est un public algérien, et jamais, à aucun moment, je n'ai pensé à écrire pour des français, même si des conditions particulières m'ont obligé à aller publier à l'étranger."*⁵ Par cette affirmation, il se rapproche de la pensée de Roland Barthes : *"Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit : il le sait bien que[...] ce ne peut être jamais que pour la même société."*⁶

¹ A. CHENIKI, « La rivière sans retour », loc. cit, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p.23.

² A. CHENIKI, Ibid.

³ M. BOURBOUNE, « Rachid Mimouni accuse », loc. cit.

⁴ Ibid.

⁵ F. SINANE, N. CHEKCHAK, H. AYACHI, Tombéza à nu, in *Parcours Maghrébins*, Alger, n° 25, février 1989, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p.25.

⁶ Roland. BARTHES, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972, p. 15, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p.26.

La colonisation de l’Afrique et en particulier de Algérie par les français, a introduit, à partir de 1830, la langue française dans les pays du Maghreb.¹ En effet, à l’enseignement de la langue arabe fut substitué un enseignement en langue française : "*L’enseignement du français et l’enseignement en français ont constitué un des dispositifs efficaces de la domination coloniale.*"² Il n’est pas étonnant alors que la littérature maghrébine née après 1830 soit en langue française ; autour des années 1945-50, c’est-à-dire après la Seconde Guerre Mondiale, cette littérature a atteint une certaine valeur : "*Le choc de la guerre, la coupure dans les relations avec la métropole, le rempliment en Algérie d’intellectuels, d’écrivains et d’éditeurs ont favorisé le rassemblement de jeunes talents littéraires autour de ce qu’on appelle "l’école d’Alger".*"³

Les écrivains algériens qui s’expriment en langue française et qui voyaient leurs œuvres éditées en France, ont été accusés par leur peuple, décrire pour faire plaisir au colonisateur ; mais, si d’abord (pendant la colonisation), la langue est : "*L’instrument pour s’affirmer et pour montrer qu’ils peuvent égaler les français*"⁴ Après (depuis l’indépendance), la langue qu’ils emploient a un rôle différent : "*Même s’exprimant en français, les écrivains algériens [...] traduisent une pensée spécifiquement algérienne [...] Nous nous faisons comprendre [...] il n’y a qu’une correspondance approximative entre notre pensée d’Arabes et notre vocabulaire de français*".⁵ Depuis la libération, en effet, tout change ; la décolonisation entraîne d’inévitables revendications d’indépendance linguistique : les trois pays du Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie) encourage une politique d’arabisation. "*En 1974-75 l’enseignement primaire était entièrement arabisé.*"⁶

On va à la recherche de la langue maternelle, progressivement oubliée depuis 1830. A l’école, le français perd sa place dominante mais il continue à être largement pratiqué dans la vie quotidienne. Plusieurs générations d’écrivains algériens qui ont reçu une massive instruction française, ont souvent été privés de formation arabe classique. La nouvelle génération aussi, a été a été formée pendant la guerre, donc dans un système

¹ Maghreb : terre dellovest, tramonto ; Définition, in : P. SANTACROCE, Algéria, Milano, Club-Guide, 1988, p. 147, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p.26.

² JOUBERT, LECARME, TABONE, VERCIER, Les littératures francophones depuis 1945, Paris, Bordas, 1986, p. 10, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p.26.

³ JOUBERT, LECARME, TABONE, VERCIER, *Les littératures francophones depuis 1945*, op cit., p.175, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p.27.

⁴ J.ARNAD, *La littérature maghrébine de langue française*, Tome I, Origines et perspectives, Condé-sur-Noireau, Publisud, 1986, p. 41, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 28.

⁵ M. HADDAD, *Les Zéros tournent en rond*, Paris, Maspero, 1961, p. 34, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 28.

⁶ J.ARNAD, *La littérature maghrébine de langue française*, op. cit., p. 52, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 29.

français. Rachid Mimouni fait partie de cette nouvelle génération. Il fait de la littérature en langue française, mais ce qu'il pense de cette littérature il le dit clairement :

"La littérature de langue française n'est qu'un immense canular. C'est une hérésie, un non sens. Songe à l'autre langue, millénaire, née dans l'immensité d'un autre désert dont elle devrait prendre la force et la majesté. C'est la langue des grands espaces, elle ne pouvait que s'épanouir dans un pays comme le notre."¹

D'autre part, il ne songe pas à écrire une partie de son œuvre en arabe : "*Je ne le pense pas, tout simplement parce que je n'ai pas une connaissance suffisante de la langue arabe.*"²

II.2.1 Réception de l'œuvre

La littérature algérienne de langue française a donné naissance à des œuvres immortelles ainsi que leurs écrivains qui restent toujours vivants dans la mémoire culturelle du peuple. Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni est l'une de ces œuvres. Cette littérature a longuement résisté au système colonial afin de se présenter sous la forme que nous la voyons aujourd'hui. Elle se mettait contre l'acculturation française durant la période coloniale et elle continue à résister au problème de la censure imposée par l'Etat surtout sur quelques romans qui touchent les spécificités ou les secrets politiques dans le pays. A certaine époque, l'édition en Algérie est contestée par les autorités à cause de l'insécurité dans le pays géré par la politique de faire taire les voix de la réalité. Ces conditions ont obligé plusieurs écrivains à quitter l'Algérie et à éditer leurs écrits à l'étranger surtout en France.

Rachid Mimouni est l'une des voix littéraires de l'Algérie indépendante avec ses espoirs et ses malaises. Il a beaucoup souffert de l'interdiction de l'édition dans le pays. Mais par sa volonté et son courage de transmettre sa voix à tous les lecteurs, notamment algériens, malgré les menaces des intégristes et la censure imposée par l'Etat ; il a pu dire beaucoup de réalités inédites sur l'Algérie moderne, différemment des autres écrivains en

¹ R.MIMOUNI, *Le printemps n'en sera que plus beau* ; op. cit. , p. 62 in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 30,

² P. RENAUDOT, « Un Algérien trahi », in *Le Magazine littéraire*, Paris, n°188, octobre, 1982, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, p. 31.

dépit de sa disparition avant l'heure. Ses œuvres sont considérées comme l'un des discours littéraires les plus riches et variés de la littérature maghrébine d'expression française.

L'évolution de l'œuvre de Rachid Mimouni constitue une illustration exemplaire de l'évolution de la situation des écrivains algériens depuis l'indépendance de leur pays. Elle montre aussi la position inconfortable qui a toujours été celle des intellectuels dans un contexte économique, idéologique et politique où leur marge de manœuvre était totalement balisée. Jeune auteur évoluant dans le cadre fermé des conditions de publication de la seule maison d'édition algérienne d'importance, Rachid Mimouni n'avait pas eu d'autres choix que de céder à la censure. Il a traversé les canaux de cette censure qui avait frappé son deuxième roman *Une Paix à vivre*, qui fut amputé de quatre chapitres essentiels. Il expliqua dans un entretien :

« Lorsque j'ai accepté les propositions de la censure concernant les modifications de certains passages d'un de mes romans, je pensais que le but essentiel était de publier cette œuvre. Je ne pensais pas qu'une modification quelconque puisse être un obstacle pour faire parvenir le message qui sous-tend mon œuvre. Grande fut ma déception après la publication, lorsque j'ai constaté que mes concessions furent une faute impardonnable à l'égard de la création, car j'ai découvert que le public n'avait pas compris mon œuvre ni déchiffré mon message ; j'ai donc décidé après cette expérience de ne plus me soumettre aux pressions de la censure, fut-ce pour modifier une ligne¹. »

Rachid Mimouni fait référence aux parties manquantes du texte original et donne un aperçu de ce qui le poussera ensuite à publier en France :

« J'ai racontais l'expérience qui m'est arrivée alors que je fréquentais l'Ecole normale en 1965. Le 19 juin de cette année-là, coup d'état. Ben Bella est renversé. Le lendemain, nous les jeunes, pleins d'illusions descendons dans la rue pour manifester : « Pas de ça ! Nous sommes légalistes ! » [...] Inutile de vous dire que la censure de Boumédiène pas apprécié. En dépit de six mois de négociations, on m'a coupé quatre chapitres. C'est alors que j'ai décidé de tenter ma chance en France. »²

¹ « Rachid Mimouni à la T. O. : L'Algérie a dérivé », *La Tribune d'octobre* du 22 avril 1989, in *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 63.

² Dominique Mobailly, « Le petit garçon de la Mitidja », in *La Vie*, no. 2443 du 25 juin 1992, p. 49.

La publication du *Fleuve détourné* et son succès retentissant en France avait immédiatement changé le destin de Mimouni. D'un côté, il allait contribuer à donner à son œuvre le retentissement qu'elle mérite et, d'un autre côté, il allait permettre à l'écrivain de s'exprimer pleinement. Selon l'auteur, l'Algérie tenait en Mimouni une des nouvelles voix les plus fortes de sa littérature.

Ce travail permet aussi au lecteur d'apprécier le phénomène de réception de l'œuvre de Mimouni et de déterminer la place de ce romancier dans l'univers de la littérature maghrébine. La réception de l'œuvre de Rachid Mimouni est particulièrement significative dans la mesure où elle illustre le mode de fonctionnement de la critique littéraire et des a priori idéologique qui la sous-tendent. Elle nous instruit sur les rapports que la littérature entretient avec les appareils idéologiques et les institutions par le biais de cette critique. La sortie du *Fleuve détourné* en 1982 et de *Tombéza* en 1984 a donné lieu à des appréciations et des réactions totalement opposées en France où les romans ont été d'abord publiés.

Son œuvre entamée en 1978 —date de la publication de son premier roman— reste fidèle à un seul but et une seule inspiration. Rachid Mimouni ne se complait pas dans une critique stérile mais il lance le cri d'alarme de quelqu'un qui se sent interpellé par sa société. Publié à la SNED, *Le Printemps n'en sera que plus beau*¹ est un texte écrit au sortir de l'adolescence et dont le manuscrit, comme le dit Najib Redouane, « dormait » depuis de nombreuses années dans les tiroirs de la principale maison d'édition algérienne. A propos de ce roman, Mimouni n'hésite pas à évoquer une anecdote fort révélatrice et émouvante, quant au prestige ambivalent de l'écrit dans une société arabo-musulmane.

« Le prestige de l'écrit est toujours vivace. A la publication de mon premier roman, mon père et ma mère, illettrés, palpèrent longtemps l'ouvrage en me contemplant avec une admiration matinée de frayeur. Pour eux, il n'y a qu'un livre. Aurais-je commis l'hérésie de vouloir concurrencer le Prophète ? Leur soupçon prit corps en constatant que les lettres des pages de mon livre ne ressemblaient pas à celles du Coran. »
(BI, p. 117)

Le Printemps n'en sera que plus beau est le seul roman dans l'œuvre de Mimouni qui fait de la guerre sa thématique dominante et tente une réflexion sur l'identité nationale.

¹ Rachid MIMOUNI, *Le Printemps n'en sera que plus beau*, Alger, SNED, 1978, 120p ; réédition, Casablanca, Editions Eddif, 1990, 172 p ; réédition, Paris, Stock, 1995, 197 p.

Une multitude d'histoires s'entrecroisent et s'accompagnent de fréquents retours en arrière sur l'enfance ou l'adolescence de l'un ou l'autre des protagonistes. Hamid, étudiant, fait la connaissance de Djamila dont il devient amoureux. A l'université, il retrouve Malek, son camarade d'enfance et membre du réseau de résistance. Quand Djamila disparaît soudainement, il se retrouve dans un asile psychiatrique d'où il s'évade grâce à la complicité d'une infirmière. Il veut alors se suicider.

Si Hassan, chef de l'organisation de la résistance, le dissuade de mettre fin à ses jours et le prend avec lui. Djamila est déjà l'un des agents de Si Hassan. Tous deux appartiennent, sans le savoir, au même réseau, au même moment. Spécialiste en guérilla urbaine, le capitaine français qui arrive à Alger pour démanteler le réseau, remarque la beauté de Djamila et la fait suivre. Mais repérée par ce dernier, Djamila risque de compromettre tout le réseau. Si Hassan opte donc pour son élimination dont il confie la tâche à Hamid. La dernière mission de Djamila sera de porter une enveloppe à un agent qui n'est autre que son amoureux qui a reçu l'ordre de la tuer. Au dernier moment, le capitaine français tente d'empêcher cette mort mais la police règle le drame en tuant les deux sur les lieux, les mettant cote à cote, réunissant dans la mort les amants qui n'ont pu l'être dans la vie. Ainsi, « *ballotés au sein de tous ces événements auxquels ils participent comme par fatalisme* »¹ leur belle histoire d'amour se termine tragiquement sur une passerelle. La guerre de libération constitue une sorte de repoussoir à la réalisation du rêve des deux jeunes amoureux. Et s'ils s'étaient trouvés en d'autres lieux, en d'autres temps, comme le dit le poète, « *Hamid et Djamila auraient pu vivre heureux* ». (PNB, p. 164)

Selon Najib Redouane, *Le Printemps n'en sera que plus beau* ne fut pas une révélation, il passe presque inaperçu de la critique. Pourtant ce premier écrit de Mimouni est dense. Il s'agit selon lui d'un monologue, d'un questionnement et d'une poésie qui parsèment cette œuvre qui à son tour oscille entre forme romanesque et forme théâtralisée, en même temps qu'elle reflète l'influence de Kateb Yacine sur l'écriture et les motifs. En 1978, Rachid Mimouni disait : « *Je crois que ce livre a fini par faire partie de moi et je surprends par fois sous la plume une phrase entière de Kateb* ».² Redouane montre que sous une apparence de fluidité sobrement classique, les éléments du roman s'organisent selon un double principe. D'une part, le texte se divise en dix-neuf tableaux facilement

¹ Keltoum STAALI, « Quatre versions pour un thème », *Révolution Africaine*, N° 1191, 26 décembre 1986, p.62.

² Cité par Christiane Chaulet-Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, ENAP-Bordas, 1990, p. 146.

identifiable qui constituent la chronologie des événements, mais d'autre part, le récit est interrompu par un grand nombre d'analepses.

Par le biais de ces retours en arrière, l'auteur donne la parole aux protagonistes « *qui, tour à tour, s'étalent longuement sur le récit de leur enfance et de leur adolescence* ». ¹ Pour l'auteur, ces protagonistes ne répondent pas du tout à la définition du héros dans le roman réaliste, mais ils incorporent un rôle bien déterminé qu'ils doivent jouer sur la scène historique. D'ailleurs c'est à travers leurs consciences que passe la trame du récit, récit davantage vécu que narré. Chacun est sujet de l'Histoire avec un grand H. L'organisation logique du texte est gouvernée par un mode bien spécifique qui agit sur l'agencement de tout le roman. A cette effet, Keltoum Staali souligne :

« L'emploi systématique du dialogue et du discours direct, la présence d'un personnage tout droit sorti de la tradition orale (le poète), les références au théâtre et le renversement final de la situation, semble confirmer l'idée d'une hésitation entre deux genres, le roman et le théâtre ; on assiste à une invasion du dialogue dans le texte qui oscille au début et à la fin entre les deux comme si l'auteur ne parvenait pas à se défaire d'une tentation dévorante, celle de l'oralité. » ²

Ce roman laisse paraître l'incessante préoccupation de dire l'histoire. A la lumière de l'évocation du passé, la guerre de libération imprègne le texte d'un climat lourd, chargé, exprimé par la grisaille du temps qui « *a pris possession de la ville et refuse de s'en aller* » (PNB, p. 28). Dans cette atmosphère dysphorique, la ville apparaît comme le lieu par excellence de l'angoisse, du mystère et revient souvent comme une présence qui façonne les consciences narratrices. Le jeune capitaine français ne médite-t-il pas sur la sinuosité de la ville qui présente une certaine forme de lutte, un langage totalement incompréhensible aux étrangers.

« Je n'ai jamais compris la logique interne de l'architecture de cette ville, de ses tortueuses ruelles qui ne semblent mener nulle part ni de celles de ses portes qui constituent un défi permanent aux lois de la géométrie. Etrange ville, indéfinissable, échappant à tout qualificatif et se contentant du malaise qu'elle donnait à ses habitants. » (PNB, p. 39)

¹ Aziza LOUNIS, « Rachid Mimouni », Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Madarhri-Alaoui (s. la dir. de). *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF/ AUPELF, 1996, p. 131.

² Keltoum STAALI, « Quatre versions pour un thème », op. cit., p. 62

Le rapport de force entre dominants et dominé constitue un des pôles thématiques majeurs du roman. C'est à travers l'appropriation de la langue de l'autre que se jouent et se dessinent l'histoire individuelle et l'Histoire collective dans cette quête identitaire. En s'adressant à son fils en français le père de Malek, fervent défenseur du patrimoine national, témoigne d'une impuissance totale d'assurer le pouvoir à la langue de ses ancêtres, effacée au profit d'une autre langue venue d'ailleurs, dont il doit subir le fardeau parce qu'elle est complètement détachée de leur monde et de leur réalité.

« Aujourd'hui, pour m'entendre avec mon fils, il me faut utiliser la langue du vainqueur. Cette langue dans laquelle nous ressentirons toujours une difficulté première dans l'expression de consonances inhabituelles et de la réalité notre qui se cabre et refuse de se laisser cerner par le mot étranger ». (PNB, p. 88)

A un niveau méta-textuel, *Le Printemps n'en sera que plus beau* se présente comme un roman policier dans le sens où une énigme doit être dévoilée. Cette vérité c'est Djamilia, une femme troublante, fascinante voire mystérieuse, une gazelle aux yeux d'un bleu profond qui attire tout le monde. C'est le pivot autour duquel la narration est organisée. Autour d'elle circulent les hommes et les discours pour donner des versions différentes de l'énigme. C'est dans ce sens que le recours au style télégraphique, simple et dénudé sert à Mimouni pour capter sur le vif les événements en question et pour offrir au lecteur un rythme accéléré. Dans cette économie textuelle, le minimum de langage vise à traduire un maximum d'événements narratifs. Le texte n'est pas là pour enjoliver, mais pour fournir l'essence même des événements dans toutes leur acuité. Par ce procédé, sans forcer le texte, l'aventure de l'écriture explore le sujet en imprimant un mouvement à la trame qui, ce faisant, réussit à en cerner les contours.

Le deuxième roman *Une paix à vivre* paraît en troisième position. En effet, écrit au début des années 70 et déposé à la SNED, il ne sera publié qu'en 1983, un an après *Le Fleuve détourné* lequel, sorti en France, connaissait un grand succès. Non seulement le manuscrit a-t-il séjourné onze ans dans les tiroirs de l'organisme d'Etat qui monopolise l'édition, mais il a largement été amputé par l'éditeur. Aux dires de l'auteur *Une paix à*

*vivre*¹ a été trop « castré »². Evoquant la censure³ qu'il avait ressentie comme mutilante⁴, Rachid Mimouni avoue :

« A cette époque-là, c'était la censure. Ce livre a été outrageusement censuré, et c'est très exactement ce problème de censure qui m'a obligé à aller éditer mes œuvres à l'étranger, parce que j'ai catégoriquement refusé que mes textes soient amputés ».⁵

Ce roman n'est pas un roman sur la guerre, mais sur les premières années de l'Indépendance. L'espace y très circonscrit : c'est celui de l'Ecole normale de Bouzaréa. *Une paix à vivre* est une chronique de vie d'adolescents au début de L'Algérie naissante ; une Algérie meurtrie par la guerre qui vient de s'achever. C'est aussi l'histoire particulière d'Ali Djabri, être à part, qui après avoir perdu ses sœurs et ses parents dans des circonstances tragiques, est admis dans l'établissement de formation d'instituteurs. Silencieux mais non taciturne, il s'intègre à la vie de ses compagnons de l'internat et, dans son initiation à la réalité humaine qui l'entoure, il se révèle à lui-même et aux autres. Mais son histoire d'amour avec Fadila est vouée à l'échec : atteint de leucémie, il meurt à l'heure où le printemps se lève sur le pays.

La fiction est centrée sur une micro- société à travers laquelle on entrevoit un pays qui dessine à grands traits son avenir. Dans ce projet de recréation d'un nouveau monde,

¹ Rachid Mimouni, *Une paix à vivre*, Alger, ENAL, 1983, 187 p. ; 2^{ème} édition, Alger, ENAL, 1994 ; réédition ; Paris, stock, 1995, 255p.

² A ce sujet, Mimouni confie ce qui suit : « lorsque j'ai accepté les propositions de la censure concernant la modification de certains passages d'un de mes romans, je pensais que le but essentiel était de publier cette œuvre. Je ne pensais pas qu'une modification quelconque puisse être un obstacle pour faire parvenir le message qui sous-tend mon œuvre. Grande fut ma déception après la publication, lorsque j'ai constaté que mes concessions furent une faute impardonnable à l'égard de la création, car j'ai découvert que le public n'avait pas compris mon œuvre ni déchiffré mon message ; j'ai donc décidé après cette expérience de ne plus me soumettre aux pressions de la censure, fut-ce pour modifier une ligne », A.R (propos recueillis par), « Rachid Mimouni à la T. O. : L'Algérie a dévié », *La Tribune d'Octobre*, 22 avril 1989.

³ Sur le déroulement des négociations avec le censeur de la SNED, voir les propos de Mimouni recueillis par Jacques Bertoin, « Mimouni tel qu'en lui-même », *Jeune Afrique*, N°1781, du 23 février au 1^{er} mars 1995, p. 60.

⁴ Dans son entretien avec Dominique Mobailly, Mimouni précise le poids de la censure : «J'y racontais l'expérience qui m'est arrivée alors que je fréquentais l'Ecole normale en 1965. Le 19 juin de cette année-là, coup d'état. Ben Bella est renversé. Le lendemain, nous les jeunes, pleins d'illusions, descendons dans la rue pour manifester : « Pas de ça ! Nous sommes légalistes ! » etc. Bien sur, les gendarmes nous ont arrêté. Bien sur, ils nous ont emmené en tôle, pas pour longtemps. Mais j'avais vingt ans, et j'en ai fait histoire. Inutile de vous dire que la censure de Boumedienne n'a pas été appréciée. En dépit de six mois de négociations, on m'a coupé quatre chapitres. C'est alors que j'ai décidé de tenter ma chance en France », dans « Le petit garçon de la Mitidja », *La Vie*, N° 2443, 25 juin 1992 ; p. 49.

⁵ Cité par Youcef Zirem, « Rachid Mimouni — Les rêves brisés de l'éveilleur des consciences », *La Nation*, N°89, du 28février au 6 mars 1995, p. 21.

Rachid Mimouni raconte la confrontation d'un groupe de normaliens avec les premiers linéaments d'une société algérienne traversée par les contradictions d'un pays en pleine mutation : « *Le rapport à la fois, au pouvoir politique, à l'autorité, les préoccupations philosophiques ou sexuelles de jeunes rêvant d'un monde libre, moderne et, somme toute, bien rangé* »¹.

Toutefois, lorsque les jeunes lycéens osent organiser une inoffensive manifestation revendicative, ils sont arrêtés. Face aux policiers et aux militaires, ils apparaissent naïfs, voire « inexpérimentés et craintifs »². Mais l'armée issue du peuple se montre tolérante avec eux. Le lieutenant chargé de les réprimander les absout en leur expliquant qu'ils doivent s'éloigner de la politique et ne se consacrer qu'à leurs études s'ils veulent ensuite mieux servir le pays :

« Vous êtes jeunes. Vous avez l'avenir devant vous. Cette affirmation peut vous sembler un cliché éculé. Mais vous comprendrez plus tard. Parce que nous, nous sommes que de vieux chevaux de retour, il y 'a longtemps montés au maquis pour une idée et qui aujourd'hui se retrouvent tenus d'occuper des postes pour lesquels ils n'ont reçu aucune préparation. Je reste un fils de fellahs malgré tout le temps passé loin de la terre et je ne serai jamais à l'aise au milieu de ces fatras de papiers. Toutes ces places, c'est vous qui les occuperez demain. Mais pour pouvoir le faire correctement, vous devez aujourd'hui vous consacrer uniquement à vos études. Ne vous meulez pas de politique. La politique est une affaire de loups. Restez à l'écart parce que vous n'y comprenez rien. »³ (PAV, p. 166-167)

Dans ce roman, l'histoire des rêves et des déboires du protagonistes principal ainsi que de ses camarades, de toutes conditions, demeure hantée par un passé douloureux qui ressurgit au hasard de leurs rencontres ou à la faveur de l'étrange magie des lieux. En filigrane apparaissent les survivances d'un temps ancré dans la mémoire qui affirme sa présence dans le texte et rejaillit dans la fiction. Le récit du passé est bien le prolongement d'un processus qui vise à montrer les maux réels de l'Algérie et qui tente de redonner un équilibre à l'existence.

¹ Djilali Bencheikh, « Rachid Mimouni — Une paix à vivre », *Alger Info International*, vendredi 8 décembre 1995.

² Monique Gadant, « Rachid Mimouni ou la fin d'un mythe révolutionnaire », *La conscience des mots — Des représentations du politiques en littérature*, *Tumultes*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 109.

³ Ibid.

Le roman se présente comme un réquisitoire en forme de témoignage dans lequel l'écriture est ornée de toutes sortes d'effets du réel qui suscite l'adhésion du lecteur. On y rencontre avec force détails la souffrance d'Ali Djabri subie dans son enfance, les désillusions des adolescents, les drames personnels des membres du corps professoral. En fait, chaque instituteur a son histoire. Celle du professeur de mathématiques est terriblement cruelle. Son unique fille a trouvé la mort dans un accident de voiture et, comme il conduisait le véhicule dans un état d'ébriété, il vit désormais avec une culpabilité dont il cherche à payer le prix en se dévouant à sa femme malade. Celle de l'illustre musicien de renommée internationale ayant décidé de revenir servir son pays nouvellement indépendant est complètement absurde. Engagé à l'école normale, il affronte alors quotidiennement le mépris des étudiants qui ne comprennent rien à sa passion musicale. Le grand artiste meurt dans l'indifférence et dans l'oubli. Quant à la jeune enseignante Mademoiselle Swamm, elle se trouve transportée au cœur d'une tragique aventure qui la dépasse, lors de sa rencontre avec un combattant qui lui demande son aide. Le roman constitue ainsi un document intéressant avec quelques échappées dans les rues d'Alger, dans le bus ou au sein de l'école.

La réception de ce roman en Algérie est particulièrement significative dans la mesure où elle consiste en différentes réactions distancées dans le temps et surtout conditionnées par les événements marquants en Algérie. Dès sa publication, il connaît le sort réservé à la plus part des jeunes débutants dans la sphère littéraire. Certains critiques n'hésitent pas à qualifier de pauvre la thématique du roman glissant souvent vers le mélodrame. Pour Aziza Lounis, Ali Djabri, « *le héros du roman est un personnage qui manque d'épaisseur* ». ¹ De son côté, Keltoum Staali avance un commentaire plus élaboré et très explicite :

« Là encore, le dialogue et le discours direct prédominent largement sur la narration pure. Le roman est plus consistant que le premier mais il s'enterre davantage dans les pièges déjà soulevés. Indépendance du texte qui semble échapper à la maîtrise de l'écrivain. On se fourvoie dans des récits sans fin et sans grand intérêt. Le style est ronronnant, bourré de formules toutes faites qui alourdissent le texte de banalités qui se veulent de profondes vérités ». ²

¹ Aziza LOUNIS, « Rachid Mimouni », op. cit., p. 132.

² Keltoum STAALI, « Quatre versions pour un thème », op. cit., p. 62.

En 1994, à la réédition du roman en Algérie, d'autres critiques tentent de rendre justice à cette œuvre dans laquelle on pouvait déjà lire les inscriptions des prolégomènes de futures violences qui secouent tout le pays. Si Djilali Bencheikh souligne la profondeur du message et fait ressortir la valeur esthétique du roman, Salima Ait Ahmed, pour sa part, considère cet écrit comme « *un roman troublant sur les premiers mois de l'indépendance d'un pays qui se dégage douloureusement d'une colonisation qui ne faisait que trop durer. Un pays qui ne prendra pas, pourtant, le temps qu'il faut pour panser ses blessures* ». ¹ Certes, le regard est différent et l'accent est explicitement mis sur la force du roman qui révèle déjà aux années quatre-vingts le malaise de la société algérienne. La critique poursuit son argument en affirmant que :

« "Une paix à vivre" est un vrai bazar. On y rencontre les grands maux de l'Algérie indépendante. En effet, à travers les petits faits de vie à l'internat, se dessinent le niveau d'une société, ses traditions, ses obsessions, ses dysfonctionnements et ses limites ». ²

Comme *Le Printemps n'en sera que plus beau*, ce roman reflète les multiples déchirures et les espoirs déçus de tout un peuple dans un pays né d'un destin particulier relevant de circonstances tragiques de l'histoire et qui a du mal à se construire. Avec lui, le projet de l'écrivain confirme le choix d'une littérature de la transgression. Il reste que les deux premiers écrits de Mimouni demeurent « *des romans de jeunesse dont il dit lui-même qu'ils avaient été l'objet d'une obligation de censure à laquelle il avait sacrifié. Ils sont assez conformes à ce qu'on attend d'un jeune homme qui cherche à se faire éditer en Algérie* ». ³ Mais même expurgé, cette production donne un aperçu éloquent de l'évolution de Rachid Mimouni qui expose sa différence dans l'écriture offre aux lecteurs, à sa propre société et au monde le début d'une trajectoire visionnaire. Le style allègre et la plume caustique, voire incisive, annoncent la voie d'un écrivain engagé en devenir, un grand écrivain.

¹ Salima Ait Mohamed, « Une si jeune paix », *Algérie Actualité*, du 22 au 28 mars 1994.

² Salima Ait Mohamed, « Une si jeune paix ».

³ Monique Gadant, « Rachid Mimouni ou la fin d'un mythe révolutionnaire », p. 109.

II.2.2 La réception algérienne

Lors de leur publication, les romans de Mimouni ont connu le sort réservé à la plupart des œuvres maghrébines contestataires ou à caractère dissident éditées à l'étranger. Dans son étude sur les conditions d'émergence de la littérature algérienne postcoloniale et du fonctionnement de la critique qui préside à sa réception, Hadj Miliani arrive aux conclusions suivantes qui correspondent à l'analyse de Hafid Gfaihi sur le rôle de la presse dans le traitement de l'œuvre de Rachid Mimouni et de son statut de médiateur incontournable entre le lectorat et le discours politique du régime en Algérie :

« Enfin, la réception littéraire de la presse nous a permis de montrer l'importance essentielle de celle-ci dans la communication littéraire, dans la circulation de l'information, autant que dans la médiation qu'elle joue entre le public des lecteurs potentiels et l'auteur et son œuvre. (...) Nous avons vu, en particulier, la manière dont elle réfractait constamment les préoccupations propres au développement de la vie littéraire en Algérie »¹

Jacques Cellard a rendu compte de la thématique de l'œuvre « *Le Fleuve détourné* » de Mimouni en des termes honnêtes et a surtout mis en exergue la qualité littéraire du roman. Dans un article intitulé « Au-delà d'une fiction », Tahar Djaout a pris *Le Fleuve détourné* comme prétexte qui pose le problème de la littérature algérienne qui se fait éditer à l'étranger :

« Un roman algérien paru récemment en France, connaît un succès appréciable. Il s'agit du *Fleuve détourné* de Rachid Mimouni, édité par Robert Laffont. Dans l'attente d'un entretien avec l'auteur que nous publierons la semaine prochaine, nous voulons donner un avant-gout de cet ouvrage --- ou plutôt poser le problème des structures éditoriales nationales qui obligent la littérature algérienne à se faire ailleurs »².

Le journaliste se concentre sur l'écriture en indiquant notamment que la structure relativement simple de ce texte explique l'accueil qui lui a été réservé en France :

¹ Hadj MILIANI, *Une littérature en sursis ? : Le champ littéraire de langue française en Algérie*, op. cit., p. 229.

² Tahar Djaout, « Au-delà d'une fiction », in *Algérie-Actualité*, no.887, du 14 au 20 octobre 1982, in GAFIHI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 80.

« Le roman est écrit dans un style linéaire (...) avec, très rarement, quelques touches brouillées par l'assaut du rêve ou de la folie. Cette facture peut expliquer l'accueil très favorable de la presse française. Car la structure fictive oriente plus qu'elle ne dérouté un lecteur occidental »¹.

A l'opposé de Djaout, Gafaiti voit qu'une lecture approfondie démontre une dimension poétique et des qualités imaginatives certaines tant du point de vue de la trame que des personnages et de l'atmosphère créés qui n'ont, loin de là, aucune commune mesure avec de cartes postales comme cela avait été fausement et injustement affirmé. Par ailleurs, *Le Fleuve détourné* reflète une excellente maîtrise stylistique, une grande pureté de l'écriture et de bonnes qualités ironiques et humoristiques. Selon Gafaiti, l'écriture et la vision du *Fleuve détourné* constituent un saut qualitatif, tant sur le plan littéraire que sur le plan idéologique et philosophique, que la majorité des lecteurs et critiques--- surtout algériens, puisqu'ils ont été les premiers à pouvoir établir la comparaison--- ont reconnu. Par ailleurs, Mimouni lui-même avait personnellement confirmé ce point de vue à Gafaiti :

Hafid Gafaiti : *Le Fleuve détourné* nous semble constituer une rupture à plusieurs niveaux. D'abord, sur le plan de votre écriture, il diffère radicalement du *Printemps n'en sera que plus beau* et *Une Paix à vivre*. Ensuite et surtout, au niveau de la littérature algérienne contemporaine, c'est un des rares romans qui dénonce sans détours la réalité de notre société. Comment cette évolution s'est-elle effectuée chez vous et comment situez-vous votre œuvre dans le champ littéraire algérien ?
Rachid Mimouni : On a effectivement parlé à mon propos d'écrivain de la rupture. L'énorme poids d'un passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui a toujours su en jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont inacceptable d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier ; je crois que cette prise de conscience est très nette chez les jeunes écrivains, même si, pour les raisons évoquées

¹ Ibidem, p. 82.

dans votre première question, beaucoup n'ont pas encore fait entendre leur voix¹.

Le journaliste conclut en dénonçant l'exploitation faite par la presse française et en mettant l'accent sur les carences de la S.N.E.D. qui évite de promouvoir les œuvres algériennes significatives. S'exprimant sur l'oppression, l'injustice, l'abus du pouvoir, la bureaucratie, la corruption, le vice, la répression ainsi que sur la démission des intellectuels et sur la liberté d'expression, mais aussi sur la littérature et la fonction de l'écrivain, Rachid Mimouni...

Le texte que Nacer Ouramdane² a consacré à *Tombéza* dans *Algérie-Actualité* se distingue, selon Hafid Gafaiti, par une approche sérieuse et une tentative d'analyse approfondie de l'œuvre. Le journaliste expose sa thématique et sa problématique d'emblée. Il a le souci louable de donner un aperçu de sa trame et de décrire ses personnages. Il a également le mérite d'approcher avec sensibilité la démarche du roman et de rendre compte de son style ainsi que de sa structure de manière élaborée. Dès qu'il s'agit de la dimension idéologique ou politique du récit, l'article devient général ou tout simplement amnésique pour prendre une tournure métaphysique et se concentrer sur des considérations morales. Les catégories utilisées par le journaliste sont essentiellement celles de la psychologie et de l'éthique. S'il mentionne la mise à nu des tares de la société algérienne et évoque les problèmes à caractère économique et social, en même temps qu'ontologique, il prend la précaution de ne rien dire sur sa dimension éminemment idéologique. Le passage suivant est une illustration de ce que Gafaiti vient de dire :

« *Tombéza* est le roman de la tristesse et du désespoir devant la déchéance et la déliquescence. Il ne suggère pas de reconstruction et prend les faits sociaux avec beaucoup de réalisme pour en faire jaillir les leviers principaux. Déliquescence dans le milieu hospitalier, dans les transports, les lieux publics. Déliquescence aussi dans les sentiments qui permettent toutes les extrémités. La radioscopie est forcée d'une société "qui marche sur la tête" en ayant remis toute valeur au profit de la plus primaire facilité³. »

¹ Hafid Gafaiti, « Entretien avec Rachid Mimouni » in Rachid Mimouni, *Tombéza*, Paris, Robert Laffont, 1984, rééd. Alger, Laphomic, 1985, in GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op.cit., pp. 85-86.

² *Algérie-Actualité*, n° 1056, du 9 au 15 janvier 1986.

³ Ibidem.

Cette dimension est constitutive de *Tombéza*, mais Ouramdane tait la vision globale de laquelle elle participe ; il ne dit également rien de l'analyse historique qui fonde son discours. Le journaliste réduit la thématique à une dimension psychologique et morale alors qu'elle procède d'un tout où la décrépitude des valeurs va de pair avec la dénonciation de l'archaïsme de la société et celle de la confiscation de la Révolution par une classe politique corrompue qui est la cause première du désarroi général. Ainsi, foisonnent dans *Tombéza*, des passages explosifs sur la réalité politique de l'Algérie, sur la corruption du système socioéconomique, ainsi que sur l'immoralisme qui atteint toute la société, que ce soit au niveau du gouvernement, des institutions ou celui des individus. A titre d'exemple, parmi tant d'autres, celui-ci donne la mesure de l'exploration de la société et du pouvoir politique constituée par ce roman et de la dénonciation qui en découle. Les commentaires de Mimouni y sont explicites et éloquents pour ce qui est de la littérature qu'il produit et de ses objectifs, tant sur le plan esthétique que sur le plan discursif :

« Hafid Gafaiti : *Le Printemps n'en sera que plus beau*, posait la question de l'attitude vis-à-vis du colonialisme et celle de l'engagement, *Une Paix à vivre* retrace la vie de la jeunesse pendant les premières années de l'indépendance, *Le Fleuve détourné* évoque la crise de l'Algérie actuelle et *Tombéza* en dénonce impitoyablement les tares. Vous semblez fidèle à vous-même et votre œuvre semble suivre une trajectoire précise consistant dans le questionnement continu de notre société. Quelle relation y a-t-il chez vous entre la création littéraire et la réflexion idéologique ? Rachid Mimouni : il s'agit surtout d'une réflexion sociale critique qui nourrit la création romanesque en la fournissant de thèmes et de situations. Ce n'est pas tant ma pensée qui se réalise à travers mes écrits qu'un ensemble de constats, d'interrogations, de doutes et d'obsessions qu'expriment un ensemble de personnages dont la quête dévoile les contradictions des rapports sociaux¹. »

Ce n'est que plus tard, avec la relative libéralisation de l'expression et les luttes qui continuaient en s'exacerbant dans le contexte explosif de la crise qui secoua le pays que certains intellectuels et journalistes prendront la mesure de l'œuvre de Mimouni et commenceront à lui rendre justice. A titre d'exemple, ce n'est qu'en 1992 que l'on peut lire des commentaires du type suivant :

¹ Hafid Gafaiti, « Entretien avec Rachid Mimouni », op. cit.

« Tombéza n'est pas un personnage : il est un simulacre, un masque, le porte-parole de l'auteur. Il n'est pas une seule page du livre qui ne manifeste clairement l'identité du personnage et de l'auteur, le glissement de l'un dans l'autre ; qui par conséquent, ne rende pas dérisoire la fiction au regard de l'analyse, qui de la sorte apparait comme le véritable contenu d'une forme littéraire qui n'est là que pour servir d'enveloppe, d'accoutrement à quelque chose qui est considéré comme beaucoup plus important : la mise en accusation d'un ordre politique qui fait sombrer tout un peuple dans l'indignité¹. »

II.2.3 La réception française

A leur parution en France, la réception critique des romans de Mimouni a été unanimement positive. Que ce soit dans *Le Monde*, *Libération*, *Le Nouvel Observateur* ou même dans un petit journal de militaires français revanchards, *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* ont été salués comme de grands romans. Ainsi, Jacques Cellard écrivit à propos du *Fleuve détourné* en première page du Monde des livres : « *Le livre de Rachid Mimouni évoque irrésistiblement le Kafka du Procès ou de la Colonie pénitentiaire, et le Camus de L'Etranger. Ce ne sont pas de minces parrainages. Mimouni en porte le poids sans faiblir* »².

A une exception près dans un article de Michel Bernstein dans *Libération*, cette appréciation portait autant sur le contenu que sur l'écriture. Avec *L'Honneur de la Tribu*, les éloges et les apologies atteignent un sommet encore plus haut avec, par exemple, Bernard Pivot qui déclarait que nous tenions là « *le plus beau roman paru en France depuis le début de l'année* » et Frédéric Vitoux qui soutenait que « *Avec Rachid Mimouni, la littérature algérienne a trouvé son Gabriel Garcia-Marquez* ». En effet, les comptes rendus aient souligné en même temps la qualité du message et la valeur littéraire de ces textes. Cependant, dans un premier temps, les critiques ont mis en exergue la dimension politique des romans en faisant ressortir la dénonciation de la société algérienne. Dans un deuxième temps, soulignant la valeur formelle des œuvres, ils ont eu tendance à opérer un

¹ Mohamed Habili, « La littérature algérienne d'expression française : cas de Rachid Mimouni comparé à celui d'Albert Cossery », in L'Hébdô libéré, no. 87 du 25 novembre au 1^{er} décembre 1992.

² Jacques Cellard, « Le Fleuve détourné » in Le Monde des Livres, 17 septembre 1982, p. 13/Q, in GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 72.

glissement rapide pour élargir leurs jugements à la dimension esthétique de la production de l'écrivain et se contenter sur une lecture de la réalité politique de l'Algérie.

La sortie du *Fleuve détourné*, troisième roman de Mimouni, a eu un retentissement considérable à Paris. Il a été grandement apprécié pour son audace sur le plan thématique ; sur le plan de l'écriture, il a été présenté dans la lignée des œuvres de Camus, Kafka, Gheorghiu et d'autres écrivains prestigieux. Les commentateurs l'ont qualifié de grand roman et ont semblé vouloir le légitimer, d'abord esthétiquement, en le classant parmi les grandes œuvres occidentales sur le plan littéraire, et aussi, idéologiquement, en suggérant qu'il se distingue radicalement des autres œuvres algériennes sur le plan de la dénonciation et de la critique de la société algérienne contemporaine.

Selon Gafaiti, la texture du roman _ un récit fantastique mettant en jeu des personnages anonymes évoquant leurs obsessions sur le mode d'un délire plus ou moins désordonné et le style extrêmement sec et contraint où dominant des phrases très courtes d'où aucune envolée lyrique n'est possible _ peut évoquer l'écriture d'un Camus ou d'un Kafka. De même, l'atmosphère progressivement angoissante qui émerge dans un tableau sombre et apparemment sans espoir de l'univers bureaucratique peut faire penser au roman noir ou à la tradition de l'absurde. Cela dit, comment ne pas relever d'abord la parenté avec Kateb Yacine¹ qui s'illustre très directement dans le personnage de Si Mokhtar évoquant le personnage du même nom et occupant une place centrale dans *Nedjma* ? Comment ne pas relever le leitmotiv du voyage et de la quête, ainsi que l'utilisation du fou et du délire dans le roman maghrébin en général ? Et qu'en est-il de la marque particulière de Mimouni apparaissant dans l'utilisation de la métaphore et de la progression en cercle d'un nombre précis de thème et d'obsessions ?

Sur le plan thématique, le roman de Mimouni est à mettre sur le même plan que *Le Passé simple* de Driss Chraïbi, *La Mémoire Tatouée* de Abdelkébir Khatibi, *Dieu en Barbarie* de Mohamed Khair-Eddine, *Talismano* de Abdelwahab Meddeb, *La Répudiation* de Rachid Boudjedra ou *Le Muzzin* de Mourad Bourboune par exemple, dans leur dénonciation de l'idéologie dominante et des tabous de la société maghrébine contemporaine.

¹ Dans un entretien qu'il donna après la parution de ce roman, Rachid Mimouni fit le commentaire suivant sur sa relation avec l'œuvre de Kateb Yacine et de son roman *Nedjma* en particulier : « Je crois que ce livre a fini par faire partie de moi et je surprends parfois sous la plume une phrase entière de Kateb. » (Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Entreprise Algérienne de Presse-Bordas, 1990, p. 146), in GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 74.

L'œuvre de Mimouni est à situer dans le cadre d'une littérature maghrébine de questionnement et de contestation des valeurs établies. Ainsi, *Le Démantèlement*, Paru en même temps que *Le Fleuve détourné*, n'a rien à envier au roman de Mimouni par son traitement critique de l'histoire des mouvements politiques et des confrontations idéologiques pendant la guerre de libération nationale et après l'indépendance de l'Algérie, sa dénonciation de la condition féminine, ainsi que sa méditation sur le rapport entre l'individu et le pouvoir dans le contexte postcolonial. Mimouni nous offre une œuvre importante dans sa tentative de dire l'Algérie postcoloniale.

La presse française a eu tendance, d'un côté, à réduire l'œuvre à son aspect de témoignage en mettant l'accent sur son discours idéologique critique uniquement et, parfois, en renforçant sa lecture par une surévaluation esthétique, dans le but évident de l'exploiter à des fins politiques. Il ne faut pas perdre de vue que *Le Fleuve détourné* fut publié dans le contexte d'une confrontation économique et politique entre l'Algérie et la France et dans une conjoncture particulière dominée par le désaccord algéro-français sur le prix du gaz notamment. Jean-François Fogel dans *Le Point* :

« Mimouni comme tant d'adolescents algériens, a du agiter des bannières vertes au soir des accords d'Evian. Il écrit pourtant aujourd'hui sans amertume. Il aurait mauvaise grâce : l'échec de son pays fait de lui un écrivain que ce seul livre classe parmi les meilleurs du moment. Rachid Boudjedra, qui confirme son bonheur de romancier sur un thème similaire avec *Le Démantèlement*, n'est donc plus seul. A croire que notre gouvernement n'a pas fait l'erreur que l'on croyait en surpayant le gaz algérien. C'est le talent qui là-bas n'a pas de prix et sur lequel il faudrait d'urgence brancher un pipeline littéraire¹. »

D'un autre côté, la réception française a eu tendance à surévaluer la qualité littéraire de cette œuvre, peut-être dans une perspective relativement similaire à la précédente. Elle a échouée, premièrement, à la percevoir dans sa spécificité fondée sur son appartenance à la culture algérienne et, deuxièmement, à la situer dans la tradition d'une littérature maghrébine de combat, de contestation et de remise en question qui va des écrivains des années cinquante à ceux de la période contemporaine. Comparativement, la réception

¹ Cité dans *Le Nouveau Courrier de la Presse* LIT TOUT du 9 septembre 1982.

algérienne a fondamentalement occulté la dimension idéologique et la vision globale de l'œuvre.

Cette lecture sur les raisons de cette réception fut confirmée par les résultats d'un sondage sur le roman de Mimouni effectué auprès d'une population de 100 personnes âgées de 20 à 40 ans et publié par la revue *Synergie*¹ en mai 1988. Il y apparaît que la cause principale du silence de la presse algérienne sur *Le Fleuve détourné* est liée au fait que c'est une œuvre qui dérange (78%), qu'elle est un témoignage réel de la société algérienne (82%), que c'est un roman du présent (91%) et qu'il touche particulièrement le lecteur par son thème sur l'injustice (77%). Il en ressort que la réaction des lecteurs fut diamétralement opposée à celle des journalistes. Par ailleurs, les lecteurs appelaient à sa traduction en arabe (91%), ce qui était un indice de sa popularité et une indication du désir de généraliser sa lecture aux publics arabophone et francophone. Par ailleurs, cette analyse confirmée par les résultats de l'enquête rapportés ci-dessus est soutenue par les propos de l'écrivain. Dans l'entretien cité, il explique les rapports complexes et ambigus que la littérature algérienne entretient avec la presse :

« Hafid Gafaiti : Partagez-vous l'opinion d'une grande partie de la presse française qui soutient que vos romans occupent une place particulière, sur le plan de la critique sociale notamment dans la littérature algérienne ?

Rachid Mimouni : Cette question englobe en partie la seconde. Je dis qu'il ne m'appartient pas de confirmer ou d'infirmer ce point de vue. Ce que je souhaite ajouter, c'est que je déplore le silence de la presse algérienne sur mes écrits. Ce faisant, on laisse le champ libre à la presse française qui commente et interprète un ouvrage suivant son propre éclairage, et sa méconnaissance de la réalité algérienne la mène parfois à des contre-sens notoires mais qui sont admis parce que non contredits. En ce sens, nos écrits sont toujours utilisés² ».

L'œuvre de Mimouni a été publiée dans un contexte politique particulier, celui d'un régime qui a toujours utilisé le discours d'opposition comme source de légitimité sur lequel la classe politique algérienne, formée en grande partie par les anciens combattants de la guerre de libération nationale, ainsi que par les tenants d'une identité arabo-musulmane, comme fondement premier du mythe national.

¹ *Synergie*, no. 1, mai 1988.

² Hafid Gafaiti, « Entretien avec Rachid Mimouni », op. cit.

II.3 Narration, structures narratives et stratégies d'écriture

Dans la narration romanesque, Mimouni s'inspire, entre autres, du récit traditionnel ancestral. On examinera ici trois aspects intéressants : la structure apparente du conte traditionnel, la structure dialogique ou les rapports entre le conteur/ narrateur et son public/ lecteur, et enfin la narration polyphonique.

II.3.1 Retour au récit traditionnel

II.3.2.1 Récit romanesque et conte traditionnel :

La structure apparente du récit « *L'Honneur de la tribu* » est manifestement tributaire des procédés narratifs propres au conte.

Les formules préambulaires sont celles qui, dans le conte traditionnel, précèdent le récit lui-même. Elles se composent de formules d'ouverture ou de mise en train et de formules de localisation temporelle ou formules introductives. Suivant leurs natures, elles jouent deux rôles essentiels : les premières ont une fonction purement phatique ; elles servent à établir la communication entre le narrateur-conteur et l'auditoire. Les secondes, quant à elles, conduisent l'auditoire dans le monde de la fiction en situant le récit dans le merveilleux. Dans « *L'Honneur de la tribu* » Rachid Mimouni recourt à des formules de ce genre.

II.3.2.1.1 Les formules d'ouverture

Le conte traditionnel oral intègre, dans sa structure, une sorte de prologue qui a pour fonction d'établir le système communicationnel qui régit les rapports conteur-auditoire. Les conteurs reposent nécessairement sur le bon fonctionnement de ce mode de communication articulé autour d'un narrateur (le conteur) et d'un public ou auditoire. On comprend donc aisément que le conteur invite souvent l'auditoire à prêter l'oreille au déroulement de l'histoire. Dans le cadre de la communication orale, on apprécie donc mieux la fonction phatique des formules d'ouverture. Leur présence dans ce roman relève également de la volonté du romancier d'allier oralité et écriture et cela a été bien illustré dans notre mémoire de magister intitulée « Oralité et écriture dans *L'Honneur de la tribu*

de Rachid Mimouni »¹ et dont on a montré comment l'auteur a établi un pont entre l'oralité et l'écriture qui lui permet d'exprimer son **identité et sa différence** à travers le retour au conte oral et la réécriture fidèle (le pastiche sérieux) du modèle ancestral.

Le narrateur, à l'instar du conteur traditionnel, sollicite ouvertement l'attention de l'assistance avant de raconter son histoire. « *Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toutes créatures, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins. Dans le grand livre du monde, il a tout consigné.* » (HT, p. 11)

A l'analyse, la formule d'ouverture qui introduit les récits de Mimouni est :

- un bref dialogue entre le diseur du récit et l'auditoire ; le premier lance la formule et le second répond.
- la formule n'est pas un dialogue. Elle est le fait du narrateur qui s'adresse à un lecteur-auditeur duquel il n'attend pas de réponse.

De ce fait, le souci du romancier n'est pas de reconstituer fidèlement la structure du conte traditionnel, mais de s'en inspirer pour produire une œuvre originale.

Dans cet extrait, l'invitation au récit est persistante. Le narrateur-conteur interpelle abondamment le lecteur-auditeur. Le ton impératif du narrateur accentue la fonction conative et la dimension phatique du passage. Il convient également de noter que cette formule attire l'attention sur l'hybridité du texte qu'on s'apprête à aborder. C'est une formule qui sert à établir et à maintenir la communication entre le narrateur du récit et son destinataire, le lecteur ou l'auditoire.

II.3.2.1.2 Les formules introductives

Dans la narration du conte traditionnel, les formules introductives sont celles qui commencent le récit proprement dit. Elles sont appelées aussi formules de localisation temporelle. Donc, elles situent le temps des événements. Ce qui les caractérise, c'est surtout la rupture qu'elles opèrent d'une part en localisant l'action dans un passé lointain et d'autre part en transportant l'auditoire dans un monde surréel et imaginaire régi par le merveilleux et le fantastique.

« *L'Honneur de la tribu* » commence par une formule de localisation temporelle « *Tout commença par un mois de juillet* » (HT, p. 12). C'est dans un moment de

¹Abla HOUICHI, « Oralité et écriture dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », mémoire de magister (sous. dir. de) Said Khadraoui, Université Hadj Lakhdar, Batna, 2009.

suspension du récit que le narrateur situe les événements et plonge le lecteur dans un univers spatio-temporel imprécis, instable et mythique. Ces différents procédés de localisation temporelle, malgré cette apparente diversité, jouent le même rôle narratif. Ils contribuent, en réalité, à « délocaliser » les événements et à engager le lecteur dans le monde de l'irréel, dans l'univers du merveilleux où tout devient possible.

«*Toujours accompagné de mon fidèle ours, j'ai burlingué sur toutes les mers du monde* » (HT, p. 73), ce passage du saltimbanque est une porte d'entrée dans un univers mystérieux et fantastique qui laisse libre cours à tout développement fantaisiste. Ces choses insolites plongent effectivement le lecteur dans une ambiance merveilleuse. Le merveilleux et le surnaturel constituent une parure pour le conte qui est une parole dont le charme et la profondeur résident dans son insoumission à l'épreuve de vérité.

II.3.2.1.3 Les formules clausulaires

Les formules clausulaires sont celles par lesquelles le conteur achève son récit. Elles comportent une leçon de morale et une formule finale. Cette leçon morale tient à la fois de la sagesse populaire (ancestrale) et de la somme d'expériences pratiques transmises de génération en génération. Véritable conclusion littéraire du récit, la leçon morale enseigne le Bien par rapport au Mal.

Le mode d'énonciation de la leçon morale dans « *L'Honneur de la tribu* » se rapproche le plus de la technique du conte traditionnel. A l'image du conteur qui, à la fin de son histoire, s'adresse à l'assistance, le narrateur se tourne vers le lecteur pour lui transmettre, sur un ton impératif, les leçons à tirer de son récit : « *Voilà, j'ai terminé mon récit. La suite de l'histoire, tu la connais mieux que moi, puisque tu en as été l'un des protagonistes.* » (HT, p. 205) Cela veut dire que Mimouni, en employant ces formules, ne se limite pas au plaisir de la narration. Le conte traditionnel dont se réclame son roman est le genre didactique par excellence. Ses récits restent fortement marqués de significations morale, religieuses et politiques.

II.3.2.1.4 *L'Honneur de la tribu* récit ancestral

A sa parution en 1989, *L'Honneur de la tribu* a été accueilli unanimement par la critique qui a salué en Rachid Mimouni "un des plus forts tempéraments de la littérature francophone". En empruntant la forme d'un conte, *L'Honneur de la tribu* pose le problème de valeurs morales et humaines dans un monde en complète évolution. Avec ce roman, Rachid Mimouni, clôt le dernier acte de sa trilogie dont font partie *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*. Chacun de ces romans parle de la désillusion, de la déception et de la rancœur qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie.

Dans « Les ancêtres redoublent de férocité », un article du collectif qu'elle consacra à *L'Honneur de la tribu*¹, Naget Khadda indique que ce roman de Mimouni eu en France et en Algérie une réception comparable à celle du *Fleuve détourné* et de *Tombéza*. En ouverture de son texte, la critique développe le point de vue suivant :

« *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni a suscité, au moment de sa sortie des critiques très différentes, quasi opposées de part et d'autre de la Méditerranée. Tandis que la critique française, très élogieuse, saluait chaleureusement la confirmation d'un talent de libre penseur et d'analyse lucide de sa société chez un auteur qu'elle avait découvert avec *Le Fleuve détourné*, la critique algérienne, plus réservée, et parfois franchement réticente, déplorait essentiellement que la critique sociale, très acerbe, revête une coloration passéiste et semble faire l'apologie du traditionalisme à travers la charge émotionnelle propagée par l'évocation d'une mythique harmonie passée². »

Au moment de sa parution, *L'Honneur de la tribu* a eu droit au silence masqué dont les œuvres significatives bénéficient systématiquement en Algérie et au Maghreb de manière plus générale. Texte probablement charnière dans le parcours de l'écrivain, ce roman clôture un moment à la suite duquel Mimouni ne pouvait plus écrire comme auparavant ; selon Gafaiti, il constituait une fin et, en même temps, surement, le point de départ d'une autre écriture, d'un nouveau rapport à la littérature. Gafaiti a signalé que si les romans précédents étaient portés par l'urgence du cri et du dire, par l'énergie de la révolte

¹ Rachid Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Robert Laffont, 1989.

² Naget Khadda, « Les ancêtres redoublent de férocité » in Naget Khadda (sous la direction de), , *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni : *Lectures algériennes*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 67.

et l'exigence du verbe, tout en perpétuant ces valeurs dans une authentique fidélité à la conscience et à l'art, *L'Honneur de la tribu* les hisse à un niveau de maturité et de maîtrise qui sont la marque de l'artisan du texte, c'est-à-dire de l'écrivain dans ce que ce terme a de plus noble. Le point atteint était tracé par les romans antérieurs dont celui-ci constitue la synthèse et le dépassement bien que, sur le plan de l'articulation idéologique.

Empruntant la forme du **conte**, *L'Honneur de la tribu* est, par la voix de son ancêtre, le récit de l'histoire d'une petite communauté qui a fui l'invasion française et a tenté de sauvegarder son identité en se réfugiant dans une région désolée de l'intérieur du pays. Bénéficiant de son isolement protecteur, elle a vécu en autarcie et en équilibre selon des lois et des valeurs ancestrales qui lui ont permis de se perpétuer dans un rythme naturel et une harmonie sociale et humaine relativement réussie. Quelques années après l'Indépendance, cette bourgade du nom de Zitouna se trouve, du jour au lendemain, projetée plusieurs siècles en avant à la suite d'une décision administrative qui en a fait un chef-lieu de préfecture¹. De ce fait, elle est soudainement et brutalement confrontée avec le monde et la vie moderne dans ce qu'il ont de plus dévastateurs et traumatisant.

Le caractère dramatique de cette révolution se déploie simultanément sur plusieurs plans qui sont intimement enchevêtrés et qui portent également le message que l'œuvre véhicule. Tout d'abord, le récit **de l'ancêtre**, qui est le principal personnage-narrateur, est fait à un enfant de la tribu incapable de comprendre la langue originelle et se contentant d'enregistrer sur un magnétophone l'histoire de la communauté en voie de dépérissement. Histoire qu'il ne connaît pas et qu'il n'est pas évident qu'il sera un jour capable d'assimiler. Ainsi, le récit de l'ancêtre, qui articule la trame et le discours du roman, apparaît comme une bouteille jetée à la mer, cette image dénotant le peu d'illusion quant au succès de son arrivée à destination et reflétant le caractère fondamentalement pessimiste du propos du romancier.

Deuxièmement, le récit lui-même exprime la relation entre le village traditionnel et la civilisation moderne qui s'opère sur le mode de la confrontation violente et de manière tragique car elle pénètre la communauté par l'entremise de l'un de ses fils. En effet, Omar El Mabrouk, le membre le plus destructeur et le plus turbulent de la tribu revient après une longue période d'absence qui comprend sa montée au maquis et ses tribulations dans les

¹ Terme utilisé dans le roman alors qu'en Algérie postcoloniale la désignation de cette administration est « wilaya ». Il est intéressant de relever ce type d'élément textuel, qui se retrouve dans de nombreux textes d'écrivains francophones s'adressant plutôt, objectivement et par nécessité, à un lectorat extérieur à leur pays. En effet, il est révélateur de l'horizon d'attente du roman et l'indication qu'il nous permet d'inférer sur le type de lecteur ciblé, le lecteur français dans ce cas, peut contribuer à l'analyse à la fois du discours du roman, de son projet idéologique, de son destinataire et de sa réception critique.

arènes du nouveau pouvoir. Nommé préfet et renvoyé à Zitouna, il entreprend de transfigurer le visage de la bourgade qui avait échappé aux dévastations de la conquête coloniale et qui croyait pouvoir éviter celles de la modernité.

Jadis chassés de leur vallée fertile par le colonialisme français, les habitants de Zitouna sont maintenant poursuivis par la haine et la tyrannie de Omar El Mabrouk, symbole de l'état moderne qui balaie tout sur son passage. Aux demeures vétustes il substitue les immeubles hideux dans lesquels seront entassés les "lépreux" déçus et rejetés des grandes villes du Nord. Il force certain à travailler pour les "étrangers" venus industrialiser la paisible contrée avec leurs machines monstrueuses bouleversant l'environnement et enferme ceux qui ne plient pas à ses projets. Jouant de la pauvreté des uns et la cupidité des autres, il corrompt les faibles et les utilise contre leurs concitoyens. A tous, il promet un monde mirifique, mais à la ruine matérielle il ajoute la ruine spirituelle puisque le discours et le dogme officiels étouffent le verbe qui soudait la communauté ; la "boite à faire rire et pleurer" (la télévision) remplace les échanges sous les eucalyptus maintenant rasés et la place des figuiers qui abritait la *djemaa* est transformée en mairie à la solde du potentat.

Au partage du peu dont se contentaient les habitants, Omar El Mabrouk substitue des supermarchés vides qui attisent l'avidité des gens plutôt qu'ils ne satisfont leurs nouveaux besoins. Les mœurs des "civilisés" venus du Nord et imitant les Occidentaux porteront un coup fatal aux rapports sociaux ayant régi jusque-là le comportement des gens de Zitouna en dérégulant la jeunesse et en semant le trouble chez les autres. La résistance des autochtones ne peut rien contre le forcené appuyé par les institutions et les appareils officiels de la répression : « *A la suite d'Omar El Mabrouk s'installèrent les gendarmes, puis les policiers, puis les officiers du secteur militaire, puis les responsables du Parti, les instituteur de l'école, les médecins et les infirmières de l'hôpital, les gardiens de la prison, l'imam de la nouvelle mosquée, les caissières du supermarché* » (HT. pp. 196-197) .

Ainsi, à force de béton et de machines mais aussi sur une base de conditionnement, de démagogie, de violence et de répression, le préfet --- qui émerge comme le prototype des hommes de main des oligarchies du Tiers-Monde et dont l'ironie mordante de Mimouni, en mettant à nu ses tics et ses clichés, fait un portrait corrosif--- sape non seulement le corps mais aussi l'âme de cette communauté désormais peuplée de :

« ... dinosaures qui ont définitivement perdu l'espoir en l'avenir et en sont au point de douter de leur passé.(...) »

Ce fut à notre retour que nous constatâmes que les mots avaient changé de sens, les enfants de sexe, les adultes d'âge, les femmes de mari, les hommes de métier et de fortune. Je crois que c'est à partir de ce jour que nous commençâmes à prendre conscience des ravages causés par l'arrivée d'Omar El Mabrouk ».
(HT. p. 170)

L'Honneur de la tribu, c'est d'abord le **projet de la mémoire**. Mémoire d'un peuple qui sentant sa mort proche entreprend de dire son passé pour laisser des traces de ses origines, de sa manière désespérée de sauver son honneur en affirmant son identité et sa gloire maintenant révolues. Ce faisant, il consiste en un procès impitoyable de la modernité imposée comme un viol des cultures ancestrales ; simultanément, il constitue une terrible mise à nu du despotisme étatique qui a surtout réussi à démanteler les racines de la société postcoloniale. En plongeant dans l'univers d'un microcosme social, hautement plus représentatif du fait de sa qualité rurale et en tentant d'exprimer sa conscience face aux transformations politiques et économiques, Rachid Mimouni avait choisi de restituer le patrimoine de l'Algérie profonde. Cependant, dans la perspective du roman, la modernité est fondamentalement perçue comme violence, comme une invasion destructrice uniquement.

Dans, *La Mère du printemps*¹, publié au même moment et dont le thème est concomitant avec celui du roman de Mimouni, Driss Chraïbi avait décrit comment le peuple berbère a été contraint d'assimiler et de s'adapter à la colonisation arabe. Il avait également décrit comment, pour survivre, il a intégré un Islam populaire contre un Islam des privilégiés, reprenant ainsi à son compte un discours idéologique contestable sur les rapports entre cultures dominantes et cultures dominées.

Dans *L'Honneur de la tribu*, Rachid Mimouni explore la manière dont une culture séculaire est progressivement rongée de l'extérieur mais aussi de l'intérieur. Dans ce sens, son propos est à la fois accusateur et critique. Effectivement, le récit du destin de la communauté de *L'Honneur de la tribu* __ qui est un paradigme des sociétés du Maghreb, mais dont le sort est partagé par la plupart des peuples du Tiers-Monde __ est celui de la confrontation avec le pouvoir central, que celui-ci prenne la forme de l'impérialisme français ou celle de l'état postcolonial qui, en reproduisant de manière dictatoriale le modèle des pays industrialisés, a détruit l'âme d'une société fondée sur des valeurs sociales, philosophiques et morales en opposition avec le modèle essentiellement

¹ Driss Chraïbi, *La Mère du printemps*, Paris, Edition du Seuil, Points, 1982, 214 p.

matérialiste du vingtième siècle occidental. Cette perspective est en intime accord avec la vision globale de l'œuvre de Mimouni selon laquelle le mal n'est pas à chercher uniquement à l'extérieur puisqu'il est également en nous. Ainsi, concernant cette optique autant philosophique que morale, on peut lire dans *Tombéza* par exemple : « Vous vous dites, il exagère. Je sais bien que vous n'avez pas cessé de dénoncer ces pratiques. En êtes-vous pour autant innocent ? Et si le mal pourrit ce pays entier, n'est-ce pas que nous somme tous coupables sinon tous mauvais ? »(T. p. 178)

Cette dimension nous permet d'aborder, au-delà de ce premier niveau globalement idéologique du roman, son deuxième aspect important. La démarche de *L'Honneur de la tribu*, à l'image de celle de l'ensemble de la production de l'écrivain, dont l'expression la plus explicite se lit dans *Tombéza*, est ontologique. Elle l'est dans la mesure où Mimouni nous montre que la destruction était à l'œuvre, presque génétiquement, puisque des contradictions internes minaient l'apparemment paisible bourgade de Zitouna.

De la même manière que dans *Tombéza*, à un premier niveau, le romancier échappe au manichéisme simpliste dans la mesure où il explore le mouvement par lequel les habitants du village ont, eux-aussi, entretenu des rapports de violence et de domination qui les ont ligués les uns contre les autres et affaiblis. Car si Omar El Mabrouk revient à Zitouna et s'il a la ferme volonté de moderniser son village natal et de le transformer de fond en comble, ce n'est pas tant dans le but de le mettre au diapason des temps modernes et de faire bénéficier ses concitoyens du progrès ; c'est avant tout pour se venger de ceux qui avaient mis au ban de la société puis abandonné son père dont la générosité, l'âme sensible et la pureté ne s'accommodaient ni avec les intérêts particuliers des membres les plus puissants ni avec la passivité, et parfois la lâcheté, des éléments les plus faibles de la tribu :

« _ Je ne vous savais pas si vaillants. Où étiez-vous donc, ô mes braves, lorsque mon père gémissait sous l'étreinte du plantigrade ?(...) Il ôta ses lunettes :
« _ (...) Apprenez que désormais il n'existe en ce lieu qu'une autorité et une seule : la mienne, et qu'avant de vous permettre de péter ou d'essuyer votre morve il faudra m'en demander la permission. » (HT. p. 165)

Dans ce sens, le roman peut être lu comme une **allégorie** sur la vengeance de ceux qui, en Algérie, furent écrasés par les éléments qui ont confisqué la Révolution et les richesses du pays. Il éclairerait, de manière prophétique, les motivations de ceux dont le

comportement relève, pendant la guerre civile qui suivra dans les années quatre-vingt-dix, simultanément de la révolte contre l'injustice, de l'endoctrinement idéologique et du règlement de compte avec l'Histoire.

Dans cette perspective, comme les personnages du *Fleuve détourné* et ceux de *Tombéza* qui apparaissent dans une dialectique du maître et de l'esclave, de la **victime et du bourreau**, à la fois accusateur et coupable, Omar El Mabrouk est porteur de cette dimension ambivalente caractérisant l'humanité dans son essence et faisant simultanément sa grandeur et causant sa malédiction dans le sens où l'exprime, selon Gafaiti, Sartre, c'est-à-dire dans le sens où « nous sommes condamnés à être libre. »¹. De la même manière, si les habitants de Zitouna perdent le sens de leur identité, c'est à cause de la destruction liée à l'invasion française, mais aussi à cause de la division qui s'est développée dans leurs rangs. En effet, au lieu de résister ensemble, une partie de la tribu avait décidé de partir vers le Nord en quête de richesse mirifique en faisant la promesse de venir pour en faire profiter la partie qui avait choisi de rester. Plus tard, et alors que cette dernière restera accrochée à un passé idyllique² en rêvant de retrouver l'âge d'or qu'elle aurait connu, la première se laissera happer par les mirages de la civilisation matérielle qui l'avilira et lui fera perdre le sens de son existence. En liant deux époques et en faisant un parallèle entre elles, Mimouni semble faire ressortir le caractère cyclique de l'Histoire et la fondamentale, bien que tragique, liberté de l'individu au sens sartrien du terme.

L'Honneur de la tribu repose, dans ses propres termes narratifs et littéraires, la question de la survie des sociétés qui, en cessant d'évoluer car se confiant à des valeurs sociales et morales et à un mode de vie économique leur permettant de se perpétuer en autarcie, ne peuvent affronter des sociétés plus puissantes dont le modèle évolutif consiste à digérer toute autre structure n'obéissant pas à leurs critères et dont le caractère matérialiste et expansionniste ne tolère pas la différence. Le roman pose à priori la radicale et intrinsèque négativité de la modernité.

Dans ce sens, s'il réussit à décrire le processus de confrontation de systèmes socio-économiques et de modèles culturels différents, il tend à produire un discours foncièrement passéiste et nostalgique. La valorisation du mode de vie et de la culture ancestrale de la tribu de Zitouna est opérée sur la base de la référence à un prétendu âge d'or, celui que la narration désigne, de manière récurrente, comme celui de la "vallée heureuse". La critique

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

² GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op. cit., p. 110.

de la modernité est déployée selon les schémas habituels du discours idéologique contre l'industrialisation, la centralisation du pouvoir, la scolarisation obligatoire, la permissivité, le mode de vie fondé sur la consommation, l'occidentalisation de la société et de la culture, etc.

Le romancier fait remonter la déstructuration de cette société traditionnelle à 1830, c'est-à-dire l'année de la conquête de l'Algérie par la France, et son total bouleversement à l'industrialisation, ainsi qu'à la socialisation étatique qui a suivi à l'Indépendance de ce pays en 1962. La narration de ce phénomène est réalisée en des termes produisant une vision en évidente opposition avec une conception historique et scientifique, au sens marxien du terme, du développement des sociétés humaines. Là où Driss Chraïbi, dans *La Mère du printemps*, ou Rachid Boudjedra, dans *Les 1001 années de la nostalgie*¹ par exemple, avaient réussi à atteindre une dimension mythologique productrice de sens par son intégration à une vision épousant le mouvement de l'Histoire, Mimouni est contraint d'entériner sur le plan narratif une conception préétablie qui, si elle est séduisante par le romantisme et la naïveté du discours culturel et idéologique dans lequel elle s'inscrit, n'en demeure pas moins fondamentalement idéaliste et singulièrement biaisée.

Dans cette perspective, la lecture de Gafaiti rejoint celle que Yamilé Ghebalou développe dans son étude du roman de Mimouni. En effet, dans « Mythes, images et imagerie de l'écriture », cette critique fait l'analyse suivante de cette dimension de l'œuvre :

« L'Histoire à travers l'histoire, et malgré le « Nous », se révèle être non pas un discours du groupe et de ses contradictions, mais un discours unique, unifiant, qui fait du récitant non le lieu-carrefour de la productivité de divers récit, mais l'autre instance de confiscation de la pluralité des discours qui sont d'ailleurs tous conçus sur le même modèle. Une notion éculée de l'Histoire ainsi engendrée, qui semble profondément en accord avec une Histoire confisquée et vécue comme telle dans la société algérienne, et qui est, ici, insensée. Les apparentes concessions faites au niveau de l'énonciation à des formules « arabo-islamiques » ne font que révéler plus profondément encore l'obédience du récit aux institutions idéologiques de l'Histoire et de la littérature. L'imaginaire n'imprime pas ici sa charge de dépassement créateur, mais vient renforcer un « déjà-là » idéologique »².

¹ Rachid BOUDJEDRA, *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979.

² Yamilé Ghebalou, « Mythes, images et imageries de l'écriture », in Naget Khadda (sous la direction de), *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni : Lectures algériennes*, op. cit., p. 23.

Cette lecture est appuyée par le fait qu'à aucun moment le modèle traditionnel de la tribu n'est remis en question en lui-même ou en relation avec d'autres modèles. Pareillement, à aucun moment les aspects positifs de la civilisation moderne ne sont mis en avant. A partir des éléments du texte, le lecteur n'a strictement aucune liberté de vision et d'appréciation qui résulterait d'une présentation réaliste, complexe et dynamique. Le schéma transparait grossièrement entre, d'un côté, la culture traditionnelle de la tribu assimilée au bien total et, d'un autre côté, la civilisation moderne présentée comme le mal absolu. Dans ce sens, le roman ne se donne à lire que comme un deuil lié au meurtre symbolique qui l'aurait justifier et son discours se laisse par conséquent aller à un pessimisme qui n'éclaire pas la réflexion.

Selon Gafaiti, la vision personnelle de Mimouni ne relevait pas de ce passéisme que l'on peut lire dans *L'Honneur de la tribu*. Gafaiti voit que c'est à travers le personnage d'Omar El Mabrouk et ce qu'il représente, l'auteur avait voulu faire le procès des pouvoirs totalitaires et bornés qui ont fait une panacée de la modernité et qui en important un modèle de société inadaptée aux réalités sociales et culturelles spécifiques à chaque pays en ont ravagé le patrimoine. Il est probable que son projet était justement d'exprimer, à travers le personnage-narrateur de l'ancêtre en particulier, le point de vue de la tradition, la mémoire et le vestige, la conscience de cette communauté, de cet archétype fondamental qui constitue notre patrimoine en voie de dépérissement et de déstructuration ; Gafaiti pense que, sur le plan de l'écriture de ce roman, il y a une discordance entre le projet et sa réalisation sur le plan diégétique et narratif,

II.3.2 La structure dialogique

Dans l'œuvre de Mimouni, on sent que l'auteur a l'intention de créer une œuvre où tout le monde participe, par un recours volontaire au dialogue. Celui-ci se manifeste dès son roman « Tombéza » et plus précisément dans le discours paratextuel... Le narrataire de *L'Honneur de la tribu* veut solliciter l'attention du lecteur en transgressant continuellement les règles classiques qui déterminent le genre. L'intrusion de ce narrateur entraîne une superposition de plusieurs voix narratives au sein du texte, ce qui rappelle les histoires populaires où l'intervention de plusieurs conteurs s'avère nécessaire pour multiplier les points de vue autour du personnage central.

II.3.2.1 Du dialogue narrateur / public au dialogue narrateur / narrataire

Dans son rapport à l'oralité, Mimouni utilise merveilleusement les techniques d'énonciation des narrateurs traditionnels pour poser les problèmes de son temps. Il s'agit d'une survivance de cette narration du conteur traditionnel caractérisée par une rhétorique essentiellement orientée vers l'auditeur ou le public. Le but de cette transposition du discours traditionnel est de rendre une langue portant écrite, très vivante.

L'analyse de la structure narrative du roman de Mimouni révèle une forte utilisation des modalités narratives propre au conte. Il réhabilite le dialogue conteur-auditeur interrompu par l'écriture et crée ainsi un nouveau type de narrateur qui, à l'instar du conteur, « échange » constamment avec le lecteur ou l'auditoire. Dans les récits de cet écrivain, on rencontre le narrateur hétérodiégétique, omniscient et impersonnel « Il » ; là où réside la nouveauté, c'est dans l'adjonction d'un autre narrateur personnel et homodiégétique « Je » qui imite le conteur. Il s'établit donc entre le narrateur et le narrataire un « dialogue » permanent de sorte que celui-ci participe activement au processus d'élaboration et du lecteur du texte, car il est censé partager le même code socioculturel que le narrateur.

L'autre procédé que Mimouni emprunte au conteur, c'est la question oratoire. Par cette technique, le romancier donne l'impression de raconter l'histoire à un groupe de personnes. (le saltimbanque).

Dans le cas du « Fleuve détourné », il s'agit le plus souvent de questions que le narrateur se pose à lui-même pour progresser dans la narration. Voici par exemple comment le narrateur s'interroge à propos de cette terrible vérité d'une société qui a subi des changements détournant son fleuve de son cours. Dans le même ordre d'idées, on peut mentionner cette autre interrogation qui n'est en réalité qu'un prétexte trouvé par le narrateur pour expliquer un aspect des us et coutumes maghrébins ... (ex)

Le narrateur-conteur, chez Mimouni, convoque son lecteur-auditeur pour plaindre un personnage, pour le prendre à témoin, pour lui faire une confidence ou pour le mettre en garde. C'est également pour donner de la crédibilité à son récit. Ces différentes intrusions du narrateur « Je » sont des occasions pour le narrateur de partager, avec le narrataire, ses impressions, ses appréciations ou son opinion à certains moments du récit ou tout simplement d'informer. Ainsi, l'emploi dans le texte des pronoms personnels (je, vous, nous) et des adjectifs possessifs (mon, ma, mes, votre, vos) est révélateur de cette volonté

qu'a le narrateur d'impliquer le narrataire ou le lecteur dans son récit et de maintenir le contact avec lui.

Pour rompre la linéarité de l'intrigue, Mimouni utilise ce dialogue explicite et quasi-permanent du narrateur avec le lecteur. A travers ce dialogue, le romancier narre, rapporte et juge le discours et les pensées des personnages. Ce procédé est propre à la narration traditionnelle dont le but est de garder intact et en éveil la compréhension et l'intérêt de l'auditoire. Ce recours au modèle ancestrale fait de la narration dans les romans de Mimouni un phénomène nouveau qui rompt avec les habitudes établies.

Chez Rachid Mimouni, le désir d'innovation s'exprime dans la manière même de raconter, dans les techniques d'énonciation adoptées. Comme ses devanciers, il conserve dans ses récits la traditionnelle instance narrative, c'est-à-dire le narrateur impersonnel « il », mais le transforme dans son principe : il innove en le doublant d'un narrateur personnel « je » qui se comporte comme le conteur traditionnel ou le griot. Comme ce dernier, il ne se cache plus ; au contraire, il s'exhibe dans son récit, fait sentir sa présence, prend la parole, intervient ouvertement, s'adresse au lecteur. Cette pratique est une pratique courante dans le récit traditionnel.

Mimouni, dans son écriture, recrée la situation de communication qui existe entre le conteur et son public. Comme dans une séance de conte traditionnel, le narrateur « je » éprouve le besoin de communiquer, de dialoguer avec le lecteur-interlocuteur qu'il maintient constamment en éveil en l'interpellant, en l'interrogeant, en le prenant à témoins ou en faisant des commentaires critiques ou des réflexions provocatrices. Dans ses trois récits on trouve des énoncés qui portent les marques ou les traces évidentes de la présence du narrateur et du narrataire, ou qui mettent en relief leurs relations particulières.

On reconnaît aisément, en se référant à l'analyse de l'œuvre romanesque de Mimouni, deux des cinq fonctions assignées au narrateur par G. Genette dans *Figures III*, à la suite des travaux de Roman Jakobson¹ : une fonction de « communication » qui correspond aux fonctions conative et phatique chez le linguiste, une fonction « testimoniale » ou d'attestation qui correspond à la fonction émotive ou expressive chez lui. Les interventions directes du narrateur « je » dans le récit, substitué par « moi » ou par « nous » ou « on » (ces deux derniers pronoms rassemblant dans une catégorie commune narrateur et narrataire) ont une fonction expressive ou émotive, selon la terminologie de

¹ Roman JAKOBSON, *Essai de linguistique générale*, Ed de Minuit, Paris, 1963 (repris par la collection Point, Seuil).

Jakobson : elles permettent à l'émetteur de communiquer ses sentiments, ses impressions, ses réactions ou ses appréciations sur tel ou tel fait et de s'engager davantage dans le récit.

Quant au pronom personnel « vous » et les nombreux impératifs, ils ont une fonction conative tandis que les éléments « Mon Dieu ! », « dites donc ! », ainsi que la redondance des verbes assertifs ont une fonction phatique. Ainsi, la narration use à la fois de la fonction expressive, de la fonction conative et de la fonction phatique puisque le narrateur implique le narrataire/ lecteur dans son récit et maintient le contact avec lui. Ce dernier, interpellé sur tel ou tel point, se sent concerné par ce qui se passe ou par ce sur quoi son attention est attirée. Comme l'assistance dans une soirée de conte traditionnel, il se trouve lié à l'énonciateur par une relation de solidarité, de complicité, de partenariat. C'est ce rapport qui explique l'emploi fréquent des expressions et tournures où narrateur et lecteur se trouvent liés, pris ensemble.

Au total, on observe qu'il y a chez cet auteur subversion dans le système conventionnel du narrateur. Si au 18^{ème} siècle, des écrivains comme Marivaux, Diderot, Fielding ou Sterne employaient déjà le dialogue narrateur-lecteur comme une technique narrative intéressante, on a fini par considérer les interventions du narrateur et l'insertion du dialogue dans le récit comme des entorses à la convention romanesque. Mimouni, à l'instar d'autres auteurs algériens, va récupérer et réhabiliter ce dialogue narrateur-lecteur, d'autant plus que l'exemple de la séance de conte traditionnel est très stimulant. Si l'omniprésence, la prééminence et la polyvalence du conteur (qui, comme un comédien, sait jouer tous les personnages et tous les rôles) sont très perceptibles dans ses romans, on remarque que sa narration n'est pas faite seulement à la première personne comme dans la plupart des récits de vie ou des romans autobiographiques. Le romancier algérien a conservé le narrateur extradiégétique, omniscient et impersonnel « il » courant dans les romans ; mais il a ajouté un autre narrateur, un narrateur homodiégétique qui dit « je » et qui livre une narration à la manière Rawi Il y a donc au moins deux narrateurs explicites dans ses récits et il est important de parler de narration polyphonique.

II.3.2.2 Organisation narrative

Bien qu' « *Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même*

récit, etc. »¹, dans l'œuvre de Mimouni, cette opération semble être exigée par l'organisation textuelle variée de ses écrits romanesques. D'un champ textuel à un autre, l'instance narrative qui se présente comme l'activité de production et de développement du discours précise sa dynamique propre.

Dans *Le Fleuve détourné*, le protagoniste-narrateur est sujet et objet de son propre récit. Dans ce roman, l'articulation de l'énonciation autour d'un ancien combattant de la guerre de libération, s'exprimant à la première personne dans un camp de détenus de l'Algérie indépendante, occupe bien une fonction idéologique. Conscient de l'absurdité de sa situation dans un monde fermé sur lui-même et forcé de partager avec d'autres détenus un espace aliénant conjugué à une temporalité oppressante, le revenant prend clairement position au niveau sociopolitique et expose ses vues sur les problèmes de la nouvelle société algérienne.

La forme de son discours rapporté exprime un profond malaise portant un regard acerbe et dénonciateur sur les injustices régnantes, les abus du pouvoir et la misère qui s'accumule autour de lui. Misère basée sur la vision réelle de l'enrichissement de la classe dirigeante et l'appauvrissement du peuple algérien. La performance narrative et porteuse de désenchantement et de contestation puissante puisque la parole du revenant expose longuement ses idées sur l'échec des régimes politiques au lendemain de l'indépendance du pays, régimes qui, en confisquant la révolution pour leurs propres fins, ont bafoué éternellement l'identité algérienne.

A la différence du *Fleuve détourné* où, dans l'espace textuel, le revenant délègue la parole à d'autres personnages intradiégétiques, dont les mini-récits ou récits « métadiégétiques » comme le dit Genette, servent d'explication et s'apparentent au thème principal du roman, Tombéza est une instance narrative actancielle. Son « je » ne ressemble en rien à celui du protagoniste-narrateur du *Fleuve détourné*. « *C'est d'abord un JE dans le roman. Ce JE dont Mimouni semble prendre la responsabilité en invitant tout lecteur* »² à saisir en profondeur « *ce qui se passe dans la tête d'une crapule qui s'est débrouillée pendant la guerre, qui a prospéré à l'ombre de la révolution socialiste ; qui vit ses derniers instants dans un sordide débarras d'hôpital et qui voit défiler alors toutes sa vie* »³. Cette problématique, à la fois dense et délicate, pose le déchirement social et humain au cœur même de la société algérienne. Elle constitue également le pivot central

¹ Genette, *Figures III*, p. 227.

² Brahim Hadj Slimane, « Tombéza de Rachid Mimouni », *Sans Frontières*, N°88/89, p. 54.

³ Hamid Barrada et Patrick Girard (Propos recueillis par), « Je raconte les tempêtes qui se préparent », *Jeune Afrique*, N°3, nov-déc 1989, p. 118.

autour duquel le développement et la dynamique du récit de Tombéza s'articulent. Ainsi, ce récit tour à tour intérieur ou extérieur, est un « JE » imposant qui ne peut s'inscrire que dans une perspective personnelle, voire singulière. Mimouni précise à cet effet que :

« Tombéza ne pouvait pas dire « nous » : c'est bien connu, sous l'empire du Mal, c'est le chacun pour soi qui régit les relations entre les hommes. Le salaud n'a que des rapports d'exclusion avec les autres. Les autres, il ne les rencontre que dans les l'inimitié, la trahison, voire le crime. Toute solidarité lui est interdite. Il arrive à Tombéza de faire le bien, il passe même pour un pilier de mosquée, mais c'est pour mieux tromper son monde. La communauté n'existe pour lui qu'en trompe-l'œil. Le « je » est de rigueur »¹.

Il convient de souligner que Tombéza rapporte toujours telle quelle la parole de ceux qui l'entourent. Etant lui-même narrateur et protagoniste, la perspective du récit est donc ainsi fondée sur une focalisation interne². L'importance de cette vision est qu'elle permet de circonscrire l'espace algérien et de présenter les autres protagonistes dont il perçoit le comportement et la psychologie. Son interprétation de la réalité est complétée et renforcée par les propos que l'auteur implicite y apporte et qui créent une centralisation interne sur le sujet même de l'énonciateur. Car ces multiples interventions illustrent sa psychologie, son idéologie, ses mobiles, de même que ceux des autres protagonistes qui animent l'espace du récit.

La focalisation de l'auteur implicite vient renforcer ce que Tombéza ne peut voir ou dire, poser un regard qui révèle la déchirure sociale d'une société en proie à tous les maux et préciser l'inscription d'une certaine socialité dans le texte.

Si dans *Tombéza* l'instance narrative fait partie de la diégèse, le support discursif dominant dans *L'Honneur de la tribu* « est à la charge d'un personnage impliqué qui, du dehors, raconte ce qu'il a vu et ce qu'il a vécu »³. En fait, ce narrateur subjectif « exerce ici une « hégémonie narrative » visant non pas à démentir un récit antérieur, mais à sauver de l'oubli une langue, une éthique, bref une histoire ; celle des ancêtres fondateurs

¹ *Ibid*

² « En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet », Genette, *Nouveau discours du récit*, pp.49-50.

³ Beida Chikhi, « Rachid Mimouni. De la fable à la mise en spectacle », *Littérature algérienne – Désir d'histoire et esthétique*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, p. 215.

de *Zitouna menacés d'absorption* »¹. Dès l'incipit, le vieux cheikh invite son narrataire² à enregistrer ses propos pour mettre par écrit son récit oral. « *Laisse donc ta machine* » (HT, 12), dit-il à un interlocuteur qui ignore sa langue. La mise en contact avec le narrataire « *inaugure la situation de communication qui donne lieu à la narration* »³.

Et en tant que seul dépositaire de la mémoire, l'énonciateur oriente son récit en adoptant une perspective globale faisant passer la narration du singulier au collectif. « *D'où un « nous inclusif » qu'il utilise le hissant en même temps au rang de porte-parole des siens* »⁴. N'affirme-t-il pas en ces termes la situation tragique des membres de sa tribu : « *Nous sommes abandonnés sur la rive du fleuve impétueux dont vous croyez que le cours vous mènera à bon port* » (HT, 12). A propos du passage très particulier, voire très significatif, dans son roman, d'une voix singulière à une dimension plurielle, Mimouni précise ce qui suit : « *Dans mon roman, c'est « nous » et non « je » qui parle du début à la fin. Le narrateur est un individu qui ne se conçoit pas en dehors de la tribu ; il est toujours animé d'un sens très aigu de la solidarité, bref, il est un maillon d'une chaîne immense.* »⁵

II.4 TECHNIQUE DE BROUILLAGE ET SUBVERSION

DU CODE NARRATIF

On doit reconnaître à Mimouni le mérite d'avoir su allier les techniques traditionnelles de l'oralité et celles de l'écriture moderne. Examinons quelques exemples significatifs du croisement des genres dans ses romans. C'est ce mouvement littéraire du renouvellement qui semble séduire R. Mimouni; son influence est perceptible dans son roman *L'honneur de la tribu* ; dans ce texte se dessine déjà la recherche d'une esthétique moderne et rénovatrice mais qui s'affirme comme entièrement vouée à l'éclatement et la subversion au plan narratologique et discursive.

¹ Cherif-Gaillard, « Le récit dans les années 80 », op. cit., p. 68.

² « comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur », Genette, *Figures III*, p. 265. Pour une définition du narrataire, voir également Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, N°XIV, 1973, pp. 178-196. Différent du lecteur réel, virtuel ou idéal, le narrataire est doué de certaines caractéristiques définissant une sorte de « degré zéro du narrataire » (facultés de raisonnement et de mémoire, ignorance complète des faits et des personnages du récit, absence de toute personnalité et de toute faculté d'interprétation et de jugement moral de ces faits).

³ Rania Khalkhal, *Essai d'une analyse narratologique de L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, Mémoire de DEA, Université Paris-Nord, Villetaneuse, 1993-94, p. 16.

⁴ Cherif-Gaillard, « Le récit dans les années 80 », p. 68.

⁵ Barrada et Girard, « Je raconte les tempêtes qui se préparent », p. 126.

Les nouvelles critiques pensent au croisement des codes narratifs, c'est-à-dire à la subversion du code narratif ordinaire, comme l'inclusion dans la narration du mythe, du fantastique, de l'inscription du délire et de sa poétisation, du code de l'oralité. Ces codes, qui s'entremêlent, s'appuient sur toute une gamme de procédés formels d'écriture comme la polyphonie, l'humour et la dérision, créant de ce fait un monde romanesque chaotique et difficilement accessible au lecteur à travers un récit différent du type habituel.

Tout au long de notre travail, nous essayerons d'évoquer la présence riche de ces procédés formels d'écriture dans notre corpus : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza et L'honneur de la tribu*, afin de percer ses effets et ses intentions sur le projet littéraire mimounien.

Mimouni a recours à la déconstruction de la norme narrative et de ses codes dans ce récit où se croisent et s'entremêlent des genres, comme, le réalisme merveilleux, le fantastique, le délire, les mythes, les légendes, la polyphonie, l'humour, la dérision, l'oralité et l'histoire. C'est pourquoi le lecteur sera désorienté par sa structure éclatée, fragmentée. C'est-à-dire que sa forme non-conforme aux normes devient difficilement accessible au lecteur. Vivant dans un conflit entre deux cultures, deux systèmes de valeurs, s'est perdu entre deux langues, deux univers culturels différents, R. Mimouni donne naissance à de « nouveaux genres »¹, un texte hybride dans la littérature maghrébine d'expression française en réécrivant fidèlement les modèles endogènes d'autrefois (*les Mille et Une Nuits*, *Le Coran*, le conte oral, et la fable ancestrale), et en utilisant la langue de l'Autre (la langue française) dans le but d'exprimer sa différence, son identité et pour renaître à la vie et accéder à la modernité.

Ce tenant de la tendance "néo-narrative" exprime sa réconciliation avec l'Ancêtre en tissant son récit sur le modèle des anciens. Elle se traduit au plan hypertextuel par l'imitation respectueuse. Rachid Mimouni cherche par le particularisme² formel de l'oralité à interpréter au plan idéologique, existentiel comme la volonté de traduire le malaise du sujet maghrébin. R. Mimouni pastiche avec respect le modèle ancestral. Il s'agit des pratiques littéraires au moyen desquelles il signifie à l'Autre son identité et son origine. Il résulte que, le romancier maghrébin **recourt à la tradition orale pour un travail de réécriture**, c'est-à-dire, une **création littéraire** qui **exige** une **complémentarité** entre rawi et kateb, pour donner au nouveau récit quelque semblant d'authenticité. Partant des récits et des légendes arabes, musulmanes et berbères, Rachid Mimouni pastiche ces modèles

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 196.

² - Ibid, p. 266.

ancestraux pour nous en livrer un tout autre avec des techniques d'écriture novatrice et également, pour remettre en valeur une culture populaire sous-estimée et faire revivre la « mémoire » et la sauver de l'oubli.

II.4.1 Une écriture carnavalesque

L'œuvre littéraire en général et le roman maghrébin de langue française en particulier ont toujours entretenu un rapport privilégié avec le contexte socio- culturel et esthétique dans lequel ils prennent forme.

L'indépendance des pays, en tant que moment de libération historique des peuples, a créé un conditionnement nouveau favorable à la liberté créatrice. Cette évolution du roman maghrébin d'expression française vers plus de liberté dans la créativité se réalise au niveau de la narration et va s'accroître autour des années 80. C'est justement à partir de cette période que MIMOUNI inscrit son nom parmi les romanciers maghrébins de sa génération. Ce contexte historique est marqué, sur le plan social, par la revendication et un besoin de plus en plus croissant de liberté car, désormais, se sont installés au pouvoir des dictateurs qui ont perverti et confisqué les indépendances acquises de hautes luttes par le peuple. Pour décrire cette nouvelle situation sociale animée par des chefs d'Etat bouffons et ubuesques, les romanciers maghrébins de cette période, dont Rachid MIMOUNI, optent pour le récit carnavalesque. Cette nouvelle écriture se traduit par la peinture tragico-comique et satirique de la situation sociale et politique déplorable, par une bouffonnerie d'écriture et par l'irréalisme de certaines situations. Elle apparaît, pour ceux qui la pratiquent, comme une véritable stratégie pour communiquer aux lecteurs le sentiment de l'inacceptable.

Le nouveau contexte social, celui des années 80 qui voit la dictature s'installer au Maghreb, informe l'écriture des romanciers maghrébins de langue française. Préoccupés par le sort du peuple, c'est aux régimes totalitaires responsables de la situation qu'ils s'attaquent. La peinture qu'ils proposent des chefs d'Etat est désormais beaucoup plus caricaturale tant leur objectif aura été de les démystifier en mettant à nu leurs extravagances, leur démesure, leur cruauté, leur perversité et leur soif du pouvoir. Cette nouvelle manière de présenter les hommes du pouvoir, on la retrouve, à des degrés divers, dans la trilogie de MIMOUNI.

Parce qu'il s'inspire de la réalité sociale de l'Algérie après l'indépendance, MIMOUNI décrit, dans ses romans, une situation sociale déplorable. La fiction reflète

également la réalité vécue d'une société qui connaît un naufrage social et moral. Le peuple algérien est terrorisé par le grand banditisme, des dirigeants et des administrateurs. Le crime, le vol, la bureaucratie, le viol, l'inceste, la corruption emblent désormais érigés en nouvelles valeurs morales, tant leur emprise sur la jeunesse est grande.

A la lecture des romans de MIMOUNI, on est également frappé par cette écriture carnavalesque avec ses extravagances. *L'Honneur de la tribu* décrit un préfet avec ses déviations politiques, sociales et morales. Mimouni présentent donc une situation sociale fortement dégradée. Les dirigeants et les administrateurs qui devraient impulser le développement ont plutôt muselé le peuple pour assouvir leurs intérêts égoïstes. L'écriture carnavalesque par laquelle s'effectuent la satire et la parodie du pouvoir se caractérise aussi par le merveilleux, le fantastique et l'in vraisemblance.

II.4.1.1 L'écriture du fantastique et du merveilleux

Le récit carnavalesque, pour lequel a opté MIMOUNI, adopte aussi cette dimension surnaturelle propre au monde traditionnel maghrébin. Dans *L'Honneur de la tribu*, les éléments sont savamment réunis pour plonger le lecteur dans une ambiance merveilleuse et sensationnelle. Ainsi, le saltimbanque, l'ours, ...

Chez MIMOUNI, plusieurs faits relèvent également du sensationnel et de l'in vraisemblable. Cette écriture dans laquelle le romancier allie caricatures cocasses, extravagances, merveilleux, sensationnel et insolite, est au service de la fiction pour créer le dépaysement. Ce que l'écrivain recherche, c'est un espace libéré de toute soumission au réalisme. C'est-à-dire, en s'éloignant du réel grâce à la démesure et au merveilleux qui le caractérisent, le récit carnavalesque apparaît incontestablement comme une stratégie de dissimulation. Avec ce genre de récit, MIMOUNI peint la réalité sociale. Le carnavalesque, en abolissant les distances sociales, les règles, les conventions, les interdits et les tabous, lui permet de porter sans crainte un regard critique sur le pouvoir.

II.4.1.2 Ecriture postmoderne

D'un point de vue esthétique, la parodie carnavalesque s'inscrit chez l'auteur dans cette quête obsédante d'une nouvelle écriture romanesque maghrébine. L'écriture de MIMOUNI répond à un certain projet romanesque : concevoir une nouvelle esthétique romanesque maghrébine. Cette ambition de renouveler les formes du roman traditionnel a

pu conduire MIMOUNI à s'intéresser aux initiatives novatrices de ses prédécesseurs. Il s'agit de l'écriture postmoderne¹ qui marque le domaine littéraire contemporain. Ce terme est un mot nouveau, polysémique, fécond mais imprécis. Pour Pierre ND'A, l'influence des courants littéraires étrangers sur les écrivains, est remarquable :

« Les écrivains africains comme les autres subissent consciemment ou non des influences étrangères. Il est évident que, dans la quête de nouvelles esthétiques romanesques, le phénomène général d'interculturalité, de contamination artistique ou littéraire joue inéluctablement, même si chaque peuple s'efforce de préserver, autant que possible sa spécificité »².

Alors que Ginette MICHAUD le définit ainsi: « *utilisé de manière vague, le mot postmoderne sert le plus souvent à désigner l'émergence d'une nouvelle "sensibilité" (...)* Le postmodernisme est une dénégation, c'est-à-dire un mode de pensée qui travaille en laissant le refoulé faire retour, en ramenant à la surface des débris rejetés par notre culture (...) Le postmodernisme (...) est le signe d'une époque qui n'arrive pas à se situer autrement que comme la fin d'une époque sans vecteur, désorientée »³.

Nous reprenons la définition proposée par Roger Tro DEHO⁴ afin de déterminer les marques formelles du roman postmoderne dans les romans de MIMOUNI. En effet, appliqué depuis 1960 au genre romanesque, le terme postmoderne est en réalité une case vide qui, progressivement, est en train d'être investie d'un contenu par les actions conjuguées d'un discours critique et d'une certaine production romanesque.

Inscrit dans une littérature marquée par l'accumulation de traits distinctifs, on peut aujourd'hui dire du roman postmoderne qu'il est un « nouveau roman », un « roman de la rupture » qui se reconnaît par certains traits caractéristiques. Donc, les marques formelles du récit postmoderne perceptibles dans les romans de MIMOUNI sont : le retour au modèle ancestral ou la réactualisation des genres "anciens", la parodie, la métafiction

¹ Ce substantif désigne une tendance relativement jeune qui s'est développée d'abord aux Etats-Unis, au Canada et en France. Ce mouvement recouvre, avec des enjeux différents, des domaines divers tels que l'architecture, les arts visuels, la philosophie, la sociologie, l'économie et la littérature. Compte tenu de sa « nouveauté » et de la pluralité des domaines dans lesquels il intervient, le postmodernisme se laisse difficilement cerner dans une définition synthétique.

² Pierre ND'A, « Transgression de l'interdit et liberté textuelle dans le roman négro-africain », in *Sociétés africaines et diaspora* n°6, juin 1997, p. 117.

³ Ginette MICHAUD, « Récits postmodernes ? », in *Etudes française* 21, 3, 1985-1986, p. 67-68-69.

⁴ Roger TRO DEHO, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, op. cit., p. 170.

autoréflexive¹, la coexistence de personnages réels et fictifs, l'intégration de matériaux hétérogènes, de nouvelles technologies, la violation des codes langagiers moral et romanesque etc. L'écriture postmoderne, pratiquée dans les romans de MIMOUNI, doit alors être perçue globalement comme une écriture transgressive ; celle qui affiche une volonté manifeste de rompre avec le "confort" que constituent les notions d'ordre, d'unité, de cohérence et d'identité générique dans l'écriture romanesque. Une écriture qui propose la pluralité, la liberté, l'ouverture et l'hétérogène.

Les romans de MIMOUNI entretiennent avec l'écriture postmoderne des rapports qui se manifestent par la transgression des codes romanesques, moral et langagier mais également par l'intégration de nouvelles technologies dans l'univers romanesque.

II.4.1.3 Une écriture fragmentée

Dans son œuvre, la fragmentation, le morcellement² du discours s'effectue d'abord par le biais d'une infraction aux règles de la construction syntaxique. L'œuvre de Mimouni brise la loi grammaticale en remplaçant le principe de la dépendance liée à toute subordonnée par celui de l'autonomie syntaxique. Par ce procédé, le romancier semble s'insurger contre tout principe de subordination : tout doit être libéré. Cette écriture parcellaire semble également être la manifestation d'un échec du processus communicatif. L'utilisation de phrases très courtes et de phrases nominales suggèrent que la communication a du mal à se déployer. Le texte se fragmente et devient allégorie de la ruine, voire du chaos du processus communicatif. Le lecteur est donc confronté au désarroi de l'être humain face au tragique de sa condition. Ce sont des moyens stylistiques dont l'utilisation rapproche Mimouni de l'esthétique du Nouveau Roman et dont il se sert pour affirmer son inclination pour l'autonomie universelle.

Au Nouveau Roman, Mimouni emprunte surtout l'usage de la phrase courte qui à son tour exige une fragmentation des unités phrastiques. La fragmentation n'affecte pas seulement la phrase mais toute la structure narrative. Dans l'œuvre de Mimouni, il y a une rupture volontaire de la linéarité. Dans le roman, (le vieux narrateur de « l'honneur de la tribu ») joue le rôle du narrateur homodiégétique combinant le rôle du je-narrant témoin et du je-protagoniste. Le récit principal, l'histoire du (ex : vieux) est interrompue par l'intrusion des récits secondaires. Toutes ces histoires enchâssées au sein du récit principal

¹ Ibid.

² GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, ibid., p. 153.

constituent un obstacle majeur à sa construction linéaire. A travers de nombreuses analepses qui fragmente le récit principal. Au cours de ces "flash back"¹ sont évoqués des souvenirs de la vie du vieux. Pendant ses retours en arrière, la phrase devient souvent très courte et le style très descriptif.

Dans tous les cas, la rupture, le changement syntaxique et la fragmentation du récit qui souvent en découle traduisent chez Mimouni le désir de rompre avec le récit traditionnel confiné dans la linéarité. Cette caractéristique empruntée à la fois au nouveau roman et au et à la tradition orale montre que l'œuvre de Mimouni se veut ouverte à toutes les interprétations et à toutes les lectures possibles.

II.4.2 La transgression du code romanesque

La démarche entreprise par l'auteur vers une écriture romanesque, originale et novatrice, commence par le rejet des contraintes canoniques. Les nombreuses ruptures observées au niveau des structures traditionnelles du roman sont à mettre à ce compte. Parmi celles-ci, il y a le refus de la narration linéaire.

Les romans de MIMOUNI sont bien loin du récit unifié auquel nous a habitués la tradition romanesque. Cela est justifié par le point de vue de J.P. GOLDENSTEIN selon lequel « *le roman moderne (...) renonce (...) à raconter une histoire (...) et n'hésite pas à raconter des histoires (...) L'évolution d'un destin individuel n'intéresse plus le romancier (...) De là découle la quasi-impossibilité où se trouve le lecteur de reconstituer la trame "logique" du récit, plus simplement de résumer la fiction* »².

Il s'agit de la multiplication des intrigues et le morcellement du récit. Ce qui crée une réelle impression de désordre chez le lecteur. Habitué à lire des récits unifiés et linéaires, celui-ci est désorienté par ce "nouveau roman" qui met en scène plusieurs personnages principaux. Il n'est donc plus question d'un personnage principal par lequel et autour duquel se réalise l'unité du récit. Bien au contraire, il existe des personnages moins importants entre lesquels s'entrecroisent des récits.

Le brouillage spatio-temporel est un autre aspect de la subversion du code romanesque. On a remarqué que dans la trilogie de MIMOUNI, l'espace est éclaté, multiforme et parfois imprécis. Dans la conception de l'espace, le romancier ne se soucie plus de reproduire la réalité. Ce qu'il cherche, c'est plutôt un espace à la fois réel et irréel,

¹ *ibid.*, p. 159.

² Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Paris, Nathan, 1980, p. 10.

un espace où "tout peut arriver"¹. La chronologie prend également ses distances par rapport au réel. L'imprécision et l'incertitude des repères temporels, l'abolition de la frontière entre le présent et le passé créent, dans les œuvres de MIMOUNI, une atmosphère² insolite à laquelle le lecteur doit désormais s'habituer et adhérer.

La transgression de l'art romanesque entreprise par l'écrivain algérien de langue française se manifeste encore à travers le décloisonnement générique et l'intertextualité. En effet, le mélange des genres tels que le roman, la légende, le conte etc. et le dialogue de textes de diverses natures et de différentes époques créent, au niveau de la structure des romans, une certaine hétérogénéité qui apparente l'art du romancier à l'écriture postmoderne. Roger Tro DEHO voit que le roman est un genre éclaté dont la souplesse autorise la présence, en son sein, d'autres genres et d'autres types de récits.

Les textes de MIMOUNI intègrent parfois des réflexions sur l'art et l'écriture qui les apparentent au Nouveau Roman et à l'écriture postmoderne. La référence à des œuvres connues ou l'évocation des noms d'auteurs célèbres sont également des métadiscours. Au moment où le lecteur qui a une connaissance suffisante de la littérature universelle s'arrête sur ces noms ou ces titres, il découvre les types d'écriture qui les spécifient.

A l'instar des œuvres de certains romanciers des années 80, les œuvres de MIMOUNI ressemblent à des laboratoires où s'expérimentent certaines transgressions scripturales en violation avec la tradition romanesque. Ce qui motive ce romancier, c'est de mettre en péril les notions d'ordre, d'unité et d'harmonie qui limitaient sa liberté d'expression. Aussi, cette hybridité et cette "anarchie", caractéristiques du récit traditionnel oral et de la nouvelle écriture sont volontairement adoptées par MIMOUNI.

II.4.2.1 Subversion des codes narratifs traditionnels

Mimouni invente son propre type d'écriture en se révoltant les codes narratifs traditionnels. Il crée son écriture loin des lois de la norme littéraire où la symbolique du récit a une grande importance. Son écriture fait partie d'une écriture dite de la rupture qui déploie l'éclatement du récit afin de remettre en cause la linéarité en introduisant des éléments d'incohérence ou de rupture à l'intérieur de la fiction. Il favorise la fragmentation du discours littéraire par l'insertion de genres littéraires.

¹ Cité par Roger TRO DEHO, op. cit., p. 172.

² Ibid.

II.4.2.1.1 Destruction de linéarité narrative

Le récit mimounien est caractérisé par la transgression des lois de la lisibilité narrative. Il détruit la linéarité de la narration ce qui provoque la fragmentation et la rupture à l'intérieur du récit. Mimouni opère un type d'écriture subversive qui tend vers la modernité. Son écriture est caractérisée par la violence de ses mots contrairement à ses comportements sociaux tendres et fraternels comme témoigne l'un de ses amis : « *Alors cet homme si pacifique et si doux s'est déchaîné.* »¹. Son premier souci est de confirmer ses dires sur les maux sociaux de la société algérienne post-coloniale. Il assume avec beaucoup de courage la sévérité de ses critiques sociales et politiques.

Dans sa thèse de Doctorat intitulé : « L'Écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », Bendjelid Fouzia le compare aux poètes de la revue *Souffles* dans l'impétuosité de leur implication dans l'acte littéraire. Ils considèrent et approchent l'acte littéraire comme un acte de parole hautement illocutoire ou performatif.

L'écriture de Mimouni est une écriture éclatante des barrières limitées de la tradition littéraire, il veut contester et dévoiler le mal sans crainte. Ses écrits confirment la relation étroite entre littérature et société en faisant face contre l'aliénation sociale et culturelle. Il demande aux écrivains des temps modernes de ne pas faire de la littérature un objet figé et stable. Il leur explique qu'il faut élargir leur vision du monde au-delà des sujets du passé colonial et de se pencher sur les vérités actuelles des sociétés modernes en leur jetant un regard lucide, profond et bien réfléchi :

« L'énorme poids d'un passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui a toujours su en jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont inacceptables d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier... »².

Mimouni refuse d'écrire en parallèle de l'idéologie dominante de l'époque. Il préfère annoncer sa voix singulière avec franchise afin de générer une littérature sociale de la misère du peuple : « *Je pense que nous avons besoin d'une littérature qui se donne une*

¹ Jean Daniel dans *Le Nouvel observateur* in Mimouni 2003 : www.rachidmimouni.com

² GAFĀĪTI, Hafid cité par BENDJELID, « Fouzia, L'Écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », Thèse de Doctorat, Sous la direction de Fewzia SARI, 2006, p.526.

société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie. »¹. Il accuse les écrivains de leur silence envers l'état d'une société en chaos. Mimouni refuse de faire de l'écrivain une partie du pouvoir dominant en véhiculant son discours officiel et son idéologie sans aucune relation avec la créativité et l'esthétique littéraires. Il s'agit d'être un porte-parole de la société actuelle afin d'éveiller la conscience de son peuple sur les contradictions de sa société. Aussi, d'analyser ses malaises, ses problèmes et même de leur proposer des solutions. Autrement dit, l'écrivain algérien doit passer un message social et culturel par sa littérature. De ce fait, l'écriture mimounienne procède une démarche de discours dénonciateur transmis notamment au lecteur algérien.

Ainsi, l'écriture de Mimouni est changeante et instable et se diffère d'un roman à l'autre. Il ne déclare pas franchement le rapport étroit de son écriture avec la modernité textuelle. Ce rapport est remarqué dans toute sa production littéraire voilée par les codes des procédés de la modernité textuelle. Mimouni développe son écriture de l'hors norme par la transgression des procédés de la tradition littéraire en réalisant une grande homogénéité entre le fond et la forme de ses œuvres. Il veut créer son propre style d'écriture qui ne refoule rien de la réalité représentée. Son écriture a pour quête la subversion et la fragmentation de la texture narrative. Il objecte les normes de la narration traditionnelle en composant des récits foisonnés de genres.

Dans son type d'écriture spécifique, Rachid Mimouni cesse d'imiter Kateb Yacine dans son écriture surtout de Nedjma auquel il a inspiré et imité quelques procédés narratifs pour écrire son premier roman : *Le Printemps n'en sera que plus beau* (1978). Par la suite, il invente son propre type d'écriture qui marque une évolution des procédés esthétiques et un travail sur la langue. C'est une écriture qui s'améliore d'un roman à l'autre :

« Il est certain que j'ai voulu que ces derniers romans (*Une Peine à vivre* et *la Malédiction*) soient très dépouillés. Il m'avait semblé presque indécent de faire du lyrisme, par rapport au sujet absolument tragique que je traitais. Ceci étant dit, d'après mes lecteurs, mes romans sont très différents les uns des autres. De fait, *le Fleuve détourné* ne ressemble pas à *l'Honneur de la tribu*, *la Malédiction* ne

¹ Ibid, p.527.

ressemble pas à la Ceinture de l'Ogresse, etc. J'ai peut-être le talent de changer de style d'un roman à l'autre... »¹.

L'écriture de Mimouni est dite écriture de la rupture. Elle remet en cause la **linéarité de la narration** en introduisant des éléments d'incohérence ou de **rupture** à l'intérieur de la fiction. Pour lui, la rupture est un acte de contestation du discours idéologique et politique de son époque. **La rupture** est présentée dans ses romans sous forme de symboles ou d'images allégoriques inscrivant la réalité sociale à l'intérieur de la fiction. Sa trilogie présente un récit en rupture grâce aux formes esthétiques (fragmentation) utilisés dans son écriture à partir du *Fleuve détourné* en s'appropriant les techniques textuelles de la modernité d'une manière systématique et harmonieuse.

L'opacité narrative est parmi les techniques de l'écriture mimounienne. Les personnages, les événements et les scènes de leur déroulement sont présentés au lecteur d'une façon floue. Mimouni favorise la fragmentation du discours littéraire par l'insertion des genres appartenant au mythe et à la légende. Technique pour rendre difficile la lecture de ses romans qui transmettent une forme opaque de la pensée humaine. Dans son type d'écriture de rupture, d'autres procédés sont mis en œuvre dans les romans de Mimouni tels que : l'humour, la dérision et la violence du texte qui coïncident avec d'autres genres narratifs comme : le fantastique, le déliriel et le policier.

Pour lui, l'écriture est un acte de dénonciation celle du "je" de l'auteur dans un contexte historique, social et idéologique précis. C'est une écriture de l'hors norme (de l'écart). Elle ne cherche plus des liens avec le réel, ce qui amène le lecteur à errer dans son discours narratif, à poser des interrogations et à remettre des incertitudes. La scène narrative de ses œuvres est traversée par un contre discours des personnages. Ce contre discours véhicule une vision critique de la société décolonisée dans son statut chaotique.

Dans tous les récits de Mimouni se présente un récit premier dans lequel sont enchâssés plusieurs récits seconds par le procédé de la mise en abîme. Ce procédé participe à perturber la linéarité de la narration et par conséquent son opacité. Depuis son premier roman (*Le Printemps n'en sera que plus beau*) jusqu'à son dernier roman (*La Malédiction*), Mimouni ne se fatigue pas de répéter les mêmes thèmes qui traitent l'état de l'Algérie souffrante et victime de la modernité mal adaptée aux coutumes et à la religion du peuple

¹ Rachid MIMOUNI, entretien réalisé par B.CESSOLE, Bibliothèque publique d'informations, Centre Georges Pompidou, 840(091), LIV, p.27 in BENDJELID, Fouzia, op.cit, p.p.530-531.

comme l'affirme Robert Elbaz : « *Et si Mimouni est un ressasseur avide et infatigable des mêmes récits, de ce même Récit de l'Algérie post-coloniale, c'est que le référent socio-historique est tellement problématique que l'œuvre est dans l'incapacité totale de le surmonter.* »¹.

Le déroulement des événements dans le récit de Mimouni est ralenti par des récits seconds des personnages secondaires racontant leur passé par le procédé de l'analepse. Parfois le même récit est raconté par plusieurs personnages en faisant un éclatement des voix, du temps et de l'espace à l'intérieur de la diégèse. Mimouni est toujours à la recherche des techniques narratologiques qui échappent à la norme en introduisant la polyphonie narrative et énonciative dans son discours comme dans *Le Fleuve détourné* où le récit autobiographique est fragmenté par un récit réaliste. Dans cette œuvre, l'auteur se base sur une écriture en creux en ne permettant à aucun récit de se compléter. Il réalise une écriture désorganisée en changeant les perspectives narratives et leur scène d'énonciation et en introduisant certains procédés fantastiques qui transgressent l'illusion du réel.

Puisque la littérature en Algérie est inséparable du contexte politique, les œuvres de Mimouni s'inscrivent dans la période des années 70 et 80 caractérisée par la dénonciation violente des maux sociaux. L'œuvre de Mimouni s'articule et s'élabore à partir d'un regard critique sur la société. Quand le critique le questionne à propos de la violence de ses paroles, il lui répond que c'est la réalité qui exagère. Pour Mimouni, l'écrivain doit présenter la réalité telle quelle est et non comme il l'aimerait être. Il doit être un témoin ou un historien qui raconte l'Histoire de sa société et de son pays :

« Deux fils conducteurs ont été suivis pour explorer cette œuvre : Le parallèle entre la trajectoire de l'Algérie et la trajectoire de l'écriture de l'écrivain, d'une part ; et la thématique de la mort en tant que mythe personnel permettant d'interpréter le sens des œuvres de Mimouni, d'autre part. »².

¹ ELBAZ, Robert, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*, Paris, Editions Publisud, 2003, p.5.

² BONN, Charles / REDOUANE, Najib / BENAYOUN-SZMIDT, Yvette in *Etudes littéraires maghrébines* N°15, « Algérie : Nouvelles écritures », Colloque international de l'Université York, Glendon, et de l'Université de Toronto, Paris, L'Harmattan, 1999, p.25. Disponible sur : <http://www.limag.com/Textes/Toronto/Colloque1999>.

Robert Elbaz affirme que, dans son type particulier d'écriture, Mimouni fait une addition entre la langue d'écriture (le français) et la langue d'énonciation. C'est un patois de sa société en retravaillant cette langue pour les besoins narratifs par une transgression des lois linguistiques. Ce patois est remarqué dans des expressions telles que : « *C'était une terrible nuit d'hiver, un jour parmi les jours, en dépit du nez, en dépit de la barbe du prophète, je dois à la vérité de dire, cinq sur leurs yeux, etc.* »¹. Elbaz explique que, pour véhiculer le discours impossible de l'Algérie indépendante, l'auteur fait le choix d'un héros marginalisé. A titre d'exemple, dans son roman Tombéza, le héros Tombéza (un enfant non légitime) est un être bâtard, difformé et refusé dans sa société à cause de son statut familial et civil inconnu :

« Après tout, Tombéza incorpore dans son être même le processus de victimisation de cette société, processus qui ne connaît ni début ni fin. Tombéza est victime aussi bien dans sa naissance que dans sa mort. Il ne lui est pas donné de compléter son cycle de vie comme le commun des mortels, de naître ou de mourir normalement.»².

Dans son ouvrage : *Pour une littérature de l'impossible: Rachid Mimouni*, Robert ELBAZ explique que, le patois est la langue d'énonciation (la langue d'origine comme le dialecte berbère) employée par les protagonistes narrateurs pour raconter leurs histoires individuelles. Cette langue est orale et elle se relève de l'atmosphère du conte oral. Elle est retravaillée par Mimouni pour les fins du récit par le biais de la transgression linguistique. Autrement dit, Mimouni assujettit la langue du colonisateur non pas seulement à l'arabe, mais à un patois des plus rudimentaires pour véhiculer ce signifié originel du discours maghrébin.

Retenant la réflexion de R. Elbaz, il s'agit, en effet, de deux genres essentiels qui apparaissent dans les œuvres de Mimouni et caractérisent toute sa production romanesque : l'autobiographie et la fiction. L'autobiographie figure nettement dans *Le Fleuve détourné* et dans *Chroniques de Tanger*. Par cette stratégie de narration, Mimouni veut dénoncer la manière appliquée par les autorités pour investir la modernité occidentale dans la société algérienne. En fait, le roman mimounien véhicule la vérité de l'Algérie post-coloniale mais en relation étroite avec la réalité historique du pays. La réalité historique marche en parallèle avec la réalité sociale où la répétition des réalités narratives s'étale au fur et à

¹ Ibid, p.84.

² Ibid, p.82.

mesure de la scène narrative : « *Chez Mimouni, la logique du ressassement romanesque ne connaît pas de limites.* »¹. Ainsi, l'opacité de la narration est une technique très remarquée dans les écrits de Mimouni. Elle est générée par des récits fragmentés et subversifs qui résultent la complexité de leur compréhension.

II.4.2.1.2 La transgression du code moral

La transgression du code moral dans les romans de MIMOUNI se réalise à travers l'insoumission aux canons qui fondent le genre romanesque. Elle est, selon Roger Tro DEHO, l'un des moyens utilisés par l'auteur pour revendiquer le libre exercice de son art et de sa pensée et qui donnent libre cours à son imagination et ne tiennent plus compte de certains interdits sociaux. C'est-à-dire que le tabou, la pudeur et la bienséance disparaissent de l'écriture du romancier.

A travers des récits carnavalesques, l'écrivain entend dénoncer les comportements inhumains qui ravalent l'homme au rang de l'animal. Donc afin d'éveiller la conscience et appeler à la réflexion, il faut exposer la laideur, les bassesses, la barbarie et la cruauté auxquelles l'homme peut malheureusement se livrer. Cet aspect satirique permet à l'écrivain la volonté de violer les normes éthico-sociales afin d'adopter, en toute liberté, le mode d'expression qui le distingue. La débauche ou la violence verbale permet à l'écrivain d'opérer une rupture dans la tradition romanesque. Elle constitue alors un pas décisif vers cette liberté d'expression, fondement d'une écriture originale, libérée et libérante. C'est une technique qui consiste à intégrer, dans l'univers romanesque, des technologies de toutes sortes.

Les noms des personnages et des lieux ont été conçus, chez MIMOUNI, avec beaucoup d'imagination et d'originalité de sorte à éclairer et à participer à la production du sens des romans. En effet, l'onomastique comporte très souvent une charge culturelle et idéologique qu'il faut déchiffrer si l'on veut comprendre le texte. Le "brouillage narratif"², caractéristique du conte traditionnel oral, qui se manifeste notamment sur le plan spatio-temporel, a été également adopté par MIMOUNI. Ses récits se développent dans un espace indéfini et dans un temps incertains. Ce sabotage³ des repères

¹ Ibid, p.15

² Cité par Roger TRO DEHO, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, op, cit., p. 185.

³ Ibid.

chronologiques et géographiques participe aussi de cette volonté générale de rompre avec l'habitude de la narration linéaire.

L'écrivain algérien Rachid MIMOUNI a été influencé par des mouvements contemporains de rénovation du roman dont l'écriture de la modernité. En effet, toutes les tentatives de renouvellement de l'écriture romanesque maghrébine de langue française, inspirées de l'oralité, convergent vers le postmodernisme qui a pour ambition majeure de remettre en cause les notions d'ordre, d'unité, de cohérence et de canon générique chères au roman traditionnel.

II.4.2.1.3 Le brouillage narratif

Le monde du roman constitue tout comme celui où nous vivons un ensemble spatio-temporel, où lieux et instants s'interpénètrent. De ce fait, la notion du temps est difficilement dissociable de la notion de l'espace dans une œuvre littéraire :

« *Créer un espace et un temps sont une seule et même opération, bien loin que l'un vienne couper l'autre comme une parenthèse.* »¹.

Au début, c'est le temps en littérature qui semble avoir priorité sur l'espace représenté, dans la mesure où celui-ci ne peut s'ébaucher qu'à partir du moment où l'on se met à écrire ou à lire : « *Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, prend du temps se déroule temporellement et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté.* »².

Tout récit romanesque suppose des personnages qui mènent des actions. Ces actions, pour être comprises, doivent se situer dans un temps et dans un espace. Le temps et l'espace constituent donc des paramètres sans lesquels le récit ne peut évoluer et l'action romanesque se dérouler. L'intérêt de ce chapitre est de montrer que l'écrivain algérien Rachid MIMOUNI leur fait subir un traitement particulier qui rompt avec les habitudes établies. L'étude de l'espace et du temps donne la preuve que, sous plusieurs angles, MIMOUNI, s'inspire de l'univers spatio-temporel des récits traditionnels, notamment celui des contes, des mythes et des légendes.

Dans le roman maghrébin de langue française en général et dans notre corpus en particulier, l'espace ne peut être réduit à un simple décor servant de support à la

¹ Y. Tadie, *Le récit poétique*. Paris. PUF. 1978.

² P. Ricoeur, « Du texte à l'action », in Amel MOUDIR-DERRADJI, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* », mémoire de magistère sous la direction de Reggad Fouzia, université Ferhat Abbas- Sétif, 2009-2010.

description. Le traitement particulier dont il est l'objet fait de lui, l'une des catégories romanesques sur lesquelles repose le sens du récit.

Chez MIMOUNI, la conception de l'espace est non seulement productrice de sens, mais elle contribue, pour une grande part, à l'émergence de la signification globale de l'œuvre. Dans la trilogie de MIMOUNI, l'instabilité de l'espace se manifeste d'abord par sa mobilité. Le lieu de l'action se modifie généralement au gré de l'itinéraire du héros. Que ce soit avec Tombéza, le revenant ou le vieux narrateur ; l'action s'est toujours déroulée dans un espace multiforme.

Dans les romans de MIMOUNI, les héros voyagent donc inlassablement. Ces voyages revêtent incontestablement une dimension initiatique. Ils transforment les héros en leur conférant la compétence nécessaire à la satisfaction du manque initial. Cette structure initiatique, le romancier l'emprunte à la littérature orale traditionnelle dont le didactisme subordonne tous les choix esthétiques. En effet, dans les textes oraux, on voyage aussi inlassablement. Après sa mobilité, l'autre aspect de l'instabilité de l'espace de l'espace romanesque relevé dans le corpus et sa double dimension visible et invisible, rationnelle et irrationnelle. En cela, les romans de MIMOUNI illustrent parfaitement ce que Madelaine BORGOMANO appelle « l'espace double » :

« Dans le roman africain, l'espace africain se définit d'abord par un rapport au monde dicté par la foi inébranlable en l'existence d'une double réalité. L'espace africain est, en somme, toujours double. L'espace visible (...) est accompagné d'un autre espace invisible (...) et beaucoup plus puissant que le visible ».¹

On peut conclure que la conception de l'espace romanesque chez MIMOUNI est un héritage des récits oraux. Le « brouillage narratif » érigé en modèle esthétique par le romancier s'observe également au niveau de la conception du temps.

Dans un roman, l'étude du temps peut se réaliser dans différentes directions. L'analyse peut s'intéresser au temps de l'aventure, au temps de l'écriture ou à celui de la lecture. Elle peut également embrasser à la fois, les trois dimensions temporelles. Dans le cadre de cette étude, seul le temps de la diégèse ou de l'aventure est porteur de sens.

¹ Madelaine BORGOMANO, « Temps et espace dans le roman africain, quelques conditions de recherches », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, volume 8, Abidjan, 1988, p. 5.

L'esthétique du « conte-romanesque » adopté par MIMOUNI lui donne toute la latitude d'opérer le brouillage narratif comme dans le conte. En effet, lorsque le narrateur introduit son récit par l'indice temporel imprécis, il donne le signal d'un enrôlement particulier du temps débarrassé de toute logique, de toute rationalité. Donc, le narrateur introduit le lecteur-auditeur dans un temps indéterminé et mythique, Il s'agit du « temps hors du temps ».

Dans les romans de MIMOUNI, la chronologie défie la logique. Le temps est délibérément imprécis. Les personnages évoluent et agissent à des époques incertaines pendant une durée indéterminée. De plus, la frontière entre le présent, le passé et le futur est abolie. On assiste alors à des interférences constantes entre ces différents segments temporels. Tout cela crée chez le lecteur non averti, une atmosphère insolite qui déroute. Cette nouvelle manière de traiter le temps relève, selon l'expression de Joseph PARE, d'une « crise de la temporalité » qui s'explique par le fait que « face à un présent qui n'offre aucune perspective heureuse, l'euphonie devient la voie permettant de sortir de ce présent pour penser une société où l'individu puisse vivre en harmonie avec lui-même et sa communauté »¹.

Dans un roman, l'étude du temps romanesque est un travail de déchiffrement minutieux, parce que la temporalité ne renvoie pas à un seul concept, mais plutôt à une structure temporelle complexe. L'acte de narrer produit un rythme dans chaque roman et par là nous distinguerons entre-temps de l'histoire et temps du récit. Dans notre travail, nous nous intéressons spécialement à cette duplicité du temps dans les romans de Mimouni. (Temps de l'histoire et temps du récit). La variation entre le temps de l'histoire et le temps du récit atteste de la complexité du traitement de la temporalité. Du décalage de ces deux temps résultent des phénomènes de durée et vitesse du récit d'une part, d'ordre et de désordre d'autre part. Nous pensons qu'il serait très intéressant d'élargir le champ de notre recherche et d'approfondir cette analyse dans d'autres travaux, nous précisons cependant que notre étude met l'accent sur l'étude du temps fictif et le temps narratif.

La lecture de ces romans révèle une déchronologie apparente entre histoire et narration. Nous entendons par histoire « la fiction dans toute sa linéarité » et le récit n'est que la narration dans laquelle le narrateur nous fait savoir les événements selon un ordre choisi. Cette déchronologie n'est-elle pas liée à une nouvelle conception de l'écriture dans

¹ Joseph PARE, *Ecriture et discours dans le roman africain francophone postcolonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997, p. 81.

ce sens qu'elle met en péril la linéarité du récit ? Nous pensons d'ailleurs que MIMOUNI est un auteur moderne dans sa gestion de la temporalité.

Dans sa trilogie, la représentation du temps est marquée par la déchronologie et le désordre, la représentation de l'espace dans ce cas ne peut que suivre et renforcer ce désordre. Nous pourrions même parler de texte éclaté, un éclatement voulu, manifesté par la décomposition du temps et le désordre du lieu. Afin de compléter notre étude, nous avons donc abordé l'espace romanesque qui nous invite à réfléchir au contexte spatial où l'histoire racontée se déploie. Il est à la fois indication d'un lieu et d'une création narrative. « *C'est le lieu qui fonde le récit, [...], c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité* »¹.

L'espace se définit comme « *l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.* »², Goldstein propose de poser trois questions pour approcher cette spatialité : où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ?, pourquoi a-t-il été choisi ainsi

Ces questions nous conduisent à rendre compte de la topographie du roman et nous invite à dresser un inventaire des différents lieux du roman car l'action romanesque est souvent située. De plus, elles nous initient à l'analyse de ces techniques d'écriture qui permettent de représenter l'espace. Le romancier doit recourir à la description pour évoquer l'espace dans lequel évolue son univers fictif. La dernière interrogation sert à dégager la fonction de l'espace dans le roman. Celui-ci n'est pas toujours lisible, parfois il devient un objet message chargé de sens. La sémiotique topographique nous facilitera l'interprétation des langages spatiaux.

Le texte est considéré comme « une écriture »³ contestataire. Il suscite une lecture véritablement construite qui s'efforcera de comprendre la dialectique de cette écriture, qui opère un va-et-vient permanent entre effet de la fiction (la création romanesque) et effet du réel (le texte est en relation avec le référent algérien). Nous partirons donc du texte et nous revenons au texte, pour y découvrir et en révéler, peu à peu, les rapports entre le texte, le temps, l'espace et la dénonciation.

¹ H. MITTERRAND, *Le discours du roman*, Vendôme, PUF, 1985, in Amel MOUDIR-DERRADJI, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* », op., cit., p. 2.

² TADIE.Y, op., cit, p. 45, in Amel MOUDIR-DERRADJI, *ibid.*

³ Le concept d'écriture, qui englobe toutes les techniques mises en œuvre dans la construction du récit, c'est sans doute depuis le célèbre essai de R.BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, que le terme d'écriture a pris une telle extension.

Dans *Le Fleuve détourné*, la guerre est la référence des personnages, le détournement du fleuve n'est que la symbolique de la confiscation de la révolution algérienne. Mimouni démystifie le combat héroïque et nous livre une critique acerbe de la situation sociale et politique de l'Algérie. L'homme sans nom, sans identité qui revient dérange. Le roman est imprégné d'amertume et de désenchantement, la trame narrative évolue autour de la question de la révolution confisquée et de l'identité bafouée.

Avec *Tombéza*, l'auteur continue la contestation, il pousse encore plus loin sa mise à nu de la société algérienne de l'époque, il nous présente le récit d'un homme au terme de sa vie, le temps de l'histoire est celui d'une agonie. Le temps du récit remonte aux débuts des années quarante. Nous remarquons toujours cette dualité temporelle entre le présent et le passé. Tombéza n'est qu'un Bâtard conçu dans le crime, c'est l'enfant de la honte sans identité, il est cette fois-ci acteur du mal et victime des tabous religieux et sociaux, à travers les méandres de sa mémoire et sur son lit de mort, il défile des événements qui ont marqué sa vie entre le passé colonial et le passé récent.

L'Honneur de la tribu est « une médiation profonde sur la crise traversée par l'Algérie »¹. Ce roman constitue « la fin d'une trilogie de la désillusion, de la déception et de la rancœur qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie »², L'auteur pousse encore les frontières du temps, il remonte aux débuts de la colonisation, nous retrouvons le passé lointain d'une tribu pourchassée par le colonialisme dans une région perdue de l'Algérie.

Dans son travail intitulé « Symbolique et sémiotique de l'espace dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni », FEKAR Anissa a noté que l'espace s'organise de façon signifiante, en effet l'utilisation de l'espace romanesque dépasse de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte ; l'espace est à la fois l'indication d'un lieu, sa symbolique et sa création littéraire. L'espace dont le privilège est lié à l'effacement des personnages sera appréhendé comme l'itinéraire d'un "voyage orienté", comme le dit FEKAR, et symbolique à retracer et à interpréter. Et pour prendre conscience de la spatialité, l'auteur se demande où faut-il situer action et personnage dans l'espace réel ou à l'image de la réalité ? l'espace influe-t-il sur le rythme du roman et devient-il agent de la fiction ? enfin, quelles sont les **techniques d'écritures** qui permettent de représenter l'espace ?

¹ Cité par Amel MOUDIR-DERRADJI, op. cit., p. 4.

² T. Bendjelloun, « Rachid Mimouni et la fable de l'Algérie d'aujourd'hui », *Le Monde*, du 28 juillet, 1989, p.13.

Dans notre étude , nous reconnaissons ces difficultés qui font justement le charme de ces **nouvelles écritures métissées** et en particulier celles de Rachid Mimouni. Abreuvée à des sources antinomiques l'écriture de Rachid Mimouni oscille donc entre oralité et Nouveau roman. En effet, la double voix narrative qui caractérise ses romans nous apparaît tantôt comme une technique du Nouveau roman , tantôt comme celle de l'oralité.

II.4.2.1.4 Une écriture à voix/voies multiples :

Dans « *Le Fleuve détourné* », « *Tombéza* », l'histoire de l'héros(l'enfant, le cordonnier), est d'abord racontée par un narrateur abstrait qui, comme dans le roman classique, nous décrit les personnages aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur. Ce narrateur nous informe, fait parler les personnages, analyse et commente leurs actions. Il pénètre parfois le fin fond des pensées de l'héros et nous livre ses paroles non prononcées par le biais des monologues intérieurs. Dans tous les cas, ce narrateur opère une distanciation par rapport aux personnages et à la trame actorielle¹, et se définissant ainsi comme un narrateur hétérodiégétique. Cette distance se trouve confirmée par l'emploi de la troisième personne comme l'un des sujets syntaxiques de la production discursive.

Mais ce récit acquiert aussi une certaine complexité avec l'émergence d'une deuxième voix narrative, vecteur directeur d'une espèce de "sous-narration" " sous-jacente"² à la première. Cette voix est différente de la voix anonyme distante du narrateur omniscient. Elle nous paraît tantôt invisible tantôt incarnée. Elle se définit par des traits à la fois humains et transcendants. Ce narrateur semble observer l'héros de près, sans pour autant entrer en contact direct avec lui. Il analyse ses mouvements et ses actions ; il peut voir, il peut aussi sentir même la douleur de l'héros, compatir à son sort et partager son désarroi. Il est aussi capable d'influencer indirectement le cours de sa vie. Dans le roman, cette voix est celle du « je » qui s'annonce souvent par le pronom emphatique « moi » et semble s'adresser directement au lecteur et attirer son attention.

Sur le plan narratif, la double voix joue un rôle important ; c'est celle qui commente. Dans cette fonction de chœur antique, la voix acquiert une forme réelle, s'adresse au lecteur et lui explique les enjeux de chaque action. En outre, en prenant le lecteur (l'auditoire) à témoin, cette voix sollicite sa participation et nous rappelle la

¹ Ibid.

² Ibid., p. 145.

configuration narrative des contes ou autres récits oraux. Enfin, la présence d'une seconde voix narrative procède chez Mimouni d'une volonté de faire éclater les canons esthétiques du roman traditionnel. Dans « Le fleuve détourné », la multiplicité des voix narratives est la preuve que l'écriture est en train de se libérer des normes de la narration traditionnelle monosémique¹ pour faire émerger une lecture plurielle.

Les romans de Mimouni surprennent par l'usage de cette pluralité de voix, qui se bousculent et s'entremêlent dans la configuration diégétique. Le roman moderne écrit Goldenstein, « *Renonce tout bonnement à raconter une Histoire, il n'hésite pas de raconter des histoires... L'évolution d'un destin individuel n'intéresse plus le romancier. De là découle la quasi-impossibilité du lecteur de reconstituer la trame du récit ; de le résumer.* »²

Si l'omniprésence, la prééminence et la polyvalence du conteur (qui, comme un comédien, sait jouer tous les personnages et tous les rôles) sont très perceptibles dans ses romans, on remarque que sa narration n'est pas faite seulement à la première personne comme dans la plupart des récits de vie ou des romans autobiographiques. Le romancier algérien a conservé le narrateur extradiégétique, omniscient et impersonnel « il » courant dans les romans ; mais il a ajouté un autre narrateur, un narrateur homodiégétique qui dit « je » et qui livre une narration à la manière Rawi Il y a donc au moins deux narrateurs explicites dans ses récits et il est important de parler de narration polyphonique.

II.4.2.1.5 Un récit brisé, une narration polyphonique

De plus, d'autres voix interviennent de temps à autre dans les récits : la délégation de parole est faite à des personnages pour expliquer certains faits, pour relater eux-mêmes certains événements les concernant ou non, certaines situations vécues par eux ou par d'autres, ce qui ajoute la crédibilité aux faits racontés. Ainsi, dans *L'Honneur de la tribu*, *Le Fleuve détourné* des personnages se substituent par moment au narrateur principal et deviennent aussi des énonciateurs. De même, dans *Tombéza*, à côté du narrateur extradiégétique et impersonnel « il » et du narrateur homodiégétique, personnel « je », il existe également des personnages qui assument ce rôle de narrateur.

¹ Ibid., p. 151

² GOLDENSTEIN Jean-Paul, *Pour lire le roman*, Paris, Nathan, 1980, in *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, p. 152.

La multiplicité des voix et la diversité des récits apportent des éclairages différents qui donnent à la fiction romanesque plus d'objectivité et l'impression de vérité. Multiforme, omniprésente et partagée, la parole envahit l'univers romanesque. Sur le plan formel, la volonté novatrice de Mimouni se révèle clairement dans le bouleversement de la structure linéaire, structure caractérisée par une chronologie et une cohérence diégétique rigoureuse ; il rompt avec le style des œuvres des premiers romanciers algériens ou de celles des écrivains réalistes français, leurs modèles habituels. La tradition du récit linéaire se cristallisait comme l'a noté Séwanou Dabla, « *autour d'une histoire centrale développant une action principale dont les divers moments se suivent avec peu d'anachronies narratives* »¹.

Les récits de Mimouni ont l'apparence de l'unicité et de la simplicité ; en fait, ils se développent en plusieurs intrigues successives ou imbriquées. L'auteur a opté pour le récit brisé et la narration polyphonique : la progression diégétique est constamment interrompue par l'émergence d'autres récits, de discours, de commentaires, de mythes, de légendes, de faits historiques, etc. Toutes choses qui brisent la linéarité du récit romanesque. Les récits de Mimouni ont tendance à décentrer le texte en subvertissant le statut du narrateur et en libérant la plurivocité. Ils offrent un bel exemple de composition polyphonique du nouveau roman et de l'hybridation typique du postmodernisme.

Dans *Le Fleuve détourné*, par exemple, l'histoire se décompose en plusieurs récits...(voir page 54). Dans *L'Honneur de la tribu*, il y a plusieurs intrigues reliées les unes aux autres.

Dans l'acte d'énonciation, la mise en place du « je narratif », la pluralité des voix narratives ainsi que l'éclatement de l'intrigue sont des pratiques inspirées du récit traditionnel, mais aussi des nouvelles techniques romanesques notamment depuis l'avènement du nouveau roman et du postmodernisme. C'est là sans doute un des traits remarquables de cette modernité dont Mimouni fait preuve, d'autant plus qu'il n'hésite pas à puiser dans les ressources de la tradition orale et à adopter certains procédés narratifs utilisés par les auteurs contemporains, grands maîtres de l'art romanesque.

Pour le mariage de **la tradition orale et de la modernité** au plan de l'écriture romanesque, Mohamadou Kane dit que « *les romanciers font jouer leur double héritage traditionnel et moderne ; c'est en cela que réside l'originalité des œuvres africaines* »².

¹ Séwanon DABLA, *Nouvelles écritures africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 133.

² Mohamadou KANE, *Roman africain et tradition*, Dakar-Abidjan, N.E.A, 1983, p. 103.

Pour Kane, il est clair qu'il « *s'agit d'une continuité certaine de l'oralité à l'écriture* »¹. Ces propos s'appliquent évidemment et parfaitement à Rachid Mimouni dont l'esthétique romanesque repose essentiellement sur le jumelage harmonieux de l'oralité et de l'écriture, sur le mélange des techniques et des genres.

II.5 L'esthétique du texte hybride chez Mimouni

L'esthétique du texte hybride pratiquée par Rachid MIMOUNI. En effet, à l'instar du conteur traditionnel, le romancier ne se soucie guère de produire un texte homogène ; ses romans apparaissent, au contraire, comme des œuvres composites qui opèrent une synthèse d'éléments hétéroclites². Il s'exprime aussi dans une langue libérée de toutes contraintes, appartenant à plusieurs registres. Cette écriture de l'hybride a des implications esthétique et idéologique que nous nous attelons à dégager ici.

Notre objectif dans ce chapitre, c'est identifier et analyser, à travers le mélange des genres et des formes, les divers modes d'insertion et de permanence de la tradition orale dans la création romanesque. Notre étude se propose surtout de dégager et d'interroger les formes romanesques nouvelles, les œuvres polymorphes engendrées par ce mouvement d'innovation que constitue l'interprétation de l'oralité et de l'écriture dans les romans de Mimouni.

En effet, l'héritage de la littérature traditionnelle orale se manifeste d'abord au niveau de la narration. Pour analyser ces romans dans leurs rapports avec la structure narrative du conte traditionnel. En somme, il s'agit, dans une ultime analyse, de dégager la nouvelle esthétique romanesque maghrébine à partir d'indices en rapport avec l'onomastique, l'espace et le temps, l'écriture carnavalesque et l'esthétique postmoderne.

II.5.1 L'esthétique du mélange des genres

L'un des traits remarquables des romans de MIMOUNI, c'est son refus de la séparation classique des genres littéraires. Et pour mieux comprendre le fonctionnement d'une telle esthétique, il convient de saisir ce que recouvre la notion même de genre littéraire. Selon Tzvetan TODOROV) :

¹ Mohamadou KANE, *idem*, p. 340.

² Cité par Roger TRO DEHO in *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, op, cit., p. 54.

« Les genres sont (...) des unités qu'on peut décrire de deux points de vue différents, celui de l'observation empirique et celui de l'analyse abstraite. Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre littéraire n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives »¹.

Selon Roger TRO DEHO, qui a traité dans son livre les ressources de la littérature orale dans la création romanesque de Maurice BANDAMAN et Jean-Marie ADIAFFI, le genre littéraire est une manière de s'exprimer, d'écrire. C'est la persistance de cette manière, de cette propriété discursive qui donne naissance au genre. Pour lui, le genre littéraire est la fonction de l'époque et de la société dans lesquelles il émerge. Il exprime également l'idéologie dominante. A ce propos, le romancier africain Maurice BANDAMAN déclare : « *La littérature orale, je l'ai connue, comme tout enfant, pendant les veillées de contes (...) Cela m'a permis aujourd'hui de voir qu'on peut puiser de cette littérature orale toute la veine de la littérature écrite* »².

Le romancier ivoirien J-M. ADIAFFI, voit qu'il faut « *partir de la spécificité de la littérature (orale) africaine pour innover, trouver de nouvelles formes* »³. A l'instar du conte, lieu de convergence de plusieurs arts et genres, les récits du romancier algérien R. MIMOUNI manifestent éloquentement l'ambition de donner une vision totalisante de la création artistique ou littéraire. A ce propos, Pierre N'DA dit :

« Dans les sociétés traditionnelles, le conteur ne se soucie guère de faire un récit unifié ou uniforme. Bien souvent son récit est protéiforme, son texte est hybride. En effet, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de question, aux autres formes littéraires, il mélange les genres, passant allègrement de l'un à l'autre... »⁴.

Une des particularités les plus frappantes aussi chez Mimouni, c'est l'éclatement des frontières et le mélange des genres dans la discursivité romanesque. Chez Mimouni,

¹ Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1978, p. 49.

² Extrait de l'interview accordée par Roger TRO DEHO avec Maurice BANDAMAN en juin 1998.

³ Jean- Marie ADIAFFI, « Les maîtres de la parole », in *Magazine littéraire* n° 195, mai 1983, p. 20.

⁴ Pierre N'DA, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman, ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, Harmattan, 2003, p. 59.

on note en effet une écriture singulière, qui fait fi de l'ordre générique conventionnel, qui ne respecte plus la notion de roman dans laquelle il intègre, sans gêne, tous les autres genres. Chez lui, il n'y a plus de limite, de cloison entre les genres à l'exemple du récit traditionnel oral. En fait, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de question, aux autres formes littéraires, mélange les genres, passant de l'un à l'autre, insérant dans le récit principal d'autres récits, des proverbes, des légendes, des mythes, des faits historiques.

Si la littérature orale mélange les genres, elle ne les confond pas cependant ; elle sait fort bien les distinguer, mais elle sait aussi qu'il n'y a pas de limites infranchissables établies entre eux, que, même si des frontières existent, elles sont souples perméables et l'on passe d'un genre à l'autre sans problème. A ce sujet, Senghor a écrit : « *Il n'y a en Afrique noire, ni douaniers ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythes au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontières* »¹.

Pour sa part, Mohamadou Kane renchérit sur cette idée de l'interprétation des genres en affirmant que cela est même possible à l'intérieur d'un même genre. Il écrit : « *Au sein d'un même conte, le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement ; la poésie et le chant sont partout présents* »².

A la lecture des trois romans de Rachid Mimouni, on remarque qu'ils relèvent à la fois du conte, du roman, du mythe, de la légende, de l'histoire, qu'ils contiennent des proverbes, des discours parodiques, des passages oniriques... etc. On voit bien que ce romancier a été profondément impressionné par les techniques narratives des conteurs populaires et les a adoptées et adaptées pour ses romans.

L'écriture romanesque de Mimouni est fortement influencée par la littérature orale, mais, incontestablement, elle est aussi marquée par les nouvelles stratégies romanesques. Le romancier allie de façon harmonieuse, et selon l'expression de Jacques Chevrier, « *la pratique du discours oral africain et l'efficacité de la technique narrative occidentale* »³.

L'intérêt de son écriture réside précisément dans l'adoption hardie et l'intégration des nouveaux procédés romanesques qui caractérisent le Nouveau Roman⁴ et le

¹ Léopold Sédar SENGHOR, *Préface aux nouveaux contes d'Amadou koumba de Birago Diop*, Paris, Présence Africaine, 1962, p. 9.

² Mohamadou KANE, « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée* n° 3-4 juillet-décembre 1974, p. 566.

³ Jacques CHEVRIER, *Littérature nègre*, Paris, Collin, 1984, p. 129.

⁴ Cf. Jean RICARDOU, - *Le nouveau roman*, Seuil, 1973.

postmodernisme¹. Or ces nouvelles écritures se remarquent par le parti pris de la rupture, de la transgression et de la subversion des codes littéraires canoniques ainsi que par des expériences de création et d'écriture inédites. Comme l'indique Janet Paterson dans son livre, *Moments postmodernes dans le roman québécois*², ces nouvelles formes romanesques remettent en question, les notions logocentriques d'autorité, de vérité, d'ordre, d'harmonie, d'unité, d'identité, de canon générique ; elles instaurent au contraire l'ordre de la liberté de création et d'expression, l'ordre de la diversité, de l'originalité, de l'ouverture, bref de l'hétérogène. Écritures plurielles, polymorphes, ces nouvelles écritures dont s'inspire Mimouni lui permettent de subvertir l'impérialisme générique et de créer en toute liberté tout en cherchant à rénover.

A l'instar des écrivains du Nouveau Roman et du postmodernisme, il fait éclater la notion même de roman qui devient un genre hybride, protéiforme, pouvant accueillir et absorber d'autres genres littéraires, suivant la conception de Bakhtine qui écrit :

« Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre »³.

C'est la même idée qu'exprime Marguerite Yourcenar en ces termes : « *Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui* »⁴. Julio Cortazar, pour sa part, va jusqu'à dire que le roman est un genre en définitive sans règle : « *Le roman n'a pas de lois, sinon celle que n'agisse la loi de gravité qui fait tomber le livre des mains du lecteur* »⁵. C'est dire la grande liberté que prennent les écrivains à l'égard du genre romanesque. On se trouve donc chez Mimouni en face d'une écriture baroque avec des textes hybrides

¹ Cf. Linda HUTCHEON, *A Poetics of postmodernism : History, theory, fiction*, New-York, London, Routledj, 1988.

² Janet PATERSON, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Les Presse de l'Université d'Ottawa, 1993.

³ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 141.

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Mémoire d'Hardien dans Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade » 1982, p. 535.

⁵ Julio CORTAZAR, *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1963.

II.5.2 Une écriture au carrefour de différents genres littéraires :

Les romans de Mimouni sont caractérisés par ce que Alioune Tine appelle "l'oralité feinte" et définit comme "une caisse de résonance des différents types de discours et de langages qui circulent dans la société africaine."¹. Parmi ces types de discours, nous notons : le conte fantastique, le mythe, ...

II.5.2.1 Le recours au mythe, à la magie et au fantastique

A l'instar du conte, le mythe est un récit. Il suppose donc une continuité narrative, un cadre, des personnages et une action. Cependant, le mythe diffère du conte à bien des égards. L'analyse proposée par Mircea Eliade semble réunir les différentes caractéristiques de ce genre. Elle lui assigne les limites suivantes :

« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est survenue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution »².

On retient, après cette explication, que le mythe se caractérise par sa forme (un récit), par son fondement (une croyance religieuse) et par son rôle (expliquer l'origine ou l'état des choses, des êtres ou du monde).

Dans *L'Honneur de la tribu*, le mythe convoqué par l'auteur n'est pas de simple fiction, mais un mythe fondateur, récit aux significations profondes qui véhiculent l'idéologie du peuple à l'instar des légendes. Il offre au lecteur la vision du monde, la philosophie et la morale du peuple dont il issu l'écrivain.

Le recours au mythe caractérise surtout son roman *L'Honneur de la tribu*. Cette œuvre est émaillée d'emprunts au merveilleux et à la légende. Souvent, des épisodes mythiques sont insérées dans le récit principal pour expliquer un phénomène de la société

¹ Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine », in *Présence africaine* 133-34, 1984, p. 106, in *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, ibid., p. 167.

² Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. FOLIO, Essai, 1963, p. 15.

actuelle. C'est par exemple le cas du mythe du saltimbanque et de l'ours. L'œuvre de Mimouni baigne dans l'irréel. Le fantastique, voire le surréalisme, est une composante de sa poétique. Cette écriture surréaliste caractérise surtout son roman *L'Honneur de la tribu*. Ce roman, qui se joue de la réalité est riche en images surréalistes.

II.5.2.1.1 Fusion entre réel et fantastique

Dans le récit du *Fleuve détourné*, Mimouni a introduit des codes narratifs qui transgressent l'illusion du réel et présentent symboliquement les faits ou les objets à l'intérieur de la fiction pour passer son discours réaliste à travers les agissements du personnage principal du récit. Ces codes narratifs spécifiques appartiennent au style d'écriture personnelle de l'auteur. Ils perturbent la cohérence du récit et alimentent chez le lecteur l'interrogation, l'incertitude et l'ambiguïté de sens. Parmi les procédés narratifs qui contribuent à la subversion des normes dans l'écriture de ce roman, on cite : le fantastique, le mythe et le policier. Dans ce travail, nous concentrerons notre analyse de l'œuvre sur le fantastique.

Le fantastique est le contraire du réel, du rationnel et du possible. C'est un phénomène de l'écriture littéraire qui transgresse l'illusion du réel dans le récit. Il présente le réel d'une façon symbolique ce qui oblige le lecteur à fournir ses connaissances socioculturelles et littéraires à la quête de sens. Le fantastique fait appel au surnaturel pour présenter les faits narratifs d'une manière étrange non convenable aux conventions de l'esprit et de la vie humaine : « *Le fantastique est le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par le renversement des perceptions rationnelles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra-ou antinaturel. Le fantastique déborde la littérature et s'exprime dans toutes les formes d'art.* »¹.

Dans ce roman, l'auteur a bien maîtrisé l'emploi de l'esthétique du fantastique. Ce procédé a donné à l'œuvre sa beauté langagière en véhiculant le sens par l'imagination. Le phénomène du fantastique dans le texte se résume par l'évocation de deux objets fantastiques: le cimetière et le portrait de l'homme de l'image. Le cimetière est aussi l'endroit de l'acte fantastique dans le récit où se déroule une scène très bizarre. Le protagoniste narrateur est considéré comme mort par l'administration à cause de son amnésie. Après le regain de sa mémoire, il revenait au pays en voulant justifier son état de

¹ ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, op.cit, p.218.

vivant mais personne ne l'aidait à régulariser son état civil. Face à cette situation de désespoir et d'inquiétude, il opérait une action irrationnelle : il se dirigeait vers le cimetière du village afin de rechercher le commandant de son camp (Si Chérif). Il déterrait le squelette de mort de sa tombe et se mettait à lui parler en lui demandant à l'aider pour confirmer son état de vivant:

« Après une longue méditation, je conclus qu'il me fallait à tout prix consulter Si Chérif. Je le savais homme sage et de bon conseil. Ce fut alors que je me rendis compte avec effarement que je ne me souvenais plus du chemin qui menait au cimetière. (...). Sur ma demande, il m'indiqua la tombe du commandant. Il s'étonna de m'entendre lui demander une pioche. Il me la fournit néanmoins. Mais il resta sur le seuil de sa cabane à m'observer tandis que je me dirigeais vers la sépulture de Si Chérif. » p.80.

Il parlait avec le squelette de Si Chérif comme s'il parlait à un homme vivant. En plus, il lui proposait de fumer !:

« - Qui m'appelle ? - C'est moi, répondis-je. J'étais avec toi dans le camp, au maquis, souviens-toi. - Quel est ton nom de guerre ? - Je n'en ai jamais eu. Je n'étais qu'un simple cordonnier. - Ah oui ! le cordonnier. Je me souviens maintenant. - Je t'ai apporté du tabac. - Merci. Je suis content de savoir que tu as survécu au bombardement du camp. Sais-tu s'il y eut d'autres rescapés ? - Je ne pense pas. » p.81.

Cette action exprime une grande contradiction aux conventions de la raison humaine puisqu'elle s'effectue entre un mort et un vivant, c'est-à-dire qu'elle rassemble le réel et le fantastique.

Une autre image fantastique dans le texte, est celle de la communication réalisée entre le héros du récit et la photo de l'homme fixée au mur dans le bureau de maire du village. Le protagoniste narrateur demandait au maire la régularisation de son état civil. Le responsable ignorait le problème de son interlocuteur et il préférait de lui adresser un long discours politique sur l'état du pays et en particulier de leur village. Le silence s'établit entre les deux personnages. Face à l'indifférence du maire, le protagoniste narrateur établit une communication avec l'homme de l'image en le traitant comme un homme en os et en chaire. Il lui adressait ses paroles en croyant que ce dernier était intéressé à son malaise :

« J'avais le sentiment que mon récit ennuyait le maire, que l'homme du portrait me manifestait un plus grand intérêt, car il ne me quittait pas des yeux et avait semblé parfois approuver certaines phases de mon histoire. Je le trouvai soudain plus sympathique en dépit de la sévérité du regard. Je lui adressai un sourire furtif dans l'espoir de le rallier à mon camp et de le voir appuyer ma demande. » p.60.

Ainsi, l'homme du portrait remplaçait le maire et la communication se faisait entre lui et le protagoniste narrateur qui laissait ses délires s'écouler quand il le parlait. Cette communication entre un homme et une image justifie la fantaisie de cette image esthétique dans laquelle les paroles sont changées entre un homme et le portrait d'un autre homme. L'homme du portrait était considéré par le protagoniste narrateur comme un adjuvant en lui expliquant son problème, mais à la fin de ses paroles il devenait un opposant :

« Le froncement de sourcils de l'homme du portrait s'accrut aussi et je dus baisser les yeux devant le feu des deux regards convergents. J'expliquai aux deux hommes que, puisque j'étais vivant, il convenait de rectifier les documents qui me considéraient comme mort. Mon cousin fit la moue, la moustache du portrait se mit à frémir. » p.p.60/61.

C'est une autre image fantastique qui résulte des délires du personnage principal du récit à cause de l'indifférence du maire envers la régularisation de son état civil. Aussi, cette fois-ci l'image fantastique rassemble le réel et le fantastique. Le fantastique dans *Le Fleuve détourné* se traduit aussi par les situations fantastiques qui expriment la gestion fautive du camp des prisonniers par l'Administration. Par exemple, elle refuse l'ouverture d'un bordel demandée par les personnages du camp : « *Le vieillard a aussi réclamé l'ouverture d'un bordel. L'Administrateur a refusé, arguant de la pénurie de main-d'œuvre qualifiée dans ce secteur.* » p.p.38/39. Un autre exemple est celui de l'installation d'un seul lavabo en plein désert dans le camp où l'eau ne peut y arriver. Les personnages s'étonnent de l'irrationalité de cette action :

« La curiosité des gens émoussée, l'appareil est resté seul au milieu du terrain vague. Rachid s'est alors approché à pas de loup. Il s'est longtemps perdu dans la contemplation de son image. Puis il s'est mis à manipuler les robinets. Mais il a dû se rendre à l'évidence. Il est revenu vers nous en grognant de fureur.

- A quoi bon exposer ainsi ce miracle inutile ?
- Hé ! T'attendais-tu à voir couler l'eau ? demande Omar. » p.p.30/31.

A travers ces deux exemples, on conçoit le phénomène fantastique par la contradiction entre l'action et l'endroit où elle se déroule ce qui exprime l'irréel et le non-sens. Donc, le phénomène fantastique traverse la scène narrative du *Fleuve détourné* et perturbe sa linéarité pour révéler l'écriture socio-réaliste de Mimouni d'une manière symbolique non-conforme aux repères de la raison et de la vie humaines. Le fantastique est investi dans cette œuvre afin de rendre plus esthétique la réalité décrite par l'auteur qui veut éveiller la conscience du lecteur algérien à l'époque des années 70 et 80.

L'irruption constante du rêve et du l'imaginaire au sein du monde réel donne à ce roman de Mimouni, l'apparence d'une histoire merveilleuse. *L'Honneur de la tribu* peut en effet se lire comme un conte où se côtoient des personnages mystérieux, énigmatiques et étranges. Comme dans un conte, ils ont souvent une valeur symbolique. C'est par exemple le cas de l'ours « *ce monstre effrayant... ce chef- d'œuvre de la nature* » (HT, p. 76). Dans ce même roman, on trouve également d'autres personnages allégoriques comme le saltimbanque « *avec sa barbe folle de prophète* » (HT, p.69)

Par sa singularité, le saltimbanque nous apparaît comme un personnage légendaire et mythique, et perdant ainsi son ancrage dans l'espace réel dans le roman.

II.5.2.2 Le mélange du conte, de la fable initiatique, du merveilleux et du roman

Les romans de Mimouni se présentent comme un long conte initiatique, une fable ancestrale qui se terminent par une morale finale, objet de l'enseignement. A titre d'exemple, on peut citer son roman « *L'Honneur de la tribu* », qui exprime, une didactique, une morale, des enseignements ; rappelant que les traditions orales ont toujours une portée didactique. C'est-à-dire qu'il y a toujours un enseignement à tirer, une valeur à inculquer.

L'histoire du village de Zitouna ressemble davantage à une fable classique, les **constituants de ce genre narratif** étant présents en grand nombre dans le texte: **le lieu** presque irréel où se situe l'action d'abord, **les personnages fantastiques** participant à cette même action ensuite; enfin la **moralité tirée du récit**.

Parce qu'il s'agit d'une **fable initiatique**¹, « *L'Honneur de la tribu* » de Mimouni exprime, une didactique, une morale, des enseignements ; rappelant que les traditions orales ont toujours une portée didactique. C'est-à-dire qu'il y a toujours un enseignement à tirer, une valeur à inculquer, dont les thèmes d'instruction sont : connaissance de la nature, morale, comportement social...et où les héros mettent en évidence un système de valeurs et incarnent, suivant les cas, les vertus qui les mènent à la réussite sociale ou les défauts qui les conduisent à leur perte. Ils tirent leur valeur de la société qui élabore elle-même ses règles de conduite et résiste fortement à tout changement.

Puisant toujours dans le répertoire arabo-berbère, R. Mimouni traduit sous forme d'archétype la représentation opposée du Bien et du Mal en reprenant les modèles de la goule et de son antonyme, l'ange, et en décrivant les deux personnages, Ourida et Suzanne. Une représentation populaire d'après laquelle le Bien est forcément local, le Mal, en revanche, est étranger. Donc, le narrateur nous présente un portrait répugnant de l'étrangère « la goule » Suzanne : *"Allah semblait avoir voulu réunir en cette fille toutes les disgrâces humaines. Elle était dotée d'un corps épais et brut, plus lourd qu'une meule à grains. [...] Et pourtant Omar El Mabrouk s'installa chez eux et passa ses nuits avec la goule."* (HT. pp 97-98). Ce portrait à travers lequel il tire la *"moralité de la fable"* en disant, *"c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive"* ! (HT. p.35). A l'inverse de Suzanne la goule, Ourida - petite fleur - est l'incarnation du Bien et de la beauté de l'âme : *"plus blonde que l'épi de blé au jour de sa récolte, le visage rayonnant comme une lune en son plein. Ses gestes de douceur et ses paroles de miel la rendaient encore plus attirante. La fille semblait avoir reçu en prime une serviabilité hors du commun et une exquise politesse."* (HT. p.98).

II.5.2.2.1 Conte et roman

L'oralité qui caractérise l'écriture du romancier algérien repose, en grande partie, sur l'esthétique du conte. Ce dernier, on ne peut pas le cerner par une définition satisfaisante. D'une manière générale, l'on peut appréhender le conte comme un récit, une dramatisation mettant en scène des personnages imaginaires (humains, animaux ou autres êtres surnaturels) et situant leurs aventures dans un cadre fictif ; personnages et cadre du conte se superposent en fait à ceux du monde réel. La définition que propose ANON. Marius précise la nature et les fonctions du genre. Pour lui, le conte traditionnel oral

¹ - *Importance de la tradition orale*, Bangkok, Thailand, August 20-28, 1999, disponible sur le site : <http://lit-afq.refer.ga/spip.php?article172>

apparaît, en effet, comme « *un récit oral, populaire, traditionnel, littéraire, à tendance ludique, didactique, magique, fictive ou réaliste, reflétant une certaine "vision du monde" de la communauté qui l'a produit* »¹.

Enfin, les idées dominantes qui se dégagent du conte révèlent que, dans *L'Honneur de la tribu*, ces récits emboîtés dans le récit principal sont des condensés de la sagesse traditionnelle. La plus part du temps, ils sont imagés, symboliques et transmettent des enseignements sur la vie en société. Au niveau narratif, ils éclairent la pensée de l'auteur en lui servant d'illustration.

Dans le roman de MIMOUNI, le conte garde un rapport étroit avec l'univers sociopolitique dans lequel évoluent les personnages. Ils reprennent des thèmes comme le pouvoir, la corruption, l'injustice, les vices sociaux. Intégrés au récit principal, ces contes servent à illustrer les propos, à annoncer certains événements à venir. Ils apportent également au roman, les dimensions ethnographique, culturelle, didactique, initiatique et symbolique de la tradition orale.

II.5.2.2 Le modèle du conte initiatique

Dans la conception de l'intrigue, le héros tient une place importante. Personnage central, c'est lui qui réalise l'unité de l'œuvre. Le héros-quêteur dans le conte initiatique est ce personnage principal qui, au début de l'histoire, au moment où se noue l'intrigue, ressent un manque (cause individuelle ou collective) dont la satisfaction est subordonnée au parcours d'un itinéraire initiatique. Il poursuit une quête dont tous les incidents du récit viennent favoriser ou empêcher la satisfaction.

Dans *Le Fleuve détourné*, le revenant est à la recherche de ses papiers, de son identité perdue. Il est animé d'une volonté inexorable de la retrouver. Mais dans le récit, la recherche de l'identité n'est en réalité qu'un prétexte car, au fur et à mesure que le récit progresse, cette quête se mue symboliquement en la reconquête du nom confisqué (anonymat : sans nom) et de l'identité bafouée. Cette quête identitaire du revenant symbolise celle de tout un peuple dont l'indépendance a été falsifiée ou niée. Et cela est largement illustré surtout dans *L'Honneur de la tribu* en parlant de l'identité collective, l'identité bafouée de la tribu, l'identité des habitants de Zitouna, voire l'indépendance confisquée et falsifiée.

¹ N'guessan Marius ANO, op., cit. p. 38-39, in Roger TRO DEHO, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, op, cit., p. 58.

Donc, chez Mimouni, les héros sont essentiellement au service d'une Algérie développée, légale et heureuse. Ils aspirent tous à la justice sociale et leurs actions consistent à saper les fondements des pouvoirs injustes et corrompus. Les romans de Mimouni apparaissent incontestablement comme de véritables récits initiatiques. Ils comportent des héros-quêteurs avec des déplacements et des voyages, des épreuves et des enseignements qui modifient le statut ontologique du héros en le faisant passer de l'ignorance à la connaissance, en l'introduisant dans le monde des valeurs spirituelles.

Ce travail se propose d'étudier quelques-unes de ses œuvres romanesques et de montrer leur profonde originalité. Celle-ci réside dans le renouvellement systématique des canons esthétiques et des thèmes traditionnels du roman algérien d'expression française. L'écriture de Rachid Mimouni se veut le reflet du malaise postcolonial et de la violence que ce malaise a engendrée, donnant lieu à une société en proie au chaos.

Pour l'écrivain, l'écriture est donc un **engagement politique et esthétique** qui se traduit par un style violent et subversif. Ce long cri (cette dénonciation, ce désenchantement ...) qui brise le mutisme explose à travers une langue brutale et crue, une écriture fragmentée à voix multiples, de formes et d'inspirations diverses alliant la tradition orale à l'esthétique du Nouveau Roman. Cette écriture **plurielle**, profondément **originale** tend vers l'universel.

Cette étude traitera du polymorphisme¹ du « je » et de la multidimensionnalité de l'œuvre de Rachid Mimouni qui puise ses techniques soit dans l'oralité, soit dans l'écriture française classique ou dans l'univers du nouveau roman pour produire une écriture métissée.

Rachid Mimouni a contribué au **renouvellement** de la littérature maghrébine d'expression française aussi bien sur le plan de son corpus thématique que dans sa configuration formelle. Son écriture est un carrefour où se croisent et s'entrecroisent divers types de caractéristiques **formelles** ; il soumet tous les aspects du roman traditionnel maghrébin à un polymorphisme constant et opère une sorte d'osmose² entre l'oralité et le Nouveau roman. Il est très difficile pour un critique des textes littéraires maghrébins de tracer une frontière étanche entre certains emprunts au Nouveau roman et ceux faits à l'oralité.

¹ GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 27.

² Ibid., p. 145.

II.5.2.2.2.1 *L'Honneur de la tribu* une fable initiatique

La complexification des stratégies narratrices due à cette dynamique textuelle marquée par l'indétermination formelle dans « *L'Honneur de la tribu* » au niveau de l'acte narratif. Dans *Lectures algériennes*¹ sous la direction de Naget Khadda, malgré les tentatives plurielles de redonner à ce roman toute son importance dans la production littéraire algérienne et maghrébine, en général. Mimouni voulait travailler aussi dans ce texte le rapport entre le récit et l'Histoire.

L'histoire du village de Zitouna ressemble davantage à une fable classique, les **constituants de ce genre narratif** étant présents en grand nombre dans le texte: **le lieu** presque irréel où se situe l'action d'abord, **les personnages fantastiques** participant à cette même action ensuite; enfin la **moralité tirée du récit**. Rachid Mimouni ne fait pas que reprendre dans son roman quelques procédés de narration empruntés à la fable; il pastiche au sens propre du terme ce genre. A travers cette fable ancestrale, l'auteur veut à son tour faire passer un message: **la revalorisation de la tradition orale qui peut se venger et qui peut également ressusciter** : "*Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivront-elles ?*" (HT. p.216).

L'interrogation sur la survie des racines représente la moralité dans *L'honneur de la tribu* dont La modernité doit être conçue "comme préservation des valeurs authentiques », c'est-à-dire qu'elle doit tenir compte de la tradition, le présent du passé, le Grand Livre du monde (le Coran). Mimouni, ne s'attarde pas de l'avouer, que le saltimbanque juif est un bon exemple à suivre car son savoir immense, il le doit à ses multiples pérégrinations, à son errance. Mimouni s'est exprimé clairement sur ce thème : « *La modernité est inéluctable mais j'ai voulu dénoncer la façon dont la modernité occidentale, qui se manifeste surtout par la technologie, commence par détruire une société. J'ai aussi voulu dénoncer la façon dont on a voulu introduire cette modernité, d'en haut, autoritairement.* »² S. Cherif a illustré ces différents éléments constitutifs :

¹ - Pour plus d'informations, voir à ce sujet *Notes et références, n° 10* in ELBAZ Robert, op. cit, p. 136.

² - « Ecrivains d'aujourd'hui », *Entretien*, in Marie Agnès Combesque, *Erie*, N°62, Vendredi 1^{er} Juin 1970, p. 17, in ELBAZ Robert, op. cit, p. 136.

II.5.2.2.2 Les constituants de la fable dans « *L'Honneur de la tribu* »

II.5.2.2.2.1 Le lieu de l'action

Zitouna est un village hors du temps et hors de l'espace réels : "*Nous avons jusque-là vécu dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde,[...] de leur équité ou de leur verbe.*"¹ Une communauté vivant donc en autarcie depuis sa retraite en "cette contrée de la désolation" (HT. p.39) avec comme seul code social et seule certitude le Grand Livre du monde : *Le Coran*; mais avec cette recommandation du saint fondateur avant son déclin, l'indifférence : "*Vos meilleurs remparts seront votre solidarité et votre foi. Vous n'admettez ni n'agresserez les étrangers, vous contentant de les laisser glisser sur la carapace de votre indifférence.*" (HT. p.41). Cette indifférence, c'est ce qui les situe hors du temps et hors de l'Histoire depuis leur éviction de "la vallée heureuse"(HT. p.45), lieu devenu synonyme du temps mythique perdu à jamais, dont la seule survivance continue de fonctionner à travers la nostalgie : "*Ce qui avait si fort excité le fils d'Ali ne put tirer de leur amorphe indifférence les réfugiés de la place aux figuiers*" (HT. p.25).

Le récit du vieux narrateur écumé de tout indice historique (dates,...) est en effet l'expression d'une focalisation collective sur ce temps mythique révolu :

- "*Cela se passait au cours de cette longue retraite qui devait mener les rangs clairsemés de notre tribu défaite jusqu'en ces lieux.*" (HT. p.39),
- "*Dans leur retraite, ils avaient emporté toutes variétés de plantes et de grains, et bien d'autres encore, ...*" (HT. p.45),
- "*Bien avant les premiers affrontements, bien avant les premières défaites,...*" (HT. p.40)
- "*Depuis longtemps, la population de Zitouna l'avait chargé, en sus de sa fonction officielle, de l'informer le plus brièvement possible des événements qui tourmentaient le monde*" (HT. p.23).

C'est ainsi que le début de la transformation va être rapporté avec des accents apocalyptiques : "*Tout commença par un mois de Juillet*" (HT. p.12).

Selon Ghebalou, cette lecture considère la **fable** comme un *approfondissement* de l'histoire par sa dimension esthétique, son accomplissement².

D'après Elbaz, Mimouni a cherché à établir un rapport entre l'histoire et le récit. Il considère la fable comme procès fictionnel qui ressortit plutôt à l'espace de l'oralité. Ce

¹ - MIMOUNI Rachid, *L'honneur de la tribu*, op. cit, pp. 37-38.

² - ELBAZ Robert, op. cit, p. 19.

qui fait que la lecture proposée par cette étude va dans ce sens. Selon Elbaz, il s'agit d'une division très nette entre le passé et le présent, la **fable** constituerait un récit appartenant au passé, un modèle indépassable et seul le passé est dépositaire, créateur d'histoires et d'Histoire. Il résulte pour lui que le présent est une catégorie de l'exil, de la perte, non-historisable.

Rachid Mimouni raconte l'histoire par un vieil homme, il met la narration sous le signe de la tradition séculaire du conte. De la fable plus précisément car telle qu'elle est narrée, l'histoire du village de Zitouna ressemble davantage à une fable classique, les constituants de ce genre narratif étant présents en grand nombre dans le texte: le lieu presque irréel où se situe l'action d'abord, les personnages fantastiques participant à cette même action ensuite; enfin la moralité canonique sur laquelle débouche le récit du vieux rawi. Rachid Mimouni ne fait pas que reprendre dans son roman quelques procédés de narration empruntés à la fable; il pastiche au sens propre du terme ce genre. A travers cette fable ancestrale, l'auteur veut à son tour faire passer un message: la revalorisation de la tradition orale qui peut se venger et qui peut également ressusciter : "*Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivront-elles ?*" (HT. p.216).

II.5.2.2.2.2 Des personnages fantastiques

Dans l'œuvre de Mimouni, le fantastique¹ relève de la narration d'un événement insolite dans un monde ordonné selon sa logique à l'intérieur de la diégèse. Le démanteler par un événement, personnages, événements ou paroles fantastiques sont des dimensions internes au texte mimounien. Ils relèvent de l'étrange et demeurent confinés dans le doute, l'incertitude, l'inexpliqué. C'est l'ouverture du texte au questionnement. Le lecteur prend ses distances par rapport au texte ; il soupçonne, s'inquiète, réfléchit sur la finalité de l'écriture même.

Le fantastique est la réaction de l'écrivain moderne à pouvoir prospecter puis user de toutes les possibilités qu'offre le langage pour dire justement le réel. Il devient une subversion² de la linéarité, une rupture dans le code référentiel³, une remise en cause des dires du narrateur et des protagonistes ; la vérité est insaisissable ; c'est «l'ère du soupçon

¹ - BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 300.

² - Ibid, p. 317.

³ - Ibid.

»¹, une activité moderne et post- moderne de la pensée dans son appréhension du monde : le réel est un questionnement perpétuel car en mouvement : «*Le fantastique (...) fait apparaître dans ce qui semble la réalité ,un surnaturel objet du doute, un surnaturel « discuté »[...] Le lecteur est désormais entré dans la modernité littéraire, c'est-à-dire dans « l'ère du soupçon ».*»²

De cela, le fantastique, dans l'œuvre de Mimouni, génère tout un discours social de la contestation que prennent en charge les personnages ou le narrateur. Le fantastique ne repose pas sur une esthétique gratuite. Et toute l'histoire d' Omar El Mabrouk avec Zitouna et ses gens réside dans cette parole et commence à partir de cet événement : la défaite d'un père qu'il faut venger. L'événement fantastique dans le roman le reste entièrement parce qu'il ne débouche sur aucune explications rationnelle. Bien plus, la narration donnera raison aux prévisions *ou* mieux à la prédication de cet être marginal. Son ours ayant vaincu, il promet de ne plus revenir. Saltimbanque, bohémien, fou, moralisateur, visionnaire, une identité bien complexe qui se situe hors du temps et dans tous les espaces réels ou fictifs .Pendant longtemps, ce personnage a troublé les consciences du peuple de Zitouna.

L'introduction du fantastique dans notre corpus est le plus souvent imprévisible, fugitive et fracassante. Certes, elle s'insère dans le courant littéraire de la modernité mais elle véhicule également une vision du monde; Dans ce cas, le fantastique se rattache à la subjectivité de l'auteur : «*(...) Le fantastique repose sur une certaine vision du rapport de l'homme à lui même et au monde...*»³ Pour illustrer cette citation, nous essayons de reprendre les passages, relevés par S. Cherif, qui marquent la représentation des personnages et de leur rapport à eux-mêmes et au monde par le vieux narrateur de Mimouni. Il les classe selon trois catégories :

1 - **Les "méchants"** : Omar El Mabrouk, Mohammed, Georgeaud "le traître", les Béni Hadjar, Martial le colon, Suzanne et les "frigorifages". Il les diabolise en disant :

"Fantastique réapparition. Incroyable résurrection. Il était face à nous, le visage renfrogné et suant à grosses gouttes, Omar El Mabrouk que nous tenions pour mort." (HT. p.50).

"Et l'immense stature d'Omar El Mabrouk s'offrit à nos regards" (HT. pp.49-50). "Les plus vieux se mirent à trembler" (HT. p.50).

¹ -Ibid.

² - TRITTER V, op. Cit, p.20, in BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 317.

³ - Ibid.

"les scorpions de l'ambition[qui] grouillaient dans le cœur de cet homme" (HT. p.28).

"rusé maire de Sidi Bounemour"(HT. p. 29), "sournois [et] retors" (HT. p.103)

2 - **Les "bons"** : l'ancêtre fondateur, les habitants de Zitouna, Slimane, Ourida, le lieutenant français, le fils de Djelloul, l'avocat et le juge.

3 - Le clan **des égarés** comprend Hassan El Mabrouk le grand-père du préfet, les "lépreux"; enfin les "civilisés". Sans oublier le saltimbanque juif, intrus au savoir "immense et éclectique" (HT. p.69), venant régulièrement - en compagnie de son ours - pour réveiller la conscience des habitants de Zitouna et leur annoncer l'ère à venir du changement :

" - Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas." (HT. p.82).

II.5.2.2.2.3 Une fin édifiante

Rappelons bien qu'il s'agit d'une fable initiatique qui exprime des enseignements, une didactique, une morale. Mimouni fait une représentation populaire d'après laquelle le Bien est forcément bénéficié et encouragé, le Mal, en revanche, est toujours est châtié. Citons par exemple :

- « *Hassan El Mabrouk est châtié d'un enfant chétif parce qu'il est comme son petit fils, un ogre terrifiant, à cause de ses exactions, de sa taille immense. » ; « Ne craignant ni Dieu, ni les adultes, le géant hors-la-loi, enleva la seule vierge qu'on lui interdit pour vivre avec elle dans une "grotte" (HT. p.52) en marge de la communauté. »*

-Les Béni Hadjar sont "promis à l'enfer" (HT. p.57), *"Allah les punit en les affectant de cheveux flamboyants afin que tout un chacun pût les reconnaître" (HT. p.57), car ce sont des monstres, des "fils du diable" (HT. p.55). Pratiquant "sans vergogne l'adultère et l'inceste"(HT. p.57), ces "hommes sans religion"(HT. p.55) "n'enterraient pas leurs morts"(HT. p.56) et vendaient les charmes de leurs femmes. »*

L'histoire d'Ourida et d'Omar El Mabrouk, inspirée d'une légende algérienne autour de l'inceste, débouche-t-elle sur la mort de l'une et le suicide de l'autre, doublement châtié celui-ci pour sa faute dont le fruit sera un être né presque du néant puisque son apparition surnaturelle surprendra son père qui en ignorait jusqu'à l'existence. Cet enfant - le juge - né des entrailles d'Ourida morte en couches.

II.5.2.3 Le récit poétique, le proverbe et la symbolique dans le roman

On fera particulièrement attention à l'usage abondant de la métaphore, des images fortes et symboliques, de l'hyperbole et le recours fréquent aux proverbes qui transmettent des enseignements, les normes de la société, l'héritage ancestral, la morale, dénoncent les déviations, les tares, appellent à la réflexion, donnent force aux discours qu'il authentifient. En cela, l'auteur a su tirer des nouvelles techniques narratives afin de réaliser une nouvelle diégèse romanesque donc, une nouvelle forme de récit algérien. L'originalité de sa création romanesque se trouve essentiellement dans cette liberté d'organiser l'héritage littéraire comme bon lui semble et dans ce souci de chercher à innover et à remodeler le genre romanesque en détruisant les frontières génériques traditionnelles.

Le roman est le genre qui, par sa souplesse, sa mobilité, sa capacité d'adaptation et d'absorption d'autres genres, est le champ par excellence d'expérimentation formelles diverses et le lieu d'une écriture neuve, hardie, affranchie des contraintes canoniques.

Si Rachid Mimouni, comme nombre d'écrivains maghrébins d'expression française, s'efforce d'écrire un roman « à l'algérienne », on se rend compte cependant que son écriture romanesque a subi consciemment ou non des influences étrangères, et on ne peut qu'être d'accord avec Jacques Chevrier lorsqu'il dit : « *L'écrivain, quelle que soit sa nationalité, participe à la vision du monde propre à son époque, et qu'en conséquence, il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, souvent à son insu* »¹ L'intérêt majeur de l'écriture romanesque de cet écrivain réside aussi, et fort justement, dans la subversion courageuse de l'impérialisme générique, dans l'adaptation des techniques de l'oralité et l'adoption de nouvelles stratégies romanesque. A cela, Mimouni donne une dimension nouvelle à l'hybridation typique des nouvelles écritures et apporte sa contribution à la rénovation du roman, rénovation qui apparaît aussi dans le brouillage de l'univers fictionnel.

II.5.2.3.1 Proverbe et roman

D'une manière générale, le proverbe est un moyen d'expression de la pensée reflétant l'expérience et la sagesse pratique et populaires communes à un groupe social donné. Il touche tous les aspects de la vie : les comportements sociaux, les rapports entre

¹ Jacques CHEVRIER, « Le roman africain dans tous ses états », *Notre Librairie* n° 78, janvier-mars 1985, p. 44.

l'homme et son environnement, le pouvoir, les croyances, les valeurs et contre-valeurs, etc. Le proverbe se révèle donc comme un immense réservoir de connaissances, de richesses humaines, de procédés artistiques dont bénéficient les différents personnages pour exprimer leurs pensées.

MIMOUNI recourt souvent au langage imagé et symbolique des proverbes. Dans ses textes, les proverbes ont plusieurs fonctions. Eléments de la tradition orale, les proverbes jouent un rôle culturel indéniable. Ils indiquent, conseillent à l'homme, de façon imagée, les valeurs et contre-valeurs, les attitudes préférentielles souhaitées et les comportements négatifs prohibés, c'est-à-dire qu'il doit faire ou ne pas faire. Les proverbes permettent à l'homme la bonne conduite sociale, ils véhiculent également une vision du monde, une philosophie propre au groupe social qui les utilise et instaurent un dialogue entre le passé et le présent.

Au niveau narratif, les proverbes analysés répondent à une motivation contextuelle et structurale. Par cette motivation contextuelle, les énoncés proverbiaux intégrés aux textes romanesques accompagnent, expliquent, illustrent et éclairent de façon ponctuelle la pensée de l'auteur. Pour la motivation structurale, elle permet à certains proverbes, en plus de leurs rôles contextuels, de marquer et d'influencer de façon décisive l'évolution de l'intrigue. Le proverbe est également un genre à travers lequel s'exprime le talent de l'écrivain. En effet, MIMOUNI ne se contente pas de reprendre textuellement les énoncés proverbiaux issus de la tradition orale arabo-musulmane et berbère. Par moments, il emprunte, modifie ou crée des proverbes selon son inspiration et les besoins de la narration.

Le décloisonnement générique qui fait la particularité de l'écriture romanesque de l'écrivain algérien Rachid MIMOUNI dépasse, comme l'analyse l'a montré, la simple volonté de « mélanger » les genres. Le style « N'zassa » et le conte romanesque adoptés respectivement par MIMOUNI répondent non seulement aux besoins de donner une vision totalisante de la création artistique ou littéraire, mais aussi et surtout à la nécessité de participer activement à la renaissance littéraire algérienne en investissant dans l'écriture romanesque, toutes les ressources de la littérature orales.

II.5.2.3.2 Le recours à la parole profonde

L'aspect fantastique de l'œuvre de Mimouni est renforcé par le recours à l'usage de "la parole profonde", expression que nous empruntons à Zadi Zourou. Dans son étude de la poésie d'Aimé Césaire, ce critique ivoirien affirme :

« En Afrique Noire, comme partout ailleurs, le sens de base des mots est utilisé dans la pratique quotidienne de la langue, pour exprimer le réel sous toutes ses formes. Nous sommes "au degré zéro" de l'expressivité. Ceci ne signifie nullement que cette forme de parole est inutile ou dérisoire. Nous voulons simplement dire qu'elle est insuffisante pour rendre compte du monde parallèle et du surréel, lesquels exigent une parole profonde et donc un langage spécifique.... La parole grave et lourde de conséquence...intervient spontanément "lorsque l'homme est ému" ou lorsqu'il entreprend délibérément de révéler la face cachée de l'univers et les rapports insoupçonnés que tissent entre eux les phénomènes, les choses et les forces de la nature. Dans le premier cas, l'acte de parole s'en tient à l'exotérie, dans le second cas, il sonde l'univers ésotérique »¹.

II.5.2.4 Le mélange du roman et de l'histoire :

L'écriture mimounienne puise aussi sa matière dans des faits et événements de l'Histoire. L'Histoire est analysée comme une entreprise de démystification du passé. Ce qui **distingue** cette œuvre c'est son **retour aux origines de la tribu, composante humaine, sociale et culturelle fondamentale de la société algérienne**; Mimouni part à la conquête d'un passé lointain qui sombre dans l'oubli alors qu'il est très **riche en enseignements** : « *C'est dans l'Histoire que Mimouni explore en ses profondeurs, en ses strates de non dits pour donner forme et parole aux oubliés, aux silencieux, aux aphasiques, aux muets, aux bègues et aux ombres dans cet univers du temps et des morts*² ».

¹ Zadi Zaourou, *Aimé Césaire entre les deux cultures*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1978, p. 191, in *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, ibid., p. 175.

² - « MIMOUNI Rachid », entretien avec la revue *Jeune Afrique*, N° 1240, 10 octobre 1984, in BENDJELID Faouzia, op.cit, p. 522.

L'œuvre de Mimouni est une fresque où se mêlent tous les genres littéraires. Le mythe, le fantastique, le dialogue trahissent chez l'auteur une tentative de produire un genre ouvert claqué sur le modèle du texte oral.

Conclusion

A prés avoir examiné les différents thèmes traités dans les romans de Mimouni, nous pouvons conclure que ses romans ont effectué un renouvellement systématique des canons esthétiques et thèmes traditionnels du roman maghrébin d'expression française. Nous avons essayé de rendre compte des traces de ce renouveau esthétique et thématique. Nous avons montré ainsi les rapports étroits qui existent entre l'écriture subversive qui caractérise les romans de Mimouni et la société postcoloniale dont elle a émergé : cette écriture est négative et violente parce qu'elle est née dans une société violente où les droits de l'homme sont continuellement bafoués. Ainsi l'écriture de Mimouni "s'engage" pour traiter des problèmes socio- politiques : ceux liés au colonialisme à la politique des indépendances et aux régimes coercitifs de l'Algérie postcoloniale. Chez Mimouni, l'engagement politique va de pair avec l'engagement esthétique.

Comme nous l'avons démontré dans notre étude, l'œuvre de Mimouni s'inscrit au sein de la modernité textuelle. Son écriture a un caractère hybride dont la pluralité s'articule dans le réinvestissement de formes et d'inspirations diverses. Ce mélange ingénieux confère aux romans de Mimouni une couleur assez singulière et révolutionnaire.

A l'image de toutes les nouvelles expériences d'écriture moderne, qui sont en flagrante violation de la tradition romanesque. Les interférences génériques et l'anarchie apparente dans l'écriture répondent à une volonté de rupture et de subversion, à une recherche de nouvelles voies d'une écriture ouverte, libérée, novatrice. En effet, écrire, c'est non seulement créer, mais aussi crier, se dire, s'engager ; c'est un geste de liberté et de libération qui ne peut s'accommoder de règles rigides, figées et frustrantes, de canons sacrés et intangibles, de carcans dogmatiques et étouffants. On doit reconnaître à Mimouni le mérite d'avoir su allier les techniques traditionnelles de l'oralité et celles de l'écriture moderne. Examinons quelques exemples significatifs du croisement des genres dans ses romans.

R. MIMOUNI a adopté cette technique narrative du conteur traditionnel dans son roman *L'Honneur de la tribu* où il intègre le conte, le mythe, la légende, le texte poétique, le fantastique, les proverbes, etc. L'auteur semble recourir systématiquement à tous les genres appropriés au sujet traité, à la thématique ou simplement qui répondent le mieux à sa sensibilité et s'adaptent le plus à son esthétique romanesque.

Dans le roman *L'Honneur de la tribu* de MIMOUNI, le mélange des genres est un procédé bien pensé et organisé qui obéit à un principe interne. Son texte, en effet, chaque genre intervient à un moment précis du récit pour jouer sa partition. Le mode d'apparition et d'énonciation des différents genres est subordonné aux besoins narratifs de l'écrivain. Quels sont alors ces genres oraux qui intègrent la structure des romans ? A quelles exigences narratives répond leur emploi.

Comme la plus part des romanciers maghrébins, il existe chez R.Mimouni cette volonté de dénoncer les nouveaux pouvoirs algériens, de stigmatiser les abus et les tares de la nouvelle société algérienne, sa grande préoccupation désormais n'est plus d'ordre thématique mais avant tout esthétique. Même s'il n'arrive pas toujours à se libérer totalement des modèles occidentaux, à s'affranchir des influences étrangères, il met tout de même un point d'honneur à rechercher de nouvelles voies, des stratégies d'une écriture nouvelle, différente, qui essaie d'affirmer sa maturité et son autonomie. Il s'emploie à créer une œuvre originale, plus conforme à ses inspirations, à son goût, à son tempérament et surtout plus adaptée à la culture algérienne et sa tradition orale. C'est la grande préoccupation de Rachid Mimouni comme le romancier africain Jean-Marie Adiaffi¹ qui disait avec insistance que la finalité des recherches des écrivains africains devait être la renaissance de la littérature, qu'il fallait partir de la spécificité de la littérature africaine pour trouver de nouvelles formes, pour innover et, se faisant, rénover l'écriture et l'esthétique.

Rachid Mimouni a choisi délibérément d'écrire le roman « à l'algérienne » en puisant systématiquement dans la tradition algérienne et en usant formellement et fondamentalement des ressources de la littérature orale tout en adoptant et adaptant aussi les nouvelles techniques romanesques. Cet accouplement des techniques modernes et des pratiques traditionnelles ou cette fécondation de l'écriture romanesque par l'oralité a donné un style spécifique, une écriture protéiforme, un texte hybride. Avec cet auteur, « *le roman est devenu plus que jamais un genre polymorphe pouvant accueillir et absorber toutes sortes de genres et de textes* » comme l'affirmait Michaël Bakhtine.

C'est ce mélange de genres, de formes et de textes divers, c'est ce patchwork² littéraire que Mimouni a employé dans son œuvre. Ses romans se caractérisent par une structure de la narration du récit traditionnel en examinant les composantes formelles et les

¹ Roger TRO DEHO, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 9.

² Ibid., p. 10.

relations dialogiques qui existent entre le conteur et son public, entre le narrateur et le narrataire (*L'Honneur de la tribu*). En analysant l'intertextualité chez ce romancier, nous tenterons de montrer comment, avec l'éclatement des frontières génériques, cet auteur a su tirer profit, comme dans la littérature, des possibilités que lui offre l'esthétique du mélange du genres : il fait appel aux textes oraux traditionnels comme les mythes, les, les légendes, les proverbes, etc. Cette étude analyse également le recours constant que fait Mimouni aux références littéraires et culturelles, aux allusions historiques, aux faits de l'actualité, au Coran, aux dictons populaires, etc.

Après la juxtaposition, la combinaison ou le croisement des genres, des formes et des textes, on peut noter aussi dans l'écriture romanesque de Mimouni l'esthétique du carnavalesque avec ce qu'elle a de fantastique, d'insolite et de merveilleux, et qui se traduit aussi par la peinture satirique et ironique de la situation sociale et politique en Algérie. On peut reconnaître aussi dans l'écriture transgressive et novatrice de Mimouni des traces évidentes et des traits caractéristiques du roman moderne. Pour Mimouni, en effet, le renouvellement de l'écriture romanesque moderne passe nécessairement par le mariage des ressources de la tradition orale avec les stratégies romanesques modernes.

TROISIEME CHAPITRE

L'ECRITURE SUBVERSIVE, DENONCIATRICE

ET NOVATRICE DU TEXTE MIMOUNIEN

Introduction

La littérature maghrébine d'expression française permet de connaître de nouvelles orientations linguistiques et esthétiques: les écrivains ont eu le souci de rendre leur langue plus accessible à un univers imaginaire qui puise ses sources à la fois dans le patrimoine national et dans l'héritage occidental. Les modèles de pensée et d'écriture dans la littérature européenne les influencent davantage (symbolisme, surréalisme, philosophie de Marx, Derrida...). Certains tentent une "guérilla linguistique"¹ (M. Khaïr-Eddine), pendant que d'autres réfléchissent à une langue dialogique qui puisse exprimer la langue maternelle dans la langue française (Khatibi).

Le lecteur, aussi bien occidental que maghrébin, peut ressentir un malaise devant la littérature algérienne d'expression française actuelle: il est souvent égaré, moins par la référence imbriquée des éléments biculturels que par l'utilisation déroutante de la langue.

Dans la pratique il s'agit moins de subvertir la langue française - comme le font les écrivains contemporains - que de la travailler par la pensée "autre"; c'est dans le texte du *Livre du sang* et de *Amour bilingue* que ce procès scriptural apparaît le mieux; déplacement et retournement des mots (expression et contenu) par un mouvement constant des instances énonciatives et de leur ancrage spatio-temporel; jeux combinatoires discours-récits qui contribuent à situer la pensée ici et ailleurs dans un décentrement permanent du sujet par rapport aux langues et pensées (écrites et orales) qui l'habitent, travail polysémique du double code, dans les deux directions de la bi-langue... En introduisant les idiomes populaires (proverbes, sentences, jurons), il vise à subvertir les discours dominants et les violences socio- politiques par la parodie, l'ironie, le pastiche et la traduction du langage interdit. Les textes se veulent une révolte contre l'histoire d'une aliénation qui se continue.

Kateb Yacine parle de ce drame en termes d'arrachement D'une langue maternelle ressenti comme « *une seconde rupture du lien ombilical* »². Après lui, le Marocain Abdelkébir Khatibi s'inscrit dans le contexte propre aux romanciers maghrébins écrivant en langue française, chez qui coexistent la fascination pour la langue étrangère et la nostalgie de la langue maternelle, le tout accompagné d'un sentiment de culpabilité qui

¹ « la guérilla linguistique » renvoie non seulement à une pratique textuelle, à un usage subversif de la syntaxe et à une problématique de la langue qui cachent un rapport au langage mais aussi à un projet littéraire et à la mise en place d'une esthétique où le sens et l'identité sont certainement en jeu.

² Yacine KATEB, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 181.

pèse sur l'écrivain, d'où l'échec et l'impossibilité de vivre l'amour dans la langue de l'autre.

Le romancier, comme tout écrivain maghrébin d'expression française, est au moins bilingue: la langue d'écriture lui sert avant tout à exprimer la pluridimensionalité de son héritage culturel et linguistique. La vision de soi et du monde qu'il traduit en langue française passe par le filtre des langues qu'il a apprises: vernaculaires (arabe parlé ou berbère) ou véhiculaires (arabe classique, français, espagnol, anglais). Ces deux types de langues sont à différents degrés, et selon les écrivains, des langues référentielles servant à exprimer l'héritage culturel et littéraire, écrit et oral. La pluralité linguistique n'a pas toujours été vécue dans l'harmonie et la sérénité, le conflit se traduit historiquement par différentes attitudes de l'écrivain, et esthétiquement, par diverses stratégies d'écriture.

On ne peut évoquer l'oralité dans les romans de MIMOUNI sans interroger la langue, cette catégorie textuelle qui informe toutes les autres. Dans ce chapitre, nous essayons donc de montrer qu'à travers la langue qu'il utilise, l'écrivain algérien arrive à concilier deux ordres de discours : l'oral et l'écrit. Cet auteur semble, en effet, vouloir écrire comme on parle. La langue qu'il adopte recrée, par divers aspects, la pratique de l'échange verbal qui a cours dans la culture algérienne et qui prend en charge le parler populaire et les langues locales.

MIMOUNI recherche toutes les techniques narratives pouvant rendre les qualités exceptionnelles de l'oralité. En effet, dans la narration traditionnelle orale, la langue tend vers un certain « réalisme », le récit est dit de manière à donner à l'auditoire l'impression de vivre les scènes décrites et la parole est cette « puissance qui appelle à la vie ».

La quête d'originalité conduit également le romancier à adopter un discours qui s'accommode parfaitement de la coexistence d'une langue soutenue et d'une langue populaire. Dans le souci de reproduire dans l'espace romanesque, les qualités propres à l'oralité, Mimouni adopte une langue qui intègre merveilleusement le langage populaire. Le recours aux langues locales constaté chez l'auteur présente un intérêt littéraire certain. Il lui permet, non seulement de réaliser une langue romanesque hybride et populaire qui exprime la situation linguistique réelle de son peuple, mais contribue également à authentifier ses écrits.

Il faut observer après cette étude, que Mimouni a adopté, pour ses romans, une structure composite et une langue qui rompent avec l'homogénéité qu'on avait l'habitude de voir. Au niveau de la structure, cet écrivain ne se soucie plus d'identifier ses écrits à un

genre précis. Ce qu'il recherche, c'est plutôt un genre éclaté qui puisse rendre compte du monde dans toute sa complexité. Les différents genres oraux qui sont convoqués dans ses romans expriment chacun, une parcelle de la vie. Par ailleurs, ces récits oraux qui apportent la preuve de l'influence de la tradition orale sur l'auteur constituent, pour le romancier, un matériau indispensable à la création littéraire.

L'écriture romanesque chez Mimouni lui permet aussi de mettre en avant une « adverse » et l'adopte pour rapporter une autre langue qui est sienne, mais qui demeure silencieuse et opprimée. C'est cette confrontation entre ces deux langues qui est mise en relief dans les romans et amplifiée par la contradiction entre parole vivante et textes écrits, principales sources de la construction de l'œuvre. Ce parallélisme et ce contraste entre ces deux formes de langage, écriture et parole, confirment la diversité qui marque la trilogie de Mimounien nous plaçant au cœur d'une question beaucoup plus profonde que celle de l'oralité, à savoir celle du problème de la double langue et son impact sur l'écriture.

Le français ne sert à l'écrivain que de support. Dans ses écrits, on voit que c'est une langue qu'il manipule à sa guise pour transmettre ses idées. En étudiant "le rapport de l'écrivain à la langue d'écriture", Kazi-Tani écrit : « *Soigner la "frigidité" du français signifie tout à la fois, l'enrichir de concepts qu'il ne possède pas et l'assouplir en "cassant" sa syntaxe pour qu'il fonctionne selon les lois d'une autre rhétorique, mise au service d'un discours nouveau* »¹. Mimouni est un vrai écrivain francophone car il manie bien le français comme un instrument de communication, comme un outil qu'il peut et sait manipuler à sa guise pour produire une langue violée, violentée, démythifiée et démythifiée.

III.1 Renouveau des expressions littéraires et des procédés d'écriture

Ce troisième chapitre est le constat des chapitres précédents. Les deux domaines subvertis et bouleversés dans le roman de Mimouni sont : les traditions et les tabous dans la société algérienne et la langue d'expression dans le texte (le français). Les deux domaines manifestent une rupture. Nous allons montrer dans ce chapitre comment l'auteur vise la rupture et la subversion dans son discours comme dans son écriture. L'écrivain a

¹ KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 237, in *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, ibid., p. 181.

intégré dans l'écriture romanesque des systèmes sémiotiques variés. De ce fait, il fait subir à la langue d'expression une plus grande « violence ».

Enfin, au niveau de la langue, l'esthétique de l'hybridité adoptée par l'auteur se réalise à travers le mélange des parlers. Cette esthétique du texte hybride qui bouscule plusieurs habitudes n'est pas seulement provocatrice, elle constitue une étape importante vers cette nouvelle esthétique romanesque maghrébine qui motive le choix scriptural de l'auteur.

III.2 Écriture plurilingue et nouvelles formes langagières.

La multiplication des narrateurs ainsi que la superposition des strates temporelles contribuent à défier les lois du genre et donnent au roman l'allure d'un collage de plusieurs voix et paroles. Dans La trilogie de Mimouni, les textes dialoguent entre eux et opposent écriture et parole. Le « je » démultiplié permet une pluralité de points de vue et engendre polyphonie et plurilinguisme. Ces interférences vocales contribuent à l'hétérogénéité discursive certes, mais aussi linguistique. Ce chapitre interrogera la signification de ces formes langagières à travers cette plurivocalité romanesque.

III.2.1 Poétique de l'écriture plurilingue

Du point de vue écriture, beaucoup de chercheurs voient dans Nedjma¹ une multitude de procédés de la modernité littéraire (Nouveau roman) dont certains insistent sur l'influence de Joyce, Dos Passos et Faulkner. Vingt ans après l'indépendance, d'autres nouveaux talents éprouvent un désenchantement vis-à-vis de cette indépendance, c'est ce qu'écrit Rachid Mimouni dans *Le Fleuve détourné*. Il a aussi publié d'autres œuvres comme *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* qui portent en elles un grand « potentiel

¹ En 1956, Kateb publie son roman Nedjma qui a fait l'événement dans l'histoire de la littérature algérienne. Il a étonné par sa forme originale qui mêle harmonieusement les éléments de l'oralité et une technique romanesque moderne, celle de la littérature mondiale. Ce roman, malgré son inclassabilité, est considéré comme l'un des textes les plus engagés. Parlant de Nedjma, Kateb parle symboliquement de l'Algérie. Nedjma est l'autobiographie plurielle d'une génération qui a vécu tragiquement les massacres du 8 mai 1945 découvrant par là l'idée de nation algérienne. Le roman a eu un grand succès et a exercé une grande influence sur le développement ultérieur du roman maghrébin, et cela jusqu'à nos jours.

accusateur » et dans lesquelles Mimouni aborde les aspects les plus sensibles de la société et de la politique en Algérie en recourant à l'allégorie et au grotesque.

Le Maghreb vit une période de forte mutation de ses institutions et de ses valeurs... Ses auteurs pratiquent une errance au niveau de l'écriture. Ils font, dans le domaine des langages, un trajet qui va du spécifique au mondial (pour reprendre les termes de Jacques Berque). Nous avons été touché par ce «murmure» de voix multiples qui tirait une langue «étrangère» vers un champ culturel autre.

Nous nous proposons d'analyser les phénomènes de rencontre: langue/culture aux différents plans où ils se révèlent, ainsi que les **effets poétiques** qui en découlent. Si nous avons préféré employer cette expression, c'est qu'elle nous a semblé plus englobante, plus générale. Il s'agit d'un dialogue trans-culturel représentant l'oralité qui figure, par excellence, l'art oriental traditionnel (le conte), et l'écrit qui illustre l'art occidental moderne (le roman).

Les écrivains choisissant une autre langue de création que leur langue maternelle sont-ils plus naturellement conduits à transgresser les frontières entre leurs propres mots et les mots d'autrui? Ces «passeurs de langue» ont-ils vocation à revisiter notamment le discours littéraire? Au delà d'un cas individuel, la fréquence en littérature du passage vers une autre langue ou, en deux mots, du bilinguisme littéraire permettrait peut-être de l'instituer en une authentique catégorie de discours inscrivant à une polyphonie générale, une série de polyphonies particulières, génératrices de saisissants effets de «mise en abyme».

Dans *Introduction à une Poétique du Divers*¹, Edouard Glissant affirme que l'écrivain écrit désormais en présence de toutes les langues du monde. Parallèlement, Jacques Derrida développe de façon magistrale cette notion d'étrangeté dans la langue, affirmant en une formule-choc: «*J'écris une langue et ce n'est pas la mienne* »². Ecrire devient alors un véritable «acte de langage», car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un «procès» littéraire plus important que les procédés mis en jeu.

Dans les trois textes, des signes répondent, renvoient à d'autres signes et font apparaître « *l'univers galiléen fait de langues multiples qui se reflètent l'une dans l'autre*

¹ « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise Gauvin, in *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996, p.112.

² Jacques DERRIDA, *Le Monolinguisme de l'autre ou La Prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p.74.

»¹. Ces langues multiples entretiennent un rapport conflictuel entre elles. Il ne s'agit pas de dire que les écrivains pensent dans une langue et écrivent dans une autre et que de ce fait leur écriture n'est qu'une traduction où la langue qui traduit est dominante car c'est celle-ci qui est reconnue d'emblée par le lecteur, c'est elle qui rapporte le discours. Il y a traduction certes, mais pas nécessairement littérale. Ce serait plutôt une traduction de mémoire, de souvenirs, de désir et de violence: « *La langue «maternelle» est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour...* »². Transférer, juxtaposer, transporter, emprunter, redoubler des signes ne peut se faire impunément.

Le Maghrébin est imprégné de «dires», de «parlers» et de «contes oraux». Ses relations sont basées sur le corps et la voix, et non sur l'écriture et la lecture. À ce propos, Ben Jelloun dit: «*Avant d'écrire une phrase je la dis* »³. Les transpositions de discours d'une langue à l'autre interfèrent avec d'autres transpositions dont les conséquences sont fort importantes quant à nos textes: il s'agit de celles de discours oraux et dont l'oralité est plus ou moins institutionnalisée, dans l'écrit. On cherchera à repérer les traces de cette oralité.

De même, la diversité des prononciations, des accents et des intonations ne peut être rendue à l'écrit en français. En somme, s'il cherche comme tant de romanciers modernes, à écrire comme on parle, comme les gens s'expriment, avec la variété de langages oraux, s'il tend vers le «degré zéro» ou degré parlé de l'écriture pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Roland Barthes, il dispose d'une langue autre où il ne pourra trouver les langages sociaux qu'il veut représenter.

¹ Tzvetan TODOROV cite Bakhtine qui établit une adéquation entre l'évolution des arts et des sciences à l'époque de la Renaissance et la fin de la centralisation « verbale et idéologique du Moyen Âge », *Le principe dialogique* suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981, p.28.

² Abdelkébir KHATIBI, Tzvetan TODOROV, *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p.171

³ Robert ELBAZ, Ruth AMAR, « De l'oralité dans le récit Benjellounien », in *Le Maghreb Littéraire*, vol. I, n° 1, 1997, p.35.

III.2.2 Effet de l'oralité pour un roman poétique

III.2.2.1 Le conte

Nous allons maintenant considérer la trace des discours oraux de type fictif (contes, légendes) et tout ce qui fait partie de la littérature populaire orale. Dans le monde arabe en général la littérature populaire orale constituait, jusqu'encore récemment (avant l'introduction massive des Mass-médias), une part importante de la littérature comparée à la production écrite. La civilisation arabe a connu notamment les Khurafa-s ou contes merveilleux, racontés dits souvent, dans les familles ou bien sur la place publique par des personnes âgées. Ces langages de la littérature orale ne sont pas éloignés dans le temps. Ils sont présents dans la mémoire des écrivains actuels, qui ont sans doute un jour ou l'autre connu directement une pratique de récit oral. D'ailleurs, la tradition des conteurs professionnels itinérants ou non continue au Maghreb.

L'écrivain bilingue se déplace donc d'un mode d'expression privilégié de la culture populaire de son pays natal, le conte, à une forme empruntée, à une tradition littéraire étrangère, le roman. Ce déplacement crée une relation d'inclusion entre ces deux genres et suscite un espace poético-romanesque qui subvertit les précédents. Le roman poétique, plus a même d'intégrer des écritures différentes, implique un itinéraire qui ne s'embarrasse pas de linéarité, de continuité ou de conformisme à l'un ou l'autre des genres, ni d'obédience à des signes sacrés ou profanes. Ni terrains vagues amnésiques, ni murailles chargées d'histoire, le palimpseste du bilingue tente d'écrire une mémoire confrontée au double exil: celui de la langue maternelle, celui de la langue étrangère. Les conteurs oraux existent au Maghreb en grand nombre. Ils possèdent le pouvoir de raconter dans une société où l'on ne connaît ni la lecture ni l'écriture mais où l'on est avide de contes oraux. Les mythes maghrébins y sont fondés et le public en fait parti; il écoute, prend part et critique. C'est dans cette atmosphère que Rachid MIMOUNI puise son récit.

III.2.2.2 Le proverbe

La société maghrébine est une société traditionnelle où l'oralité revêt donc une importance de premier ordre. De fait, on décèle dans l'œuvre de MIMOUNI une part importante de proverbes. L'oralité s'impose à l'écrivain au fur et à mesure de sa production romanesque et perce le tissu narratif, ce qui implique que le récit est lié à cette

parole fixée par la tradition. Le proverbe, tout particulièrement, est un des éléments de la mémoire de la langue maternelle dont la transmission assure la sauvegarde culturelle.

Le proverbe est un énoncé oral à forme fixe; sans appartenir au domaine religieux, il est consacré par l'usage et en général, intouchable. En tant que tel, il est une marque de l'oralité facilement identifiable dans le cours d'un roman.

III.2.2.3 Le mythe

Joseph Campbell définit le mythe comme un véhicule qui permet l'échange entre ciel et terre, entre profane et sacré. Dans *Les héros sont éternels*¹, il décrit les trois étapes du voyage intérieur, qu'il appelle le monomythe, à savoir la séparation, l'initiation et le retour. Chez les peuples primitifs, non seulement les fêtes et les célébrations mais aussi toute la vie sont vécues comme un jeu, une «pièce de théâtre» car toute activité significative, comme l'a souligné Mircea Eliade, est pour eux la réitération d'un mythe. Les mythologies archaïques de la chasse et de la culture, visant à mettre l'individu et la société en accord avec la nature, reflétaient une attitude positive à l'égard de la vie, qui était affirmée dans sa double dimension d'ombre et de lumière. Il est une catégorie de récits fictifs qui comme les contes oraux, n'ont pas d'auteur, ou du moins s'ils en ont eu, ce dernier n'est plus identifiable. Récits premiers que se sont donnés les sociétés, ils seraient la matrice à partir de laquelle ces sociétés élaboreront leur littérature. On conçoit que le niveau mythologique présente un intérêt certain dans la confrontation des langages qui fait l'objet de notre étude. L'écrivain, quand il se pose la question des langages, comme nous le supposons ici, est conscient de la densité et des voix multiples, même enfouies, qui lui donnent sa teneur.

Cette stratégie nous amène à lire le texte maghrébin essentiellement comme une profonde interrogation: de la littérature sur elle-même, de l'écrivain sur lui-même, sur le rapport de ce dernier au public et à la langue. Nous avons donc là une voie toute indiquée d'un autre type de recherche à mener sur la littérature franco-maghrébine débarrassée des cadres et des schémas préétablis. Ainsi, faire appel aux mythes est une manière de pluraliser le récit, de le faire le croisement de plusieurs légendes.

¹ Voir Joseph CAMPBELL, *Les héros sont éternels*, Paris, Seghers, 1987.

Pour résumer, nous dirons que les récits sur lesquels se fondent les textes de MIMOUNI sont liés à leur écriture **bilingue** voire polyglotte. Soit, ils sont combinés à partir d'univers culturels divers, dans une sorte de syncrétisme mythologique; soit, ils adaptent au contexte maghrébin des figures mythiques universelles; soit encore ils disent le désir et la peur de perdre son identité, quand on sort de l'espace d'une langue, d'un récit, d'un système symbolique. À ce propos, il semble que les mythes en général soient des récits qui se prêtent à des transformations de plusieurs types. Claude Lévi-Strauss nous dit à ce propos:

« On sait, en effet, que les mythes se transforment. Ces transformations qui s'opèrent d'une variante à une autre d'un même mythe, d'un mythe à un autre mythe, d'une société à une autre société pour les mêmes mythes ou pour des mythes différents, affectent tantôt l'armature, tantôt le code, tantôt le message du mythe, mais sans que celui-ci cesse d'exister comme tel; elles respectent aussi une sorte de principe de conservation de la matière mythique, aux termes duquel de tout mythe pourrait toujours sortir un autre mythe »¹.

Autres «morceaux» d'oralité repris ici, mythes et légendes combinent dans ces écrits des figures mythiques universelles et maghrébines. Ils fondent ainsi un récit premier transculturel, où l'hybride est une forme-sens.

La rencontre de plusieurs langues, arabe, française, se déroule en fait au niveau du matériau linguistique même de ces textes. La langue arabe y apparaît sous forme de termes transcrits en graphie française, voire de passage en graphie arabe. Un travail d'appropriation et paradoxalement de différenciation caractérise l'interaction entre les deux langues. Les convergences phonétiques créent des effets poétiques, en disséminant les phonèmes de la langue maternelle dans le texte français. En général, l'équivocité est le propre de ces textes, vu que les mots y renvoient à un double champ sémantique. Les traductions éparses ici dévoilent cette dualité qui structure petites et grandes unités dans ces écrits. Enfin, l'insertion de fragments en graphie originelle visualise l'irréductibilité de deux systèmes linguistiques, de deux séries littérales.

En ce qui concerne les effets poétiques particuliers induits par cette écriture bilingue, nous avons noté que ces effets se diversifiaient selon le lecteur, selon qu'il était lui-même bilingue ou non. Un autre effet poétique occasionné par ces termes est justement

¹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1996, p.300.

leur étrangeté, qui introduit l'imprévisible dans le cours des textes. Les noms propres arabes, signifiants intraduisibles, polarisent ces effets d'étrangeté.

III.2.3 Dialogisme et voix multiples

La structure narrative des romans s'inspire en effet de la notion de la polyphonie qui désigne dans les textes les différentes strates constituées entre autres de la narration littéraire et du style des personnages. Cette notion dialogique, introduite par Bakhtine, propose d'examiner la pluralité des voix dans une œuvre romanesque. Le dialogisme serait, dans un discours, les formes d'apparition par lesquelles on note la présence d'une voix autre que celle du narrateur premier. Ce qui permet selon Bakhtine « *une construction hybride* »¹ et par conséquent une déhiérarchisation des différentes voix cohabitant dans un texte donné : « *Le terme polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou de plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation* »².

Dans quelle mesure les notions bakhtiniennes de « dialogisme » et de « polyphonie » sont-elles opérationnelles pour l'étude de ces romans? De quelle manière régissent-elles la multiplicité narrative et comment mettent-elles en valeur la pluralité discursive que les romans arborent?

La transcription de la mémoire entraîne la subversion de la pensée et de la langue de l'Autre. En opposant la culture écrite à un mode de pensée et de culture orale populaire, les romans échappent au cadre fixe du genre, du style et du registre. Les effets du dialogisme et du carnivalesque littéraire font émerger un désaccord entre deux traces linguistiques qui vont affecter l'écriture et porter atteinte à la pureté de la langue française. L'impact de l'oralité sur la graphie et la syntaxe française va produire une nouvelle manière d'écrire où de nouvelles formes langagières nous placent devant la question du métissage et l'hybridité linguistique du texte mimounien.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 125.

² Alexandra Nowakowska, « Dialogisme, polyphonie : Des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in Jaques Bres (dir.), *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, Acte du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2005, p. 23.

Les auteurs tentent de renouer avec des formes langagières appartenant à l'esthétique d'une langue délaissée et d'un patrimoine culturel supplanté par la langue de l'Autre. L'application de cette technique déporte le texte vers une expression autre que celle dont le lecteur français est habitué. Le but de l'auteur était d'arriver à concilier les deux langues arabe et française et d'effacer leurs disparités pour aboutir à une harmonie totale. Mais cette entreprise s'avère chimérique. La recherche d'une forme langagière adéquate et susceptible de traduire la sensibilité de l'arabe se révèle vaine. Nous assistons lors de cette partie à une intervention de l'oral dans l'écrit. Ces traces d'oralité constituent une interférence linguistique au sein des romans, lesquels sont écrits dans une langue fluide. Ils s'y présentent sous la forme de traduction d'une langue non écrite, que le romancier tente de rendre vivante en l'habillant par la graphie française.

L'écriture de l'oralité met aussi en avant quelques caractéristiques culturelles propres à la société arabo-musulmane. Avec ce métissage linguistique Rachid Mimouni crée une troisième langue ou une langue à part qui atteste la marginalité de cette expression hybride. Elle est en position mineure selon le sens de Deleuze et Guattari, qui affirment qu'« *une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure* »¹. La langue est ainsi décentrée par rapport à la norme, créant des espaces de ruptures qui caractérisent une « *littérature de l'exiguïté* »². Celle-ci est le résultat de la polyphonie et du délitement produit du va-et-vient entre deux langues. Or, pour Assia Djébar, ces déviations, qu'elle fait subir à la langue française, sont une manière de faire « *réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les réinscrire [...] dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient [son] français* »³.

Ce nouveau territoire linguistique doit être, toutefois, sans danger pour répondre aux exigences nationalistes. Le « *seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas [est] celui de la langue et non celui du sang* » (p. 165). Assia Djébar se défend de l'assimilation de la langue de l'Autre. Elle n'est utilisée ici que dans une situation d'emprunt ou, comme Djébar dit, de « vol » : « *me parcourir par le désir de l'ennemi D'hier, celui dont j'ai volé la langue* » (p. 247). Le bilinguisme devient dès lors

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, op. cit., p. 29.

² François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Canada, Le Nordic, 2001.

³ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 29.

plurilinguisme¹ et transforme l'écriture en une aventure incessante et continue qui va arpenter toute l'œuvre et par lequel se trouve effectué tout le travail d'écriture.

Pour sa part, Abdallah MDARHRI-ALAOUI et dans un article intitulé « Le roman marocain d'expression française », s'est attaché à décrire les aspects esthétiques du roman marocain d'expression française en parlant surtout de l'influence de la revue *Souffles* qui a permis principalement plusieurs recherches et avancées aux plans formel et esthétique et une nouvelle idéologie dictée par un esprit de renouveau.

Romans de la diversité, La trilogie de Mimouni est caractérisée par une incessante découverte tant formelle que thématique. C'est une découverte obtenue au prix d'une rupture textuelle et narrative. Elle aboutit à l'expression d'une altérité. Cette démarche entraîne l'œuvre dans une aventure de l'écriture où la variété narrative est le mot d'ordre. Mimouni fait se côtoyer le présent et le passé pour gérer cette multiplicité et répartir les rôles dans cette grande mise en scène de l'écriture. Il en découle un mouvement de va-et-vient entre le passé lointain, le présent en passant par un passé proche, qui affecte à coup sûr la structure et la forme romanesque. Une forme de parallélisme entre plusieurs éléments textuels fait de l'écriture un jeu dans lequel se construisent et se détruisent identité et altérité.

La trilogie de Mimouni est le lieu d'une dichotomie qui réunit passé et présent, continuité et discontinuité et qui fait du texte une entité multiple où se métisse la double situation linguistique de l'auteur. La violence structurale qu'il soumet à ses romans nous semble comme une sorte d'exutoire qui fait ressortir la multiplicité et la réinvention de soi. Pour ce faire, textes écrits et oralités voisineront dans les roman jusqu'à ce qu'ils se mêlent et s'imbriquent l'un dans l'autre.

La trilogie de Mimouni est aussi la trilogie de la pluralité linguistique. C'est aussi les romans d'une grande modernité textuelle où se coordonnent des exigences historiques, nationalistes et littéraires. Au-delà des contraintes formelles, la trilogie se dérobe parfois de son genre déclaré et s'affiche hétérogène. Bien que Mimouni se soit servi de formes artistiques et de références occidentales pour écrire son texte (procédés du nouveau roman, la tradition orale...), il adopte ces formes pour les couler dans des moules spécifiquement algériens.

L'écriture romanesque de MIMOUNI le met devant la nécessité de désobéir à la tradition du cercle. Nous assistons à travers ses romans à la subversion. Cette forme

¹ Dans le sens de plusieurs langues et non dans le sens déjà appréhendé chez Bakhtine.

d'écriture délibérément symbole de transgression ne produit en fin de compte qu'un constat d'échec de cette mise en scène de l'écriture qui se voulait intermédiaire entre deux univers et métissage entre deux cultures. L'écriture de ses romans est une aventure violente représentée.

III.3 Dimension poétique de la trilogie de MIMOUNI

L'ensemble des trois romans de MIMOUNI présente une structure narrative qui intègre harmonieusement le discours poétique.

III.3.1 *L'honneur de la tribu* œuvre poétique

Dans un travail de recherche intitulé " Sémologie du texte littéraire et Analyse du discours", dirigée par Naget KHADDA, l'équipe de chercheurs s'intéressent au roman de Rachid MIMOUNI: *L'honneur de la tribu* sorti en 1989. Ce roman était apparu comme porteur d'une signification historique forte et probablement appelé à devenir un jalon indicatif dans l'histoire de la littérature algérienne de langue française. D'une part, ce roman est branché à la fois sur l'oralité ancestrale et sur la forme récente d'oralité que constitue la littérature au magnétophone. D'autre part, il est écrit en explicite référence au thème katébien des ancêtres apparu, on le sait, dans une conjoncture historique où prévalait la menace de leur négation et de leur effacement. Ce faisant, ce roman qui retrouve une narrativité "spontanée" et "heureuse", semble enregistrer une nouvelle appréhension des enjeux identitaires qui continuent à investir -différemment- la littérature de notre pays dans une conjoncture historique nouvelle.

Certains travaux mettent l'accent sur les contenus (Malika Hadj-Naceur, Ouahiba Hamouda, Naget Khadda); d'autres sur les formes (Zahra Siagh, Aziza Lounis, Beïda Chikhi, Afifa Bererhi); d'autres enfin explorent également les deux faces de la signification (Djamila Saadi, Yamilé Ghebalou). Cependant, tous ont conscience de la profonde solidarité entre ces deux faces et mettent en œuvre des techniques d'analyse qui présupposent la notion de forme-sens élaborée par Henri Meschonnic.

Des analyses proprement linguistiques ou stylistiques à celles des techniques narratives en passant par la mise au jour de la mythologie et du symbolisme investis et des intertextualités convoquées par le travail littéraire de R. Mimouni. La poétique de

L'honneur de la tribu a ainsi été dévoilée par ce travail collectif. Zahra Siagh dans son étude intitulée: "Syntaxe et vision du monde dans *L'honneur de la tribu*" s'est attachée à décrire la langue du texte comme sens et forme.

Partant de la remarque d'Emile Benveniste selon laquelle: "*la conversion de la pensée en discours est assujettie à la structure formelle de l'idiome considéré, c'est à dire à une organisation typologique qui, selon la langue, fait tantôt prédominer le grammatical et tantôt le lexical*"¹, elle essaie de rendre compte de ce qui, à travers le choix de la forme, est révélateur d'une sémantique produite par des choix esthétiques et linguistiques qui impliquent une vision du monde. Dans cette langue, estime-t-elle, c'est la place de l'adjectif dans le syntagme (antéposition récurrente) qui interroge. Effet de traduction (le roman s'ouvrant comme sur un enregistrement au magnétophone)? Effets ("ratés") de rhétorique aboutissant à un fonctionnement para-poétique? Réalité anthropologique d'un monde incapable de se mouler dans des catégories linguistiques d'un autre monde? Etc... Cette interrogation du syntagmatique ouvre sur une sémiotique, c'est à dire sur les paradigmes nouveaux instaurés dans/par le roman.

Aziza Lounis tente, pour sa part, un "Essai sur le style dans *L'honneur de la tribu*". Son souci a été de montrer comment l'auteur, pour dire l'Algérie contemporaine avec ses problèmes, ses contradictions et ses espérances, a recours à deux formes canoniques de la narration ancienne: le conte et la fable. Conte du réel servi par un style d'une grande simplicité, ce roman, estime-t-elle, est constamment informé par les pièges qui le guettent. Qu'il adopte la forme de la chronique pour présenter le village de Zitouna et croquer ses habitants avec une délectation savoureuse, qu'il dote son narrateur d'une prodigieuse verve pour impulser un récit où passé et présent se mettent à tourbillonner et à échanger leurs sortilèges, l'auteur initie un texte où mythe et Histoire s'interpénètrent, effaçant leurs frontières dans un vacillement de la mémoire et une dérive de l'imagination. Toute cette mise en œuvre dévoile la violence d'un propos tenu par un "je" derrière lequel se dissimule un "nous", un "je" décidé à sauver le récit de toute forme de subjectivité conventionnelle et de tout discours idéologique appris pour l'ouvrir sur la lucidité.

Beïda Chikhi, à partir de l'analyse d'images travaillées à l'emporte-pièce, a débusqué ce qu'elle appelle "la tentation cinématographique dans *L'honneur de la tribu*".

¹ Cf Problèmes de linguistique, t. II, p. 22, in « Techniques narratives dans *L'Honneur de la tribu* », *Etudes littéraires maghrébines*, BULLETIN DE LIAISON N° 4, 1° semestre 1991

Elle s'efforce alors de montrer comment ce roman a été conçu au départ comme un scénario de film et comment la mise en forme romanesque obéit à une stratégie de "l'image mouvement" telle que la conçoit Gilles Deleuze: effets d'allers- retours, effets rythmiques, utilisation de lieux communs pour faciliter le décodage du récit qui, lui, fonctionne sur l'énigme et l'expansion lexicale... Autant de procédés qui permettent à l'écriture d'accéder au visible.

Afifa Bererhi, frappée à la lecture du roman par un mode d'énonciation fortement marqué par le discours, s'est interrogée sur le processus de la communication et ses caractéristiques dialogiques et a découvert un "espace de l'infraction au dialogue" (titre de son analyse). Pour montrer à l'œuvre ce travail du texte, ce travail de l'écriture, elle a exploré trois lieux textuels différents:

- celui où le dialogue fonctionne dans le déroulement de l'interlocution;
- celui de la relation dialogique dans le processus de réénonciation entre le texte traduit et la parole originelle émise; et
- celui de l'intertextualité, d'une part avec Boudjedra des *Mille et une années de la nostalgie*, d'autre part avec *Nedjma* de Kateb Yacine.

Dans tous les cas apparaît à l'analyse un schéma de communication en position d'échec où toute tentative de dialogue avorte. Ceci permet d'avancer l'hypothèse que la faillite du projet social qui est au centre de l'œuvre trouve à se manifester aussi à travers une telle démarche énonciative; l'expression de l'échec, signifiée tant au plan thématique qu'au niveau énonciatif, se constituant en matrice de propagation de la cohérence de l'œuvre.

Toujours dans l'investigation du fonctionnement du discours romanesque, Djamila Saadi s'est attaquée au rapport "Histoire et religion dans *L'Honneur de la tribu*". Son propos a été d'étudier la structuration du roman de Mimouni en partant de la référence faite à l'énoncé religieux. Elle a constaté que l'analyse de la construction du récit révèle une organisation en séquences dichotomiques dans lesquelles prennent sens les oppositions des figures emblématiques de la tradition vs. de la modernité, du passé vs. du présent, du savoir vs. de la connaissance. Elle s'est attaché alors à étudier la mise en œuvre de la prise de parole religieuse à partir de questions telles que: par qui? Comment? Pourquoi? A quel moment? Selon quels thèmes?

"Mythes, images et imageries de l'écriture dans *L'honneur de la tribu*". Le propos de Yamilé Ghebalou annoncé par ce titre a été d'aborder les rapports qu'entretiennent mimésis

et diégèse dans ce roman. Elle a mené son étude en trois étapes. D'abord en saisissant quelle représentation de quelle société l'écrivain élabore.

Ceci par le biais de l'analyse de la structuration du récit et de son organisation spatio temporelle. Ensuite en se demandant comment une telle construction est portée par les instances parlantes du récit; instances qui, parce qu'elles sont choisies par l'écrivain, apparaissent comme représentatives à ses yeux d'aspects significatifs d'une société où d'une culture. Cette double approche permettant alors de poser le problème du vraisemblable et du renouvellement des modalités de vraisemblabilisation dans cette dernière œuvre en date de Mimouni. Partant du décodage de certains motifs récurrents qui, en se muant en symboles, participent d'une sorte de rhétorique de la dénégation, Malika Hadj-Naceur, dans "Dérision et symbolique de l'imposture dans L'honneur de la tribu", a pisté cette rhétorique en tant que productrice d'une dérision donnée à lire notamment à travers les différentes figures d'imposteurs.

L'analyse a montré que la récurrence de ces marques obsédantes à valeur symbolique dévoile (sous la dérision du masque qui démasque) le véritable être des membres influents de Zitouna. Par là, le texte incite à s'interroger, entre autres

- sur la façon dont Mimouni découvre, sous l'angle de la dérision, l'imposture existentielle d'une époque et, plus généralement, de l'histoire.

- sur le processus de dérision lui-même vu sous l'angle de l'éclairage symbolique qui fait apparaître comment l'imposture intègre des rites de passage au cours desquels les monstruosité dévoilées s'avèrent "dévoratrices" pour que naisse l'homme nouveau.

Dévoratrice, l'écriture de Mimouni l'est à plusieurs niveaux et de différentes façons. En particulier, elle avale et régurgite la représentation des ancêtres par laquelle l'œuvre katébiennne avait thématé à un moment historique crucial le problème de l'identité. Naget Khadda, sous le titre "les ancêtres redoublent de férocité", a poursuivi le cheminement de la narration dans L'honneur de la tribu sur les traces de la légende tribale qui a alimenté - concurremment avec l'épopée nationale et le roman de la dépossession- l'écriture de Nedjma.

Les matériaux (intrusion coloniale avec son cortège de violences: dépossession, génocide, dispersion) sont tous repris, mais le texte de Mimouni tente un renversement démythifiant en substituant à la tragédie épique le drame prosaïque. En fait, Kateb avait déjà amorcé ce procès en produisant deux versions de la tragédie de 1945; l'un sous l'angle de l'épopée populaire, l'autre du point de vue du drame existentiel. Mais ici le renversement produit une déréalisation du référent historique par l'intervention "abusive"

de la référence intertextuelle qui télescope Kateb et Garcia Marquez pour faire apparaître la difficile naissance du nouveau monde, toujours menacée d'être étouffée dans l'oeuf. Ce procès produit des effets idéologiques qui oscillent entre un paysannisme idyllique (à résonance de mythe passéiste et d'apologie de la barbarie) et une évaluation critique d'une modernité de façade (conçue comme technologie et branchée sur un discours et un mythe du progrès dépourvus de toute portée mobilisatrice). Ballotté entre ces deux pôles, le travail de l'écriture cherche le sens à produire sur la société de l'extratexte.

Enfin Ouahiba Hamouda dans son investigation intitulée "la socialité dans *L'Honneur de la tribu*", a pris en charge l'appréhension du rapport du texte du roman à la société. Prenant appui sur une interview de l'auteur où il déclare: "je pense que nous avons besoin d'une littérature qui se donne une société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie", elle s'est demandé si le dernier roman de l'auteur se nourrit de ce métadiscours porteur d'une certaine idéologie de la représentation romanesque pour produire son "propre espace social"¹. Il apparaît, à la faveur de cette étude, que le narrateur marque sa tentative de saisie du déroulement événementiel tandis que les matériaux que le récit charrie se livrent aussi, dans le silence, à son insu. Il y aurait donc un "inconscient du social" qui s'inscrit sans bruit dans la textualité. C'est cette teneur sociale qui s'offre, ici, à l'analyse en tant que ce "qui manifeste, dans le texte, la présence, en dehors du texte, d'une société, réfère à une réalité socio-historique et renvoie le lecteur à des expériences réelles ou imaginaires de la société".

A travers ce chassé-croisé d'analyses se trouve confirmée et illustrée l'hypothèse de départ rappelée ci-dessus et selon laquelle ce nouveau roman de Mimouni, en se démarquant du mouvement réflexif qui a caractérisé la production romanesque algérienne (maghrébine) de langue française des dix dernières années lui donnant son cachet intellectualiste, voire hermétique, retrouve une sorte de bonheur et "d'innocence" de la narration. Du même coup le discours idéologique redevient plus apparent et, partant, plus accessible à l'analyse.

Nous allons essayer, cette fois, la mise en discours de *L'Honneur de la tribu*. Ceci à travers certains **procédés stylistiques** mis en œuvre par R.Mimouni. *L'Honneur de la tribu*, dès le départ, se présente sous la forme d'un **conte** : une formule courante "*Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du très haut, l'omniscient (...)*" (P. 11). Mais tout de suite après le narrateur se défend : "*Comme il ne s'agit pas d'un*

¹ Cf Claude DUCHET, , in « Techniques narratives dans *L'Honneur de la tribu* », *Etudes littéraires maghrébines*, BULLETIN DE LIAISON N° 4, 1° semestre 1991.

conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit" (p. 11) Il y'a donc une contradiction entre l'énoncé qui se présente sous une forme codifiée : le **conte**, et l'énonciation du narrateur qui la contredit. Le ton est donné. Souvent nous allons être déstabilisés en tant que lecteur par certains propos du narrateur. Cependant, cette dimension "conte" traversera tout le roman.

L'Honneur de la tribu possède une autre **dimension poétique**. En effet, nous y retrouvons une série de **figures de style** et de figures de pensées propres à évoquer l'écriture poétique :

III.3.1.1 La comparaison

Figure associée, on la définit comme "*un rapport de ressemblance entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre*"¹. Elle se caractérise par l'outil de comparaison et par la présence ou l'absence du motif : "*qualité commune qui unit comparé et comparant*"². Dans l'œuvre étudiée (*L'Honneur de la tribu*) nous avons relevé plusieurs comparaisons. Elles se répartissent en deux catégories.

- Comparaisons canoniques, comme par exemple "*La ville qui restait indéceusement étendue comme sur son lit, l'amante assouvie*". (p. 15) "*Nous avons l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces*". (p.21) Ou encore : "*(...) Le nouveau venu avait comme nous un teint de datte mure et des yeux couleur de caroube...*". (p. 30)

Cette forme de comparaison limite la portée de l'association et est la marque d'une volonté explicite de clarté. Dans tous les exemples, le motif est donc exprimé et sa présence est importante pour déterminer la fonction de la comparaison. En effet dans ces cas là, il n'y a pas d'effet de surprise. L'attente est comblée, le motif vient seulement renforcer le lien entre comparé et comparant. Mais chez Mimouni les choses ne sont jamais simples. Reprenons l'exemple page 15 : "*La ville qui restait indéceusement étendue comme sur son lit, l'amante assouvie*". (p. 15) Dans cette comparaison, le motif est bien présent ; il s'agit du fait d'être étendu. Cependant, il est "non pertinent au comparé"³. Cela a pour effet de produire la surprise mais aussi l'étrangeté. La comparaison devient alors énigmatique et accentue l'effet poétique.

¹ FROMILHAGUE Catherine et A. Sancier, "*Introduction à la stylistique*", Bordas, 1991, p. 135, in *KHALKHAL Rania, Essai d'une analyse narratologique de L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, op, cit. , p. 57.

² Ibid.

³ FROMILHAGUE Catherine et A. Sancier, "*Introduction à la stylistique*", Bordas, 1991, p. 137, in *KHALKHAL Rania, Essai d'une analyse narratologique de L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, op, cit. , p. 58.

Mimouni ponctue également fréquemment son écriture d'éléments comparatifs. L'évocation systématique de la « nuit coloniale » et de « l'ère nouvelle », du passé et du présent, localisent une antériorité mythique et symbolique qui s'appréhende comme l'écho négatif d'une réalité actuelle, décevante, totalisant la souffrance, l'inquiétude et la déchirure. Les structures de comparaison¹ apparaissent multiples dans l'œuvre de Mimouni : des différences explicites entre la vie citadine et la vie rurale, des attitudes variées chez les vieux et chez les jeunes vis-à-vis le déroulement des événements socio-politiques, des formes nettes du bien et du mal, des manifestations frappantes de deux voix/voies en Islam : l'une prêchant la tolérance et l'autre favorisant l'intégrisme, en sont quelques illustrations. La caractéristique essentielle de leur présence constitue un fondement esthétique fort significatif dans son écriture romanesque. A propos de l'opposition dans la pratique de la religion musulmane, les éléments constitutifs de la comparaison qui reviennent dans ses romans permettent à l'écrivain de marquer clairement sa position.

Dans *L'Honneur de la tribu*, par exemple, la description des deux imams, l'ancien et le nouveau, confirme l'orientation religieuse de Mimouni. En fait, sa sympathie retranchée derrière les propos du narrateur-protagoniste, va apparemment au premier : « [...] nous continuerions à fréquenter la salle exigüe qui accueille nos premières dévotions et que nous préférons ses prêches parfois obscurs, souvent approximatifs, à la rutilante rhétorique de son rival » (HT, 202-203). D'un autre côté, son rejet du second se manifeste dans cet énoncé catégorique du vieux cheikh : « il ne lui arrive jamais de trébucher sur un verset, mais sa parole est aussi creuse qu'un fourreau sans lame » (HT, 203). D'ailleurs, pour Mimouni, la différenciation marquante entre les deux options de l'Islam, constitue un sujet complexe dont il a tenu à sortir les diverses facettes dans la dynamique textuelle de sa production romanesque. Car, selon lui, depuis l'indépendance de l'Algérie, deux manières de pratiquer la religion musulmane ont dominé l'espace religieux des algériens.

« Effectivement, il y a deux islam ; l'islam sincère des vrais croyants,
en harmonie avec leur mode de vie, et un islam de commande,

¹ Se basant sur la définition de Henri Morier tirée du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975, déterminant la comparaison comme « un rapport de ressemblance entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre », Catherine Fromilhague ainsi qu'Anne Sancier révèlent, dans leur définition, que cette notion « n'est pas un trope puisqu'il n'y a aucun détournement de sens ». Ils ajoutent aussi qu'on a parfois assimilé ce concept « à une figure de construction, parfois à une figure de pensée », *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Edition Bordas, 1991, p. 135.

officiel, que le pouvoir utilise à ses fins propres. Les prêches du vendredi sont confectionnées au ministère à Alger. Et on a même vu des imams consacrer leur sermon non à Dieu mais à la réforme agraire ! ».¹

Ainsi, bâtie autour de données opposées mais complémentaires, cette structure qui unit comparé et comparant s'impose dans l'architecture textuelle globale comme éléments générateurs de la thématique romanesque contribuant à son développement et à la saisie de sa rhétorique. Cependant, quelle que soit la masse de comparaisons et de contrastes qui se trame dans le fonctionnement de chaque roman, les éléments prédominants dans l'œuvre de Mimouni demeurent incontestablement la métaphore² et l'ironie³. Ces figures rhétoriques travaillent l'acte scriptural par des formes nuancées et fort originales. De plus, comme elles sont dotées de significations condensées ou larges pour désigner des réalités dominantes, leur valeur dans la composition mimounienne est éminente.

III.3.1.2 La métaphore

Elle repose sur "la perception (ou la création) d'une analogie entre deux référents, le comparé et le comparant"⁴. Contrairement à la comparaison, elle ne fait pas intervenir d'outils de comparaison. Par contre, elle peut être motivée ou non motivée, c'est-à-dire que le motif peut être exprimé ou rester implicite. Dans *L'Honneur de la tribu*, toutes les métaphores que nous avons relevées sont motivées. Exemple : "*Les scorpions de l'ambition grouillaient dans le cœur de cet homme*". (p. 28) Ou : "*Les vieillards (...) , en leur fausse léthargie de crocodile guettant sa proie...*". (p. 91) Ou encore : "*Ses sièges moelleux m'accueillaient avec la douceur d'une femme aimante*". (p. 104) Ces exemples sont représentatifs de l'ensemble. Elles se répartissent en métaphores qui transfèrent les sèmes génériques de :

¹Barrada et Girard, « Je raconte les tempêtes... », p. 128.

² Voir pour la définition de ce concept, Christine Klein-Lataud, *Précis de figures de style*, Toronto, Editions du GREF, 1991, pp. 72-82.

³ L'ironie semble ardue à définir, comme le dit Julie Joubert : « Tour à tour comparée et opposée à l'humour, confondue avec le sarcasme et le persiflage, apparentée au cynisme et à la dérision », *L'ironie dans la prose fictionnelle des femmes au Québec*, Thèse de Ph. D, Université Laval, Québec, 1994, p. 9.

Cependant, cette notion a fait l'objet d'un intérêt considérable de la part de nombreux critiques qui se sont penchés sur le sujet. Voir notamment : Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, 159 p. ; Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure » (traduit de l'anglais par Philippe Hamon), *Poétique*, N° 36, nov. 1978, pp. 467-477 ; Alexandre James, « De l'ironie », *Revue française de psychanalyse*, N° 3, 1969, pp. 441-450 ; Vladimir Jankelevich, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 199p. ;

⁴ Ibid.

- L'humain ou non humain (animal / inanimé) ex. p.28. "*Les scorpions de l'ambition grouillaient dans le cœur de cet homme*". Cette métaphore a un emploi particulier. Elle travaille une portée caricatural d'un des caractères d'un individu.
- Du non humain à l'humain. Ex. p. 91 : "*Les vieillards (...), en leur fausse léthargie de crocodile guettant sa proie...*".
- De l'humain vers l'inanimé avec tendance à la personnification. Ex. p. 104 : "*Ses sièges moelleux m'accueillaient avec la douceur d'une femme aimante*". Leur fonction, quelque soit le type auquel elles se rattachent, est de créer un écart par rapport à une norme, de créer des effets de surprise intellectuelle qui renforce la part active du lecteur, empêche de ressentir une lassitude ou de tomber dans la monotonie. Cela en plus de leur rôle classique d'ornement.

Motivée ou désengagée, figée ou vive, serrée ou éclatée, **la métaphore** met en évidence la spécificité de l'écriture romanesque de Mimouni. Dans sa globalité, l'œuvre est traversée par un style imagé, doué d'une évocation puissante qui caractérise son mouvement textuel et permet également à l'écrivain de transmettre en toute subtilité le message idéologique de son discours romanesque. Et si dans tous les écrits de Mimouni la métaphore est omniprésente, tissée dans l'espace textuel de chaque roman¹, il n'en demeure pas moins que c'est dans *L'Honneur de la tribu* où le style apparaît le plus travaillé, riche en métaphores « *qui relèvent de différents registres et appartiennent à différentes sphères* »².

A vrai dire, dans cet écrit, la parole du vieux Cheikh qui consiste à révéler la déconstruction métaphorique d'une nation déchirée entre avenir et passé, est truffée de figures rhétoriques telles la périphrase, la parabole, l'hyperbole, qui transforment cette fable ancestrale en un lieu d'écriture polyphonique et polysémique. C'est la mémoire qui compense le réel et dans laquelle, selon Claude Bray, « *Mimouni déploie un talent de conteur arabe : généreux en métaphores, parodiques échappées qui vivifient le récit* »³. Dans son ouvrage, *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu*, Z. Mered a signalé que l'utilisation de comparaisons, de métaphores, de synonymes, cette série d'images ou ce jeu de langue et d'énigmes que l'on rencontre chez les conteurs captivait de ses récits

¹ L'élément métaphorique se trouve également, aux dires de Julien Moreau, dans *La Malédiction*, roman qui inscrit sa trame narrative au cœur de la dramatique actualité algérienne : « N'allez pas croire que « La Malédiction » de Rachid Mimouni est un roman à thèse, ennuyeux ou didactique. L'auteur, avec un art qui n'appartient qu'à lui, raconte une histoire de passion, où l'aspect politique n'apparaît pas directement, mais est présenté aux lecteurs de manière métaphorique », « Rachid Mimouni : un témoin en sursis », *Le Méridional*, (dimanche 28 novembre 1993).

² Mansour BENCHEHIDA, « L'espace métaphorique dans *L'Honneur de la tribu* », p. 22.

³ Claude BRAY, « *L'Honneur de la tribu* par Rachid Mimouni », *Voix du Nord*, 11 mai 1989.

fantastiques les foules de destinataires. Ce sont des procédés de progression du sens dans ces énoncés mais aussi techniques d'écriture qui fait l'esprit et l'esthétique de l'œuvre. Des phrases qui véhiculent des informations, désignées par Z.Mered, par des « phrases-thèmes », prolifération d'images, des structures syntaxiques, de répétitions.

Les énoncés du Saltimbanque aux habitants de Zitouna, sont remarquable par le phénomène de la répétition et celui de l'intensité de la coordination ou de la juxtaposition¹ qui nécessairement l'accompagnent, un langage métaphorique dont la structure est un véritable processus de déviation- création du sens, création perpétuelle, génératrice d'images poétiques qui éclairent notre monde intérieur mais aussi notre réel et nous aident à pressentir l'avenir. Ainsi et afin de les amener à dépasser leur réel quotidien et à chercher un existant autre, le poète- Saltimbanque fait aux habitants de Zitouna un discours où la métaphore n'est pas un simple moyen d'expression mais sa structure fondamentale. Celle-ci consiste à

« arracher le réel à son contexte habituel comme elle arrache les mots qui l'expriment à leur usage courant et, en en changeant le sens, change le sens de ce même réel, instituant de nouvelles relations entre le mot et le mot et entre le mot et le réel »² et, dans ce texte, fait de ce voyage autour de la terre la manifestation de ce désir profond de changement intérieur et de connaissance de soi _s'ils veulent sortir de l'oubli, les habitants de Zitouna doivent « retrouver la mémoire avec l'ambition d'un devenir » et sur le plan de l'esthétique de l'œuvre, celle d'un acte d'écriture où « le poète arabe moderne (...) se réconcilie avec l'Ancêtre(...) »³

Ce voyage au bout du monde qu'il nous propose s'exprime dans le goût et les principes de la poétique arabe tant ancienne que moderne. Dans l'art de la métaphore et de la création d'un monde poétique. Selon Z. MERED, le langage métaphorique est « Magie », accorde ce qui ne s'accorde pas et la métaphore agit « *comme si elle réduisait les distances entre Orient et Occident. Elle nous montre les contraires compatibles, nous présente la vie et la mort unis, l'eau et le feu ensemble* »⁴. C'est ce qui fait la beauté d'un texte, sa polysémie, celle qui nous permet une pluralité de lectures du monde et des choses,

¹ - MERED Zoulikha, op. cit, p. 78.

² - ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, in MERED Zoulikha, ibid., p. 79.

³ - Ibid.

⁴ - Ibid. p. 80.

et, de cet horizon, ce « *monde est ouvert et infini, parce qu'il est potentialité, recherche et dévoilement perpétuel* ». ¹

Ce voyage au bout du monde s'exprime dans la langue de l'Autre non sans y laisser empruntées de ces lieux étranges, jaillissement de formes nouvelles et de sens multipliés, dépassement de l'ordre établi, « *dissolution de la forme constante au profit de différences de dynamique* » et dans un sens mystique, « *trajectoire perpétuelle de découverte vers l'infini, destruction sans relâche des formes* ». L'écriture « *n'est pas habit ou réceptacle* » mais « *espace ondoyant, impulsion de la conscience et de la pensée, rythme de l'être* ». ²

La métaphore est, dans ces énoncés, un ensemble d'images qui suscitent des questionnements et des découvertes. Dans un entretien sur le thème *Créative Algérie*, Mimouni a déclaré :

« ...dans ce livre se pose le problème de la langue et [...] se tisse une réflexion sur les langues. Ce roman est lui aussi un livre sur la mémoire où cette fois le passé devient tradition en tant que telle. Le passé recouvre **L'honneur de la tribu**. Le titre est alors justifié en ce sens qu'il se rapporte au mode traditionnel de fonctionnement de la tribu dont la valeur la plus prisée est l'honneur. La société de type tribal se fonde sur l'honneur. Mais l'honneur avec la modernité perçus comme véritable fléau, va devenir une notion désuète [...]. ³

Il a ajouté :

« Je raconte ce conflit entre les valeurs de la tradition, celle du passé, et les valeurs de la modernité, celle du présent que nous vivons. Telle est l'histoire de ce petit village qui, à la suite d'une décision administrative, devient chef-lieu de préfecture et va être projeté dans un avenir. C'est pourquoi le vieillard dira que le temps est venu de retrouver la mémoire avec l'ambition d'un avenir. [...] » ⁴

« *J'ai connu les sept parties du monde* » (HT.p.71) et « *j'ai bourlingué sur toutes les mers du monde* » (HT.p.71) nous confient donc, selon Z. MERED le sentiment que la vie est un voyage, une aventure de l'homme, et qui grâce à la puissance créatrice du verbe qui l'anime se transforme en une multitudes d'images, de réalités, de mondes structurés, riches

¹ - Ibid.

² - Ibid.

³ « *Créative Algérie* », entretien réalisé par MERED Zoulikha, 1989, in *La Revue Phréatique*, n°51, pp. 62-67, in - MERED Zoulikha, op. cit, p. 114.

⁴ - Ibid, p. 114.

de sens à l'infini, en mouvement perpétuel parce que quête. **Quête** inlassable de la **connaissance**, de **l'écriture**, de **Soi** et de **la vérité**.

III.3.1.3 L'ironie

L'humour et l'ironie sont un travail qui relève de l'énonciation. Les discours humoristiques et ironique sont assumés par le narrateur et les personnages selon le mécanisme de la polyphonie. Ils se construisent dans l'écart qui se creuse entre les mots et les idées qu'ils véhiculent. L'humour et l'ironie rompent la linéarité et la cohérence narrative par l'intrusion d'un discours qui s'adresse au lecteur en revendiquant son adhésion d'emblée.

Le lecteur détecte facilement le caractère parodique du discours du narrateur, parodie visant le narrateur lui-même ainsi que les villageois : « *comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauves* » (HT.p.11)

Dans sa thèse sur « *L'ironie dans le roman maghrébin des années quatre-vingt* », Laquabi¹ a constaté que « *l'usage, au niveau macrostructurel, de la technique du conte populaire, qui peut être considérée comme une pratique ironique indirecte* ». Selon lui, « *la fonction principale de l'ironie maghrébine est d'abord une contestation de ce qui entoure l'instance énonciative* ». Ceci est, à notre avis, tout à fait le cas dans « *L'Honneur de la tribu* ».

A la dernière page du roman, la relation de force signalée par le narrateur est invertie, lorsque la machine s'est arrêtée, le vieil homme demande au jeune homme de le soutenir : « *Si tu veux bien me soutenir, j'irai marcher un peu dans les champs et respirer l'odeur de l'herbe. Ce récit a réveillé mes souvenirs de jeunesse... Il y a longtemps... Bien longtemps... Je crois bien que j'ai envie de mourir* » (HT.p.11)

L'ironie fait traditionnellement partie des « tropes »² de la rhétorique, au même titre que la *métaphore*, l'*hyperbole*, la *litote*. On considère qu'il y a « trope » dans tous ces cas parce que l'énoncé est à interpréter comme porteur d'un autre sens que celui qu'il délivre

¹ - LAQABI Saïd, *Aspects de l'Ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*, thèse de Doctorat, Paris 1996, (Selon Laquabi, la source de l'ironie dans cette littérature est double, d'une part occidentale et d'autre part maghrébine, la première étant celle qui domine.) p. 262-263, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Laquabi.PDF>

² - MAINGUENEAU Dominique, op. cit, p. 83.

« littéralement ». Pour sa part l'ironie consisterait « à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser »¹.

L'ironie se construit dans les écarts extravagants du sens, des mots, des comparaisons. De ce contexte, nous retenons un exemple significatif :

L'opposition ironique est forte entre la « mort » présumée d'Omar El Mabrouk et sa « luxueuse résidence », entre idée/objet : « Vous me teniez pour mort alors que je me prélassais dans une luxueuse résidence de la ville. » (HT. p.104)

III.3.2 Poétique et politique dans *Le Fleuve détourné*

Le titre du roman *Le Fleuve détourné* est déjà très symbolique dans lequel Mimouni utilise une **figure de style (la métaphore)** pour présenter la situation malheureuse d'un peuple qui assume durement les conditions misérables de sa vie. Le choix de ce titre est très significatif parce qu'il annonce le désespoir total du peuple pour une société fondée sur les valeurs de justesse, d'égalité et de fraternité. Najib Redouane explique la fonction du titre dans *Le Fleuve détourné* ainsi : « En effet, présent dans le récit, le titre fonctionne comme un embrayeur et un modulateur de la lecture. »². Le fleuve dans le roman symbolise le cours du développement de la société algérienne après l'Indépendance qui ne suit pas son cours naturel. Il est détourné et dévié de l'état normal par des planifications et des théories étrangères qui ne respectent pas les traditions, les coutumes et la religion du peuple. Le détournement du fleuve est causé par les gens de pouvoir qui lui ont attribué des théories de développement qui ne lui conviennent pas :

« Des planificateurs arrogants et lointains ont quadrillé leurs cartes de traits rectilignes et puissants, [...]. Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à l'endroit exact de leurs calculs, et ont entrepris de le détourner pour confirmer leurs dires. » p.49.

L'énoncé "le fleuve détourné" se répète dans le roman, notamment dans le récit du passé parce que l'auteur a employé dans le titre de ce roman (*Le Fleuve détourné*) le

¹ - Ibid.

² REDOUANE, Najib, *De l'Indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni* in Etudes littéraires maghrébines Volume 33 N° 3, 2001, p.172. Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2001/V33/n3/501316ar.PDF>.

participe passé du verbe "détourner". C'est une interprétation fournie par le revenant au pays pour résumer la situation chaotique de la société en une seule phrase. Le fleuve détourné prend une charge sémantique en englobant tous les détails du développement anormal de la société algérienne post-coloniale. Le revenant découvre durant son itinéraire une Algérie en mutation (c'est le fleuve symbolique et métaphorique dans le roman), il questionnait en voulant savoir et comprendre mais personne ne lui répondait, personne ne savait ce que s'était passé pour le pays : « - *Depuis mon arrivée au pays, j'ai vu bien des choses étranges.* » p.59. Ahmed son cousin lui disait : « - *Tu es resté longtemps absent, et tes interrogations peuvent apparaître comme légitimes. Mais il ne faut plus poser ce genre de questions.* » p.59.

Le fleuve de la révolution socioculturelle et politique du pays a été détourné par les dirigeants de l'Etat en mettant à leurs yeux un seul but : rassembler et construire des fortunes énormes tandis que, le peuple se noyait dans la boue, la poussière et la misère. Ils cachaient les tares de leur politique derrière les masques de la religion, de la démocratie et du système socialiste. Le pouvoir a été prévu par des malins juste après l'Indépendance qui ont profité de l'occasion pour planifier des projets sur leur avenir et non plus sur l'avenir du peuple et du pays libéré. Ils n'intéressaient pas à préserver l'Indépendance et ne pensaient pas comment l'adapter et l'adopter aux nouvelles conditions de l'Algérie post-coloniale.

Le fleuve métaphorique cité par Mimouni dans ce roman explique la misère et la pauvreté du peuple dit « indépendant » dépossédé de sa terre et de sa liberté qui est en colonisation perpétuée. Il a rêvé un jour, lorsqu'il s'est mis en résistance contre le système colonial, de voir l'Algérie indépendante où règnent la paix, la liberté et la fraternité mais aujourd'hui, la société révèle des réalités amères qu'il n'arrive plus à les comprendre. Cette situation malheureuse de la société est décrite et commentée dans le roman du point de vue subjectif du protagoniste narrateur (le revenant) par des images symboliques et des micro-situations sur les hommes victimes de la société. Le fleuve fonctionne dans le texte comme un élément instable qui peut être amélioré par le changement du politique de l'Etat. Il peut libérer les personnages en particulier ceux du camp des prisonniers ou changer le mode de vie des autres : « [...], *le fleuve détourné, rugissant d'une vieille colère, rompra ses digues, débordera de partout, inondera la plaine, et, prenant de court les calculs des sorciers, ira retrouver son lit orphelin pour reprendre son cours naturel.* » p.143.

Mimouni espère que le fleuve détourné de la révolution revient à son cours naturel par les changements positifs qui font retourner le fleuve à son lit original en éveillant la conscience du peuple.

III.3.2.1 L'humour et l'ironie

L'humour et l'ironie sont un travail qui relève de l'énonciation. Les discours humoristique et ironique sont assumés par le narrateur et les personnages selon le mécanisme de la polyphonie. Ils se construisent dans l'écart qui se creuse entre les mots et les idées qu'ils véhiculent. L'humour et l'ironie rompent la linéarité et la cohérence narrative par l'intrusion d'un discours qui s'adresse au lecteur en revendiquant son adhésion d'emblée. Le lecteur détecte facilement le caractère parodique du discours du narrateur, parodie visant le narrateur lui-même ainsi que les villageois : « *comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauves* » (HT.p.11)

Dans sa thèse intitulée « L'ironie dans le roman maghrébin des années quatre-vingt », Laquabi¹ a constaté que « *l'usage, au niveau macrostructurel, de la technique du conte populaire, qui peut être considérée comme une pratique ironique indirecte* ». Selon lui, « *la fonction principale de l'ironie maghrébine est d'abord une contestation de ce qui entoure l'instance énonciative* ». Ceci est, à notre avis, tout à fait le cas dans « *L'Honneur de la tribu* ».

A la dernière page du roman, la relation de force signalée par le narrateur est invertie, lorsque la machine s'est arrêtée, le vieil homme demande au jeune homme de le soutenir : « *Si tu veux bien me soutenir, j'irai marcher un peu dans les champs et respirer l'odeur de l'herbe. Ce récit a réveillé mes souvenirs de jeunesse... Il y a longtemps... Bien longtemps... Je crois bien que j'ai envie de mourir* » (HT.p.11)

L'ironie fait traditionnellement partie des « tropes »² de la rhétorique, au même titre que la *métaphore*, l'*hyperbole*, la *litote*. On considère qu'il y a « trope » dans tous ces cas parce que l'énoncé est à interpréter comme porteur d'un autre sens que celui qu'il délivre « littéralement ». Pour sa part l'ironie consisterait « *à dire par une raillerie, ou plaisante,*

¹ - LAQABI Saïd, « Aspects de l'Ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80 », thèse de Doctorat, Paris, 1996, (Selon Laquabi, la source de l'ironie dans cette littérature est double, d'une part occidentale et d'autre part maghrébine, la première étant celle qui domine.) p. 262-263, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Laquabi.PDF>

² - MAINGUENEAU Dominique, op. cit, p. 83.

ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser »¹. L'ironie se construit dans les écarts extravagants du sens, des mots, des comparaisons. De ce contexte, nous retenons un exemple significatif : L'opposition ironique est forte entre la « mort » présumée d'Omar El Mabrouk et sa « luxueuse résidence », entre idée/objet : « *Vous me teniez pour mort alors que je me prélassais dans une luxueuse résidence de la ville.* » (HT. p.104).

L'ironie, pensons-nous, est la figure la plus difficile à traiter du fait même de sa nature. En effet, l'ironie est une antiphrase. On dit "*le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser*"². De là surgit la principale difficulté. Dans notre roman relevons les passages suivants : "*(...) des hommes si puissants que le plus léger froncement de leurs sourcils provoque des séismes dans tout le pays si terribles qu'ils intimident les rayons du soleil qui craignent d'assombrir le diaphane de leur joue.*" (p. 133) ; "*(...) Un personnage si haut placé que ses pieds ne pouvaient atteindre le sol.*" (p. 138) ; "*On peut grimper jusqu'au ciel, il y' aura encore des gens au dessus.*" (p. 161) Ces propos sont tenus par le narrateur. On peut penser, à un premier niveau de lecture que ses phrases reflètent la pensée réelle du narrateur. Or cette position serait en porte à faux de ce que nous avons dit du narrateur et de l'idéologie qu'il développe. A un autre niveau, ce serait aussi contradictoire avec les positions bien connues de Mimouni, notamment vis-à-vis des femmes et contre les bureaucrates.

La fonction principale de l'ironie est de se "*moquer*" d'une "*cible*"³ et quand le récepteur est identifié (les différents narrateurs dans le roman et les lecteurs) cette fonction se double d'une autre, argumentative celle-là. Elle vise alors à dévaloriser ceux dont on semble adopter la pensée. C'est, nous semble-t-il, l'usage qu'en fait Mimouni dans cette œuvre.

A côté de la critique des maux sociaux, l'auteur ironise le système politique en le présentant par des situations ironiques. Ces situations font éclater de rire le protagoniste narrateur et les personnages du camp des prisonniers. L'ironie⁴ et l'humour sont deux

¹ - Ibid.

² FROMILHAGUE Catherine et A. Sancier, *Introduction à la stylistique*, Bordas, 1991, p. 137, in *KHALKHAL Rania*, « Essai d'une analyse narratologique de L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni », op. cit. , p. 62.

³ Kerbrut Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. A. Colin, Paris, 1980, p. 199, in *KHALKHAL Rania*, « Essai d'une analyse narratologique de L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni », op. cit. , p. 63.

⁴ Dans le dictionnaire de : BERGEZ Daniel / GÉRAUD, Violaine / ROBRIEUX, Jean Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Editions Dunod, 1994, on trouve cette définition

procédés qui se relèvent des circonstances qui accompagnent le fait de l'énonciation dans le texte littéraire. Ces deux termes nous font penser à la comédie, genre de la littérature contraire à la tragédie. Dans la comédie s'inscrit l'ironie qui est l'art de faire rire et de s'amuser.

Le Dictionnaire du Littéraire définit l'ironie comme suit : « *En français, l'ironie est considérée d'abord comme un procédé rhétorique, généralement au service de la satire. La notion de raillerie lui est très largement associée : la raillerie serait l'acte social, et l'ironie sa figure de style majeure.* »¹. Cette définition distingue l'aspect social et l'aspect littéraire de l'ironie. L'action de faire rire a deux dimensions. Comique, sert à soulager l'âme. Didactique, sert à faire apprendre au récepteur quelque chose par le biais du rire. Roland Barthes a dit ceci à propos du discours ironique dans l'œuvre littéraire : « *Déclaré par le discours lui-même, le code ironique est en principe une citation explicite d'autrui ; mais l'ironie joue le rôle d'une affiche et par là détruit la multivalence qu'on pouvait espérer d'un discours citationnel.* »² ; « *L'ironie est une figure de pensée : elle provient en effet d'une forme de pensée, la raillerie, et conduit à une forme d'expression le plus souvent antiphrastique.* » p.125.

Barthes explique que, l'ironie est une forme du discours qui peut être verbale ou situationnelle. Il ajoute que, l'ironie fait appel à la transgression des lois de la lisibilité textuelle pour passer son discours ironique : « *Car la multivalence (démentie par l'ironie) est une transgression de la propriété. Il s'agit de traverser le mur de la voix pour atteindre l'écriture : celle-ci refuse toute désignation de propriété et par conséquent ne peut jamais être ironique ; ou du moins son ironie n'est jamais sûre (incertitude qui marque quelques grands textes : Sade, Fourier, Flaubert).* »³.

Le procédé de la transgression des lois de l'écriture et de l'illusion du réel est bien répandu dans les écrits de Mimouni. Cette technique a lui permet d'employer le discours ironique dans son œuvre *Le Fleuve détourné* afin de présenter ironiquement la vérité sociale en dénonçant les maux sociaux.

Dans cette œuvre, l'auteur accorde un espace important au discours ironique. Les situations ironiques dans le texte sont adressées au lecteur sous forme de pauses risibles afin de le soulager de la tension des procès narratifs et énonciatifs de la fiction. Ces

¹ ARON Paul, SAINT-JACQUES, Denis / VIALA, Alain, op.cit, p.308.

² BARTHES Roland, S/Z, Coll. Tel Quel, Paris, Editions du Seuil, 1970, p.51.

³ Ibid., p.52.

situations ironiques ne sont pas choisies et présentées au lecteur pour passer l'absurdité ou le non-sens mais pour véhiculer des idées plus sérieuses que l'acte de rire. Le discours ironique est énoncé par les personnages différemment, notamment ceux du camp de concentration. Il est présenté par la diversité des voix à l'intérieur de la diégèse. On donne quelques exemples du discours ironique qui traverse ce roman :

- La politique de l'administration à propos de la gestion du camp éclate la raillerie des personnages prisonniers dans ce camp, en particulier l'Ecrivain, en ce qui concerne la construction des latrines : « *Il a même proposé une action de volontariat populaire pour construire des latrines. L'Administration, qui cherche depuis longtemps le moyen de nous normaliser, a applaudi à cette initiative et accepté de fournir les matériaux et les outils de travail à condition d'institutionnaliser l'action. Devant cette exigence, l'Ecrivain s'est immédiatement récusé.* » p.11.

- Le protagoniste narrateur ironise l'état de Rachid le Sahraoui (l'un des personnages du camp), étonné de la méthode de distribution de l'eau dans le camp :

« L'eau nous est distribuée par camions-citernes, une fois par jour. Il faut trouver le moyen de la stocker. Rachid le Sahraoui ne s'est pas encore consolé du départ de l'usine mobile de traitement d'eau. (...). Il n'arrivait pas à concevoir le miracle de cette mécanique fabriquant de l'eau. Il ne se lassait pas de les palper, jouissant du bout des doigts, émerveillé par la transparence du plastique et du liquide. - Jalonner ainsi de ces petits sachets les pistes du désert ! » p.11.

Le vieillard Vingt-Cinq rejoint Rachid le Sahraoui dans cette action : « *Vingt-Cinq n'a pas raté l'occasion de commenter l'événement. - O miracle de la technologie occidentale ! Le capitalisme tant décrié fabrique encore de bons produits. Si sa fin est proche, comme on nous l'assure, il faut avouer que son déclin garde bien des séductions pour nos peuples émerveillés.* » p.p.11/12. Cet exemple montre la contradiction entre les gestes et les paroles des personnages.

- Le protagoniste narrateur ironise aussi la politique de l'Etat d'importer les œufs de l'étranger, car les poules locales sont en grève : « *Au fond, affirme-t-elle, cette grève est une bonne chose, et notre situation sanitaire ne pourra que s'en trouver améliorée, car il est démontré que les œufs importés sont de meilleure qualité que les œufs nationaux. Ils sont plus ronds et plus blancs.* » p.37.

- Les personnages du camp accentuent leur raillerie sur les bordels qui doivent être fermés selon l'Administration de crainte de la propagation de la prostitution, tandis qu'elle les exploite secrètement : « *A l'indépendance, le propriétaire corse a plié bagage. Il ne croyait pas en l'avenir du pays, et ne se gênait pas pour claironner ses opinions : « Vous ne tarderez pas à regretter notre départ, et bientôt il vous faudra faire la queue pour tirer un coup. » Constatant la vacance, la matrone a réuni les filles et elles ont décidé d'organiser la maison en comité autogéré.* » p.66.

III.3.2.2 Le symbole, procédé narratif

Le texte littéraire entretient des rapports avec le réel pour rendre sa compréhension accessible au lecteur. Mais parfois les rapports entre la fiction et le réel ne sont pas explicitement présentés par l'écrivain. De ce fait, l'interprétation et la compréhension du texte littéraire deviennent plus complexes, en particulier pour le lecteur initiateur. Ainsi, le réel est présenté autrement d'une façon opaque de sorte qu'il s'éloigne des codes et des lois de la lisibilité littéraire et même il contrarie les repères de l'esprit humain : « (...), *le réel visé par la littérature dépasse généralement les relevés et les inventaires des faits, pour atteindre leurs causes générales et les lois d'évolution.* »¹.

La description du réel dans le roman n'est pas toujours pure. Elle est non transparente puisqu'elle établit avec le réel des rapports plus complexes que le simple fait de le décalquer. Les rapports complexes entre le roman et le réel sont expliqués par les constructions et les procédés de l'imagination. Ils génèrent des images stylistiques à l'intérieur du texte littéraire en donnant au roman son esthétique singulière. Autrement dit, l'écriture littéraire dépasse les limites de l'illusion du réel afin d'entrer dans le vaste champ de l'imaginaire en offrant ainsi au roman la liberté de la création et l'infini de l'imagination. Parmi les images stylistiques qui véhiculent le sens éloigné du réel : les symboles résultés du mouvement du symbolisme. Le Dictionnaire du Littéraire propose cette définition au symbole :

« Symbole désignait, en Grèce, un objet coupé en deux pour permettre aux porteurs des fragments de s'identifier en les réunissant. En un sens plus large, le mot désigne un signe qui représente de manière sensible et par analogie une chose absente ou un signifié abstrait : par exemple la croix latine renvoie au christianisme, le sceptre au pouvoir

¹ MILLY Jean, op.cit, p.65.

monarchique. Le symbole n'est pas un signe arbitraire car il a un rapport motivé avec ce qu'il désigne. Liés au rapport de l'homme avec le monde et l'au-delà, les symboles s'insèrent dans les traditions culturelle, religieuse ou politique, et sont très présents dans la littérature. »¹.

En utilisant les symboles, le symbolisme transgresse le discours commun et cherche un nouveau discours loin des références connues. La beauté esthétique de l'œuvre littéraire est toujours symbolique puisqu'elle emploie les symboles qui lui permettront de véhiculer un sens renouvelé et non inédit : « *Par volonté de créer des œuvres qui échappent au discours commun, les symbolistes considèrent que le poème doit être dégagé du poids de la référence au réel et n'obéir qu'à sa logique propre.* »².

Nous tenterons dans ce chapitre à montrer la relation étroite entre **la réalité sociale** décrite et la **fiction** afin de dévoiler les techniques narratives employées dans l'écriture réaliste de l'auteur. Mimouni a présenté le réel social de l'Algérie indépendante en un tableau critique du pays afin d'éveiller la conscience du peuple. Comment est présentée l'Algérie post-coloniale et par quelles techniques narratives? Pour présenter symboliquement le réel décrit, Mimouni recourt à plusieurs procédés narratologiques pour transmettre son discours critique sur les phénomènes sociaux.

Dans *Le Fleuve détourné*, Mimouni a bien exploité les symboles afin de présenter la réalité sociale autrement. Le personnage principal du récit véhicule ces symboles par la symbolique de ses paroles. Mimouni observe le réel à décrire et le transforme par ce procédé narratif (le symbole-clé) pour lui donner un sens plus profond et incitateur sur le lecteur.

- Le premier symbole utilisé dans le texte est l'image du fleuve qui symbolise chez l'auteur le développement socio-économique de la société algérienne des années 70 et 80.

Ce développement ne suit pas son trajet naturel ce qui signifie que le fleuve ne suit pas son cours normal. Il est dévié parce qu'il ne coule pas dans la mer des traditions et des valeurs socioculturelles et religieuses du peuple, car on a lui attribué un schéma venu de l'étranger qui ne lui conviendra plus. Le fleuve détourné peut revenir à son cours naturel à condition de lui proposer des théories et des gestions qui prennent en considération la spécificité socioculturelle et religieuse du peuple: « (...), *le fleuve détourné, rugissant*

¹ARON Paul / SAINT-JACQUES, Denis / VIALA, Alain, op.cit, p.579.

² Ibid., p.581.

d'une vieille colère, rompra ses digues, débordera de partout, inondera la plaine, et, prenant de court les calculs des sorciers, ira retrouver son lit orphelin pour reprendre son cours naturel. » p.143. Mais c'est un vain espoir parce que l'Etat ne change pas sa politique fautive pour gérer le pays.

- Le deuxième exemple est révélé par le texte à travers l'exemple des poules nationales qui se mettent en grève et refusent de pondre les œufs : « *Pour bien nous narguer et nous montrer la vanité de notre labeur quotidien, les poules se sont mises en grève. Elles refusent de pondre des œufs.* » p.37. Cet exemple symbolise l'indifférence des gens du pouvoir à la gestion correcte du pays (les poules symbolisent ceux qui représentent le pouvoir). Ils ne pensent non plus à améliorer l'état chaotique de la société mais ils préfèrent importer les produits et les théories de l'étranger au nom de la modernité occidentale. Ils attribuent ces théories à la société algérienne, sans être attentifs à la différence de la religion, de la culture et des valeurs et en ignorant les effets négatifs de cette politique sur le peuple.

- Le troisième exemple est très important et plus représentatif du système des symboles-clés employé par l'auteur dans cette œuvre. C'est le symbole représenté à travers le personnage principal du récit. Ce personnage symbolise l'individu algérien durant les années 70 et 80 qui reste bouche bée et égaré dans une société en désordre total gérée par le riche et le plus fort. Il ne sait non plus s'il a une identité et une existence. Il ne sait même pas s'il est vivant ou mort dans une société qui le néglige et le marginalise : «- *Je ne sais plus si je suis vivant ou mort.* » p.81. Ainsi, on peut généraliser ce phénomène symbolique du simple individu à la société entière (la société algérienne) qui véhicule un réel pessimiste. Selon la vision de Mimouni, ce réel prévoit une explosion sociale prochaine. C'est ce qu'était passé vraiment : les émeutes de 1988 et l'apparition de l'intégrisme qui faisait entrer le pays dans une mare de sang ou de ce qu'on appelle la décennie noire de l'Histoire actuelle de l'Algérie indépendante.

Donc, la réalité sociale décrite comme absurde est mise en relief par le symbolisme des phénomènes présentés dans le récit. Elle est transmise par les personnages du camp de concentration qui questionnent et ironisent les faits qui se passent devant leurs yeux. Pour Vladimir Siline, les réponses sont exprimées dans le récit par les symboles-clés qui s'écoulent dans les deux récits : dans l'image du récit du passé angoissant et dans l'image sinistre du camp des prisonniers dans le récit du présent : « *Le premier symbole explique la cause politique de toutes les déformations sociales au cours des réformes ; le deuxième en*

présente les conséquences. »¹. Nous ajoutons un troisième symbole : celui du personnage principal du récit qui peut être inscrit dans le symbole qui présente les conséquences des mutations sociales inscrites symboliquement dans la fiction.

Dans *L'Honneur de la tribu*, l'arbre se prête à de multiples interprétations symboliques pour les sages de la tribu. Le conteur qui constate l'évolution de la société met en garde : *"Nous savons bien que, pour qu'au nouveau printemps l'arbre recouvre sa rigueur, il faut en scier quelques branches. Nous l'acceptons. Mais vous serez floués"*. (p. 12) Sans renier les nécessités du temps présent, le conteur souligne l'importance de l'héritage du passé. Il reprend cette image à la fin de son récit : *"Les arbres ont disparu. Une étrange maladie a rongé la base de leur tronc, et un jour de grand vent ils se sont écroulés, toujours enlacés, comme d'éternels amoureux. Tout aussi solidaire fut notre existence. Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivent-elles ?"* (p. 216)

Nous constatons que le conteur lui-même, comme les arbres, se sent proche de la mort. L'histoire des eucalyptus de Zitouna témoigne de la fracture entre deux cultures. Lorsque leur aïeux tentèrent vainement d'acclimater les plantes de la vallée heureuse. *"Il y' a eut pourtant un miracle. Les racines d'eucalyptus prirent presque toutes, et bientôt les arbustes commencèrent à s'élever élégamment vers le ciel pour constituer au bout de quelques années une magnifique futaie qui devint l'asile des oiseaux d'alentour"*. (p. 45) Mais lorsque Omar El Mabrouk revient au village, la seule chose qu'il constate c'est que les eucalyptus constituent de son point de vue, une nuisance. *"Sais-tu quelle est la seule chose qui a changé dans ce village ? Les eucalyptus ont encore grandi. Au bruit qui en émane, leurs branches doivent bien accueillir un million d'oiseaux. C'est assourdissant à la fin. Cela ne dérange-t-il pas votre sieste ? "* interroge Omar El Mabrouk. (p. 90) Et lorsque les étrangers bouleversent le paysage familial, ils veulent également *"menacer de la scie électrique nos eucalyptus tutélaires"* (p. 164). Et l'avocat plaide vainement leur cause. *"Nos femmes outrées ranimèrent le feu de notre révolte, et chaque adulte male fut lié à un tronc"* (p. 164). Pour se justifier face à Omar El Mabrouk qui est en colère, l'un d'eux explique :

"Ces eucalyptus ont été plantés par nos ancêtres aux premiers jours de leur établissement dans ce lieu désolé. Ils poussèrent vivement quant tout s'étiolait à l'entour, gratifiant ainsi les exilés d'un espoir d'ombre

¹ SILINE Vladimir, « Le Dialogisme dans le roman algérien de langue française », Thèse de doctorat, Sous la direction de Charles BONN, Université. Paris 13, 1999, p.198.

et de survie ? La vive croissance de ces petits arbres donna sans doutes aux vaincus la force d'affronter l'adversité" (p. 164).

Le préfet leur affirme que les arbres sont malades, contaminés par la lèpre. "*Quant à vous, pauvres cons, vous pouvez rester où vous êtes. Les scies vont arriver. Elles couperont tous les troncs, humains ou végétaux*". Et plus loin dans la même page : "*La futaie fut rasée. Les oiseaux qui y habitaient émigrèrent en masse*". (p. 167) Les nouvelles valeurs puisées dans des savoirs étrangers ne doivent pas saper les racines d'une identité culturelle. Un symbole comme celui de l'arbre, de l'eucalyptus, permet de relier la fiction des origines et l'époque contemporaine où Zitouna est complètement rebâti.

On conclut que, Mimouni a employé plusieurs procédés narratifs pour présenter la réalité sociale décrite esthétiquement par la transgression de la linéarité de la narration et de l'illusion du réel. Le système des symboles-clés a lui permet de représenter efficacement la réalité. Il transforme le réel en lui attribuant à des symboles afin de lui donner un sens renouvelé. C'est une technique personnelle à l'auteur qui donne à ses œuvres et notamment *Le Fleuve détourné* sa beauté esthétique, son éloquence et sa densité exemplaire.

Ainsi, les personnages énoncent leurs discours ironiques sur un fait, un événement ou sur les paroles des autres personnages ce qui éclate l'ironie entre eux. Ils profitent de leur isolement² dans un espace clos pour passer leur temps en ridiculisant les choses qui les entoure. Leurs paroles ironiques dans le récit servent à amuser le lecteur en s'éloignant de la norme et en transgressant l'illusion du réel. Ces paroles ironiques servent aussi à éveiller la conscience des lecteurs algériens sur l'état chaotique de la société post-colonial.

Dés lors, dans l'écriture de Mimouni, centrée sur le pouvoir, l'absurdité du temps et la violence, le ton ironique et satirique, s'insère dans une esthétique de critique et de protestation pour mettre à nu la dérision des systèmes politiques qui ont conduit le pays vers des impasses grandioses. Il convient de rappeler que le projet créatif de Mimouni s'est construit sur le procès des régimes dictatoriaux, totalitaires, qui ont bafoué la liberté et la dignité du peuple algérien. Les thèmes qui s'articulent autour de l'ironie politico-sociale pour réagir contre l'abus de pouvoir et l'arbitraire des représentants de l'Etat sont stigmatisés dans tous ses écrits. La prise en considération de la figure présidentielle comme objet de satire s'inscrit dans l'espace textuel de l'Evadé sous forme d'un anti-énoncé affirmant de manière transparente la volonté de l'écrivain d'articuler courageusement, à l'égard de l'autorité supérieure du pays, une réflexion, critique.

III.4 Stratégies d'écriture violente

Comme les écrivains algériens de sa génération, Rachid Mimouni, place son sujet littéraire dans une conjoncture politique et sociale de l'Algérie des années 80. Considérée comme un répertoire de faits sociaux et culturels, son œuvre expose de façon synthétique et dans une perspective conjuguant à la fois synchronie et diachronie, l'état de l'évolution de la société algérienne. Sous le couvert de la fiction narrative, l'écriture romanesque que l'écrivain tord est violente en mélangeant une multiplicité de registres à la luxuriance du lexique, rapporte l'impasse du déchirement aussi bien humain que social. La description de situations politiques et sociales est inscrite dans un réel précis et identifiable dans le temps et dans l'espace.

La présentation du drame de la déchirure et la mise en scène du paysage socio-politique de l'Algérie post-indépendante constituent l'intention première de l'écrivain pour écrire son pays¹. En fait, pour reproduire la vision du monde qui permet au lecteur algérien et maghrébin de se mouvoir dans l'univers du récit parce qu'il y trouve son univers réel, il utilise le style qui devient le principe formatif qui sous-tend la structure textuelle et sa production romanesque. Ainsi, enraciné dans le contenu, le style corrosif à tonalité puissante et violente prend la forme spécifique d'une stratégie d'écriture contestataire, élaborée et tournée vers le développement de sa propre problématique.

Devenu « *peu complaisant vis-à-vis des réalités sociales et politiques de son pays* »², Mimouni adopte une écriture violente pour dénoncer le mal régnant dans la société algérienne. A propos du style puissant et virulent qui différencie ses deux premières publications à l'étranger, Mimouni souligne ce qui suit :

« Je dois dire que chacun de mes romans est écrit dans un style différent. Le style de Tombéza est très différents de celui du *Fleuve détourné*. *Le Fleuve détourné* utilise un style très contraint volontairement austère. J'ai essayé à travers des phrases courtes, à la limite de la banalité, de reproduire la quête du personnage principal,

¹ « Ecrire le pays, affirme Mimouni, cela s'interprète comme la volonté de donner du pays une autre image que celle que présentent les dirigeants », Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Khartala, 1997, p. 113.

² Ali El Hadj Tahar, « La littérature algérienne des années 80 – Ecrivains iconoclastes et de la fureur de vivre », *El Watan*, vendredi 5-samedi 6 avril 1996, p. 12.

cette marche obstinée du narrateur. Dans *Tombéza*, le style est plus arrondi »¹.

Alors que le style du *Fleuve détourné* se développe par paraboles en se référant à l'absurdité de l'histoire de l'Algérie dont l'indépendance a été confisquée par les nouveaux maîtres du pays, celui de *Tombéza* se caractérise par un rythme accéléré qui traduit la violence de la situation politique et sociale en Algérie. Le déplacement du lieu romanesque modifie non seulement la forme de l'écriture, mais également celle de la violence. Si les propos de *Tombéza* expriment la haine à l'égard de l'humain et illustrent toutes les frustrations causées par le rejet et l'intolérance, la parole du narrateur dans *L'Honneur de la tribu* est beaucoup plus sereine, même si elle raconte la douleur. Pour Mimouni, dans la sérénité du vieux cheikh apparaissent aussi son amertume et son fatalisme, car promis à la mort, « *il sait qu'il va disparaître, que ce que lui arrive est inévitable, mais il l'admet, il ne s'oppose pas à l'irruption de la modernité* »².

Toutefois, une caractéristique langagière importante se manifeste dans l'espace textuel du roman. Celui qui représente la modernité épouse la figure de la tyrannie et de la perversité du langage. Ses propos dégagent une violence gratuite, une totale déchéance et une grossièreté incommensurable. Le plus tragique, c'est que l'agent de la modernisation de l'Algérie censé apporter le bien et la civilité devient l'incarnation du mal qui s'approprie tous les mécanismes du pouvoir pour souiller et détruire l'honneur de la tribu.

Dans son entretien avec Thierry Fabre, Mimouni insiste sur le changement de ton en marquant une différenciation nette entre le style d'Omar El Mabrouk et celui du vieux cheikh. « *Vous avez remarqué, [précise-t-il], comment le style, dès qu'on parle de ce préfet, devient immédiatement brutal, grossier, alors que par ailleurs, quand on parle d'autre chose, de la tribu, le style est plus doux* »³. La maîtrise de Mimouni d'une écriture maniant « *une langue magnifique, travaillée à l'extrême* »⁴ et exploitée avec aisance et souplesse ainsi que la cadence rythmée d'une plume « *à la fois raffinée et violente, dépouillée et baroque* »⁵ donnent incontestablement essence à l'existence d'un « *style Mimouni* »⁶.

¹ Cheniki, « Une rivière sans retour », 26 décembre 1986.

² Thierry Fabre (Entretien avec), « L'Algérie traumatisée », *Esprit*, juillet 1989, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ Patrick Girard, « A quoi rêvent les dictateurs », *Jeune Afrique*, N° 1600, du 28 août au 3 septembre 1991, p. 46.

⁵ Thierry Denoel, « Une Peine à vivre de Rachid Mimouni », *VLAN*, N° 1234, 26/2/92, p. 10.

⁶ *Ibid.*

Lorsque l'on considère l'œuvre de Mimouni dans le contexte de la littérature maghrébine d'expression française en général et dans celui de la littérature algérienne en particulier, on ne peut manquer de relever cette forme d'écriture de la violence. Ainsi, se définissant comme un écrivain qui « *raconte l'orage, les intempéries que vivent quotidiennement les gens et les tempêtes qui se préparent* »¹, le processus qu'il met dans son écriture fait valoir un lexique marqué de brutalité, de démesure et de déchainement. Ce recours à ce type d'écriture est un choix délibéré, spécifique chez les écrivains qui s'engagent dans la contestation sociale. Mimouni s'en justifie comme suit :

« On dénonce un certain nombre d'anomalies, de maux de la société dans laquelle vit l'écrivain. Cette contestation passe parfois par la violence verbale. L'écrivain éprouve le besoin de choquer, d'abattre cette espèce de confort moral en écrivant un livre. Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience »².

Un fait saillant se distingue dans l'œuvre de Mimouni, c'est la transposition dans son discours romanesque de signes et d'images relevant de substrat culturel maghrébin et l'utilisation de nombreuses références à l'Histoire réelle ou mythique. Pour l'écrivain, les différents procédés qui entrent dans la composition textuelle s'intègrent dans une technique d'écriture qui considère l'intertextualité comme une donnée fondamentale dans sa création littéraire. Cependant, qu'il s'agisse de références au Coran, à la tradition arabo-musulmane ou de connivences avec les littératures modernes³, ces allusions n'affectent ni l'originalité de la démarche de l'écrivain, ni la cohérence, voire l'harmonie de ses textes romanesques. C'est en ces termes que Frédéric Vitoux précise, qu'en dépit de la parenté de l'œuvre de Mimouni avec d'autres écrivains, son champ littéraire reste propre à sa vision de créateur.

« La critique l'a comparé à Kafka, Camus, Garcia Marquez. Il faut des épaules solides pour tenir le choix. Miracle ! Mimouni le solitaire a

¹ Barrada et Girard, « Je raconte les tempêtes qui se préparent... », p. 125.

² *Ibid.*

³ Dans son interview avec Abdelkader Djeghloul, Mimouni révèle ses écrivains préférés et l'importance que revêt pour lui la lecture : « Oui, j'ai commencé à lire très tôt et je continue à dévorer les écrits. Dostoïevsky, Flaubert, Dos Passos, Faulkner comptent parmi les romanciers qui m'ont le plus marqué. J'éprouve actuellement beaucoup d'admiration pour Kundera. Dans la littérature maghrébine, les choix sont plus difficiles. J'aime presque tous les écrivains – les vrais, bien entendu -, peut-être parce que nous participons d'un même passé, d'une même vision du monde, d'une même difficulté d'expression. Nous avons un même rapport à la langue », « Rachid Mimouni : « La modernité c'est forcément la démocratie », p. 96.

résisté. Mieux, il n'a copié personne. Sa virtuosité n'appartient qu'à lui, son sens du fantastique aussi qui surgie de l'observation quotidienne. Pour raconter les souffrances de son peuple, l'horreur des guerres coloniales ou l'absurde et inquiétant pouvoir des nouveaux bureaucrates, il trouve des accents de conteur oriental joints à une lucidité souvent impitoyable. Ses métaphores sont fleuries. Son regard est d'acier. Le cocktail est anthologique ». ¹

Il convient de souligner que le rapport de l'écrivain à la **langue française** marque son style d'une problématique toute particulière liée à l'influence de la langue maternelle dans la dynamique de son écriture. Pour Mimouni, l'arabe se trouve inséré dans le corps du français, l'enrichissant tout en introduisant une nouvelle structure syntaxique dans la construction phrastique.

« Il y a certaines expressions, certaines tournures de phrases françaises qui sont influencées par l'arabe. Je ne l'ai constaté que plus tard. Par exemple, le fait de commencer une phrase en français par un verbe vient de l'influence de l'arabe, parce que dans la structure de la langue arabe, les phrases commencent normalement et généralement par le verbe et ensuite vient le complément. J'ai été étonné de constater que je retrouvais plusieurs fois dans mes textes des tournures où, en français, la phrase commence par un verbe² ».

Contrairement à beaucoup d'écrivains maghrébins qui nourrissent leur écriture romanesque dans la langue de « l'autre », de lexique arabe marquant les modalités de sa présence par des renvois explicites dans l'espace textuel ou en bas de page, Mimouni défavorise cette pratique. Dans son acte de création littéraire, sa langue maternelle est rarement utilisée. En fait, elle n'apparaît qu'en cas d'extrême nécessité, comme il le rapporte d'ailleurs lui-même :

« Dans *L'Honneur de la tribu*, je parle de cette assemblée de sages dans le village. Il n'y a que le mot arabe, Djemaa. Comme il n'existe pas d'équivalent français, j'introduis le mot arabe sans renvoi en bas de page. Normalement, il en faudrait un parce qu'en effet, dans la

¹ Frédéric Vitoux, « Rachid Mimouni Algérien, 44 romancier », *Le Nouvel Observateur*, 14/12/89, p. 89.

² Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, p. 116.

langue française, le mot n'est pas compréhensible. Donc, je n'intègre les mots arabes que quand je suis réellement obligé de le faire »¹.

Il y a lieu de noter la récurrence d'un phénomène qui interpelle la stratégie textuelle de la production romanesque de Mimouni. Il s'agit des procédés de répétition² qui abondent dans toute l'œuvre et se perçoivent à différents niveaux. En effet, dès ses premiers romans, l'écrivain insiste, aussi bien dans la structure de surface que dans la structure profonde de l'espace textuel, sur la désintégration graduelle des valeurs premières du peuple algérien et sur l'émergence d'une déchéance qui se prépare, comme malgré elle, de façon tout à fait inéluctable. Et tous ses écrits ne font qu'élaborer voire amplifier, les manifestations de cette déchéance. C'est ainsi que la décolonisation française, la guerre de libération, les pièges de la modernité, la métamorphose des groupes humains en mal de vivre, la pénurie gravée dans les habitudes quotidiennes, l'abus de pouvoir écrasant, les inégalités sociales, l'insignifiance de la vie en société, la quête identitaire à travers des villes moribondes, apparaissent comme des thèmes obsédants qui se répètent sous divers registres.

A vrai dire, le réseau des structures répétitives exprimant un total désenchantement, traverse constamment toute l'œuvre de Mimouni et, marqué par une imagerie à la fois terrible et excessive, il se présente comme un « *acte vital de ressourcement, de redynamisation* »³ renforçant l'acte de l'écriture chez cet écrivain, enclin au dévoilement et à la contestation des maux qui rongent la société algérienne.

Etant donné que l'œuvre entière de Mimouni est « *ournée vers le monde alentour* »⁴, la persistance de la **répétition** dans une stratégie narrative bien élaborée agit comme fait de style persuasif mettant en relief les tendances idéologiques de l'écrivain. Plus Mimouni se répète, plus il prouve que sa préoccupation majeure est de situer ses écrits dans un réel précis, constamment transformé par l'écriture, afin de sensibiliser les citoyens algériens aux impasses qui conduisent le pays vers la décadence et la dérive.

Mimouni pastiche cet usage excessif de la **répétition**, en mettant en considération sa grande valeur rhétorique dans le Coran et dans la poésie des Arabes de juxtaposition, l'usage excessif de la redondance, tous ces moyens conduisent à déterminer le sens d'une

¹ *Ibid.*, p. 115.

² Sur cette notion, voir Salaheddine Chaouachi et Alain Montandon (Etudes rassemblées et présentées par), *La répétition*, France, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 333.

³ Chaouachi et Montandon, « Préface », 1994, p. VIII.

⁴ Barrada et Girard, « Je raconte les tempêtes... », p. 118.

œuvre qui « *révèle en voilant et cache en dévoilant la dure réalité d'un peuple. Il s'agit d'une « étrangeté* »¹ qui ne réside pas seulement dans cet usage outrancier de la redondance mais aussi dans cet effet que provoque sa transposition du système de la 'arabiyya' à celui du français.

Pour Z.Mered, *L'honneur de la tribu* de Mimouni est une *fête* car elle est musique et chant pour nous raconter, *médiation*² puisqu'elle est une invitation à l'écoute et à la lecture du monde et des choses, du visible et du l'invisible pour que vienne une conscience algérienne libérée de toutes les influences, enfin une *écriture-symbole* : qui dénonce les conflits politiques et linguistiques qui secouent l'Algérie actuelle et en fait naître une œuvre d'art, miroir de notre société qui « *scintille comme une flamme, surgie du feu de l'ancien mais entièrement nouvelle* ».

L'auteur a constaté qu'il s'agit d'un discours de l'Ancêtre- narrateur, deux langages s'entrelacent. L'un nostalgique, évocateur, caractéristique dans sa vision du monde, de ce passé où vivaient « *les plus preux des preux* » ceux qui « *s'étaient toujours levés pour combattre l'envahisseur d'où qu'il vienne* »(HT.p.), l'autre d'une réalité nouvelle : celle où s'affrontent tradition et modernité. Contrairement à la conscience linguistique tribale de l'Ancêtre- narrateur- source du fleuve de vie, authenticité, vérité mais aussi fragilité et précarité du replis sur soi- celle du Saltimbanque, citoyen du monde, est universelle.

Le discours du Saltimbanque, d'après l'analyse de Z.Mered, est une représentation artistique de l'essence du personnage légendaire et énigmatique. Il a pour objet de tenir en éveil, par cette dynamique de variation perpétuelle, la conscience des villageois, car l'heure est grave. Et pour cela, le sens de chacune de ces phrases engendrées par la phrase thème, leur matrice, est sa lecture multipliée, autant de visions du monde qui engagent réflexion et maturité. colorée d'allusions, d'énigmes et de métaphores, le discours de Saltimbanque qui suscite des questionnements et découvertes, est marqué par une esthétique du langage issue de

En observant les modalités scripturales de Mimouni, on se rend compte que dans sa production romanesque, l'écrivain explore les marges noires, calleuses de son pays. Son rapport avec le réel est une manifestation de contestation qui conjugue « *révolte et violence, n'hésitant pas à remettre en cause le passé et le présent de l'Algérie, ainsi que la société née de la révolution* »³. L'espace réel de toute une nation déchirée et perdue dans le

¹ - Ibid., p. 54.

² - Ibid., p. 94.

³ Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée...*, p. 113.

sillage du temps envahit l'espace du texte, faisant des écrits mimouniens le lieu d'un engagement en toute vérité. Et c'est avec un formidable esprit de dénonciation et de dévoilement que Mimouni s'engage à donner langue à la tragique histoire de l'Algérie post-indépendante, aux fractures sociales, aux plaies urbaines et aux malheurs d'une société figée dans l'incertitude et dans le chaos. Pour lui, la première urgence, l'impérieux devoir de tout intellectuel authentique est justement d'éveiller les consciences assoupies. Roland Barthes considère « *l'écriture comme choix d'un ton, d'un éthos, par quoi l'écrivain, tout à la fois, signale l'acte de littérature et instaure dans le langage un certain ordre, certaines valeurs* »¹.

L'écriture mimounienne n'acquiert son sens littéraire que dans la mesure où elle montre que la crise profonde de la société algérienne, la crise des valeurs individualistes n'est pas un signe du destin, mais de l'Histoire détournée de sa voie normale par la volonté des hommes. Son originalité se manifeste à travers le pouvoir de faire comparaître le réel, de le transposer, de réorganiser en somme la profusion des éléments qui le composent. A vrai dire, la corrélation entre l'œuvre et le réel apparaît comme une nécessité pour Mimouni d'apporter un témoignage sur son monde et sur ce malaise actuel, reproduisant la réalité algérienne dans sa complexité. Aussi, le fonctionnement et les effets textuels qui imprègnent sa production romanesque apportent-ils dans leur valeur d'usage, le juste langage, celui qui aide à mieux dire le mal d'une société et la souffrance de tout un peuple.

À propos des cahiers d'école, le revenant ne cache pas son désarroi et ne s'empêche pas d'avancer ce constat : « *Les gosses qui vont à l'école doivent recevoir gratuitement les livres de base qui sont normalement interdits à la vente. Comment expliquer que ces manuels se retrouvent au marché noir, alors que les classes en sont dépourvues ?* » (FD. p. 137).

Ce qui frappe dans *Le fleuve détourné*, c'est que la simultanéité du temps passé et présent, en tant que procédé d'exposition, agit sur le déroulement du récit. C'est même une nécessité intrinsèque et quasi inhérente à la signification de la trame narrative. **Cette stratégie d'écriture** ainsi que son fonctionnement structurel confèrent au roman une singularité. Car dans la production romanesque de Mimouni, le mouvement de l'histoire n'est pas démarqué par un va-et-vient continu entre ces deux entités temporelles. La saisie du temps passé est prise en charge dans la diachronie de l'histoire du présent. Se remémorant le temps de la guerre, le revenant, protagoniste-narrateur du *Fleuve détourné*,

¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, (1953) et 1977, pp. 16-17.

évoque avec nostalgie ce grand rêve de fraternité, ce projet noble qui avait animé tous les compagnons du maquis. « Les hommes étaient respectueux et fraternels, dit-il. Jamais aucune algarade, même quand la nourriture venait à manquer » (FD), par le recours à une écriture qui transgresse, entend-t-il éveiller la force motrice du changement, créer des valeurs de survie et prêter sa voix à la vérité.

L'objectif de Mimouni, en politisant son écriture, serait justement de contribuer à la prise de conscience, par le peuple algérien, du désastre du modèle gouvernemental imposé par les dirigeants du pays. D'où la nécessité de faire de sa **stratégie littéraire** d'essence **fictionnelle un contre-discours** du pouvoir dominant. Son audace dans *Le fleuve détourné* et son opposition ouverte au despotisme du centralisme autoritaire dans son pays ont largement conditionné son militantisme en tant qu'écrivain. Son écriture engagée et engageante confère au roman un caractère bien significatif, à savoir la force de servir de contrepoids à la démagogie et au mensonge du discours politique officiel et celle d'agir pour dénoncer la vision totalitaire et le malaise persistant que le régime non-démocratique de l'État algérien indépendant continue d'entretenir.

Aziza LOUNIS, pour sa part et dans une activité de recherche, a abordé l'étude d'un auteur de la nouvelle génération considéré "écrivain de la rupture": Rachid Mimouni. L'étude est axée sur le démontage de certaines **techniques narratives** dans *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*; en particulier le point de vue adopté pour contempler la réalité, le spectacle qu'offre cette réalité, la question de la temporalité. **Ces trois points** d'attaque du texte font apparaître que la représentation de la décomposition de la réalité sociale algérienne est rendue par un récit lui-même décomposé où la mise en œuvre du principe de simultanéité cherche à transmettre une réalité mouvante, complexe, contradictoire, pleine d'impondérables et de lacunes, captée par une conscience elle-même insaisissable. **Cette rénovation majeure** de la narration apparaît alors comme le **choix esthétique** du projet de profanation du conformisme par l'auteur et la manifestation de son **modernisme**.

On peut voir un bon exemple, cité par Mehanna Amrani¹, de cette évolution vers l'insignifiant de l'horreur dans l'itinéraire singulier d'un écrivain comme Rachid Mimouni, dont l'œuvre se confond pratiquement avec le processus qu'on suggère ici. Son itinéraire entre la contestation très littéraire encore du *Fleuve détourné* et la brutalité du réel "tel qu'en lui-même" dans *Tombéza*, en l'espace de deux ans seulement (de 1982 à 1984) est significative. **L'évolution littéraire de Mimouni** illustre bien ce qu'on a pu appeler

¹ Mehana AMRANI, « Trajectoire d'une écriture, cas de Rachid Mimouni », *Algérie : nouvelles écritures*, Colloque international de l'Université York à Glendon, Toronto. 13-14-15-16 mai 1999.

ailleurs le "retour du réel"¹ dans la littérature maghrébine des années quatre-vingt. Le regard lucide qu'il pose sur les horreurs de la société dans laquelle il vit procède cependant d'une exigence littéraire dont le modèle de Kateb n'est pas loin.

III.4.1 L'écriture : acte de dénonciation

L'observation critique des mœurs politiques et sociales ou leur mise en accusation ouverte ont toujours été les préoccupations dominantes de Mimouni. Dans sa production romanesque, les difficultés de la société algérienne sont évoquées en termes de conflits, de révolte, de désillusions et de déchirements.

La dénonciation que permet le regard jeté sur le déroulement des événements présentés dans la trame narrative de chacun de ses écrits est un appel à la lutte et à la résistance contre toute forme d'autorité. Pour Mimouni écrire c'est agir à la fois sur l'histoire et le social. C'est ainsi que par-delà la censure, la peur, le terrorisme et la menace, le choix de Mimouni de refuser le silence et de dire une parole juste et courageuse apparaît bien comme une forme de défi, voire une expression de certitude pour exprimer sous forme littéraire des vérités amères et des sentiments de révolte. Ses romans marqués par une richesse de détails, d'événements et de descriptions permettent au lecteur de mieux cerner ce qu'a été la vie quotidienne dans le contexte sociopolitique de l'Algérie au lendemain de l'indépendance et qui demeure, malheureusement encore, une constante permanente dans la société d'aujourd'hui. Il s'agit d'une sorte d'engagement continu qui lui est bien spécifique et qui avait ramené l'écrivain, selon Lise Gauvain, « *au milieu de la Cité, ressuscitant la notion d'engagement qu'on avait cru un temps dépassé* »²

Le héros anonyme du *Fleuve détourné* est l'archétype de ses personnes qui ont participé de près ou de loin à la guerre et dont les traces corporelles et psychologiques sont irréversibles. Ce revenant sort de la guerre non seulement mutilé mais aussi perd sa place au sein de sa famille³. Mais Mimouni ne s'arrête pas là, il apporte des éclaircissements sur le comportement des gouvernements en Algérie et sur la façon dont le peuple est traité quotidiennement. Rachid Mimouni met à nu le vrai visage des dirigeants algériens et de leur politique et s'attaque à leurs plus grands défauts. L'exemple que donne Mimouni sur

¹ Charles BONN, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, *Le Livre de poche*, 1990, p. 211-237.

² Lise Gauvain, « L'écrivain dans la Cité », *Le devoir*, 20 novembre 1993, D6, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p14.

³ Vu qu'il est considéré comme mort, sa femme et son fils ont refait leur vie, loin dans une grande ville.

le déroulement des élections nationales au niveau d'un petit village reflète la fraude à l'échelle du pays :

"Par contre, les élections nationales, qui ne comportent pas d'enjeu local, n'intéressent personne ; nous nous informons à l'avance du pourcentage de oui qu'il est bon d'obtenir et nous collaborons très amicalement avec les Merzoug pour l'organisation du scrutin. Nous nous donnant rarement la peine d'ouvrir les urnes et de dépouiller les bulletins. Les procès- verbaux " signés par les juges sont parfaitement faux. Grace à ce système les autorités nous laisse en paix¹".

Il montre également le grand fossé qui existe entre le peuple et les dirigeants. Ces derniers ignorent la misère dans laquelle le peuple évolue :

"A chaque visite, on organise ainsi méticuleusement la mise en scène. Les yeux de nos grands dirigeants s'offusquent-ils à la vue de la crasse et de la misère ? Ou s'agit-il d'une entreprise organisée à leur insu pour achever leur cécité et laisser ainsi les caïmans locaux régner sans partage sur leur marais ? Sont-ils à ce point ignorants de la réalité pour se laisser leurrer par cette grande parade, avec ces pots de fleurs loués à grands frais, ces travailleurs ramenés par camions d'une centaine de kilomètres à la ronde pour organiser la claque ? Et sinon pourquoi laissent-ils faire ?²".

Mimouni a aussi dénoncé la corruption, véritable gangrène qui existe à tous les niveaux de n'importe qu'elle institution étatique. Ce dernier a su pénétrer tous les rouages de l'Etat et de ses institutions, afin de mettre à nu sa politique profondément corruptrice. Dans *Tombéza*, le personnage nous invite à connaître un commissaire véreux, coléreux et autoritaire ; responsable de la sécurité d'une petite ville, Riama :

"ses quinze agents, qui écument les rues, le tiennent en permanence informé des menus évènement de la ville. Il les prend en main dès leur mutation chez lui et les forme à lui obéir au doigt et à l'œil, sans chercher à comprendre, sans se poser de questions et en retour ferme

¹ Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, p. 63.

² Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, pp. 106-107.

les yeux sur leurs petites combines à condition qu'ils sachent tenir leur rang et évitent de piétiner ses propres plates-bandes¹».

Tombéza, le personnage central du roman homonyme, décrit une seconde Algérie, plus profonde et plus noire, celle qu'on veut à tous prix cacher. Il démontre que le système politique du pays n'a fait qu'encourager la corruption à s'étendre partout et ferme les yeux sur toutes ces pratiques douteuses dont il est le créateur. Avec plus de violence et dans une optique plus miséreuse que celle du *Fleuve détourné*, le romancier dépeint en termes aussi durs et, certains endroits, avec le besoin de choquer, le déséquilibre d'un pays qui prend conscience d'un favoritisme scandaleux où se complaisent les nouveaux nantis.

III.4.1.1 Dénonciation et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni :

« *Le Fleuve détourné* », « *Tombéza* » et « *L'Honneur de la tribu* »

Dès son émergence, dans les années trente, la littérature algérienne d'expression française ;appréhende le langage comme ayant une force, une puissance d'intervention sur le réel : c'est le langage du militantisme, de l'engagement, du discours, de la parole qui permet aux écrivains de se situer et de se distinguer dans le monde.

Face à l'occupant français, les écrivains algériens se devaient de prendre la parole en empruntant sa langue, et dans leurs écrits, ils affirment et clament leur altérité par rapport au colonisateur qui a manœuvré pour l'effacement de la personnalité du colonisé et à l'évacuation de son histoire ; dans leur écriture, les Algériens se réapproprient le discours de la mémoire, des origines et de l'identité ; ils rejettent et dénoncent la politique d'asservissement et d'assimilation. Donc, dans son ensemble et depuis qu'elle existe, la littérature algérienne est fondamentalement contestataire. Les Algériens écrivent pour revendiquer leur souveraineté ; relevons à ce propos l'opinion de Christiane Achour :

« Mouvante, migratoire ambivalente, la littérature dont nous rendons compte est à la fois : inquiétude d'identité mais conscience d'une différence ; affirmation d'une spécificité mais recherche d'une universalité, transition vers autre chose, algérienne pour l'heure. »²

¹ Rachid MIMOUNI, *Tombéza*, p. 18.

² Christiane CHAULET ACHOR, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Ed. Bordas, 1990, p. 12 .

Les écrivains algériens des années quatre-vingt ont choisi d'écrire en réponse à l'urgence du réel et à la nécessité du devoir. C'est à partir de ce moment-là que l'obsessionnelle thématique de la guerre de libération ou des tâches d'édification nationale se trouve abandonnée au profit d'une littérature d'amertume, de désenchantement et de désillusion. Elle est composée essentiellement des productions de romanciers comme Rabah Belamri, Tahar Djaout, Rachid Mimouni, Amin Zaoui...ect. Ces écrivains traitent de thèmes plus spécifiquement liés à une critique sociale et politique en décrivant le drame algérien et le massacre quotidien et en optant pour l'esprit de la contestation. Rachid Mimouni ; Dans une interview, il affirme à propos de l'écriture :

« C'est ma voie d'engagement, c'est la seule chose que je sais encore faire...C'est mon arme préférée ; elle ne tue pas et elle me permet de dire mon opinion aux autres... Elle évolue avec l'évolution des problèmes de mon pays. J'essaye d'exprimer les drames et bonheurs que vivent les citoyens algériens »¹.

Cette littérature du désenchantement, d'amertume ou de désillusion se veut un témoignage fidèle de la tragédie algérienne. S'inspirant des événements générés par les conjonctures politico-historiques, elle est une réponse à une situation grave, un cri de révolte contre toutes les formes de violence et d'injustice. C'est une écriture qui révèle des témoignages, des protestations, des cris. Parmi ces auteurs, Rachid Mimouni qui suit, pas par pas, la trajectoire de l'Algérie de la veille de l'indépendance jusqu'au début des années quatre-vingt dix.

L'objectif de cette étude est de dire comment Mimouni a voulu expliquer la société algérienne et ses contradictions et de montrer comment l'histoire a emprunté un cours absurde, faisant de l'écrivain un grand visionnaire et un témoin à charge des responsables de la tragédie algérienne. Pour ces écrivains de la troisième génération, cette littérature devient un engagement politique dont la principale fonction est de dénoncer les maux qui rongent le pays. L'écriture est donc un acte de courage, une manière de lutter contre l'obscurantisme.

Dans ce travail, nous allons essayer de montrer que l'œuvre de Mimouni suit pas par pas la trajectoire de son pays. Chaque œuvre correspond à une période de l'Histoire – remplissant ainsi une fonction idéologique, politique et sociale. Considéré comme le digne

¹ Propos recueillis par Amine Chikhi (13 Janvier 1993), *Liberté quotidien national*.

successeur de Kateb Yacine, Mimouni le contestateur s'est engagé à dénoncer les abus du pouvoir et les graves problèmes dans lesquels l'Algérie ne cesse de s'empêtrer. Le désenchantement ; la désillusion et l'amertume marquent son œuvre qui se veut un témoignage sur son pays rongé par un mal incurable et qui n'est autre que la corruption et l'incompétence de ses dirigeants. A travers ses romans, Mimouni raconte le cours de l'Histoire pour faire une critique rigoureuse sur la révolution algérienne et dénonce la violence des hommes politiques. Passionné de vérité et de justice, il s'inquiète du sort de son pays et accuse les responsables de la dérive.

En lisant les trois romans de Mimouni : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*, nous ne pouvons nous empêcher, de remarquer qu'ils présentent une forme romanesque souvent déroutante par rapport à la forme traditionnelle. Nous pourrions même parler d'histoire éclatée, un éclatement voulu, manifesté par la décomposition du temps et le désordre du lieu. Les effets d'enlèvement, l'évacuation de la durée renforcent cette déchronologie, ces techniques narratives sont en fait les signes d'une conception nouvelle du temps. Roland Barthes les définit ainsi : « *L'on trouve, dans le roman (nouveau), cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence* »¹.

D'ailleurs, nous trouvons cette aventure de l'écriture contestataire, dans les romans maghrébins à partir de 1956 dans *Nedjma* de Kateb Yacine notamment ; mais aussi plus tard dans *Qui se souvient de la mer* de Mohamed Dib, *Le Démantèlement* de Boudjedra, et *Le Champ des oliviers* de N. Fares pour ne citer que ceux-ci. Cette nouvelle pratique de l'écriture a permis aux écrivains maghrébins de se distinguer de ce qu'on appelle traditionnellement « *la littérature du centre* »² et d'une écriture classique, celle du roman colonial, tributaire des procédés conventionnels de la représentation.

Rachid Mimouni, est considéré comme le digne successeur de Kateb Yacine, son écriture révèle une nouvelle dynamique du roman maghrébin, et apporte un nouveau souffle contestataire à la création romanesque algérienne. Son texte interpelle fortement le lecteur et l'invite à une lecture thématique, en mettant en avant un dire souvent politique et

¹Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris. Seuil, 1972, Coll. POINTS, p. 37.

² Amel MOUDIR-DERRADJI, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* », mémoire de magistère, (s. dir, de) Reggad Fouzia, université de Sétif, 2009, p. 6.

social. Dans cette perspective, nous abordons l'étude d'une écriture de la contestation. « *Nous observons dans la littérature vivante un regroupement constant de procédés, ceux-ci se combinent en certains systèmes qui vivent simultanément, mais s'appliquent dans des œuvres différentes.* »¹

Pour ce qui est de la lecture de cette écriture contestataire, c'est une démarche inverse qui vise l'ouverture du texte sur d'autres thématiques, l'œuvre est ouverte à plusieurs lectures historiques et sociales. L'histoire et la société sont « *envisagées elles-mêmes comme texte que l'écrivain lit et dans lesquelles il s'insère en les écrivant* »². Il faut savoir cependant que le romancier ne peut éclairer ce monde qu'en se dégageant de lui et en le composant selon d'autres lois. Si son but est de « *transmettre une vision concernant l'homme et le monde où il vit, il la conquiert en créant un langage* »³ ; « *Si j'écris, déclare un autre romancier contemporain, c'est pour inventer un autre monde, un monde second qui équilibre le monde visible, disons le monde, de l'expérience* »⁴. Donc, tout en considérant le roman comme une totalité signifiante, une lecture qui se réfère à la sociocritique, il faut aussi considérer le texte comme l'un des lieux où s'élaborent la réaction de l'homme et le réel.

On se demande dans ce travail si Mimouni conteste à travers une entreprise romanesque les maux sociaux et s'il cherche à transmettre une réalité mouvante et complexe d'une société décomposée sous forme d'un récit lui-même décomposé. Il nous a paru important de parler de l'engagement de l'auteur, ou nous évoquerons les prises de position de celui-ci ainsi que sa propre conception de la littérature, puis nous tenterons une lecture de la contestation. De cette lecture se dégage l'image que donne Mimouni à la société algérienne, ainsi que son regard sur le réel avec cet imaginaire en prise sur l'Histoire, mais tendu vers la modernité. Il s'agit également d'une écriture rigoureuse et luxuriante.

Mimouni est l'un des brillants écrivains de la littérature algérienne des années 80. Il fait partie de cette génération d'écrivains, qui ont été à l'écoute des pulsations profondes de leurs époques. En révélant une nouvelle dynamique du texte maghrébin moderne, son

¹ Todorov, T, « *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* ». Paris. Seuil. 1965, p. 302.

² Kristeva, J, *Semiotik. Recherche pour une sémalyse*, p. 144.

³ Picon, G, « Le Style de la nouvelle littérature », p. 212.

⁴ Ollier, C, *Débat sur le roman*, Tel Quel, N 17, p. 22.

écriture marque un tournant significatif et déterminant de la littérature algérienne. Il est considéré comme le digne successeur de Kateb Yacine. Le thème obsessionnel de la guerre de libération est abandonné, des nouveaux thèmes, des nouvelles écritures s'affirment, le fait littéraire devient un outil contestataire. Au début des années quatre-vingt, il s'affirme comme chef de file de la littérature algérienne contemporaine. À travers ses écrits, il a essayé de toucher au cœur d'un pays en déroute. Dès ses premières œuvres, il dévoile les maux d'une société et dénonce les tares du pouvoir. Son roman phare: *Le Fleuve détourné* est apparu en 1982. *Tombéza* verra ensuite le jour en 1984 s'ensuivra *L'Honneur de la tribu* en 1989. Ces romans constituent une trilogie. À propos de cette trilogie, il nous dit lui-même dans cet entretien accordé au quotidien *Libre Algérie*

« *Libre Algérie* : après *Le Fleuve détourné*, Rachid Mimouni récidive avec *L'Honneur de la tribu*. Est-ce les deux premières parties d'une trilogie ?

-Rachid Mimouni : La trilogie est déjà complète. À *Tombéza* viennent s'ajouter les deux romans que vous avez cités. *L'Honneur de la tribu* est donc la dernière pièce de cette trilogie, en ce sens que les trois romans traitent de sujets relativement différents. A partir donc de cette trilogie qu'on peut qualifier de socio- politique de la situation de l'Algérie actuelle ».

Dans *Le Fleuve détourné*, la guerre constitue le passé des personnages, mais la quête identitaire et le questionnement sur l'avenir d'un pays en déroute constitue la préoccupation majeure de ce roman. Le personnage principal est un cordonnier, qui a participé à la guerre de libération, après l'indépendance ; la révolution a été confisqué, détourné comme un fleuve. Nous assistons à un retour sur le lieu du passé, sur la trajectoire de cet ancien maquisard, l'auteur nous livre une critique acerbe de la situation socio - politique de l'Algérie post coloniale. Ce roman est une dénonciation sans fard, comme le précise Salim JAY :

« Ce livre est le cahier de retour au pays de sa mémoire, d'un homme tenu pour mort, un martyr de la révolution, qui entreprend un parcours Kafkaïen, pour recouvrer son nom de vivant. Son nom, c'est, jamais prononcé cependant, Algérie, car Rachid Mimouni évoque en séquence incisive, les fanges ou s'enlissent les consciences et la prison

de la fausse conscience aussi bien que la prison punissant toute dissidence».¹

Dans ce roman la guerre de libération représente une référence temporelle importante, mais elle est traitée différemment, l'auteur dénonce avec beaucoup de courage une certaine « trahison historique », il conteste l'ordre établi et après l'indépendance. L'histoire est marquée par une absurdité qui se conjugue avec les aspects négatifs de la vie quotidienne en Algérie.

Nous retrouvons aussi une thématique existentielle exprimée par l'angoisse des personnages et leurs questionnements sur leurs devenir. Najib REDOUANE nous dit « *cette œuvre a été reçue comme un satellite en pleine orbite littéraire* »². *Le Fleuve détourné*, amorce un tournant décisif, dans l'écriture de MIMOUNI, l'auteur pose les repères d'une orientation radicale de son écriture. Dans la presse algérienne, il y a eu des articles intéressants, et des études universitaires appréciables. Désormais on considère Mimouni comme un écrivain majeur du Maghreb.

Son roman *L'Honneur de la tribu*, représente la fin de la trilogie de la désillusion voire de la consternation et de l'amertume qui ont suivi l'après-guerre. L'auteur use du conte et du mythe, et nous transpose dans un village fabuleux aux frontières de la légende et du réel, il repousse cette fois-ci le temps encore en arrière et creuse dans un passé lointain avec la même détermination celle de mettre le doigt sur la plaie. Il affirme que « *le temps est venu de retrouver la mémoire avec l'ambition d'un avenir* »³ parce que « l'histoire est rancunière » et que « le passé ne peut s'effacer ».

La symbolique du mythe, jalonne dans son choix du nom de la tribu Zitouna, l'olivier est un arbre mythique. Cette fois-ci de mémoire perdue en mémoire retrouvé l'auteur essaie d'expliquer que nous ne pouvons assumer notre présent ni aspirer à un avenir prometteur sans connaissance de nos origines. C'est toute la tribu qui a perdu sa mémoire et par là son honneur.

Nous pensons que dans ce roman Mimouni a atteint la quintessence de sa création littéraire : du personnage sans nom amnésique qui a la fin de son périple dans une quête

¹ « Romans Maghrébins (1967-1983) « un regain de vigueur » », *L'Afrique littéraire*, N° 70, 1983, p. 14.

² Najib REDOUANE, *Autour des écrivains maghrébins. Rachid Mimouni*, ED LA SOURCE, TORONTO, p. 38

³ In Amel MOUDIR-DERRADJI, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* », op. cit., p. 18.

identitaire a pu connaître sa progéniture, en passant par un être difforme en dégénérescence d'esprit, qui n'a pas d'identité, nous nous retrouvons au cœur d'une tribu qui a perdu sa mémoire, confronté à la modernité sans y être préparé.

Le lecteur sillonne cette trilogie, avec des allers retours incessants, entre le passé et le présent du passé récent celui de la guerre et les aspirations d'une vie meilleure au passé colonial imprégnés de douleur profonde de tout un peuple tombé sous le joug colonialiste. Ensuite, l'auteur repousse le temps historique vers un passé mythique, celui des membres de la tribu, anciens guerriers convertis en paysans.

Le présent retrouvé est un présent anarchique. L'auteur essaye de montrer que l'on ne peut songer à la modernité sans y être préparé, ainsi ces transformations vont être vécu plutôt comme traumatisme et non comme progrès parce qu'il n'y a pas eu de préliminaires. Ces trois romans occupent une place très importante par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Mimouni, d'une part, et ils se comptent parmi les plus clairvoyants de la littérature algérienne de la post indépendance d'une autre part. Mimouni est un écrivain engagé, il a ressenti le malaise de tout un peuple il a contesté, dénoncé et témoigné avec sa plume il a lancé le cri d'alarme, dès les premières années de l'indépendance, nous pourrions même parler d'un écrivain visionnaire avec des, il a inscrit son œuvre dans son temps.

Nous avons choisi aujourd'hui de mettre la lumière sur la trilogie de la désillusion, nous allons creuser dans les profondeurs de ces œuvres entre création et écriture contestataire afin de voir comment ce talentueux écrivain algérien, « *jusqu'à la moelle des os* » comme il aimait à se définir lui-même, a pu nous donner le meilleur de cette littérature.

« *L'écriture est une interrogation intérieure, une réflexion personnelle, cette réflexion sur soi même et cette interrogation se font d'abord sur le milieu dans lequel on vit* ». Mimouni 1992

Dans sa thèse intitulée « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* », Amel MOUDIR-DERRADJI¹ analyse l'écriture contestataire dans la trilogie de « la désillusion »¹ de

¹ Amel MOUDIR-DERRADJI, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* », mémoire de magistère, (s. dir, de) Reggad Fouzia, université de Sétif, 2009.

Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* où elle a bien montré que ces trois romans sont considérés comme « une écriture contestataire »². Cette analyse suscite une lecture véritablement construite qui s'efforcera de comprendre la dialectique de cette écriture, qui opère un va-et-vient permanent entre effet de la fiction (la création romanesque) et effet du réel (le texte est en relation avec le référent algérien).

La particularité fondatrice de l'œuvre de Mimouni ce n'est pas seulement son niveau d'exigence littéraire, c'est aussi sans conteste, d'être en prise avec la réalité sociale et le questionnement politique. Metteur en scène du présent il affirme que l'écrivain est astreint à un certain devoir de vérité pas celui des slogans politiques, mais celui du miroir. « *Je vois d'abord l'écrivain comme quelqu'un qui donne à la société une image d'elle-même qu'elle assume ou qu'elle refuse* »³.

Dans ce travail nous allons d'abord parler de l'engagement de cet auteur, afin d'explicitier ses points de vue et sa propre conception de la littérature. Nous tenterons ensuite une lecture de la contestation dans ses œuvres cela nous permettrait de voir concrètement l'engagement de l'auteur et de dégager cette image dont Mimouni a parlé, une image de la société telle qu'elle apparaît dans ces romans. Mimouni, voit d'abord en l'intellectuel, un intellectuel critique, c'est à dire qui dénonce. Nous citons à ce propos : « *Je crois que l'écrivain a le devoir de dénoncer, de mettre le doigt sur la plaie* »⁴. Dans ses écrits, il a un regard sans complaisance, sur la société algérienne, cet auteur n'intériorise pas la peur, il écrit librement, au moyen des métaphores, qui assume le vécu social. Il torture le réel, sa richesse, sa complicité, pour en extraire une image d'un réalisme terrible. « *Je suis algérien, je vis en Algérie mes problèmes sont ceux de l'Algérie, et par conséquent j'en parle* »⁵, a déclaré l'auteur de son vivant.

¹ Najib REDOUANE, Autour des écrivains maghrébins, *La source*. Toronto.1999

² Le concept d'écriture, qui englobe toutes les techniques mises en œuvre dans la construction du récit, c'est sans doute depuis le célèbre essai de R.BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, que le terme d'écriture a pris une telle extension.

³ Extrait du journal *Les Nouvelles de l'Est*, interview avec MIMOUNI, « la remonte du fleuve », M-HARBI, Rubrique de Bonnes Sources, N° 30, mai 1991, in Amel MOUDIR-DERRADJI, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* », op. cit., p. 115.

⁴ Ibid.

⁵ Extrait du journal *Algérie Actualité*, n° 1425, 1993

Mimouni s'est alors engagé dans la contestation littéraire, et le questionnement politique et social, il explique que l'écriture est une interrogation intérieure, une réflexion personnelle: « *cette réflexion sur soi-même et cette interrogation se font d'abord sur le milieu dans lequel on vit* »¹. À propos de son engagement il nous dit : « *La littérature est ma voie d'engagement, elle ne tue pas, mais me permet de dire mon opinion aux gens* ». *pour lui l'écrivain est le porte-parole de la société, ce qu'il exprime il ne le fait que sous forme d'un art qui s'appelle « la littérature »*². Il explique du même coup sa conception de la littérature:

« On a beaucoup parlé du fait de faire de l'art pour l'art dans un splendide isolement du créateur, c'est un très vieux débat. Je crois qu'aujourd'hui, il est tranché, en ce sens que chaque créateur doit suivre la voie qui est la sienne. Certains peuvent préférer de s'isoler dans une tour d'ivoire pour approfondir la recherche esthétique. D'autres préfèrent tout en pratiquant l'art interpeller aussi la société dans laquelle ils vivent, et pour ma part c'est cette deuxième situation que j'ai choisie. J'estime que le créateur et l'intellectuel de façon plus général ont à jouer dans la société un rôle de vérité, de conscience ; un rôle de quelqu'un qui met le doigt sur la plaie, qui montre les choses qui ne vont pas, c'est la raison pour laquelle mes livres appellent la société et le pouvoir algériens »³.

Dans *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*, comme nous l'avons déjà vu, nous retrouvons une contestation intransigeante contre le pouvoir et la société, d'ailleurs on a souvent qualifié son œuvre de contestataire, MIMOUNI affirme cela clairement dans le passage suivant :

« La contestation me semble-t-elle est d'abord politique, il se trouve que nous vivons des systèmes où les politiques nous gouvernent, mais la contestation n'est pas seulement politique. Elle est aussi sociale ; nous vivons ensemble des réalités dont certaines sont très critiques mon rôle en tant qu'intellectuel consisterait à mettre le doigt sur ce qui ne va pas à montrer les défauts de la société, je pense que c'est un rôle indispensable pour les intellectuels quels que soient leurs pays, leurs origines, c'est en quelque sorte un rôle de guetteur »⁴.

¹ Ibid..

² Extrait du journal *EL WATAN*, Culture, 1992.

³ Ibid.

⁴ Extrait du journal *Algérie Actualité*.

Dans ce travail, nous allons tenter une lecture de la **contestation** à travers les textes de MIMOUNI. L'écrivain précise lui-même que : « *Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience.* »¹.

Mimouni dans ces romans, propose de reconstruire le passé à partir du présent, son projet relève d'une démarche expliquée et explicative, dans *Le Fleuve détourné*, il dresse un tableau noir de l'Algérie, il conteste la confiscation de la révolution par les opportunistes du régime. Avec *Tombéza*, l'auteur continue la contestation, il pousse encore plus loin sa mise à nu la société algérienne de l'époque, il représente le récit d'un homme agonisant, au terme de sa vie. *L'Honneur de la tribu* est le récit anachronique qui remonte dans le temps et arrive jusqu'à l'intrusion coloniale, l'écriture révèle une idéologie qui rejette un honneur dérisoire de la tribu et conteste un ordre établi en Algérie par les nouveaux maîtres.

III.4.1.1.1 La contestation dans *Le Fleuve détourné*: l'Algérie détournée, détournement des idéaux de la révolution

Ce n'est pas gratuit si Mimouni a commencé son œuvre *Le Fleuve détourné* par la citation d'Abdelhamid Ben Badis, un des savants Algériens : « *ce que nous voulons, c'est réveiller nos compatriotes de leurs sommeils, leur apprendre à se méfier, à revendiquer leur part de vie en ce monde, afin que les suborneurs ne puissent plus exploiter l'ignorance des masses.* ». L'auteur nous donne à lire les aspirations de la révolution et la vie au maquis. La deuxième époque est celle de l'indépendance ; ici nous retrouvons une critique acerbe de la société et une dénonciation du pouvoir, de la politique, et de l'injustice sociale, la symbolique du détournement s'explique par le fait qu'il y a eu discordance entre le passé héroïque et le présent décevant.

L'homme qui revient après des années de combat dans ce village dérange. Il était considéré comme mort pour la patrie, son nom figure sur le monument aux morts. Rejeté il est confronté à une administration incohérente et incompétente. Pour retrouver sa femme Houria (qui connote la liberté) et son fils, il se lance dans une quête périlleuse, tout au long de ce voyage il fait le constat d'une société sclérosée. Dans cet univers romanesque, l'auteur conteste les aspects négatifs de la vie quotidienne en Algérie. Sur le plan politique,

¹ Extrait du journal *Horizons*, entretien MIMOUNI avec SMATI, 1986.

l'auteur dénonce la fraude électorale, le manque de liberté, l'incompétence des responsables et d'autres problèmes qui relèvent du quotidien. La contestation comme l'a affirmé Mimouni n'est pas seulement politique elle est aussi sociale.

Dans *Le Fleuve détourné* l'auteur nous donne à lire les maux de la société algérienne à travers le problème de l'injustice sociale, il nous donne différents exemples sur ces faits : L'histoire du roman n'est qu'une injustice sociale, en vers un vieux maquisard : « *ce que j'ai voulu décrire c'est un personnage naïf, simple qui va se trouver face à une réalité aberrante, traumatisme qui va connaître des situations d'injustices, d'inégalité de corruption et qui s'interroge qui cherche à comprendre* »¹.

Cette œuvre est un réquisitoire contre le pouvoir de la post- indépendance. Rachid Mimouni dénonce, avec beaucoup de courage, la trahison de la révolution, les espoirs déçus, l'amertume des gens épris de liberté et de justice. Il analyse la situation politique et sociale de l'Algérie après l'indépendance et souligne tous ses aspects négatifs : l'imposture, la corruption, la propagande et la démagogie. La justice est expéditive :

« Tu es bien naïf, si tu crois qu'on va s'embrasser d'une procédure judiciaire et t'organiser un joli procès. Il y'a des méthodes bien plus expéditives et des endroits spécialement conçu pour accueillir des gens comme toi. »²

« Toute l'injustice du monde ! [...] le fleuve, détourné de son lit initial, s'égare [...] qui viendra à notre secours. »³

Tout au long de cette analyse, nous avons tenté de montrer le caractère contestataire de cette œuvre, comme nous l'avons vu ; bien que ce roman ne relate en apparence qu'une histoire fictive, il traduit la quasi-totalité des problèmes de la société algérienne.

¹ Extrait, *EL WATAN*, CULTURE, « BOUDJEDRA et MIMOUNI pour une solidarité morale ».

² Rachid MIOUNI, *Le Fleuve détourné*, Editions Laphomic, Alger, 1985.

³ Ibid., p. 34.

III.4.1.1.2 La contestation dans *Tombéza* : une revanche sur le destin,

désenchantement social

Tombéza, traduit la révolte de l'auteur contre une société corrompue et hypocrite. À travers le thème obsédant du viol, l'auteur dévoile les tabous. Enfant de la bâtardise et de la honte, né difforme et laid, dans un contexte de viol et de la cruauté, il est rejeté partout même dans la mosquée. Il s'allie au français pendant la guerre de libération, il devient un homme important. Après l'indépendance il échappe à l'exécution ; s'accroche au «système». Le garçon de salle dans un hôpital devient bras droit du directeur et le serviteur d'un commissaire corrompu, abattu par l'homme qu'il a servi, sa vie se termine dans un endroit aussi sordide que lui.

L'auteur, déterminé à tenir son rôle de « *guetteur vigilant* »¹, va continuer à dénoncer « *les maux qui affligent la société dans laquelle il vit.* »² Brisant tous les tabous, Mimouni étale au grand jour les tares, les injustices, les abus du pouvoir, cette « *lente avancée de la gangrène social.* »³

Mimouni se sert de *Tombéza* pour dénoncer toutes les aberrations dont souffre la société : la corruption, l'obscurantisme, l'arrivisme et la violence sont les ressorts du pouvoir. Il vise dans son roman les faux dévots qui utilisent la religion à des fins personnelles, fait le procès d'une administration pourrie par le vol et l'injustice. La remarque d'un directeur nouvellement installé est édifiante : « *Que penses-tu de l'idée d'aménager un petit pavillon réservé, disons pour les notabilités et les personnes que l'on désire recevoir ? Un service en valant un autre, bien entendu, ainsi est la vie aujourd'hui.* »⁴

Tombéza est un roman d'une rare violence l'auteur veut manifestement « *choquer et déranger, pour mettre mal à l'aise et faire réfléchir.* »⁵ Il propose alors un résumé de son propre roman :

« Dans *Tombéza*, on se trouve en présence d'un héros qui est en même temps victime et bourreau. C'est l'histoire d'un enfant né à la suite d'un viol, il nait laid et difforme parce que sa mère après le viol

¹ In Myriam BOUSSOUF, *Littérature du désenchantement, un exemple : Rachid Mimouni*, mémoire de magister, (s. dir, de) M. Amrani, université Ferhat Abbas- Sétif, 2009.

² Mourad BOURBOUNE, « Rachid Mimouni accuse », *Jeune Afrique*, n° 1240, le 10 octobre 1984, p. 76.

³ Rachid MIMOUNI, *Tombéza*, Editions Laphomic, Alger, 1985, p. 251.

⁴ Ibid., p. 246

⁵ Christiane Chaulet-Achour, « Barque de passeur : Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de Rachid Boudjedra », Ruth Ernsperger (s. la dir de), *Europas islamische Nachbar.. Etudes de littérature et d'histoire du Maghreb*, wurzburg konigshausen & Neuman, vol. 2, 1995, p 117, in Autour des Ecrivains Maghrébins : « Rachid Mimouni », Najib Redouane, op. cit

et durant la grossesse, a été battue à mort par son père, comme si c'était de sa faute. Ce « batard » va représenter dans cette société archaïque attachée à un ensemble de valeurs médiévales, le mal aux yeux des habitants, il est donc ignoré, méprisé, rejeté ; il va grandir avec la très forte détermination de se venger et de venger sa mère. On a donc affaire à un personnage parfaitement anormal qui ne recule devant rien pour parvenir à ses fins. Mais ce personnage va très vite se trouver pris dans la dialectique du mal, c'est-à-dire un jeu où il est tour à tour victime et bourreau, parfois il subit le mal, parfois il le fait. Je pense que cette situation exprime parfaitement notre réalité, en ce sens que la plupart du temps, on a tendance à considérer que le mal vient des autres, soit au niveau d'un ensemble de protagoniste, __ le mal vient du bureaucrate qui ne fait pas son travail, de l'ouvrier qui s'absente, du cadre incompetent, etc...__ , soit de la société en tant que telle, parce que par certaines de ses fonctions, la société opprime l'individu. Je crois que cette forme de réaction n'est pas entièrement vaine. Le mal vient aussi de nous. Nous, en tant qu'acteurs, sommes amenés à faire du mal. *Tombéza*, est un peu l'expression romanesque de cette réflexion, aujourd'hui, dans notre société, personne n'est totalement innocent ou victime. Nous sommes tous en même temps innocents et coupables. Au fond, nous sommes tous des Tombéza, c'est un constat qui n'est pas très gai. C'est ce qui explique en partie cette forme de désespoir contenu dans *Tombéza*¹ . »

Des détails sordides ponctuent un récit terrifiant, comme le viol d'une paralytique par le veilleur de nuit de l'hôpital et la découverte d'un bébé découpé en morceaux dans une décharge. Une impression d'angoisse et de malaise se dégage au fil de la lecture du récit qui dévoile des vérités atroces. C'est le constat d'une société meurtrie, agressée dans ses valeurs les plus fondamentales :

« Depuis longtemps, j'avais compris que nous ne vivions au royaume du pouvoir des idées, encore moins celui des principes, que les comportements des notables, des responsables, des dirigeants, ne visaient qu'à satisfaire leur effarante boulimie de puissance, de sexe et de biens, que les alliances s'organisent autour de buts peu avouables,

¹ « Rachid Mimouni s'explique ! », entretien avec Sllim Belkessam, *Horizons* 2000, 21 avril 1986. Rencontre à Annaba, lors des journées cinématographiques méditerranéennes. On comprendra le tour « oral » de certaines phrases de Rachid Mimouni. Difficile, devant l'insistance du discours oral, de ne pas penser à *Actuelles I* d'Albert Camus, « Ni Victimes ni bourreaux », Chronique de Combat après 1946, in Najib REDOUANE, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 154.

d'immondes trafics, que comptaient d'abord les liens d'allégeance, la commission, le trafic d'influence, les combines en tous genres. »¹

Avec *Tombéza*, Mimouni crie le désarroi d'un peuple en souffrance. Il veut éveiller les consciences endormies, lui le « guetteur vigilant » : « *Il n'y a plus de lois nulle part, plus de règles. C'est le règne sans partage de l'anarchie. Où allons-nous ?* »². De sa mémoire, défilent les événements qui ont marqué sa vie. Le passé colonial, le passé récent et le présent se télescopent et se pénètrent pour nous illustrer les différents aspects de vie de l'Algérie. Dans ce monologue intérieur, Tombéza s'interroge avec une perspicacité exemplaire sur une société tributaire des traditions ancestrales archaïques.

Dans cette « *fusion très poussée entre l'auteur et le narrateur* »³, et à travers ce monologue intérieur qui est un véritable roman du temps, l'auteur conteste les tabous et ceux qui utilisent la religion à des fins personnelles⁴ ainsi que l'administration, l'injustice et la corruption. L'auteur s'inspire d'événements et faits de la réalité, au quotidien. Il les prend pour prétextes et les tisse avec la fiction pour en faire un récit. Prenons comme exemples : La vie difficile des paysans, vie caractérisée par l'ignorance, la misère, les épidémies.

Dans son article intitulé « Le discours de la dénonciation dans le roman « Tombéza » de Rachid Mimouni »⁵, Faouzia Bendjelid a noté que « Tombéza » de R. Mimouni s'explique par le fait que le romancier appartient à la génération des écrivains algériens de la post- indépendance. De ce fait, ses écrits traduisent dans la fiction l'actualité qui leur confère une résonance sociale, historique et idéologique de grande envergure. Ils apparaissent comme de véritables témoignages ; notre écrivain est de ceux qui témoignent pour dénoncer et contester au mieux ; en effet on peut constater que la marginalisation sociale prend diverses formes .

¹Rachid MIMOUNI, *Tombéza*, p 144.

² Rachid MIMOUNI, *Tombéza*, p 201

³ Amel MOUDIR-DERRADJI, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* », op. cit., p. 125.

⁴ Habili. M, « La littérature française d'expression algérienne », *L'Hebdo libéré* N°87. 1992.

⁵ Faouzia BENDJELID, « Le discours de la dénonciation dans le roman *Tombéza* de Rachid Mimouni », *Insaniyat*, [En ligne], 14-15 | 2001, mis en ligne le 31 janvier 2012, consulté le 03 décembre 2015 : <http://insaniyat.revues.org/9650>

Pour Bendjelid, Tombéza en est l'exemple le plus probant, il incarne le type socialement du bâtard exclu, rejeté par sa famille et sa communauté qui lui dénie le droit même à l'existence; il possède presque tout le monopole de la parole qui dénonce et à travers son parcours narratif. Objectivement, le statut du personnage et sa place dans la fiction comme un rebut social, détesté, honni et haï par tous, expliquent le contenu de son discours car il a tout un compte à régler avec la société.

Tombéza, est une histoire d'une déchéance, rejoint dans la littérature maghrébine d'expression française, l'écriture dite de dévoilement et de désenchantement, écriture d'une génération d'écrivains de la post- indépendance. Il n'en demeure pas moins que pour R. Mimouni, la littérature est utile et hautement idéologique : « *Moi je défends des idées, je ne pense jamais à la réflexion des gens de pouvoir dont c'est une litote de dire qu'ils ne m'aiment pas beaucoup.* »¹

Il s'agit pour l'auteur d'un projet réaliste d'écriture, dans une narration discursive, le récit véhicule tout un réseau thématique de la dénonciation ; parmi ces figures, on peut citer l'oppression coloniale, la suppression de la parole au peuple et son humiliation quotidienne, la crise sociale morale et humaine, l'émergence de l'individu immoral, le mépris et la transgression des lois, la dégradation des institutions sociales et services publics, l'oppression et la marginalisation des femmes, la dévalorisation du savoir et des intellectuels, le mépris des compétences.

La dénonciation devient une configuration discursive subsumant toutes les figures et dont les multiples parcours empruntent les signes de l'assertion, l'avertissement, la contestation, la révolte, la violence, la désapprobation, l'interpellation. A travers son roman *Tombéza*, R. Mimouni nous livre le message suivant :

« On a effectivement parlé à mon propos d'écrivain de la rupture. L'énorme poids d'un passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui toujours a su jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont

¹ Entretien de Bruno Cessole avec R. Mimouni, *Bibliothèque publique d'informations*, Centre Pompidou, G., Paris.

inacceptables d'où qu'il viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier... ».

III.4.1.1.2 La contestation dans *L'Honneur de la tribu*: L'honneur bafoué de Omar Elmabrouk

L'Honneur de la tribu, le cinquième roman de Rachid Mimouni, constitue, avec *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, la fin d'une trilogie sur la terrible désillusion et le désenchantement qui ont marqué la jeune Algérie indépendante mais cette fois l'auteur recourt à la fable pour raconter le pays profond avec ses erreurs, ses espoirs, ses problèmes et ses contradictions. Oscillant entre mythe et réalité, l'écrivain nous restitue les réminiscences d'un vieillard à la mémoire vacillante.

L'Honneur de la tribu est une fable triste et émouvante. C'est aussi un roman grave, dans lequel l'auteur porte encore une fois un regard critique sur le comportement méprisant et dédaigneux des nouveaux dirigeants envers leur peuple. C'est la mémoire de l'Algérie profonde qu'un vieux cheikh veut inscrire sur une bande magnétique afin de sauver l'histoire de sa tribu de l'oubli. L'auteur écoute sans mot dire et enregistre un récit bouleversant, où percent la misère et la peur. C'est un roman de la mémoire, cette mémoire remonte au début de l'occupation coloniale française qui oblige la tribu à se réfugier au sommet d'une montagne. Après l'indépendance ce village oublié du monde, se trouve confronté à une modernité imposée d'en haut d'une façon brutale et violente. Elle s'est faite très vite et sans préparation. Les habitants qui ont toujours vécu à un rythme naturel du jour au lendemain se trouvent confrontés à un nouveau mode de vie sans préparation préalable. Il s'agit d'un grand saut, dans le temps.

Mimouni conteste en premier un ordre établi en Algérie depuis l'indépendance. Le texte est surchargé du vécu algérien. L'auteur accuse le pouvoir et le compare au pouvoir colonial dans ses méthodes et ses pratiques, l'un a martyrisé l'autre a tyrannisé. Pour lui le passage d'un mode de vie à l'autre se fait selon un projet de société et non pas par la force et la résignation, le colonisateur a pourchassé sans rendre compte, le pouvoir après l'indépendance à légiférer des lois sans consulter le peuple. Selon Bendjelid, Mimouni se situe dans la sphère littéraire des écrivains de sa génération : un écrivain de la rupture ; son écriture se veut ainsi remise en cause, dénonciation d'une littérature entièrement inféodé au pouvoir en place et qui l'a réduite à un état de « confortable sclérose ».

Cette situation d'intertextualité est génératrice d'un contre discours de la dénonciation ; donc son texte s'élabore par rapport à un déjà dit, dans une sorte de discours contestataire dans l'espace littéraire qui l'entourait ; dans le contexte historique, politique et idéologique, qui était le sien, Mimouni est un écrivain qui revendique l'autonomie de la pensée chez le créateur, l'affranchissement de l'activité intellectuelle. Il refuse de s'aligner de souscrire à une conception de la littérature qui réduit l'écrivain à un simple répétiteur du discours élaboré par l'idéologie dominante. Mimouni interpelle le lecteur éventuel :

« Je crois à l'écrivain comme pure conscience, probité intégrale, qui propose au miroir de son art une société à assumer ou à changer qui interpelle son lecteur au nom des plus fondamentales exigences de l'humain : la liberté, la justice, l'amour (...). Je crois à l'intellectuel (...) comme guetteur vigilant prêt à dénoncer les dangers qui menacent la société ».

Cette étude a montré que R. Mimouni octroie au lecteur une participation active à l'élaboration du sens, en tant que partenaire de l'écrivain en l'installant dans une relation de complicité, de connivence ; il lui propose son adhésion à un contre discours dans lequel il lui faudrait saisir la portée d'une écriture véhiculant un projet réaliste et un autre idéologique. Dans cette relation écrivain-langage-lecteur ou écriture-lecture, l'œuvre de Mimouni semble obéir impérativement à une « commande sociale » en représentant autant d'éléments utiles à la compréhension de la dimension idéologique des romans de Mimouni dont toutes les composantes narratives et discursives se trouvent focalisées autour de la parole de la dénonciation.

Dans son œuvre romanesque, Mimouni n'a pu échapper à son rôle de témoin des événements tragiques qu'a connus l'Algérie. Il a voulu montrer la réalité de la société algérienne dans son intégralité et dans sa complexité à travers sa propre évolution. Cette conception romanesque a octroyé à son œuvre une dimension critique et constructive. Elle a la puissance et l'authenticité d'un témoignage d'une grande fidélité. Elle est un tout indivisible, un événement total qu'il restitue dans son intégrité. Ses romans sont une livraison du Mal. Née dans l'urgence et de sa grande désillusion, son œuvre se présente avec une implacable lucidité. L'écrivain ne se contente pas de rapporter les événements tels qu'ils paraîtraient, mais il s'est efforcé de les analyser, de se glisser derrière leurs apparences pour dégager l'inavouable secret qui se cache derrière leur apparente absurdité.

Pour Mimouni, c'est la réalité politique qui a été la source de son inspiration littéraire. Puisant dans les faits réels, il les décrypte et les met en dialogue. Ses critiques les plus acerbes vont aux gens du pouvoir qui, par un souci pervers de domination, sont allés de compromission en compromission, ayant perdu ce réflexe humain qui est de réagir, instinctivement, face à des actes que l'on s'interdit d'identifier pour ce qu'ils sont : le Mal. Car la tragédie algérienne est un crime contre l'humanité. Rachid Mimouni s'est voulu le scribe de sa société. Il disait : « *Tout intellectuel a un rôle à jouer, il doit être critique, c'est-à-dire dénonce les tares de la société mais aussi celles du pouvoir* ». ¹ Ainsi, chacun de ses romans correspond à une période de l'Histoire de l'Algérie. Dans *L'Honneur de la tribu*, *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, l'écrivain dénonce la trahison des idéaux de la Révolution et la mise à sac de l'Algérie deux décennies durant (les années soixante et les années soixante-dix). Ces trois romans constituent une trilogie du fait qu'ils participent à une même réflexion sur la société algérienne.

Nous pouvons signaler que les trois romans sont fortement imprégnés de la réalité algérienne, celle-ci dépasse parfois la fiction. À travers cette lecture nous rejoignons l'idée suivante : « *On ne lit pas une société dans un roman, on la déchiffre* », cette lecture de la contestation demeure, un élément primordial de l'écriture mimounienne. Par son écriture contestataire et dénonciatrice, Mimouni a inscrit son œuvre dans son temps. Décrire la dure réalité vécue par ses compatriotes ne lui suffit pas. Son objectif est d'amener ses lecteurs à prendre conscience de la situation catastrophique de leur pays. Pour lui, l'œuvre littéraire « *peut accélérer une prise de conscience ou l'évolution des idées, mais surtout elle aide à mieux connaître le cœur humain, à mieux comprendre l'homme dans la société* » ²

L'œuvre de Mimouni s'inscrit dans une littérature de combat, en tant que discours d'opposition, elle expose le non-dit et l'interdit que le pouvoir dictatorial impose aux citoyens. Elle signale ouvertement le danger. C'est une littérature du désenchantement face à la violence. Nous avons constaté qu'au delà de la dimension contestataire qui est contenue dans les œuvres de Rachid Mimouni, il y a une écriture moderne qui se rapproche dans un sens très général de l'écriture du Nouveau Roman.

¹ « Pourquoi écrivez-vous ? », In *Libération*, n° H.S Mars 1985, p 12.

² Hafidh Gafaiti, « Entretien avec Rachid Mimouni », Oran, *Voix Multiples*, 1985, n° 10, p 89.

III.4.1.2 Dénonciation du pouvoir politique et inscription de l'Histoire

Le rassemblement des histoires donne l'Histoire des sociétés. De ce fait, il est évident que le texte littéraire est toujours en relation étroite avec les conditions de son émergence :

« Les contextes historiques et sociaux sont essentiels pour l'examen des aspects pragmatique et symbolique. Ils forment un ensemble qui est extérieur au texte, mais il est possible et indispensable de cerner, non l'Histoire et la Société en général à partir d'un texte, mais les marques que porte chaque texte de sa situation historique et sociale et qui contribuèrent à lui donner ses significations idéologiques. »¹.

L'œuvre est ouverte à plusieurs lectures historiques et sociales. L'histoire et la société sont «*envisagées elles-mêmes comme texte que l'écrivain lit et dans lesquelles il s'insère en les écrivant.*»². Il faut savoir cependant que le romancier ne peut éclairer ce monde qu'en se dégageant de lui et en le composant selon d'autres lois. Si son but est de «*transmettre une vision concernant l'homme et le monde où il vit, il la conquiert en créant un langage* ».³ «*Si j'écris, déclare un autre romancier contemporain, c'est pour inventer un autre monde, un monde second qui équilibre le monde visible, disons le monde, de l'expérience.*»⁴.

L'histoire c'est, pour l'écrivain, l'interrogation des effets de la guerre sur les structures profondes de la société, c'est aussi ce qui révèle les coupures, les transformations et les changements engendrés par les événements dans la vie quotidienne. Elle se déroule à l'intérieur des expériences doublées de sensations diverses, d'impressions, de réflexions ou de jugements de valeur qui n'engagent que le vécu des individus. Il s'agit d'interpréter l'humain, l'individuel comme une incarnation⁵ historique.

En fait, tout projet d'écriture est dicté par des impératifs d'ordre historique dans la complexité de ses deux dimensions concernant la culture et la civilisation. L'écriture de Mimouni est le produit de l'Histoire, car tout écrivain maghrébin est un produit de cette Histoire. Ces turbulences de l'Histoire se reflètent dans le parcours de la tribu de Zitouna chassée de ses terres et n'ayant pas pu les réintégrer à l'indépendance car l'Histoire

¹ SCHMITT, M.P / VIALA, A, *Savoir-lire*, Coll. Faire / Lire, Paris, Editions Didier, 1982, p. 43.

² J. Kristeva, *Semiotiek. Recherche pour une semanalyse*, p. 144.

³ G. Picon, « *Le Style de la nouvelle littérature* », p. 212, in Amel MOUDIR-DERRADJI, op. cit., p. 6.

⁴ Ibid.

⁵ - CHIKHI Beida, *Les romans d'Assia Djebar*, op. cit, pp. 34-35

bouleverse tout. Donc ce paratexte, à travers ses discours et leurs formes, est riche en enseignements et contribue à définir un cadre pour la lecture du roman.

Kateb Yacine s'est inspiré de l'histoire de son pays et, dépassant la nécessité chronologique et l'immédiat des événements, il est parti en quête de ce qui, dans ces événements, est resté encore inexpliqué. Cet « encore inexpliqué » est appelé par l'historien français, Michel de Certeau, « l'absent de l'histoire »¹ C'est à partir de cet absent que Kateb Yacine a tenté de mesurer la force de connexion des événements « catastrophiques » de son pays. R.Mimouni s'inscrit dans cette conception initiée par Kateb, il lui intégrera comme une interface indispensable à sa stratégie fictionnelle de l'histoire.

Totalement impliqué dans l'histoire, R.Mimouni s'engage à fond dans la récupération des bribes d'histoires d'Algériens perdus dans le temps, enfouis dans l'espace, en retrait dans les mémoires et la tradition orale.

Dans son étude, R. Elbaz a noté que **la richesse et la complexité de ses stratégies narratives**² ne peuvent point être limitées à **une tradition maghrébine** de l'oralité. Au contraire, cette oralité est problématisée dans son écrit romanesque ; elle est à la **source des tensions discursives**³ **qui nourrissent son roman.**

Bénamar Médiène, introduit le Roman de Mimouni sous le titre « *Entre violence et l'oubli, présentation libre de « l'honneur de la tribu »* ». Nous reprenons les idées directrices de cette introduction que Bendjelid a relevées :

L'Histoire est analysée comme une entreprise de démystification du passé. Ce qui **distingue** cette oeuvre c'est son **retour aux origines de la tribu, composante humaine, sociale et culturelle fondamentale de la société algérienne**; Mimouni part à la conquête d'un passé lointain qui sombre dans l'oubli alors qu'il est très **riche en enseignements** : « *C'est dans l'Histoire que Mimouni explore en ses profondeurs, en ses strates de non dits pour donner forme et parole aux oubliés, aux silencieux, aux aphasiques, aux muets, aux bègues et aux ombres dans cet univers du temps et des morts*⁴ ».

¹ - CERTEAU Michel, *Voir faire de l'histoire II*, « *Nouvelles approches* », Paris, Gallimard, 1974, p.104

² - ELBAZ Robert, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*, France : Editions PUBLISUD, 2003, p.124.

³ - Ibid.

⁴ - Rachid MIMOUNI, entretien avec « *Revue Jeune Afrique* », N° 1240, 10 octobre 1984, in BENDJELID Faouzia, op.cit, p. 522.

La littérature, pour Mimouni se met au service d'une lutte contre l'aliénation culturelle: «*Par de là l'espoir et le désespoir, c'est l'étonnante lucidité de Mimouni qui nous saute à la gorge et qui éclaire les abîmes de notre solitude et de nos aliénations.* »¹

La volonté de Mimouni de prendre en charge le passé de son pays dans sa production romanesque apparaît comme une inspiration vitale de l'écrivain. Dans un article intitulé, « De l'indépendance confisquée à l'identité bafouée dans *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni », Nadjib Redouane a abordé cette dimension de l'inscription de l'histoire dans l'œuvre de Mimouni dont il a souligné que l'écriture de l'Histoire travaille contre l'effacement du temps et des hommes. Elle donne à la mémoire une force motrice pour refuser le silence et l'oubli. Il a poursuivi que la fonction d'une littérature questionnante qui privilégie la souveraineté de la portée historique permet à l'écrivain non seulement de manier la plume mais de s'exprimer librement et de prendre part au déroulement des événements qui marquent l'évolution de sa société. Cette intention se trouve inscrite dans *Le fleuve détourné* où Mimouni recourt à la citation d'Abdelhamid Ben Badis², mise en exergue dans le roman : « *Ce que nous voulons, c'est réveiller nos compatriotes de leur sommeil, leur apprendre à se méfier, à revendiquer leur part de vie en ce monde, afin que les suborneurs ne puissent plus exploiter l'ignorance des masses* »³.

L'auteur de cette étude a noté que Mimouni cherche à montrer le véritable rôle que doit assumer l'intellectuel dans ce pays. Il est l'éveilleur de consciences qui inscrit sa pensée dans le contexte historique en relation directe avec la société. Et pour avoir de l'emprise et agir sur le cours de l'histoire, il doit être solidaire avec d'autres intellectuels. C'est ainsi que dans la société de ce roman, la confrontation des différents protagonistes de l'histoire ancienne et de l'histoire du devenir algérien révèle une grande divergence d'opinions. Selon lui, ce qui frappe dans *Le fleuve détourné*, c'est que la simultanéité du temps passé et présent, en tant que procédé d'exposition, agit sur le déroulement du récit. C'est même une nécessité intrinsèque et quasi inhérente à la signification de la trame narrative. **Cette stratégie d'écriture** ainsi que son fonctionnement structurel confèrent, poursuit l'auteur, au roman une singularité ; car dans la production romanesque de Mimouni, le mouvement de l'histoire n'est pas démarqué par un va-et-vient continu entre

¹ - Ibid.

² - Chef de file dans les années '30 de l'Association des Oulémas algériens, un mouvement réformiste, le cheikh Abdelhamid Ben Badis a joué un rôle décisif dans la reconnaissance nationaliste.

³ - Abdelhamid Ben Badis., Cité par Mimouni dans la préface du *Fleuve détourné*.

ces deux entités temporelles. La saisie du temps passé est prise en charge dans la diachronie de l'histoire du présent.

Najib REDOUANE a montré comment le revenant, protagoniste-narrateur du *Fleuve détourné*, évoque avec nostalgie ce grand rêve de fraternité, ce projet noble qui avait animé tous les compagnons du maquis en se remémorant le temps de la guerre. « *Les hommes étaient respectueux et fraternels, dit-il. Jamais aucune algarade, même quand la nourriture venait à manquer. Au contraire, devant ces restrictions, les hommes redoublaient de fraternité et d'abnégation* »¹.

Avec cette réflexion, REDOUANE met en évidence comment par le recours à une écriture qui transgresse, Mimouni entend éveiller la force motrice du changement, créer des valeurs de survie et prêter sa voix à la vérité. C'est-à-dire, en politisant son écriture, l'objectif de Mimouni serait justement de contribuer à la prise de conscience, par le peuple algérien, du désastre du modèle gouvernemental imposé par les dirigeants du pays. D'où la nécessité de faire de sa **stratégie littéraire** d'essence **fictionnelle**² un **contre-discours** du pouvoir dominant. Son écriture engagée et engageante confère au roman un caractère bien significatif, celui d'agir pour dénoncer la vision totalitaire et le malaise.

Les techniques d'écriture se font dans la provocation ou la subversion. Le texte de Mimouni explose au double plan de la forme et du fond. C'est la revendication des écrivains iconoclastes qui se matérialise dans l'absolu de son fonctionnement esthétique : « *Imagination proliférante, refus d'une esthétique formaliste, Mimouni fait sauter les clôtures, ouvre à l'infini les perspectives de la parole. La poésie est dans le souffle et dans les silences du conteur. Kateb Yacine dit : [dans le monde d'un chat il n'y a pas de ligne droite.]* »³ L'écriture de Mimouni est audacieuse et ne craint pas de dévoiler et de contester : « *c'est-à-dire de réinstaller le courage – Cette qualité civique, politique et philosophique essentielle – de regarder notre société, de nous regarder, de dire et d'écrire sans peur ni honte, ce que nous pensons et d'agir.* »⁴

¹ - Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit, p.26.

² - Najib REDOUANE, « De l'indépendance confisquée à l'identité bafouée dans *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni », *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, p. 169-183.

³ - Ibid.

⁴ - Ibid.

Une citation de P. Valéry qui met l'accent sur les procédés de l'écriture, le lien entre l'histoire et la fable qui dit que : « *Toutes les histoires s'approfondissent en fables.* ».¹ Plusieurs lectures qui parlent de l'écriture de Mimouni, qui suggère que du réel telle qu'elle est menée dans sa fiction reste profondément intégrée dans son imaginaire, qu'il y a une grande distance entre le réel et l'imaginaire, que le conflit entre la littérature n'aura pas la chance de trouver une solution dans ses écrits.

Les vers de Pierre Emmanuel semblent se référer à la désorganisation sociale des tribus par la politique coloniale de dépossession et d'expropriation des Algériens ; c'est cet itinéraire qui constitue l'histoire des tribus, histoire éternellement soumise aux soubresauts et aux fluctuations du mouvement des événements :

« *Telle est la Mère des humains pour ce si jeune
Époux entre ses bras instruit à commencer
Ici et non du lieu dont ils furent chassés.* »²

En déclarant dans le premier article du recueil, *Mythes, images et imageries de l'écriture*, Yamilé Ghebalou affirme que cette citation considère la fable comme un *approfondissement* de l'histoire, c'est aussi son accomplissement et son exploitation esthétique. On pourrait prétendre que Mimouni a suivi son époque pas à pas, qu'il y'aurait une évolution chronologique dans son œuvre et que son roman fait le bilan d'une parcelle³ historique du développement de cette société.

Elbaz a prétendu aussi que dans l'univers romanesque de Mimouni, il se faisait une scission temporelle entre le passé et le présent, que le présent, étant donné sa débâcle, n'est point historisable⁴ et que seul le passé est dépositaire d'histoires et d'Histoire. Il serait erroné, cependant, de penser que le texte pose cette coupure séparant le passé du présent, car le passé lui-même est loin d'être homogène et univoque, contrairement à ce qu'ont prétendu la majorité des critiques. Le passé, ce passé déterminant pour notre récit, remonte bien plus loin que l'installation des colonisateurs sur la terre algérienne.

Les cruautés du présent sont en premier lieu le produit de ce passé *pur* de Zitouna, bien avant l'avènement du colonialisme, qui de toute évidence, a trouver champs fertile dans ces dissensions : Omar El Mabrouk a un compte à régler avec les anciens qui ont rejeté et exploité son père Slimane : « *aucun d'entre vous n'a tenté de porter secours à mon père qui venait de mordre la poussière sous la griffe du Plantigrade [...]* Si mon père

¹ - ELBAZ Robert, op. cit, p.19

² - Ibid., p. 20.

³ - Ibid., p. 60.

⁴ - Ibid., p. 100.

a accepté d'affronter la bête, c'était pour défendre votre honneur. Il en est mort. Ce n'est pas l'ours mais, mais votre lâcheté qui l'a tué. » (HT.85)

C'est pourquoi, **le référent socio-historique**¹ constitue une problématique insurmontable pour l'écrivain. Récit d'une Algérie contemporaine, victime, dégradée, abaissée et meurtrie, tous les us et coutumes, toutes les pratiques sociales, toutes les structures sociales, toutes les institutions. Il s'agirait d'une conscience narratrice² qui permet la transposition intégrale, dans le texte, de cette société sur toutes ses pratiques. C'est ce qui a été confirmé par l'analyse présentée par **Ouahiba Hamouda** dans son investigation intitulée "*la socialité dans L'honneur de la tribu*", dans laquelle elle a déclaré que le Texte mimounien a toujours un apport socio-historique, et cela en s'appuyant sur une **interview de l'auteur** où il déclare: "*Je pense que nous avons besoin d'une littérature qui se donne une société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie*"³.

S'appuyant généralement sur l'étude du contenu et parfois de la forme, une autre critique s'attache à démontrer que "*L'honneur de la tribu*" de Mimouni entretient des liens étroits avec la tradition orale et la culture maghrébine en contribuant à son essor.

L'écriture mimounienne puise aussi sa matière dans des faits et événements de l'Histoire. L'Histoire est analysée comme une entreprise de démystification du passé. Ce qui **distingue** cette oeuvre c'est son **retour aux origines de la tribu, composante humaine, sociale et culturelle fondamentale de la société algérienne**; Mimouni part à la conquête d'un passé lointain qui sombre dans l'oubli alors qu'il est très **riche en enseignements** : « *C'est dans l'Histoire que Mimouni explore en ses profondeurs, en ses strates de non dits pour donner forme et parole aux oubliés, aux silencieux, aux aphasiques, aux muets, aux bègues et aux ombres dans cet univers du temps et des morts*⁴ ».

Mimouni adopte dans ce roman l'écriture (ou la réécriture) de l'Histoire à travers l'histoire du roman. Elle est reflétée par le point de vue et les paroles du personnage principal et les personnages secondaires. Dans le récit du *Fleuve détourné*, Mimouni met sa réflexion dans deux visées en parallèle : la visée de l'histoire du récit et la visée de l'Histoire algérienne à l'époque des années 70 et 80 période de parution de l'œuvre. Il essaye d'établir une relation étroite entre l'histoire du roman et l'Histoire de la société algérienne. Autrement dit, il veut montrer que l'histoire qui l'a racontée est une partie de

¹ - Ibid., p. 5.

² - Ibid., p. 125.

³ - L'entretien est mené par H. Gafaïti dans *Voix multiples*, in BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 527.

⁴ - MIMOUNI Rachid, entretien avec « *Revue Jeune Afrique* », N° 1240, 10 octobre 1984, in BENDJELID Faouzia, op.cit, p. 522.

l'Histoire d'un peuple vivant l'époque post-coloniale sous toutes ses modifications. C'est une société qui cherche son identité et son Histoire perdue, elle les reconstruit difficilement à partir des fragments épars tout au long d'un parcours plein d'impondérables malaises :

« Lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l'HISTOIRE, c'est, ce peut être l'histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec l'HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel. »¹.

Mimouni veut par cette écriture présenter au lecteur l'histoire de la fiction qui est en relation étroite avec l'Histoire du peuple. Il donne au lecteur les problèmes sociaux pour le faire réfléchir aux solutions. Cet écrivain critique la politique des gens de pouvoir et leur manière de gérer l'Etat. Il écrit aux Algériens pour leur montrer la réalité cachée par les autorités en s'inspirant de la société algérienne post-coloniale. Il se déclare clairement comme un écrivain engagé qui adopte une écriture engagée et engageante. Mimouni présente l'état de sa société en exprimant avec liberté et courage la réalité amère sans rien cacher. Il veut révéler la réalité sociale telle qu'elle est pour pousser le peuple à réagir contre la situation regrettable de la société et ce n'est pas par hasard qu'il met en préface de son œuvre (*Le Fleuve détourné*) les paroles de A. Ben Badis : « *Ce que nous voulons, c'est réveiller nos compatriotes de leur sommeil, leur apprendre à se méfier, à revendiquer leur part de vie en ce monde, afin que les suborneurs ne puissent plus exploiter l'ignorance des masses.* ».

Donc, l'écriture de Mimouni est une écriture de politique et d'Histoire. Il ne raconte pas vainement ses récits mais il a un objectif à atteindre et un message à passer aux lecteurs algériens :

« L'écriture de l'Histoire travaille contre l'effacement du temps et des hommes. Elle donne à la mémoire une force motrice pour refuser le silence et l'oubli. En fait, la fonction d'une littérature questionnante qui privilégie la souveraineté de la portée historique permet à l'écrivain non seulement de manier la plume mais de s'exprimer

¹ BARBERIS Pierre, cité par ACHOUR, Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1995, p.266.

librement et de prendre part au déroulement des événements qui marquent l'évolution de sa société. »¹.

Dans le récit du présent, les personnages secondaires du camp des prisonniers traitent la politique historique de l'Etat. Vingt-Cinq, l'un de ces personnages, est contre tout acte historique. Les idées de ce vieillard affirment un refus clair de l'Histoire en faisant allusion à la politique historique de l'Etat : « - *Tout historien est un homme à abattre, affirme Vingt Cinq.* » p.163. Ce personnage ajoute :

« - Je sais bien ce que je ferais, si j'étais ministre de la Culture. (...) - Je pratiquerai sans discontinuer une politique de terrorisme culturel. Je commencerai par payer grassement une armée de censeurs machiavéliques et subtils qui s'emploieront à démasquer les intellectuels de tout bord qui se verront offrir la reconversion, le silence ou l'exil. J'interdirai l'Histoire, et rayerai cette dangereuse discipline des enseignements universitaires. » p. 98.

Vingt-Cinq explique aussi :

« (...) L'objectivité une discipline au statut scientifique encore contesté historique ne doit pas être un vain mot. Dans, j'enseignais à mes élèves la religion du fait net et précis, débarrassé de toute sa gangue de croyances ou de mythes, auquel il faut toujours remonter, par une recherche patiente et obstinée, et devant lequel il faut se plier avec humilité, pour le rapporter sans le tronquer et sans l'enjoliver, dût-il remettre en cause des théories de théories. La pratique de la connaissance des faits passés ne doit en aucun cas être menée en vue d'aboutir à l'apologie d'hommes ou de systèmes au pouvoir, ni de tenter d'en établir une justification. L'Histoire n'est pas une entreprise de légitimation. » p.164.

Tandis que, le protagoniste narrateur insiste sur la préservation de l'Histoire du peuple et éveille l'intérêt des intellectuels sur ce sujet. Donc, on remarque que ce roman véhicule la divergence des points de vue des personnages sur plusieurs thèmes de la vie quotidienne dans la société moderne. Parmi les thèmes de leurs discussions dans le camp des prisonniers, ils discutent le sujet de l'Histoire en faisant allusion à la politique historique de l'Etat. Cette dernière veut supprimer la mémoire et l'Histoire du peuple.

¹Najib REDOUANE, op.cit, p.175.

Selon Hafid GAFAITI, seuls l'art et la littérature peuvent donner la mesure du traumatisme collectif de l'Algérie contemporaine. C'est-à-dire que les romanciers sont les vrais sociologues et historiens d'un pays comme l'Algérie. Mais il faut souligner aussi que les romanciers ont autre chose à faire que d'analyser la société comme le font les sociologues et d'écrire l'Histoire à la manière des historiens. Comme le soulignait Pierre Barbéris, "le roman est aussi document historique et peut être lu comme tel. Ceci dit, il a son langage propre, et il dit des choses que ne dit pas le document historique."¹ Alors que pour Paul Ricoeur, " Le récit de la fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire"².

Gafaiti a souligné que la démarche des écrivains algériens contemporains est basée sur un rapport conscient au texte et, pour la plus part d'entre eux, tout en s'appuyant sur le réel et le projet autobiographique qui lui est souvent consubstantiel³, elle les dépasse. Par cette médiation esthétique, leur littérature repose la question essentielle de l'écriture.

III.4.1.2.1 Fleuve détourné de l'Histoire

Le titre du roman *Le Fleuve détourné* est très symbolique, il apporte une diversité de sens. L'auteur a utilisé ce titre pour symboliser le cours de la révolution algérienne dévié de son cours naturel par les gens de pouvoir qui sont indifférents à la misère d'un peuple vivant dans une société en chaos : « *Le fleuve métaphorique évoqué par Mimouni charrie les souffrances et les regrets d'un peuple dépossédé de sa terre et de ses traditions.* »⁴. Le détournement du fleuve de l'Histoire est causé par des gens rusés qui veulent effacer la mémoire et l'identité du peuple.

Détourner le fleuve de l'Histoire c'est le dévier de son cours normal en lui accordant des plans et des théories venant de l'étranger et qui ne lui conviennent pas. Le fleuve de la révolution est détourné par les officiels du régime qui n'ont pas de souci que de rassembler des fortunes énormes à l'ombre du régime socialiste en se désintéressant aux

¹- BARBERIS Pierre, « Ecrire...Pour qui ? Pourquoi ? » in *Dialogues de France Culture*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 41, in GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 16.

²- RICOEUR Paul, *Temps et récit 3*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 345, in GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 16.

³- GAFAITI, op.cit., p.19.

⁴ Ibid., p.173.

souffrances et à la misère du peuple. Ce dernier souffre de manque de médicaments et d'alimentation nécessaire tandis que, les officiels vivent la luxure dans une société gérée par la corruption, l'injustice et le marché noir. Les officiels habitent les villas des colons tandis que, les handicapés de la guerre se noient dans la boue et la poussière. Les handicapés de la guerre ont des métiers inutiles, ils n'ont aucun droit dans la société indépendante à laquelle ils ont offert la fleur d'âge pour la voir libérée. Malheureusement, leurs espoirs de liberté et de fraternité dans l'Algérie indépendante disparaissent en face la politique hostile des administrations : « - *Naiïfs, nous l'étions tous. Nous sommes descendus de nos montagnes la tête emplie de rêves... Nous rêvions d'inscrire la liberté dans tous les actes, la démocratie dans tous les cœurs, la justice et la fraternité entre tous les hommes...(...) Et un beau matin nous nous sommes réveillés avec un goût d'amertume dans la bouche... »* p.196.

Donc, Mimouni veut dénoncer le régime de pouvoir en place et attaquer avec franchise les tabous de la société algérienne indépendante et critiquer sa situation sociopolitique et culturelle en chaos. *Le Fleuve détourné* véhicule un discours dénonciateur du système politique durant les années 70 et 80. L'auteur veut dénoncer les maux politiques qui résultent des gestions politiques fautives transmises par le héros du récit.

Dans ce roman, le récit de la quête identitaire du héros est traversé par un discours dénonciateur sur l'état de la société post-coloniale. Le discours de la dénonciation traite plusieurs phénomènes sociaux nés d'une part, après la propagation des idées et des valeurs étrangères entre le peuple ; d'autre part, aux mauvaises gestions de l'Etat. Mimouni a su bel et bien révéler ces aspects cachés de l'Algérie indépendante présentée blanche dans les discours politiques tandis qu'elle est en vérité noire et elle souffre en silence. Parmi les aspects dénonciateurs du pouvoir, son incapacité à gérer l'Etat et à présenter des solutions utiles au malaise social. Le protagoniste narrateur remarque cette incapacité à propos de la régularisation de son état civil.

L'auteur énonce tout au long du récit un long discours dénonciateur du pouvoir mis en place comme le déclare dans un entretien réalisé par Hafid Gafaïti : « *L'énorme poids d'un passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui a toujours su en jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont inacceptables d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier... »*¹.

¹ Hafid GAFIËTI, cité par BENDJELID Fouzia, op.cit, p.526.

Le discours de la dénonciation se base sur la critique sévère des gens qui représentent le pouvoir et sur leurs théories politiques importées de l'Occident en les appliquant faussement à la société (Les Temps Modernes). Cette politique applique le système du terrorisme social et culturel, comme l'affirme l'un des personnages du camp (l'Ecrivain) en dénonçant indirectement la politique culturelle de l'Etat :

« Je réduirai progressivement le nombre de journaux pour n'en plus laisser qu'un seul, à lire ou à ne pas lire, tenu de répéter ce qu'aura seriné la veille une radio en permanence encerclée par des blindés et qui annoncera imperturbablement un ciel d'azur sur tout le pays. Je cadenasserai les portes des télécopieurs des agences de presse étrangères. J'oublierai d'importer des livres, et laisserai tranquillement chômer acteurs, cinéastes, hommes de théâtre. Je jetterai l'anathème sur les écrivains qui publient à l'étranger et j'égèrerai les manuscrits de ceux qui veulent se faire éditer au pays. » p.p.98/99.

Dans ce passage, l'auteur fait allusion à ses souffrances lors de l'édition de ses œuvres. Il a résisté à l'objection de l'Etat qui a imposé la censure ou la non édition. Cette politique a obligé certains écrivains à éditer leurs écrits à l'étranger. Le discours dénonciateur figure dans le texte sous forme de scènes énonciatives changées entre les personnages selon les situations de communication et le type des sujets traités. Selon Fouzia Bendjelid, l'acte de dénonciation dans cette œuvre est fondé sur l'illustration : « *En contexte, l'illustration fonde la démarche de la dénonciation à travers des micro-situations ou des procès énonciatifs. Le fonctionnement du discours obéit au même cadre théorique des phénomènes énonciatifs et de la linguistique pragmatique.* »¹.

L'exemple de gouverneur est bien remarqué dans le récit. Ce dernier adresse amicalement au protagoniste narrateur (accusé de profaner la tombe) un long discours révolté sur les maux sociaux et l'abus de pouvoir :

« Mais baissait la tête, le peuple qui crevait devant les portes des hôpitaux, manque de médicaments, manque de place, il ne faut faire que des investissements productifs, baissait la tête, le petit fellah réduit au chômage, manque de matériel, manque de semences, manque d'engrais, tout ça parce qu'on a refusé d'entrer dans la

¹ BENDJELID Fouzia, op.cit, p.452.

coopérative, étonné de se retrouver dans une sous-paysannerie ignorée et méprisée, absent de la terminologie officielle qui glorifie et finance l'autre paysan, celui de la coopérative, ce n'est pas juste, y a plus qu'à abandonner ses outils et sa terre, aller vers la ville... » p.197.

C'est une description misérable de l'état des paysans souffrant du manque des outils pour cultiver leurs terres. Cette situation est causée par le phénomène de la coopération. Les paroles du protagoniste narrateur s'inscrivent aussi dans la voix de la dénonciation parce qu'il est choqué par l'état d'une société en mutation. Par exemple, il remarque que les gens changent leurs comportements et deviennent indifférents et incompréhensibles : « *Les gens que j'interrogeais haussaient les épaules avant de continuer leur chemin, fiévreux et pressés, se demandant d'où pouvait sortir ce personnage hirsute avec ses questions incongrues.* » p.110.

L'incapacité du pouvoir se manifeste dans son incompetence à gérer le pays correctement par les lois de justice, d'égalité et de paix. Cette incompetence se traduit par la négligence totale des droits socioculturels et politiques du peuple. C'est la cause du désordre total dans la société.

Dans son discours dénonciateur du pouvoir, Mimouni fait allusion au système politique de l'Etat algérien et des gens du pouvoir qui règnent le pays durant les années 70 et 80. Il fait allusion à la période présidentielle du président Boumedienne connu par sa politique de dictature inspirée du système politique russe (anciennement U.R.S.S). Son nom dans le récit du *Fleuve détourné* est évoqué sous le nom de Staline (l'un des présidents d'U.R.S.S).

III.4.2 Une écriture du désenchantement

La renommée de Rachid Mimouni s'est manifestée après la parution de son troisième roman à Paris. Le premier était pratiquement passé inaperçu, sauf dans les milieux universitaires. En s'appuyant sur les travaux de Najib REDOUANE, nous pouvons reprendre sa lecture du *Fleuve détourné*¹ dont l'auteur obtient une grande notoriété². Son

¹ Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, Paris, Robert Laffont, 1982, 218 p. ; réédition, Alger, Editions Laphomic, 1985.

² Salué par la critique française comme un grand roman, *Le Fleuve détourné* donne lieu à des appréciations considérables. Parmi les foisonnements des éloges, relevons ces deux réactions. A propos du roman, Jaques Cellard écrit : « Le livre de Rachid Mimouni évoque irrésistiblement le Kafka du *Procès* ou de la *Colonie pénitentiaire*, et le Camus de *l'Etranger*. Ce ne sont pas de minces parrainages. Mimouni en porte le poids sans faiblir », « *Le Fleuve détourné* », *Le Monde*, 17 septembre 1982, p. 13/Q. De son côté, Lucien Guissard

écriture exigeante, selon REDOUANE, démarre sur un nouveau souffle. Menée comme un damier sur une finalité temporelle, elle est construite en un double espace comme l'avait noté Najib REDOUANE¹ : présent/micro- société—passé/macro-société de l'Algérie. Au niveau de la thématique toutefois, ce qui était un genre dans les deux premiers romans s'amplifie. Sans se cacher hypocritement sous le boisseau de la fiction, Mimouni fait le procès cocasse et corrosif de la société de la post- indépendance.

Dans *Le Fleuve détourné*, la guerre est la référence des personnages. Mais la préoccupation majeure est celle d'une critique de la confiscation de la Révolution algérienne. Le choix du cordonnier, homme simple et sans arrière-pensée, qui monte au maquis dénué de conviction politique², est néanmoins un choix significatif qui permet d'apprécier le courage de Mimouni dans sa dénonciation de l'immense trahison historique. A cet égard, le romancier déclare :

« Le thème de ce roman, c'est l'histoire d'un paysan qui, avant la guerre de libération, vit une réalité injuste et aliénante mais stable et donc sécurisante, qui va monter au maquis avec un groupe d'hommes parce que, avant tout, il a senti parmi eux, un sentiments de fraternelle solidarité totalement absent dans le milieu où il vivait où —comble du déshonneur— il a accepté d'épouser une femme violée par un rival. Affecté dans un camp du FLN, il est utilisé comme cordonnier, parce que c'est son métier, au cours d'un bombardement de ce camp par l'aviation française, il est blessé à la tête et perd la mémoire [...] Ce que j'ai voulu décrire, c'est un personnage naïf, simple, qui va se trouver face à une réalité aberrante, traumatisante, qui va connaître des situations d'injustice, d'inégalité, de corruption et qui s'interroge, qui cherche à comprendre ».³

Rachid Mimouni qui a cru dans les promesses de la révolution comme tant de milliers d'Algériens, relate dans ce roman sa déception et son amertume. En dressant un tableau sombre de l'Algérie sous le régime de Boumediene, il porte « un regard critique et accusateur sur une société « gangrénée ». Un regard neuf, qui remue la vaste trouble d'où

souligne dans « Ecrivains nord-africains : La mémoire d'un peuple » : « *Le Fleuve détourné* paraît à Paris et n'est pas fait pour déclencher les applaudissements dans son pays. C'est pourtant un authentique écrivain ; le livre a de la prestance, de la verve, de la variété dans les scènes qui en font une mosaïque, de la beauté poétique », *La Croix*, samedi 16 octobre 1982, p. 9.

¹ Najib REDOUANE, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 32.

² Le jeune paysan rejoint le maquis du FLN « parce que là-haut, ils avaient besoin d'un cordonnier pour leur fabriquer de solides chaussures ». (FD, p. 23)

³ « Rachid Mimouni— Sensibilités », entretien réalisé avec Mohamed Balhi et présenté par Abdelkrim Djaad dans *Algérie Actualité*, n°888, 21 au 27 octobre 1982.

émanent des odeurs nauséabondes ». ¹ La force de ce regard, c'est qu'il provient de l'extérieur. C'est celui d'un homme qui, après des années de combat, revient dans son village pour reprendre sa place parmi les siens. Blessé lors d'un bombardement d'un camp du FLN par l'aviation française, le paysan combattant devient amnésique. Recueilli par l'hôpital « d'un pays voisin », homme sans nom, sans mémoire, sans soutien, il y vivra « serein et calme » durant plusieurs années en jardinier aimé de tous. Le jour où il retrouve sa mémoire, il doit et il veut partir, pour retrouver sa tribu, sa femme, son enfant, ses racines et son passé. Après une longue nuit, il arrive à son douar dont l'entrée lui est interdite tout comme aux étrangers à cause d'une épidémie de morts violentes. Le revenant ne comprend rien. La misère est toujours semblable à elle-même ; son père et ses proches, pliés et résignés au « nouveau cours des choses » répètent inlassablement les mêmes gestes séculaires. La guerre a laissé des ravages. Beaucoup sont morts et certains ont trouvé dans la folie une sorte de lucidité.

L'homme qui revient dérange. Porté mort « pour la patrie », son nom figure sur le monument aux héros de la guerre de libération. Inconnu parmi les siens, traité d'étranger et rejeté partout, il se heurte à l'indifférence d'une administration qui cultive l'indolence, l'incohérence et l'incompétence. Il constate que sa femme et son fils ont disparu et découvre peu à peu que personne ne soucie de voir revenir officiellement ce gêneur. Pour tous, il n'est qu'un revenant qui n'aurait pas du revenir.

Enfin, Si Mokhtar parla :

- Tu reviens au pays bien après la fin de la fête, bien après que les fanfares se sont tues. Tu aurais pu persister dans la voie de l'oubli, ou comme Ali, ton cousin, dans celle de l'inconscience. Ce sont aujourd'hui les seuls gages de sérénité. Mais tu veux savoir. Mon fils, ta douleur sera grande. (FD, p. 101)

Alors que l'Algérie est en pleine mutation, le revenant, surgi d'un néant, représente aux yeux de tout le monde le passé archaïque, enfoui dans la mémoire collective d'un peuple voulant coller aux réalités modernes. L'homme-sans-nom s'aperçoit qu'il n'a plus sa place dans ce pays et que sa présence devient gênante. Les officiels qui font la loi cherchent à se débarrasser de lui et le harcèlent de questions repoussantes : « *D'où viens-tu ? Qui t'a envoyé ici ? Dans quel but ? Réveiller les fantômes ? Exhumer le souvenir d'une période que tous veulent oublier ?* » (FD, p. 79) soumis

¹ Keltoum STAALI, « Quatre versions pour un thème », op. cit., p. 63.

Mais le ressuscité d'entre les morts du FLN ne comprend toujours rien. S'obstinant à vouloir retrouver sa femme et son fils, il se lance sur la trace de sa famille et de son identité. Mais comment se reconnaître au sein du peuple coupé de son passé, qui a perdu son orgueil d'antan et se trouve inexorablement soumis aux tracasseries d'une administration, sorte de Minotaure exigeant et aveugle ? Et le voici parti, comme une ombre, à travers son pays. Son parcours s'ouvre sur un monde étranger et découvre de grands pans de vide dans son rêve. Dans son errance, il parcourt des terres en friches vides d'oiseaux et des compagnes désertes. Sur son chemin, il rencontre des êtres désemparés au bord du désespoir. Et tout au long de son voyage, il ne découvre que des marchés sans denrées, des villes sans libertés, et un peuple anéanti par l'incurie des responsables de tout poil. Aussi, constate-t-il que dans son pays socialiste la corruption règne, le marché noir domine et « *la pierre se fend devant l'injustice des hommes* ». (FD, p. 52)

Au terme de ce vain périple, il rencontre sa femme et son fils. Une femme qui n'a nulle envie de se remettre en ménage, car une nouvelle vie commune lui ferait perdre sa pension de veuve de guerre. Houria, qui a rejeté la robe traditionnelle, porte jupe et chemisier, elle a les lèvres peintes et pour échapper à la misère du douar, elle se laisse entretenir par des notables du régime. Son fils fait partie des milliers de ces jeunes « *à trainer dans les rues, orphelin sans passé et sans mémoire, confrontés au plus total désarroi* » (FD, p. 210). Ce fils retrouvé se désintéresse de son géniteur et l'accuse, lui et toute sa génération, des échecs de l'indépendance. « *Je ne te reconnais pas. Tu n'es pas mon père. Je n'ai pas de père. Mon père est mort il y a bien longtemps* » (FD, p. 210). Et pour venger l'honneur bafoué de sa femme, le revenant sera acculé au meurtre qui le conduit dans un camp de prisonniers.

Il convient de préciser que le thème du retour du maquisard que l'on croyait mort et qui revient sur ses traces n'est pas nouveau. D'ailleurs Mimouni reprend l'idée du romancier de langue arabe Tahar Ouetar *Les Martyrs reviennent cette semaine*.¹ Le texte est aussi jalonné de repères littéraires et d'allusions à d'autres écrivains.² Il y a également des analogies avec des romans algériens parus la même année.³ Mais l'originalité de Mimouni, c'est qu'il s'attaque à des sujets tabous. Non seulement qu'il clame le

¹ Tahar OUETTAR, *Les Martyrs reviennent cette semaine*, Alger, SNED, 1974.

² La colère du revenant en présence du « Gouverneur » ressemble à celle de Meursault devant l'aumônier dans *L'Étranger* d'Albert Camus. On peut relever aussi des allusions à Kateb Yacine et à son camp-chantier-prison dans *Le Polygone étoilé*.

³ Dans le roman *La Traversée* de Mouloud Mammeri, les protagonistes deviennent gênants après l'indépendance. Autre roman, *Le Démantèlement* de Rachid Boudjedra où un ancien maquisard n'a d'autre pièce qu'une photo.

désenchantements¹, mais il démystifie le combat héroïque, et critique la situation socio-politique de l'Algérie. Il dénonce avec beaucoup de courage la trahison de la révolution, les espérances déçues, les illusions perdues de l'indépendance et les errements d'un régime. A vrai dire, « *le roman présente un pays sans liberté, à la justice parfois expéditive, où la bureaucratie et l'esprit du clan s'opposent au progrès, où règne la corruption, où la religion n'est souvent qu'un masque* ». ² C'est un constat amer de la révolution confisquée où les espoirs sont envolés et les projets ont disparu. Dans ce monde inquiétant et chaotique, les anciennes valeurs ont cédé la place au mensonge et à la démagogie. La fausseté du discours officiel ne cherche qu'à berner le peuple tandis que quelques arrivistes édifient des fortunes scandaleuses à l'ombre des lois socialiste.

A travers le récit qu'il développe sur deux rives, d'une part en s'exprimant en paraboles, d'autre part en se référant à l'absurdité d'une histoire, Rachid Mimouni analyse la situation politique et sociale de son pays après l'indépendance. Son univers souligne tous les aspects négatifs de la vie quotidienne en Algérie. L'auteur se place à côté des opprimés pour exprimer leurs souffrances, leur désir inassouvi de liberté. Il affirme un tempérament de moraliste et de conteur acerbe. Son roman est d'une dénonciation sans fard, comme le précise Salim JAY :

« Ce livre est le cahier de retour au pays de sa mémoire, d'un homme tenu pour mort, un martyr de la révolution, qui entreprend un parcours kafkaïen, pour retrouver son nom de vivant. Son nom, c'est, jamais prononcé cependant, Algérie, car Rachid Mimouni évoque en séquences incisives, les fanges où s'enlisent les consciences et la prison de la fausse conscience aussi bien que la prison punissant toute « dissidence ». ³

Le Fleuve détourné est un roman imprégné d'amertume, de colère et de transparence, autour de la question incontournable de la révolution confisquée et de l'identité bafouée. Ce roman

« mène avec une rigueur et une éloquence subtile un combat qui ne s'arrêtera qu'avec le goût des homes pour la vérité : peut-être ce combat s'appelle-t-il littérature, lorsque la littérature refuse d'être un

¹ Le thème du désenchantement constitue la trame d'un bon nombre de romans algériens des années 70 (Mourad Bourboune, Rachid Boudjedra, Tahar Djaout et d'autres).

² Jeanne ADAM, « Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni », CELEFAN Review, vol. 4, 1, novembre 1984, p. 16.

³ Salim JAY, « Romans Maghrébins (1967- 1983) un regain de vigueur », *L'Afrique littéraire*, N° 70, 1983, p. 14.

camp retranché et donne le champ libre à la révolte contre les mensonges officiels ou individuels ».¹

Toujours est-il que cette œuvre a été reçue comme un satellite en plein orbite² littéraire. Elle tranche véritablement avec les deux précédentes et présage d'une maîtrise d'écriture certaine. Rachid Mimouni fut accueilli comme un écrivain prometteur.

III.4.2.1 La société mise à nu

Avec *Tombéza*³, paru en 1984, Rachid Mimouni continue la dénonciation du malaise de son pays et va jusqu'au bout, plus loin encore que dans *Le Fleuve détourné*, comme aucun écrivain algérien ne l'avait encore fait. Ce roman de contestation est un terrible réquisitoire dans lequel l'écrivain « met à nu, sans complaisance ni autocensure, les maux qui affligent la société dans laquelle il vit ».⁴ C'est toute la toile sociale de l'Algérie qui se tisse sous les yeux du lecteur montrant les tares, les injustices et les monstruosité de ce pays en devenir.

Dans son article sur la réception de ces deux romans de Mimouni, Hafid Gafaiti précise que leur parution « a donné lieu à des appréciations et des réactions totalement opposées »⁵ en France et en Algérie. Bien accueillis par la critique française, *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* affirment l'écrivain « comme l'un des plus talentueux, des plus critiques et des plus audacieux romanciers algériens »⁶ des années 80. Par contre en Algérie, il fallut attendre le retraitage des deux romans par une maison d'édition privée⁷, pour que la critique algérienne manifeste son intérêt pour les écrits de Rachid Mimouni. Deux périodes marquent, en effet, la réception algérienne. La première est celle de la privation du public qui a été totalement tributaire des articles de la presse de quelques journalistes qui avaient eu la primeur. La deuxième s'inscrit dans le contexte créé par

¹ Ibid., p. 16.

² Najib REDOUANE, *Autour des Ecrivains Maghrébins : Rachid Mimouni*, op. cit., p. 38.

³ Rachid Mimouni, *Tombéza*, Paris, Robert Laffont, 1984, 271p.

⁴ Mourad Bourboune, « Rachid Mimouni accuse », *Jeune Afrique*, N° 1240, 10 octobre 1984, p. 76.

⁵ Hafid GAFAITI, « Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française », *Poétique croisée du Maghreb*, Itinéraires et Contacts de cultures, Vol. 16, 2^{ème} semestre, L'Harmattan, 1991, p. 26.

⁶ Jean DEJEUX, « La littérature algérienne de langue française depuis l'indépendance », *Etudes*, N° 370, 2 février 1989, p. 217.

⁷ *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* ont fait l'objet en 1985 et 1986 d'une réédition à Alger aux Editions Laphomic. Ces deux œuvres n'avaient pas été importées par l'E.N.A.L. qui a le monopole des importations des livres.

l'édition de ces romans au pays. Pour Gafaiti, c'est ce second moment qui semble être le plus important.

En 1985, sont publiés à Alger *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* qui paraît avec, en introduction, un entretien¹ avec l'auteur. L'œuvre de l'écrivain commence enfin une vie normale. Ces textes qui étaient presque devenus un mythe tombent avec leur charge explosive, entre les mains du public algérien. Par ailleurs, dans l'entretien mentionné, les thèmes sont évoqués explicitement et Mimouni n'y mâche pas ses mots. S'exprimant sur l'oppression, l'injustice, l'abus du pouvoir, la bureaucratie, la corruption, le vice, la répression ainsi que sur la démission des intellectuels et sur la liberté d'expression, mais aussi sur la littérature et la fonction de l'écrivain.²

Dans ce roman, Mimouni prend pour toile de fond l'histoire récente de son pays sur laquelle se greffe le récit d'un homme au terme de sa vie. Agonisant, relégué au fond d'un réduit à balais dans un hôpital délabré, lieu de toutes les haines et de toutes les bassesses, il revit dans un délire comateux son destin de renégat. A travers lui, c'est toute l'Algérie qui étale son histoire. Une Algérie marquée par la cruauté d'un père fou de rage qui frappe sa fille violée, au point que l'enfant attendu naît difforme, monstrueux.

Tombéza n'est qu'un bâtard, hideux et infirme, conçu dans le crime. L'enfant de la honte est refusé partout, rejeté même de la mosquée et honni de tous. Il grandit avec la haine brûlante des bannis, ceux qu'on chasse à coups de pierre. Ange du mal, il n'a de cesse de crier vengeance, de s'allier avec les plus forts, de piétiner les plus faibles. La guerre de l'indépendance lui donne l'occasion d'aider les militaires français. Chef de village de regroupement, ces fameux camps où l'armée française entassait les villageois des montagnes pendant la guerre d'Algérie, il devient un homme important, voire puissant. Il échappe à l'exécution avec les *harkis* à l'indépendance grâce à un *moudjahid* qu'il a aidé un jour à s'enfuir. A partir de là, il essaiera, par tous les moyens de s'accrocher au « système » et de profiter des avantages colossaux offerts aux protagonistes. Garçon de salle dans un hôpital, il finit bras droit du directeur.

Devenu homme à tout faire d'un commissaire corrompu, il acquiert une situation de pouvoir dans l'Algérie indépendante. De victime, Tombéza choisit de passer au statut de bourreau et, abandonnant tout scrupule, il se hisse au faite de la richesse et de la considération. Cependant, c'est sur le lieu de sa réussite qu'il va achever son chemin de

¹ Hafid GAFAITI, « Entretien avec Rachid Mimouni », dans *Tombéza*, Alger, Editions Laphomic, 1985.

² Hafid GAFAITI, « Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française », op. cit., p. 31.

croix, abattu par l'homme qu'il a fidèlement servi. Ainsi, l'itinéraire de Tombéza finit dans la mort, laissant cette interrogation posée dans une société livrée au chaos.

C'est encore de rejet, de solitude et de trahison que parle ce récit. Mais cette fois, le protagoniste-Tombéza est autant acteur que victime, comme s'il incarnait tous les hommes qui ont vécu sur cette terre et l'ont façonnée : les anciens dont les valeurs se sont sclérosées, les colons qui ont asservi et avili le pays et les libérateurs qui ont failli à un idéal en faisant de l'arrivisme le ressort du pouvoir. Dans ce roman, des bruits de couloir, l'insinuante présence d'un policier gardent en éveil la conscience du mourant paralysé. De son cerveau resté lucide s'envole la mémoire. Et défilent les événements qui ont marqué cette vie de renégat. Le passé colonial, le passé récent, celui des premières années de l'indépendance se télescopent dans un vertige de révolte, parfois de haine. Des images de la guerre se déploient, font irruption dans le présent et trouvent leur ampleur historique. A chaque instant surgit le poids de ce passé, perçu avec un réalisme pur et dur. Cette préoccupation semble fondamentale en raison même de l'Histoire de l'Algérie.

L'écrivain accorde une grande importance à la prise en considération dans son écriture romanesque de ce fait historique qui contribue à faire comprendre le sens des crises récurrentes dans son pays. A ce sujet, il déclare :

« On traite jusqu'à présent très mal de la guerre de libération. Mes romans ne sont pas des romans sur la guerre. A part le premier. Cette mémoire de la guerre est là, présente en filigrane. Je pense que c'est une phase tellement importante qu'elle conditionne encore le réel d'aujourd'hui. Il n'est pas possible de faire abstraction de ce passé. La guerre apparaît en filigrane dans mes romans. Comme une espèce de rémanence. La guerre terminée, ses effets continuent à agir aujourd'hui, ne serait-ce que parce que les acteurs de cette phase historique sont encore en vie ».¹

Il convient de souligner que la trame narrative du roman se construit autour d'une enquête, qui se déroule de manière linéaire, mais Tombéza laisse proliférer les souvenirs qui affluent à sa mémoire. Rien n'est laissé au hasard dans un monologue intérieur qui tente de couvrir tous les aspects de la vie de l'Algérie contemporaine. Tombéza s'interroge avec une lucidité exemplaire sur cette société prisonnière de traditions ancestrales et qui,

¹Ahmed CHENIKI (Entretien de Rachid Mimouni avec), « Quatre versions pour un thème », *Révolution Africaine*, N° 1191, 26 décembre 1986.

ne sachant pas toujours comment éviter la corruption, la pagaille, et la magouille, sombre dans la misère et la violence. Un pessimisme foncier et galopant traverse le récit.

« Quand le présent est atroce, l'avenir menaçant, l'espoir se raccroche aux promesses messianiques de temps nouveaux. Pauvres cons. L'histoire aura beau se répéter, elle ne parviendra jamais à leur dessiller les yeux. Ils s'imaginent que le changement, s'il se produit, se fera à leur avantage, que leur sort en sera amélioré. Ils n'ont pas encore compris que tout peu changer sauf leur condition de plébéien, que jamais la glèbe ne se détachera des semelles de leurs souliers, que jamais ne sera mis au rancart le joug qui enserre leur cou ». (T, p. 14-15)

Nourrie du réel, la fiction illustre des phénomènes sociaux. La corruption est institutionnalisée, l'arabisation est poursuivie en dépit du bon sens, le statut de la femme demeure minable, les religieux sont sclérosés dans leurs rites. Sur fond de tableau noir, un destin fatal semble traquer cette société en mal de devenir. Que le lecteur le veuille ou non, Mimouni l'interpelle et le met face à l'Histoire. En fait, il n'y a pas de demi-mesure, pas de compromis devant la gravité du drame de la société algérienne. Tout au long du roman, l'auteur ne cesse de se confondre avec le protagoniste de son roman. Cette fusion très poussée des rôles aboutit souvent à une confusion des deux voix narratives. A ce niveau, Mohamed Habili précise :

« Tombéza n'est pas un personnage : il est un simulacre, un masque, le porte-parole de l'auteur. Il n'est pas une seule page du livre qui ne manifeste clairement l'identité du personnage et de l'auteur, le glissement de l'un dans l'autre ; qui, par conséquent, ne rende pas dérisoire la fiction au regard de l'analyse, qui de la sorte apparait comme le véritable contenu d'une forme littéraire qui n'est là que pour servir d'enveloppe, d'accoutrement à quelque chose qui est considéré comme beaucoup plus important : la mise en accusation d'un ordre politique qui fait sombrer tout un peuple dans l'indignité».¹

Avec ce roman l'écrivain s'élève contre les tabous, dénonce les faux-dévots, ceux qui utilisent la religion à des fins personnelles et critique une administration pourrie par le vol, la corruption et l'injustice. Il accumule les détails sordides et recourt à la violence

¹ Mohamed HABILI, « La littérature française d'expression algérienne —Cas de Rachid Mimouni comparé à celui d'Albert Cossery », L'hebdo libéré, N° 87, du 25 novembre au 1^{er} décembre 1992, p. 29.

textuelle « *pour choquer et déranger, pour mettre mal à l'aise et faire réfléchir* ». ¹ L'angoisse des algériens suinte au détour de chaque phrase, des phrases fleuves qui assènent les vérités les plus noires. La voix de son protagoniste livre une critique impitoyable et met à nu « *avec la tranquille assurance de celui qui a tout vu, tout subi, tout souffert...* » ², le constat d'une société violentée dans sa chair, dans sa morale, dans ses valeurs.

« Depuis longtemps déjà j'avais compris que nous ne vivions pas au royaume du pouvoir des idées, encore moins celui des principes, que les comportements des notables, des responsables, des dirigeants ne visaient qu'à satisfaire leur effarante boulimie de puissance, que les alliances s'organisaient autour de buts peu avouables, d'immondes trafics, que comptaient d'abord les liens d'allégeance, la concussion, le trafic d'influence, les combines de tout genre ». (T, p. 144)

Mimouni écrit la rage au ventre. La forme prend la tournure au délire et sa parole dénonciatrice, percutante et acerbe rend bien compte de ses préoccupations. Elle décrit l'horreur d'être exclu dans une société sans merci et révèle « *un monde cauchemardesque où, du douar à l'hôpital, les grands principes sont toujours violés au lieu d'être, comme promis, rigoureusement appliqués* ». ³ *Tombéza* est une autopsie d'un pays en mal d'être, un pays en déréliction où les hommes, en plein désarroi, s'interrogent sur le bien et le mal et sur cette force de perversion qui pourrit leur être et leur monde.

III.4.3 Une écriture satirique :

Pour mettre à nu et dénoncer la réalité odieuse, Mimouni entend accorder une place de choix au rire. Cette importance accordée au rire donne au romans de Mimouni une dimension satirique. La satire n'est pas simplement appliquée au contexte colonial mais aussi aux éléments constitutifs de l'Algérie moderne, à l'administration et aux responsables. Le narrateur de *L'Honneur de la tribu* dénonce également cette modernité.

¹ Christiane CHAULET-ACHOUR, « Barque de passeur : fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra », Ruth Ernsperger (s. la dir de), *Europas islamische Nachbar.. Etudes de littérature et d'histoire du Maghreb*, wurzburg konigshausen & Neuman, vol. 2, 1995, p 117.

² M. Bourboune, « Rachid Mimouni accuse », p. 77.

³ Péroncel-Hugoz, « Rachid Mimouni : l'écrivain citoyen d'une Algérie "détournée" », in Najib REDOUANE, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 45.

Par la satire, Mimouni attaque les injustices et les abus du pouvoir, mais aussi pour souligner le ridicule du comportement des responsables, ou les assimilés...

Tout est tourné en **dérision**. *Le Fleuve détourné*, c'est l'Algérie en crise (en tenant compte des débuts des années 80 quand est apparu ce livre. C'est l'indépendance confisquée, truquée. C'est l'Histoire déviée de son axe normal, le message falsifié, le détournement de la mission primordiale qui a été assignée par les martyres : "*Il (Si Hadj Mokhtar) sait beaucoup, et peut d'avantage mais il faudra se méfier de lui : c'est un des principaux chefs de la horde*" F.D. p. 84. La liberté, la démocratie, la justice, l'amour, la fraternité entre les hommes n'étaient que pures illusions faites pendant la guerre, dans le maquis. C'est la liberté salie, c'est ce pont artificiel construit par les planificateurs, un pont entre le passé et le présent. Alors le futur est devenu incertain.

Finalement, *Le Fleuve détourné*, c'est le langage. Le fleuve a naturellement un cours que le pont (la culture) n'enjambe pas. *Le Fleuve détourné* a reçu un bel accueil des lecteurs francophones des mass-médias. Il fut présélectionné pour le prix Renaudot. Son succès est mérité par des qualités littéraires incontestables qui l'inscrivent dans la descendance légitime des pères de la modernité occidentale. Mais ce succès s'explique par d'autres raisons. Le livre répond aux attentes de la mode et il est conforme à l'air du temps. Le livre de Rachid Mimouni dénonce la grisaille et les rouages de la bureaucratie de la politique et d'un état omniprésent ; il est important aussi par le témoignage qu'il donne du réveil de la conscience Algérienne et de ses exigences et, par sa façon de mettre à jour la déchirure qui défait un tissu Algérien apparemment intact.

Le roman va beaucoup plus loin que ce simple constat sociopolitique. Le livre nous livre la tragédie d'un peuple qu'on opère de sa mémoire et qu'on soumet à une véritable intervention chirurgicale. Ce qui se produit en Algérie ce n'est pas qu'elle soit soumise à un régime totalitaire, mais c'est de se voir couper de son Histoire. *Le Fleuve détourné* est avant tout une œuvre littéraire qui ne doit pas être étouffée sous la vigueur de son propos. Ici il n'y a pas l'once d'une envolée lyrique, pas de tirades démagogiques, pas de poésie superfétatoire. Lorsqu'on dit *le Fleuve détourné* nous pensons au livre de Georgia *La 25^e heure* roman excellent et percutant sur le totalitarisme qu'on retrouve à travers toute la politique du pouvoir de l'époque. Sous la simplicité brutale des mots, la logique naturelle du récit, la beauté aride des descriptions, *Le Fleuve détourné* fait entendre ses grondements féroces, ses roulements vindicatifs, mais aussi la dignité et la lucidité d'un écrivain "... *fin connaisseur des rives et des digues politiques, matelot sans peur ni reproche qui n'a pas dit espérons-le...*". La construction du livre en "damier", un

fragment de présent, un fragment de passé dans une sorte d'encerclement obstiné "de la vérité si facilement lassante dès qu'elle sent l'artifice" est ici superbement maîtrisée dans le rythme de la progression comme dans l'équilibre de la phrase.

Finalement, qu'a-t-elle ramené l'indépendance ? Elle a ramené l'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir, l'incompétence, le vice, la corruption et la violence : "*Notre action s'inscrit dans le sens de l'Histoire : tous les opposants seront impitoyablement éliminés. Nous n'hésiterons pas si nécessaire à recourir à la violence révolutionnaire...*" F.D. p. 17 dira l'administration qui prétend défendre les intérêts du peuple. Elle a ramené l'opportunisme. "*Comment lui dire notre difficulté de vivre avec un misérable salaire, quand tout se vend au marché noir, du lait des nourrissons aux cahiers d'écoliers ? Notre désarroi de voir en même temps de colossales fortunes se bâtir à l'ombre des lois socialistes...*" F.D. p. 137 ; la répression se répand sur tous les plans comme cette frustration sexuelle dont souffrent les jeunes et dont les conséquences sont le viol, l'homosexualité. Elle a ramené la bureaucratie et les carences.

Le style sobre et dense c'est une dénonciation et une description d'un monde de corruption dans l'Algérie indépendante. *Le Fleuve détourné* sortant de la digue naturelle et son cours d'eau régulier et traversant toutes les rives du village retrouvera son lit naturel détourné par les fossoyeurs de bonne fortune luttant pour leur cause première : l'identité nationale.

III.4.4 Une écriture réaliste et naturaliste

III.4.4.1 L'illusion du réel

« *Le roman pour le romancier était l'occasion d'une saisie totale du **réel** : idées et sortilèges, faits et imaginations* »

(Répertoire I et II, in Une parole exigeante, Le Nouveau Roman)

Le roman maghrébin de langue française est né de phénomènes historiques et sociaux. Il se veut non seulement une représentation de la société, mais aussi une réflexion sur le vécu, sur les aspects cachés de la vie sociale, économique et psychologique, représentation allant de pair avec la recherche d'une esthétique nouvelle. Les écrivains de cette période proclament les droits de la pensée critique ainsi que la liberté d'élaborer des thèmes personnels et universels, sans avoir à se plier aux exigences de l'authenticité ou de l'éthique révolutionnaire. Ils refusent d'accepter la société nouvelle comme parfaite et mettent en garde contre l'exaltation aveugle. Les structures sociales évoluent et le passage d'un système à un autre, d'une culture à une autre, ne se fait pas sans heurt.

Pour Mimouni, rendre le réel vraisemblable, ou mieux le rendre expressif et significatif appelle le recours à certains procédés d'écriture. A ce titre, on peut constater que son « énoncé romanesque »¹ repose sur un réseau **de procédés stylistiques** contribuant à diriger son réalisme d'écriture vers une destination sociale et politique. Ce qui implique pour l'écrivain d'aller au-delà de « **l'illusion** » en faisant de son écriture non pas une simple option informative mais un choix, une volonté de matière à interroger et à penser le **réel**. Et c'est dans le traitement qu'il fait subir à son matériau textuel par des stratégies d'écriture propres à son projet d'écrivain, qu'apparaissent la virtuosité et l'originalité de son œuvre.

Ces nouvelles données du social, les romanciers vont les observer, les analyser et les interpréter, en s'efforçant d'en déterminer les aspects qui leur semblent essentiels. Comme le dit Michel ZERAFFA : « *Il en est de l'œuvre romanesque comme de l'œuvre picturale : elle signifie vraiment le réel quand elle résulte d'un profond travail*

¹ Pour Julia Kristeva, L'énoncé romanesque « est une OPERATION, un mouvement qui lie, mais plus encore CONSTITUE ce qu'on pourrait appeler les ARGUMENTS de l'opération, qui dans une étude de texte écrit, sont soit des mots, soit des suites de mots (phrases, paragraphes) en tant que Sémèmes », *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague/Paris, New York, Mouton, 1970, p. 13.

d'abstraction sur celui-ci. La réalité [...] n'est pas plus une somme de contenus que la forme n'est un ensemble d'artifices »¹.

En replaçant la littérature d'expression française du Maghreb dans le contexte socio- politique, l'on se rend compte à quel point les deux aspects sont indissolublement liés. La controverse qu'ils ont fait naître le montre. Quels rapports le roman entretient-il avec la réalité ?

Mostapha LACHERAF se fait l'avocat d'un roman qui soit conscience du monde vécu, cadre de toutes les possibilités. Selon lui, le roman est né d'un double phénomène « d'éclectisme et de nécessité », car son avènement n'a pas été déterminé par les seules circonstances historiques. Le roman relevait à ses débuts, ajoute M. LACHERAF, « d'un besoin de création plus que d'un besoin de combat et d'illustration politiques ». Enfin, il doit servir de cadre :

« [...] à toutes les leçons directes que le mouvement de la société, avec ses aspirations contrariées, ses carences séculaires, ses épreuves mortelles, son désespoir actif ou résigné, ses révoltes, ses angoisses, imposent [aux] contemporains et, mieux encore, [aux] témoins les plus lucides, les plus sensibles, les moins conformistes, c'est-à-dire les écrivains anti-bourgeois et anticolonialistes »².

Les thèmes de l'action, de l'engagement et de la recherche de l'identité perdue sont toujours présents dans les œuvres des écrivains de cette époque, mais la réalité politique et sociale d'une révolution trahie ou d'un peuple trompé reste, pour ces auteurs iconoclaste³, le centre de leurs préoccupations et le lieu d'où ils écrivent⁴. Les écrivains contestent maintenant un système socio- politique qu'ils jugent inadéquat.

Pour Mimouni, l'écriture est un acte d'énonciation, celle du 'Je' de l'auteur dans un contexte historique et idéologique précis. La lecture des romans de R. Mimouni ne laisse pas insensible le lecteur; elle le décontenance, le déstabilise car il se trouve devant une pratique du langage littéraire aux formes hors norme. L'accès au sens se trouve perturbé par la recherche de procédés d'écriture n'ayant plus de lien avec les catégories réalistes de la transparence, de la vraisemblance et de la linéarité qui projettent dans la fiction l'illusion

¹ Michel ZERAZA, *Roman et société*, Paris, P.U.F, 1971, p. 13.

² Mostapha LACHERAF, « Le roman maghrébin : brève contribution à un débat », S, no 13-14, 1^{er} et le 2^e trimestres 1969, p. 3.

³ Cité par Anne Marie NISBET, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980 : représentations et fonctions*, Editions Sherbrooke Naaman, Québec, Canada, 1982, p. 18.

⁴ Ibid.

du réel. La rupture est également, dans ses écrits, une distanciation dans la composante discursive qui se caractérise par la contestation dans la parole. Nous nous demandons, dans ce travail, dans quel but la symbolique du personnage reflète-t-elle l'idéologie de son auteur? Est-elle utilisée comme signe en référence à une vérité existante ?

Rachid Mimouni ne s'inspire pas seulement de nouveaux courants littéraires mais il puise également à la source de l'écriture traditionnelle du roman réaliste et naturaliste français. Certains passages de son œuvre nous rappellent à plusieurs égards Zola. Son souci de nous peindre une société(mercantile...un autre adjectif), la corruption des valeurs humaines, la pauvreté et la misère... nous fait parfois penser à l'univers romanesque des réalistes et naturalistes du dix-neuvième siècle. Dans la préface de *La Fortune des Rougon Macquart*, Zola exposait le principe de base du projet naturaliste en ces termes :

« Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique... »¹

Selon les propos de Zola, le dessein général de toutes les œuvres naturalistes se définit comme une entreprise documentaire où une équation se trouve établie entre le personnage et son milieu environnant. Le réalisme avait adopté également le même dessin général. Nous avons l'impression que le projet de Mimouni est, à l'instar du réalisme et du naturalisme, de décrire l'odieuse réalité sociale des (citoyens algériens). (La laideur, la sordidité des lieux et la dégénérescence des personnages...) sont rapportés avec crudité : Ex : « *Chaleur étouffante, soleil accablant, grosses mouches noirs...* ». Ce sont des procédés choisis par l'auteur pour décrire la **ruine** de la société algérienne. La société décrite est porteuse du germe de sa destruction et inspire le pessimisme. Dans cet univers chaotique et incandescent, Mimouni nous donne donc à observer l'image d'une société en pleine décadence.

En fait, depuis 1962, **la situation sociale** en Algérie se caractérise par un ensemble d'orientations nouvelles qui ont plongé le pays dans le chaos. Evoquer par exemple, la poussée démographique, l'exode rurale, les phénomènes du logements, la mauvaise gestion

¹ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, Paris : Pléiade, 1960, in GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, ibid., p. 163.

des hôpitaux, la gravité de la malnutrition, la rareté de l'eau, c'est ancrer l'écriture de Mimouni comme le reflet plus ou moins fidèle de la réalité et comme l'évocation puissante du drame algérien avec ses problèmes et ses contradictions. **La saisie du réel** est au cœur des préoccupations de l'écrivain qui s'efforce d'assurer l'authenticité de ses écrits. Ainsi, la réalité nourrit l'écriture et l'écriture fait vivre la réalité.

Dans le deuxième chapitre, la dominante qui apparaît dans l'inscription du sociale dans l'œuvre de Mimouni, c'est que le côté « réaliste » des écrits mimouniens est défini par le regard multidimensionnel des **personnages** envers leur univers. L'attachement au social est l'une des valeurs des différents personnages de Mimouni qui s'accrochent à leur société pour comprendre et solutionner l'ambiguïté et la complexité de leur vécu.

Charles Bonn soutient que « *la parole romanesque n'est jamais une instance neutre par rapport à son objet de description qui seul serait en question : elle se pose toujours elle-même comme objet, comme langage parmi d'autres, et comme pluralité de langages à la fois* »¹. La production romanesque de Mimouni a contribué à l'enrichissement du champ littéraire algérien dont toute l'innovation se trouve au niveau formel. Cette « *exigence scripturale* »² trouve sa réponse dans l'appel incessant de Mimouni, qui invite les écrivains algériens à prendre part au devenir de leur pays et à agir comme éveilleurs de conscience.

Pour Mimouni, l'écriture romanesque ne permet pas seulement d'être, elle a aussi une valeur cathartique. Elle permet **de dévoiler, de dénoncer** et de guérir. Elle est également le « pouvoir » sur tout l'univers. Car, comme l'avait clairement indiqué Youcef Sebti à ses camarades poètes et écrivains de Constantine en décembre 1968 :

« [...] Créer, c'est oser. C'est savoir risquer. La magie du verbe n'est point dissociable de l'éclatement du trop-bien-établi, de l'amorphe, du passif, du déréglé outre conscience et de toute aliénation. [...] Dire ! Tout dire ! Face à une techno- bureaucratie sous-développée, le dire, la parole répond à toute infidélité. La parole est tentative de prise d'un pouvoir. Pouvoir sur tout »³.

¹ Charles BONN, « Concert francophone ou rupture arabe, le roman maghrébin de langue française entre la « différence » culture et « l'écart littéraire », Arlette Chemain Degrange (s.la dir. De), *Initiation aux littératures francophones*, Université de Nice, Sophia Antipolis, Association des Publications de la faculté des Lettres de Nice, 1993, p.85, , in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 24

² Najib REDOUANE, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 24

³ Propos de Youcef Sebti cités par Jean Sénac, *Anthologie de la poésie algérienne*, Paris Editions Saint-Germain-des-Prés, 1971, p.29, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*.

Telle est la visée de Mimouni - que nous tenterons de présenter dans ce chapitre - qui, de la société à l'écriture et de l'écriture à la société, réalise une œuvre littéraire magistrale et considérable. Non seulement cette œuvre peut-elle accélérer une prise de conscience ou l'évolution des idées, mais surtout elle aide à mieux connaître le cœur humain, à mieux comprendre l'homme dans la société. Et si la perception d'une sorte de transparence de la réalité vis-à-vis d'une parole qui est elle-même un miroir de la société algérienne constitue également l'un des éléments de présentation de l'œuvre de Mimouni, on voit bien que l'effort de cette transparence passe ici par une tentative de faire à l'écriture – et non seulement lui faire dire- le double mouvement de la contestation et du dévoilement. Il y a là une spécificité, voire une originalité profonde de l'écriture qui fait du texte romanesque de Mimouni, le lieu problématique d'un engagement aussi bien politique que social et religieux et celui de la description d'une Algérie en dérive.

L'œuvre de Mimouni privilégie une thématique de **dévoilement** où le texte romanesque cède la place à un texte de dénonciation qui manifeste la force de la parole et de l'écrit. En effet, c'est le courage de l'écrivain engagé avec lequel son écriture affirme cette force entre l'être et son projet. C'est l'une des caractéristiques majeurs de cette œuvre, c'est qu'elle **ancree le réel** dans un système de significations qui s'explique par le fait que les marques de l'investissement historique, politique, social et religieux, qui figurent dans son discours, se retrouvent dans la structure même de chaque roman. Dans son œuvre se mêlent la douleur, la déception, l'amertume, l'inquiétude face au destin de l'Algérie ; ce qui exige l'urgence de dire le mal sociétal. Ainsi, la construction romanesque de Mimouni dévoile la **réalité sociale** et exprime le désarroi des hommes à travers une lucide et courageuse interrogation sur l'Algérie nouvelle. En fait, « *les possibilités de cette création ne dépendent pas en premier lieu de ses intentions mais de la réalité sociale au sein de laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer* »¹. L'écrivain puise dans son expérience de vie en tant qu'être humain unique et en tant que membre d'une collectivité pour se forger un imaginaire, consciemment ou non.

« [...] Toute œuvre romanesque, quelques soient ses mérites recèle une vision du monde. [...] Celle-ci est une émanation à la fois de l'écrivain et du milieu social auquel il appartient. L'écrivain en trouve les éléments, plus ou moins précis et impératifs, plus ou moins épars et coordonnés, dans sa société. Il les transforme, soit en les acceptant,

¹ Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1964, p. 239, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 26

soit en les contestant. Il en fait de façon généralement inconsciente, sa vision du monde¹ ».

C'est dans l'effort de créer dans la fiction la figure du pays entier bafoué, humilié et anéanti que se manifeste la réaction de Mimouni à l'imposture qu'il a très tôt perçue dans le discours des dirigeants politiques et dans celui des intégristes. C'est ainsi que remarquable par son importance historique, mémorielle, politique, sociale et religieuse, la présence de la guerre d'Algérie et en Algérie insuffle de nouvelles directions.

III.4.4.2 Critique sarcastique du réel dans *L'Honneur de la tribu*

Dans un article intitulé « Encore, déjà, toujours, le village algérien », Denisse BRAHMI a bien montré comment Rachid MIMOUNI dénonce, à travers les personnages de son roman *L'Honneur de la tribu*, les abus du pouvoir tout en s'appuyant sur la description du réel vécu. Elle voudrait revenir ici sur *L'Honneur de la tribu*² de Rachid Mimouni pour l'envisager d'un seul point de vue, la description qu'il donne du village de Zitouna. C'est évidemment dommage, selon elle, de réduire à un seul aspect un livre aussi brillant que celui-là, remarquable par l'invention d'un langage superbe et varié qui est supposé introduire dans le livre liberté et saveur de la langue orale et qui y parvient grâce à une langue écrite étonnante de diversité et de drôlerie. Dommage aussi de s'en tenir au simple rappel de ce personnage fabuleux qui est le colporteur juif montreur d'ours, prophète et charlatan _ encore ne sont_ cela que quelques_ unes de ses éminentes qualités. Mais il se trouve que dix ans après l'écriture de ce livre, compte tenu du rythme accéléré auquel se vit et s'écrit l'histoire algérienne, le projet s'impose de le relire en le mettant dans une perspective historique. On l'entend alors comme un avertissement lui aussi prophétique et à ce titre terrifiant, quoi qu'il en soit de tous les bonheurs d'écriture dont Rachid Mimouni nous a gratifiés en l'écrivant.

Dans cette étude, l'auteure a remarqué que Rachid Mimouni fait une critique sarcastique d'un village algérien traditionnel. Il s'agira donc ici de situer le village de Zitouna dans une série qui pourrait être nombreuse, sans même remonter au-delà de la

¹ Jean-Charles Falardeau, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Editions Hurtubise HMH, coll. Reconnaissance, 1974, pp. 95-96, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, Introduction, p. 27.

² Rachid MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Robert Laffont, 1989, 216 p. On peut se reporter à Naget KHADDA (s. la dir de), *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, Paris, L'Harmattan, 1995, 128p.

Guerre d'Indépendance. Pour ne prendre qu'un exemple antérieur à *L'Honneur de la tribu*, on pourrait songer au village de Tala, dans *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri (1965) tandis qu'un exemple postérieur à celui que propose Mimouni se trouverait dans *Si Diable veut* de Mohammed Dib (1998). La comparaison restera ici tout à fait implicite, néanmoins elle aidera à situer dans l'histoire contemporaine de l'Algérie l'état des lieux que constitue le roman de Mimouni. Et les lieux, c'est ici le village, dans ses aspects les plus courants, les plus traditionnels, les moins folklorisés qui soient par le romancier, un village à valeur d'exemplarité par sa banalité même, village vraisemblablement kabyle si l'on songe aux oliviers auxquels il doit son nom, mais pour la raison toute simple que les villages les plus traditionnels d'Algérie le sont, tandis que se sont développés dans les plaines des villages de colonisation. Et Mimouni avait besoin d'un village resté relativement archaïque, puisque le sujet de son livre est justement la manière outrancière et brutale dont on entend soudain y apporter la modernisation.

Nous réduirons ici le roman à deux personnages antagonistes, l'un collectif, à savoir l'ensemble des villageois dont le porte-parole est le narrateur des événements proches ou lointains, l'autre fortement individualisé, en la personne d'Omar El Mabrouk, un enfant du pays qui a fait son chemin avant d'y revenir à titre de préfet. De ces deux personnages, Mimouni trace un portrait aigu, avec brio et précision et d'une manière qu'on pourrait dire là aussi exemplaire, en ce sens que sous le couvert de divers procédés comiques, il s'emploie à dire clairement l'essentiel. Comme le fait le roman lui-même, on peut commencer par le portrait collectif des villageois, qui passe par l'évocation de quelques figures caractéristique mais aussi par l'autoportrait que constituent les commentaires et réflexions du narrateur. Ce n'est pas par hasard que celui-ci est un vieillard : ce trait lui permet certes d'avoir beaucoup vu, mais il symbolise aussi le fait que de toute manière, tout ce qui a fait l'âme du village est voué à une prompt disparition.

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, il n'y a pas dans *L'Honneur de la tribu* l'expression de la moindre nostalgie, tout est fait au contraire pour que nous comprenions à quel point, comme on dit Phèdre, le mal vient de plus loin. Il y a d'ailleurs là une mise au point historique d'un grand intérêt et qui vaut bien celle que faisait déjà Mouloud Mammeri dans *L'opium et le bâton* (et même avant, dès *La colline oubliée*). Le village de Zitouna, agrippé dans un coin de montagne au sol ingrat, est le résultat d'une émigration qui remonte aux débuts de la période coloniale, ce début pouvant aller de 1830 à 1871, fin de la soumission de la kabylie par les armes du colonisateur. A l'époque de cette migration forcée, le village a perdu ses forces vives, et plus encore sa dignité et sa fierté. D'autant

que toute une partie de ce qui constituait alors la tribu est partie vers d'autres lieux _ on croit comprendre qu'à terme, il s'agit de l'émigration vers la France _ en sorte que ces gens, lorsqu'ils tentent de revenir, sont totalement inassimilables et considérée comme des « lépreux ».

De toute manière et pour reprendre les analyses de Kateb Yacine dans *Nedjma*, s'il n'y a plus d'*L'Honneur de la tribu*, c'est d'abord pour cette raison bien forte qu'il n'y a plus de tribu, mais seulement des lambeaux démantelés depuis trois ou quatre générations. Ce qui caractérise le village de Zitouna pendant plusieurs décennies d'histoire récente et notamment pendant la Guerre d'Indépendance, c'est sa passivité et sa lâcheté. Les termes sont déclinés de diverses manières satiriques et sarcastiques, mais le constat est sans appel, et d'une lucidité.

L'absence totale du sentiment de solidarité, en tant que caractéristique de ces villageois, est symbolisée dans l'anecdote semi-légitime des combats annuels entre Slimane et l'ours (qui finalement vient à bout de son adversaire humain lorsque les forces du malheureux commencent à décliner) : pas une seule fois Slimane n'aura trouvé d'aide auprès des autres villageois ; Mimouni utilise ici la force du conte qui en une seule anecdote significative parvient à tout dire et au-delà. L'évocation du village en tant que borné, peureux, et toujours déjà prêt à subir l'humiliation va de pair avec le récit des avanies qu'il doit subir dès qu'apparaît le préfet Omar El Mabrouk, fils de Slimane, bien décidé à malmenier tout ce beau monde par l'exercice d'une autorité despotique et sans frein.

Le personnage « imaginé » par Mimouni (mais enfin on sait bien que l'imagination romanesque s'appuie toujours sur quelques réalités !) est aussi brutal que grossier et en un mot comme en mille parfaitement odieux _ le tout délibérément. Mais c'est surtout dans sa modernisation outrancière du village qu'il fait preuve d'une monstrueuse provocation. De cette modernisation, on peut dire qu'elle est totalement caricaturale et tout à fait perverse. Elle inflige aux villageois ce dont ils n'ont que faire et leur retire leurs moyens de production et même de survie, elle est l'image même de ce qui ne peut évidemment que conduire un village à sa perte.

Cependant, Mimouni s'y prend en romancier expert, c'est-à-dire de telle sorte que le lecteur puisse faire la part des choses : on voit bien qu'Omar El Mabrouk exerce une vengeance personnelle contre les paysans et prend plaisir à donner des coups de botte frénétiques dans la fourmilière ; mais on voit aussi que ce faisant il est représentatif d'un comportement qui n'est ni exceptionnel ni même particulier. Le portrait que Mimouni a

voulu tracer ici est celui d'un homme de l'appareil d'Etat et d'un Etat dit socialiste, un homme qui n'est sûrement pas des plus scrupuleux mais au sein d'un monde que de toute manière les scrupules n'étouffent pas. La force du roman est de ne pas avoir à rendre compte chez un personnage de ce qui est exemplaire et de ce qui est singulier.

Derrière l'histoire particulière d'Omar El Mabrouk il y a l'idée générale qui consiste à penser (à constater) qu'une bonne part de ce personnel politique a servi sans vergogne ses intérêts : il s'agissait de prendre, copieusement, toute sorte de revanche compensatrice après les temps d'humiliation et de frustration, et pour y parvenir dans les meilleurs délais, le discours officiel a servi de couverture et de moyen d'action. Or ce discours, est justement celui de la modernisation nécessaire, que ne doivent pas freiner les préjugés anciens. A cet égard, Omar El Mabrouk est vraiment le représentant de la classe politique au pouvoir, et à la réflexion, on en arrive à se dire que si le personnage semble outré, c'est plus en raison de son langage que pour les faits et comportements qui lui sont prêtés.

Ayant choisi de fuir le misérabilisme¹ et de s'appuyer sur la *vis comica*², Mimouni se donne sans réserve le plaisir de prêter à son personnage un langage brillamment ordurier, superbement trivial ; et c'est essentiellement par ce trait qu'il le fait « vivre », au sens littéraire du mot vie, évidemment.

Néanmoins, ce que le romancier met en scène à travers sa réaction reflète avec une étonnante vérité les caractéristiques du pouvoir politique tel qu'il a été exercé en Algérie pendant les deux décennies 70 et 80, et tout lecteur qui en a été le témoin ne peut manquer de le reconnaître, si effarant que cela soit. Un effarement qui d'ailleurs ne relève que de l'ignorance et de la naïveté, tant il est vrai que sont monnaie courante, ici comme ailleurs, les histoires de marchés frelatés et aberrants, essentiellement destinés à fournir aux hommes politiques qui les souscrivent de monstrueux prélèvements d'argents.

On peut aisément reconnaître, dans la modernisation effrénée mise en place par Omar El Mabrouk à Zitouna, ce qui a été baptisé successivement le socialisme ou le capitalisme d'Etat, mené sans contrôle et sans précaution d'aucune sorte par une classe politique centralisatrice, se considérant comme libre d'exercer ses pleins pouvoirs au nom de l'Etat, selon des modèles uniques et unificateurs que nul ne se souciait de remettre en

¹ Denise BRAHIMI, « Encore, déjà, toujours, le village algérien », Université Paris VII, France, in Najib REDOUANE, RACHID MIMOUNI, *Autour des écrivains maghrébins*, op. cit., p. 171.

² Ibid.

question. Et pourquoi donc les remettre en question puisqu'ils remplissaient si bien leur but, qui était précisément d'enrichir la classe au pouvoir ?

Sous les apparences d'une farce déchainée, Mimouni nous fait comprendre qu'en fait la réalité dépasse la fiction, ce qui est évidemment beaucoup plus perceptible, et vérifiable avec dix années de recul. Zitouna subit le même sort que de nombreux villages, dont on découvre aujourd'hui à quel point ce traitement de choc les a laissés vulnérables et démunis. Passés les fastes et les fêtes de l'Indépendance, passés les règlements de compte qui s'en sont suivi, le pays a été mis sous coupe réglée par des dirigeants avides et sans scrupule, d'autant plus redoutables que, comme le montre bien l'exemple d'Omar El Mabrouk, il s'agissait dans l'ensemble de gens intelligents et avertis, connaissant parfaitement le pays et les possibilités qu'il leur offrait. Omar El Mabrouk se vante par exemple de savoir beaucoup mieux comment pressurer les paysans et leur faire rendre gorge que ne l'a su en son temps le pouvoir colonial.

Et sur ce point comme sur beaucoup d'autres, le roman de Mimouni tend à prouver qu'il a raison. On s'aperçoit par exemple que pendant les décennies antérieures à l'Indépendance, le village a finalement très peu changé, tant il est vrai qu'il n'intéressait personne et qu'on l'a laissé tranquillement végéter à sa guise. Tandis qu'en très peu de temps son nouveau « préfet » y crée des dégâts considérables et irréversibles, au nom du fait que dans un pays devenu Nation, tout et tous se doivent d'entrer dans une ère nouvelle !

S'il en est bien ainsi, on est en droit de se demander pourquoi Mimouni ne manifeste pas une plus grande indignation à l'égard du prévaricateur ni une plus grande commisération à l'égard des paysans. La position qu'il adopte et qu'il importe maintenant de préciser est peut-être ce qui permet de situer le plus précisément son roman dans une évolution historique. Le romancier estime qu'il n'y a pas lieu de s'attendrir sur les paysans, qui d'une certaine façon n'ont que ce qu'ils méritent et qui pourraient tenter de se défendre s'ils le voulaient. Il est évident que ce jugement ne vaut ni pour l'époque de la Guerre d'Algérie, où beaucoup d'entre eux ont montré leur courage (quoi qu'il en soit des réserves apparues plus tard à cet égard) ni en 1998 quand on apprend comment ces villageois se font égorger par des bandes de terroristes armés face auxquels, ils sont laissés sans défense. Mimouni fait partie de ceux qui ont essayé de vivre dans cette Algérie passive et anesthésiée des années 70 et 80 et qui ont souffert de ne trouver autour d'eux que cette mesquinerie, cette étroitesse d'esprit, cette absence totale de solidarité dont parle

L'Honneur de la tribu. D'une certaine manière, il nous raconte la même histoire que Balzac en son temps dans son roman qui fait scandale, *Les paysans*.

A l'égard d'Omar El Mabrouk, on ne saurait dire que le romancier soit tendre ni complaisant, et les faits sont exposés avec une brutalité sans ombre, en toute lucidité. Cependant, il est vrai que le personnage bénéficie de l'aura des redresseurs de tort, et que son aptitude à l'action autant qu'à la jouissance est fascinante de vitalité. En fait, on s'aperçoit à la fin du livre que le crime le plus grave et le plus impardonnable d'Omar El Mabrouk n'est sans doute pas celui qu'on croit, et que le romancier donc se réservait pour cette découverte et pour cet effet.

De *L'Honneur de la tribu* on pourrait dire qu'il s'agit d'un livre ouvert, au sens où, lorsque l'intrigue s'arrête, de toute évidence, on comprend que les choses ne peuvent en rester là. d'Omar El Mabrouk est entré par effraction brutale et redoutablement efficace dans le cycle de la violence, mais on comprend dès la fin du livre que cette violence d'Etat appelle à son tour une revanche, qui risque d'être plus redoutable encore. Mais surtout, et d'une certaine façon c'est sans doute le fait le plus grave, parce qu'il reste occulté, voire refoulé, personne et surtout pas l'auteur de ce forfait, n'est capable d'affronter la responsabilité d'un inceste qui reste le non dit de toute cette société.

Le thème de l'inceste est si récurrent dans la littérature algérienne contemporaine, de Nedjma à Rose d'abime d'Aïssa Khelladi, qu'on ne peut pas ne pas s'interroger à son sujet au-delà des réalités anthropologiques, c'est le symbolisme de ce comportement qui incite les écrivains à le mettre en valeur, comme une sorte de nœud intime qui provoque le blocage de toute une société. Sans entrer ici dans une analyse qui mériterait d'être approfondie, on peut dire que le roman de Mimouni apporte, quelques éléments bien intéressants pour la compréhension de ce problème. On constate qu'Omar El Mabrouk s'engage dans une relation incestueuse et cachée avec sa sœur Ourida alors même qu'il en a une autre peu glorieuse mais officielle avec la fille du colon français. Tout se passe comme si la première était pour lui une sorte de compensation indispensable à la seconde, dans un besoin d'équilibre factice et pernicieux puisque finalement c'est Ourida qui en est la victime. L'autre caractéristique de cet inceste, c'est qu'on s'est empressé d'attribuer l'enfant qui en est issu au militaire français amoureux d'Ourida, manière de dire clairement que chacun dans ce village (et surtout le plus coupable) est trop heureux de faire endosser par la France et par la guerre qu'elle a menée contre l'Algérie la responsabilité des pires forfaits. Cette manière de s'abriter indument derrière l'autre constitue une fuite et une lâcheté qui n'est pas moins lamentable chez d'Omar El Mabrouk que chez les villageois.

En ce sens ses vitupérations ironiques et cinglantes peuvent aussi se retourner contre lui. En donnant au fait une signification symbolique qui en élargit la portée, on peut dire que la grande faiblesse de l'Algérie est de n'avoir pas su utiliser le souffle révolutionnaire impulsé par l'Indépendance, malgré son souci affirmé de modernisation, pour en finir avec un comportement traditionnel odieux à l'égard des femmes_ bien au contraire. Il y a là une sorte de secret honteux parfaitement capable de pourrir un pays et il ressort de *L'Honneur de la tribu* que c'est sans doute le plus grave des problèmes qui au terme du livre n'a pas été réglé.

A partir du moment où, pour cette raison comme pour d'autres, la prétendue modernisation a échoué (et comment aurait-elle pu réussir dans des conditions aussi caricaturales ?), on peut bien imaginer que les anti-modernisateurs vont trouver un terrain particulièrement favorable à l'application d'un hyper-traditionalisme pervers et falsifié. De toute manière, ce que le livre_ en tant que reflet d'une période_ laisse derrière lui, c'est un pays dont toutes les défenses ont été véritablement massacrées : les villageois ne sont plus que des vieillards débiles dans des villages incapable d'assurer leur survie, les femmes sont victimisées et ravalées au rang des animaux domestiques dont on abuse librement, la période de modernisation abusive et factice n'a donné aux gens aucun moyen de défense nouveau et les a privés de leurs défenses anciennes (qui valaient ce qu'elles valaient mais qui leur donnaient pourtant le sentiment d'appartenir à une société structurée du fait qu'elle l'avait longtemps été).

Dans *L'Honneur de la tribu*, Rachid Mimouni fait une critique sarcastique d'un village algérien traditionnel tel qu'il est devenu dans les années 80 et une critique au vitriol d'un représentant de la classe politique au pouvoir qui n'utilise le pouvoir d'Etat que pour ses propres jouissances et profit. Cependant, il parvient à montrer (et aussi par un effet de la lecture rétrospective que nous faisons de son roman) que de toute cette situation il faut se dépêcher de rire avant d'en pleurer, car c'est sans doute le dernier moment historique où l'on peut encore être sensible aux aspects farcesques de la situation, avant qu'elle ne sorte du champ de la littérature humaniste. On aura l'occasion de revenir sur le caractère décisif de la date de publication du roman : 1989, mais ceci est une autre histoire, qui viendra en son temps.¹

¹ Ceci est une allusion à l'ouvrage 1989 en Algérie_ *Rupture tragique ou Rupture féconde*, Najib Redouane et Yamina Mokaddem (s. la dir. de), Toronto, Les Editions La Source, 1999, 261p.

Dans sa thèse intitulé « *Littérature francophone : 1. Le roman* », Charles BONN affirme l'idée que la production littéraire de la dernière décennie est dominée surtout par l'idéologie, la politique, l'événementiel et le témoignage. Il a écrit notamment :

« Le réel deviendra cependant de plus en plus insistant au début des années quatre-vingt, et ce dans deux espaces culturels différents. En France, on verra la naissance d'une nouvelle littérature écrite par ce qu'on a appelé la « 2ème génération de l'émigration maghrébine ». En Algérie même, la dérive du système laisse de moins en moins place aux illusions et de nouveaux écrivains surgissent, parmi lesquels Rachid Mimouni surtout tiendra jusqu'à sa mort en exil en 1995 le rôle de dénonciateur [...] Mais cette production, dans les toutes dernières années et depuis la mort symbolique de Tahar Djaout, semble avoir en grande partie tourné le dos à la littérature, pour multiplier les témoignages .»¹

Dans son article « Roman algérien actuel et violence socio- politique : Tendances thématiques et narratologiques », Abdallah Mdarhri Alaoui souligne que le poids de l'actualité se reflète très visiblement dans la production littéraire produite récemment :

« Depuis une dizaine d'années, le roman algérien développe une thématique ancrée sur la réalité socio- politique. Cette période se distingue par le « retour du référent » : le thème principal est la violence d'origine politique dont souffrent la population en général, et les intellectuels progressistes ou démocrates en particulier. Avec amertume et ironie, les romanciers dénoncent cette agression. [...] Les textes de M. Mammeri, R. Boudjedra, T. Djaout, et surtout R. Mimouni illustrent le mieux cette thématique. (...)»²

Poursuivant cette réflexion dans un autre article, « Francophonie et roman algérien postcolonial », Abdallah Mdarhri Alaoui développe la thèse selon laquelle les productions des romanciers et intellectuels algériens des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix se

¹- Charles BONN, Xavier Garnier et Jaques Lecarme (sous la direction de), *Littérature francophone : 1. Le roman*, Paris, Hatier-Aupelf-Uref, 1997, pp. 206-08, in GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 22.

²- Abdallah Mdarhri Alaoui, « Roman algérien actuel et violence socio- politique : Tendances thématiques et narratologiques », in Najib Redouane et Yamina Mokaddem (sous la direction de), 1989, en Algérie, Toronto, Editions La Source, 1999, p. 133, in GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 24.

distinguent de celles de la génération précédente et de celle de la période coloniale par un changement structurel qu'il attribue au passage d'une conscience collective à une conscience essentiellement individuelle. Selon son analyse, « *l'écrivain de la veille de l'indépendance, d'une manière générale, voulait être le porte-parole d'une communauté dont il exprimait les « doléances » (...)* »¹

A partir de cette distinction, Abdallah Mdarhri Alaoui tente de produire une nouvelle catégorisation du roman algérien. De ce fait, il avance l'idée selon laquelle cette évolution correspond à la production d'une littérature déployant une textualité individuelle et existentielle qui correspond plus harmonieusement au roman en tant que genre particulier concentré sur l'expérience personnelle. Les écrivains contemporains se sentent investis d'une mission consistant à interpeller, à rallier leurs compatriotes et à contribuer à leur travail de mémoire, ainsi qu'à la réévaluation de leur histoire. D'où, justement, à nouveau une littérature fortement marquée par la nécessité du témoignage et de l'appel à la conscience des autres, mais qui n'exclut aucunement le travail esthétique, la réflexion sur la pratique scripturaire et la poursuite de la littérarité.

III.4.5 Une écriture de la rupture et de la subversion

Mais au-delà de cette recherche formelle et textuelle, le Nouveau Roman peut être perçu « *comme un mouvement de refus et de rupture : rejet de notions et formes présentées comme périmées, sclérosées, mortes* »². Le renouvellement des formes est ainsi rendu nécessaire par la conviction que la réalité des choses nouvelles doit être révélée par des formes nouvelles. Conséquence d'une nouvelle vision du monde, chaotique, fragmentaire, éclatée, contradictoire, le « Nouveau Roman » a intégré ces données et en raison de ces incertitudes, s'est construit à partir des différents types de la représentation et de la recherche³.

Il faut rappeler que l'emprunt aux théories du Nouveau Roman a affecté grandement la production maghrébine et que les auteurs des pays du Maghreb ont souvent emprunté aux techniques de cette nouvelle vague romanesque. Un effort esthétique s'est

¹ Abdallah Mdarhri Alaoui, « *Francophonie et roman algérien postcolonial* », in Jean Bessières et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie : conférence du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 60-61, in La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni, op.cit., p. 25.*

² Roger-Michel Allemand (éd.), *Le « Nouveau Roman » en questions, n° 3 : « Le Créateur et la Cité »*, op.cit., p. 159

³ Ibid

imposé prolongeant celui du mouvement *Souffles*¹ et a donné naissance à des expériences formelles comme Nedjma de Kateb Yacine, pour ne citer que le plus connu. D'autres noms se sont illustrés par leurs productions. On cite entre autres Abdelkébir Khatibi au Maroc et Abdelwahab Meddeb en Algérie, dont les œuvres n'ont pas manqué de rebuter au premier abord le lecteur traditionnel, par leur caractère plurigénérique où le discours narratif voisine avec l'essai et la poésie pour aboutir à un travail d'écriture complexe.

R. Mimouni s'inscrit, à notre avis, dans la même lignée de ces romanciers « *La critique a constaté le caractère traditionnel des formes narratives et linguistiques préférées par les écrivaines, au moment où la plupart de leurs collègues mâles choisissent la voie de la dissidence et de la rupture* ».²

Avant de commencer toute analyse, considérons en premier lieu la structure du roman. Créer des liens et des parallèles entre l'histoire violente du pays et l'histoire personnelle. L'écriture de la modernité au Maghreb verse dans la multiplication des formes inscrivant la violence dans le texte. Les mécanismes narratologique³ et discursif tendent vers la recherche d'une esthétique qui brise le modèle normatif et instituent l'authenticité du texte maghrébin. Cette volonté d'écrire dans l'éclatement est un choix et une manière de s'affranchir et de communiquer un réel spécifique dans un dire violent: « (...) *Et la violence qui naît de la distorsion même du tissu textuel, de la terreur du verbe, est celle de la révolte menée jusqu'à son paroxysme.* »⁴

¹ C'est ainsi que les poètes marocains de la revue *Souffles*, en 1966, veulent faire éclater toutes les contraintes aussi bien d'ordre idéologique que structurel qui semblent enchaîner le roman ; ils veulent innovation et renouvellement de la parole et de ses procédés dans des sociétés décolonisées qui se doivent d'affronter leur reconstruction et les changements du monde moderne. La déconstruction du signe se veut totale par la contestation des écrits de leurs contemporains : « *Faut-il l'avouer, cette littérature ne nous concerne plus qu'en partie, de toute façon elle n'arrive guère à répondre à notre besoin d'une littérature portant le poids de nos réalités actuelles, des problématiques toutes nouvelles en face desquelles un désarroi et une sauvage révolte nous poignent (...). Malgré le dépaysement linguistique, les poètes de ce recueil parviennent à transmettre leurs profondeurs charnelles par l'intermédiaire d'une langue passée au crible de leur histoire, de leur mythologie, de leur colère, bref de leur personnalité propre.* »

² Marta Segara, op.cit., p. 116.

³ - BENJELID Fouzia, op. cit. p.501.

⁴ - Marc GONTARD, « *violence du texte, la littérature maghrébine de langue française* », éd. L'Harmattan, p.27.

III.4.5.1 Une écriture de modernité et d'authenticité

III.4.5.1.1 Violence du texte

Dans un article intitulé : « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française », Marc Gontard¹ nous expose l'hybridation qu'opère le texte francophone sous l'effet de contact des langues. Le texte francophone, selon lui, introduit, par rapport à la littérature française, une nouvelle complexité qui est d'abord d'ordre linguistique. La littérature francophone est, fondamentalement, une littérature entre deux langues et si le texte s'écrit en français, il s'agit d'un français déterritorialisé qui héberge toujours une langue étrangère. Or avec l'autre langue, c'est une autre culture, un autre système de valeurs, qui entrent en interférence avec le champ culturel français, de sorte que le frottement des langues mises en contact ne se réduit aux seuls effets linguistiques mais induit, selon l'analyse de GONTARD, des dispositifs d'écriture qui relèvent du métissage.

Au *Maghreb*, l'implantation forte de la langue française en contexte colonial a produit une littérature francophone d'une richesse et d'ampleur distinctes. Le roman francophone maghrébin a connu aussi trois périodes de développement linguistique : *la pré-modernité*, *la modernité* et *la postmodernité* (Gontard, 2005). La première période, *la pré-modernité*, se distingue par un effort pour maîtriser la langue du colonisateur. Les écrivains de cette période ont donc souvent écrit dans un français académique, très respectueux des règles. Un exemple de cette période *La Boîte à merveilles* du romancier marocain Ahmed Sefrioui.

La deuxième période, *la modernité*, se caractérise par une prise de conscience de l'acculturation qui transforme l'identité en altérité. Ici, on dénonce le processus d'acculturation engendré par la situation coloniale. Ainsi en Algérie, les œuvres de Mohammed Dib (*La Grande Maison*, 1952 ; *Le Métier à tisser*, 1954 ; *L'Incendie*, 1957), de Rachid Mimouni et Abdelkader Djemaï fonctionnent comme un appel à l'insurrection. Kateb Yacine, quant à lui, s'attaque au modèle cartésien du roman « *en opérant, dans Nedjma (1956) une subversion des formes narratives qui rend compte, textuellement, de la destruction de l'être colonisé* »² (Gontard, 40). Au Maroc, Driss Chraïbi et Abdelhak

¹ Marc Gontard, "Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française", in: *Littérature di Frontiera = Littératures Frontalières*, XIII (2003) 2, pp. 9-25 Extrait de *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*. Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, Hatier et AUPELF-UREF, 1997, pp. 211-228.

² Cité par Marc GONTARD, in « Modernité, post-modernité dans le roman marocain de langue française », in *Littératures frontalières, Spécial: Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée*, volume

Serhane jouent le même rôle de dénonciation, en utilisant l'écriture réaliste pour contester l'acculturation et l'oppression coloniale. Après la décolonisation de l'Afrique du Nord, des régimes autoritaires s'installent et confisquent les libertés civiles. Des écrivains comme Mohammed Khaïr-Eddine ou Rachid Boudjedra poursuivent le combat en adoptant des stratégies d'écriture révolutionnaire (*Agadir*, 1967 ; *La Répudiation*, 1969).

En effet, la prise de conscience d'un mode d'acculturation qui transforme l'indigénité en altérité aboutit à la remise en cause de la langue française dans la phase expérimentaliste de la modernité. Car la « guérilla linguistique » reste avant tout l'arme d'écrivains formés à l'école coloniale qui ne peuvent écrire ni dans la langue maternelle, lorsqu'il s'agit d'une langue orale (comme l'arabe dialectal ou le berbère), ni dans la langue nationale, comme l'arabe classique qu'ils n'ont pas appris. C'est donc pour ne pas se laisser prendre au leurre des valeurs articulées par la langue imposée qu'ils cherchent à la subvertir (Gontard, 40). Il s'agit d'une modernité explosive avec des valeurs de rupture et d'avant-garde en pratiquant ce que Gontard a appelé « la violence du texte »¹. C'est-à-dire, à la violence du pouvoir et à l'urgence de l'action, les écrivains répondent par une **violence du texte** où la **désarticulation des formes traditionnelles, l'éclatement syntaxique et l'hallucination de la parole**, vont devenir les caractéristiques de l'écriture narrative de la nouvelle génération. Et c'est Kateb Yacine, en Algérie, qui est le premier qui s'attaque au modèle cartésien du roman en opérant, avec *Nedjma* (1956), une **subversion des formes narratives** qui rend compte, textuellement, la destruction de l'être colonisé. Au Maroc, et avec la revue *Souffles*², dont son fondateur Laâbi a longtemps revendiqué la naissance d'une nouvelle écriture capable à la fois de rompre avec *la sclérose des formes et des contenus*³ et de dépasser la problématique de l'acculturation dans laquelle s'inscrit la littérature maghrébine de langue française, la modernité a fortement marqué la culture contemporaine. En engageant la littérature dans un mouvement général de contestation et de revendication culturelles, le mouvement « Souffles » lui assigne sa fonction subversive. Il s'agit de rompre avec le passé en

3: *Ecritures marocaines, écritures tunisiennes, paroles d'auteurs*, Trieste,, Edizioni Università di Trieste,, 2003, p 9-25.

¹ Marc GONTARD, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

² Une revue francophone fondée par Abdellatif LAABI, en 1966, autour d'un collectif d'intellectuels, d'écrivains et de politiciens. *Souffles* s'engage d'abord dans une action culturelle de refondation qui cherche à penser le problème de l'identité nationale en relation avec la situation linguistique, les pratiques artistiques (littérature mais aussi peinture et cinéma) et les mouvements de libération qui agitent l'Afrique et le Proche-Orient.

³ Cité par Marc GONTARD, in « Modernité, post-modernité dans le roman marocain de langue française », op. cit., p. 12.

déconstruisant les modèles académiques et sclérosés et de construire une culture nouvelle d'être actif dans les luttes qui se livrent au présent.

La troisième période, *la postmodernité*, commence à partir des années 80. Elle se distingue par un passage d'une littérature de l'*idem* (où l'écrivain se fait le porte-parole d'une identité collective) à une littérature de l'*ipse*, c'est-à-dire du moi (Gontard, 2005). Les œuvres littéraires de cette période se caractérisent par un métissage et une hybridation au niveau de la langue et du genre. Au niveau linguistique, les hybrides narratifs se présentent sous forme d'alternance codique, de diglossie, du bilinguisme ou, comme chez Abdelkébir Khatibi, de bi-langue :

Entre l'arabe et le français, la bilangue n'est pas le mélange entropique des deux idiomes mais une langue intervallaire où l'arabe habite le français de manière palimpsestique, tout comme le français travaille l'arabe, avec cette part d'intraduisible qui désigne les lieux de creusement d'une double altérité sur laquelle se construit le sujet (Gontard, 42).

Au niveau du genre, les hybrides narratifs se présentent sous forme d'un mélange entre les genres narratifs arabes authentiques qui précèdent la colonisation, comme *al-maqāmah* et *al-rihlah* (itinéraire du voyage géographique ou du pèlerin en voyage). On donne ici l'exemple de *Talismano* (1979) et de *Phantasia* (1986) d'Abdelwahab Meddeb, qui sont des récits hétérogènes au point de vue de genre, et où l'on trouve un métissage entre le genre narratif européen, le roman, et le genre narratif de la *rihlah*. Cela permet de faire le lien entre la culture occidentale de l'écrivain et les traces islamiques de son imaginaire.

III.4.5.1.2 Quête du « moi » profond

Dans un article intitulé « La transcription de l'intime à travers l'écriture rétrospective dans les romans algériens d'après l'indépendance », Amel MAAFA a noté que l'écriture est toujours considérée comme le lieu même du dévoilement du subjectif, le miroir de l'âme de l'écrivain, pour reprendre les propos de Jacques Lacan. A travers cette écriture dotée d'une sorte de révélation d'un moi qui se cache derrière des mots transcrits sur un/des bout(s) de papier, l'écrivain use d'un discours introspectif et le greffe sur des personnages qui portent sa parole et son idéologie, voire son inconscient.

Dans la littérature algérienne d'après l'indépendance, les romanciers se sont appropriés une écriture qualifiée de dénonciatrice, teintée de violence et d'insoumission.

Le roman, comme genre, correspondait aux aspirations de ces « artisans de rêves »¹ afin d'exprimer le désenchantement qui s'est répandu dans la société. Les personnages souffrent ainsi de troubles psychiques, comme chez Boudjedra, ou de crises identitaires, comme dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni.

Par ses qualités de réceptacle de thèmes relatifs aux préoccupations d'auteurs en quête d'affirmation de leur existence ainsi que de leur volonté de dénoncer un présent douloureux, le roman reste, en fait, le genre le mieux adapté à ces situations. Des personnages souvent atteints d'une crise psychologique ou d'une désillusion révélatrice d'un malaise vécu, voient le jour et traduisent une révolte du moi créateur.

L'objet de cette communication nous permettra justement de faire l'analyse d'une technique qui est loin d'être nouvelle, celle de l'écriture introspective dans le monde romanesque où l'intime est mis en valeur. Il est toutefois nécessaire de définir ce qu'est l'écriture introspective. Ceci nous mènera indéniablement à la psychanalyse, qui considère l'introspection comme une découverte de soi.

Dans la théorie freudienne du surmoi, le sujet qui entre en analyse attend une parole libératoire, recherche la confirmation ou le réconfort, veut savoir quel est son désir le plus intime. Les écrivains, non sans connaissance de l'importance de cette approche, l'ont bien manié en mettant en scène des personnages en quête de leur moi profond.

Chez Mimouni, le personnage-narrateur du *Fleuve détourné* perd la mémoire puis la récupère. Il s'agit dans ce roman d'une mise au point d'un discours tourné sur soi. A travers l'écriture d'une lettre, il arrive à reconstituer avec peine des souvenirs enfouis dans la profondeur de sa mémoire perturbée par l'amnésie. Dans ce texte romanesque, la lettre joue le rôle d'un réceptacle de ces souvenirs, d'un espace de purgation dans un camp d'emprisonnement. Il se confesse et attend qu'on le libère : « *Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu. J'ai écrit une lettre pour demander audience à*

¹ Cité par Amel MAAFA in « La transcription de l'intime à travers l'écriture rétrospective dans les romans algériens d'après l'indépendance », in <http://cultures-algerie.wifeo.com/litterature2-maafa.php>, consulté le 10 mars 2016.

l'Administrateur. Je suis certain qu'il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera partir immédiatement » . (FD)

Le sujet se sait épié par une instance impersonnelle dans ce qu'il fait, pense ou désire. L'Administrateur, seul représentant de l'Institution, de la société, est le seul détenteur du pouvoir dans un espace où sont emprisonnés ceux qu'on a rejeté. Le personnage-narrateur se voit dans l'obligation, pour sortir de ce cercle de marginalisés, d'être clair et précis dans sa narration :

« Je dois préparer minutieusement l'entrevue que je vais avoir avec l'Administrateur en Chef. Il faudra lui faire comprendre que ma présence ici n'est que le résultat d'un stupide malentendu. Parce que tout le monde me croyait mort. Mon exposé des faits sera clair et précis. Mais nécessairement long. C'est la raison pour laquelle j'aurai à trouver le moyen d'entretenir l'intérêt de mon interlocuteur. Sinon, il ne m'écouterà pas jusqu'au bout et ne pourra pas prendre la décision conséquente. Je commencerai par le début. Il faut préférer la longueur au risque d'inintelligibilité.»

(FD. p. 13)

Cette obsession de clarté et de précision, selon elle, rend ce personnage confus, ne sachant que dire. Son discours traduit une mélancolie où le moi doit purger lourdement des fautes qu'il n'a jamais commises. Tout le récit est ainsi centré sur une lettre qui va lui permettre d'entrevoir le responsable du camp. Cette lettre est la base même de la narration et le moteur originel de son discours introspectif. Le moi profond est révélé. Il marque la réaction thérapeutique négative ou le « refus » de se soumettre à la loi qui l'obligerait à rester emprisonné puisqu'il se croit innocent. Toutefois, ce même sujet souffre de son incapacité de changer une loi qui pèse sur son existence et l'oblige à se résigner :

« Je n'attends plus la réponse de l'Administrateur. Je sais désormais qu'elle ne viendra jamais. Qu'il se soucie de mon cas comme maintenant de son ancienne villa aux murs lézardés. Que mes lettres n'ont jamais été transmises à l'Administrateur en Chef, qu'elles ont dû finir dans la poubelle du bureau de la secrétaire dont Rachid était amoureux. Je sais désormais qu'à mon tour il me faut choisir. » (FD. pp. 215-216)

A travers *Le Fleuve détourné*, Rachid Mimouni met en avant un personnage qui entre en analyse de son moi et de ce qui l'entoure, en essayant de comprendre ce

qui a bien pu arriver pendant qu'il était amnésique. Retrouver la mémoire ne lui servirait à rien à part accentuer encore plus son aliénation et son désenchantement.

Tout le long du récit, il attend une parole libératrice, celle qui le déculpabilise. Il recherche la confirmation pour chasser ses doutes et avoir le réconfort de la certitude. Ce protagoniste tente de savoir quel est son désir le plus intime. Ce même intime qu'il essaie sans relâche de retrouver pour trouver une certaine logique à « *son exposé* » le jour où il va retrouver l'Administrateur en Chef. Veut-il vraiment savoir ce qui a bien pu se passer dans sa vie antérieure au camp ou préférerait-il ne rien connaître et garder la bénédiction de l'ignorance. Tout dépendra de la décision de l'Administrateur. Comprendra-t-il ses propos ? Arrivera-il à déchiffrer ses angoisses et ses aspirations de quitter l'endroit où il est emprisonné injustement ? En se posant ces questions, Amel MAAFA a montré comment le protagoniste-narrateur accorde implicitement à l'Autre-l'Administrateur- le pouvoir et la capacité de déterminer une fois pour toutes le sens caché de ses paroles. Il est investi d'une autorité dont il ne peut- ou il ne veut- cependant pas se servir.

L'auteure a constaté, enfin, que le roman devient alors le lieu possible de dire le malaise, de transgresser les tabous et d'échapper à la léthargie d'un destin engoncé dans la frustration et le désenchantement. Le personnage se fait un objet de manipulation et de difformité. Tantôt, il est victime d'un système social répressif, il opte alors pour une attitude d'indifférence et d'insouciance, le cas du *Fleuve détourné* de Rachid Mimouni.

Dans un langage qui frôle la confession, la narration, dans les deux romans, part à la quête d'un soi marginalisé. Mais la vérité sur soi est-elle à ce point inaccessible au langage? Pour répondre à cette question, Freud étudie le texte littéraire comme s'il s'agissait de paroles d'un patient mis sur un divan. Mais en même temps, il prévalue le rôle qu'a la mémoire dans cette quête de son être caché. Le langage est considéré ainsi comme une aventure vers la profondeur de l'inconscient. La mémoire, sélective ou défaillante, forme un point d'appui dans ce genre de récit. L'écriture s'en sert pour appuyer encore plus le besoin de se démarquer des Autres, ou mieux encore, comme un moyen pour dénoncer une marginalisation qui pèse sur les personnages tout comme sur leur créateur. Mimouni dit en parlant de l'écrivain dans *Le Fleuve détourné* : « *Faire comme l'écrivain, qui n'a pas fini de se colleter avec lui-même dans une impérative quête intérieure, et qui a*

été amené à franchir toutes les limites, (...), l'Ecrivain qui depuis longtemps poursuivait sa mutilation volontaire (...)»¹

Ainsi, dans cet espace de fiction, l'auteur se libère et s'exprime sans contraintes aucune. Dans ce sens, Jean NOIRAY souligne, dans son ouvrage *Littératures francophones: "Dans ces textes fortement marqués par la subjectivité, le moi créateur revendique sa liberté et s'empare de tous les modes d'expressions."*² Il ajoute : *"Il s'agit, plus largement, de la conquête d'une personnalité collective, encore obscure et incertaine, mais revendiquée avec fierté, et dans laquelle le moi individuel de l'écrivain cherche à trouver sa propre place."*³

Notre travail s'inspire d'une réflexion sur la modernité au sens de Marc Gontard⁴. Son ouvrage, *La Violence du texte*, constitue une référence qui traite des innovations textuelles chez les auteurs du Maghreb. Gontard pense que les approches thématiques, psychocritiques et sociocritiques « *gomment l'originalité d'un texte* »⁵ et ignorent ses problèmes d'écriture. En proposant une analyse plus fonctionnelle des textes maghrébins, Gontard cherche à dégager « la violence du texte » qui a caractérisé les écrits de la génération *Souffles* en mettant en avant leur littéarité.

Nous nous inspirons aussi d'une conception de la modernité repérée dans l'étude D'Abdallah Memmes sur l'état et l'évolution du texte maghrébin en particulier chez Abdelkébir Khatibi⁶. Le critique marocain s'intéresse entre autres aux procédés qui fondent les mécanismes de la signifiante dans les textes de quelques auteurs maghrébins. Ce qui ressort de son étude, c'est la présence d'une matrice centrale qui génère et organise les différents niveaux et aspects du roman. Le texte de Khatibi fonctionne, selon Memmes, « *comme une vaste expansion de sa matrice de base [qui] se solde par un processus de réfléchissement et de simulation entre le fond et la forme qui aboutit, en fin de compte, à l'instauration d'un rapport homologique entre les deux* ».⁷

Dans le cas de la trilogie de Mimouni, il est clair que la construction est tellement mise en évidence qu'elle pourrait masquer par moment le contenu. La recherche esthétique

¹ R. Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit., p.216.

² Noiry Jean, *Littérature francophones I. Le Maghreb*, Paris, Bellin SUP, 1996, p. 07.

³ *Ibid*, p.10.

⁴ Marc Gontard, *La Violence du texte*, littérature marocaine d'expression française, op. cit.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Abdallah MEMMES, *Abdelkébir Khatibi : L'Écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

s'y impose d'une manière insistante qu'on pourrait oublier l'intention de dénonciation. C'est pour cette raison que notre démarche privilégie le cadre formel. L'œuvre renferme une dimension esthétique et métaphysique qui la situe nécessairement dans un contexte socioculturel donné. C'est dans cette perspective que nous organisons notre travail comme suit :

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur les aspects de la modernité à partir des techniques d'écriture et des dispositions formelles que nous nous proposons d'étudier. Ce sera aussi une occasion pour se pencher sur le concept de plurilinguisme au sens de Bakhtine ainsi que la situation linguistique de l'auteur qui semble avoir plusieurs incidences sur son écriture. L'écriture romanesque s'avérera nous retiendrons initialement la délinéarisation qui fonde la structure formelle du roman. Loin de s'établir d'une manière linéaire, la narration subit des déstabilisations qui perturbent souvent l'ordre de l'histoire. Cette pratique rappelle celle des nouveaux romanciers en Occident.

Conclusion

Nous essayons de montrer dans ce chapitre l'inscription par l'écrivain, dans l'espace textuel de ses romans, des formes et de la signification de cette tranche complexe et dramatique de **l'histoire** de son pays. En effet, pour lui, la guerre d'Algérie n'est pas simplement relative à une période bien spécifique qui s'est terminée avec l'avènement de l'Indépendance, elle est représentative de l'empreinte du malaise, du désenchantement et de la désillusion qui ont marqué le devenir du pays après l'indépendance. Mimouni constate avec amertume et désolation que **le passé** a incontestablement miné **le présent** et que le rêve de bâtir une Algérie nouvelle, populaire et démocratique dans la guerre de libération s'est fracassée sur les maux d'horreurs de la tragédie actuelle.

En s'inspirant de la réalité, l'œuvre littéraire de Mimouni exprime la vérité, elle devient « *représentative de cette obligation dans laquelle se trouve tout écrivain, pour dire une chose, d'en dire d'autres en même temps* »¹. Les variations des divers éléments empruntés à de multiples domaines de l'espace culturel, socio- politique algérien tiennent au rapport entre réel et roman. Ainsi, l'originalité de chaque roman se manifeste à travers le pouvoir de la représentation, celui de faire comparaitre le réel, de le transposer, de lui imposer un découpage, de réorganiser en somme la profusion des éléments qui le composent.

C'est **dans le réel**, dans un réel socialisé, que la production romanesque prélève ses matériaux, et ces matériaux la pénètrent chargés de la mémoire et de la vérité du contexte socio- historique algérien. Une fois constitué, le texte revient à ce monde en tant que fragment essentiel de son paysage, que les significations qu'il a organisées de manière spécifique.

L'écriture de Mimouni repose sur un dit, celui de l'action. Il se soulève contre l'ignorance et la tyrannie de l'intolérance, visant ainsi à revaloriser l'identité algérienne ouverte, riche et plurielle. En agissant fermement contre tout discours d'exclusion et de rejet, il inscrit dans son œuvre un élément nouveau et singulier. Giraudoux a dit à propos du rôle de l'écrivain au XXe siècle : « *Il ne s'agit plus d'exciter par l'intrigue et*

¹ Pierre Marchery, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Editions Maspero, 1966, p. 326, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 27.

l'imagination une société repue ; mais de recréer dans toutes ses alvéoles taries que sont nos cœurs, la sève où s'élaborera l'imagination de demain »¹.

La production romanesque de Mimouni s'appuie sur un ensemble d'éléments à partir desquels l'écrivain amorce son projet littéraire. La répétition, la métaphore, l'ironie, l'intertextualité, le jeu de cohabitation habile entre la langue française, la tradition orale et le lexique arabe constituent les principales composantes d'une stratégie d'écriture qui, sous couvert de la sphère imaginaire de la fiction, soulève des problématiques tissées à partir d'une relation directe avec le réel.

La réflexion de Georges Poulet, dans *Les Chemins de la critique*, a guidé notre lecture des romans de Mimouni. Poulet stipule en ces termes que : « *Comme il y a un temps retrouvé, il y a donc une lecture refaite, une expérience revécue, une compréhension rectifiée ; et l'acte critique par excellence est celui par lequel, à travers la totalité d'une œuvre relue, on découvre rétrospectivement les fréquences significatives et les obsessions révélatrices »².*

Adoptant cette démarche de Poulet, nous avons relevé la récurrence de certains thèmes dans l'œuvre de Rachid Mimouni : ceux de l'enfermement, de l'indépendance trahie, de la désillusion, du désenchantement, du désespoir, de la bureaucratie, de la corruption, de l'autoritarisme, de l'abus du pouvoir, de la frustration, de la violence quotidienne et de la mort. C'est pourquoi la production romanesque de Mimouni puisse se prêter à une interprétation plurielle.

"La littérature n'est pas quelque chose qui agit sur le réel [...] Elle ne veut qu'aider à une prise de conscience progressive".³ Si pour l'écrivain d'hier, toute la littérature de langue française est, volontairement ou non, un document non seulement par "ce qu'il dit", mais aussi par "ce qu'il ne dit pas", les romans de Rachid Mimouni sont importants et précieux parce qu'ils dénoncent clairement tout le non dit jusqu'à ce moment. Ils font partie du genre de choses qu'on ne dit pas, qu'on tait, ou du moins qu'on n'écrit pas dans les livres et encore moins dans la littérature arabe actuelle.

Le style de Rachid Mimouni est simple et linéaire ; c'est le contraire d'un style recherché. Souvent les phrases sont courtes, incisives et contribuent à donner au récit la

¹ Jean Giraudoux, *Littérature*, Paris, Editions Grasset, 1941 ; Editions Gallimard, Collection folio, 1994, p. 272, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 31.

² George Poulet, *Les Chemins de la critique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1968, p.20, in REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, p. 22.

³ Y. SINANE, N. CHEKCHAK, H. AYACHI, « Tombéza à nu », loc. cit, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 127.

forme d'un constat. L'auteur met en relief les conditions difficiles et les modes de vie de tous les habitants de son pays. Il faut souligner que ses romans ne sont pas de simples catalogues des insuffisances, des tares de l'Algérie. Il raconte son pays sur le ton de l'évidence, avec une envie de vérité et de dénonciation. Rachid Mimouni dit le vrai, crument, parce que cela lui fait vraiment mal, et pourtant il n'est pas "journaliste" puisque dans ses livres, le réel est toujours filtré par la fiction et la fable, particulièrement dans les deux premiers romans qu'on a analysés, où tous les événements sont concentrés dans la vie d'un seul personnage problématique. Derrière sa simplicité, se cache un cri contre une situation devenue insoutenable (corruption, insuffisance, injustice, et abus).

La parole qui "aurait du" être prise contre le colonisateur, s'adresse maintenant aux **siens** et non plus aux **autres**. Il emploie parfois des formes violente pour faire prendre conscience au lecteur (surtout algérien) de la gravité du mal, et pour le pousser à réagir, mais une tendresse subtile se cache derrière l'urgence et la virulence de l'écriture. *"Dire les démons, c'est déjà les exorciser, dire l'espoir c'est une façon de l'aider à naître."*¹

L'objectif de ce chapitre est d'étudier le fonctionnement de ce procédé de rupture romanesque ainsi que le sens qu'il revêt.

Lire l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni d'une manière générale et sa trilogie en particulier, C'est être en face d'une nouvelle forme d'écriture par laquelle l'auteur explore une forme littéraire, à notre sens, moderne et qui contribue aussi à relancer sur les voies de la création littéraire une stratégie fondée sur l'exploitation de la richesse de la langue et du patrimoine algériens. C'est donc cette stratégie qui se présente comme un défi aux lois du genre pour décrire une situation complexe, celle de l'écrivain algérien d'expression française dans une réalité sociale douloureuse, cette situation permet à l'auteur d'écrire en français tout en étant exposé aux influences fécondes du riche patrimoine tant linguistique que culturel et investir la richesse de son parcours à travers l'écriture pour accéder à une certaine universalité.

¹ M. MAMMERRI, cité in "Notes bibliographiques", octobre 1984.

QUATRIEME CHAPITRE
LE TEXTE MIMOUNIEN :
MODERNITE ET CONTINUTE

Introduction

La littérature algérienne de langue française reflète la complexité, la diversité et la richesse de l'histoire du pays. Liée à la colonisation, celle-ci est devenue, avant même qu'elle ne soit achevée, matière intarissable où l'engagement n'ôte rien à l'originalité d'une écriture qui s'affirme, se renouvelle, perpétue la précédente et s'enrichit avec le temps. Le panorama de cette littérature rend compte des parcours historique, idéologique et esthétique, et nombre de critiques s'accordent pour voir dans son développement des phases incontournables par sa forme originale qui mêle harmonieusement les éléments de l'oralité et une technique romanesque moderne (Nouveau roman).

Le roman est une esthétique occidentale qui a subi une évolution propre et qui, dans son passage à d'autres cultures, provoque des attitudes intellectuelles particulières et se place dans de nouveaux cadres. Aujourd'hui, dans les sociétés de consommation, le roman est devenu un pain quotidien. " *qui est une pratique qui implique la subversion des genres*" le souligne R. Barthes.¹ Ainsi le texte algérien d'expression française se donne comme le lieu de l'écriture de la révolte intérieure et de l'éclatement de genres.

Au lendemain des indépendances, les écrivains algériens ont vite ressenti le besoin de plier la langue française aux exigences d'une expression nouvelle et de faire appel à des stratégies qui leur permettent d'être plus originaux. L'oralité et la tradition culturelle et identitaire deviennent donc pour ces écrivains les moyens sûrs de la démarcation par rapport au modèle occidental. Ainsi, ils intègrent dans leur processus de création littéraire des éléments du récit traditionnel oral (chants, proverbes, contes, légendes...). C'est ce que fait Rachid Mimouni, dont le roman *L'honneur de la tribu* affiche d'emblée sa volonté de recourir à l'oralité comme modalité d'écriture.

Dans ce roman, Mimouni s'attache à dévoiler les défauts inhérents à la société valeurs qui sont confrontés aux ravages de la vague moderniste. En choisissant d'écrire son roman à la manière d'un conte, Mimouni cherche une solution pour ce conflit, en établissant un pont entre modernité et tradition et en reliant dans un même ensemble ces deux éléments qui sont plus au moins contradictoires : écriture moderne et oralité traditionnelle.

Nous abordons maintenant dans cette partie sur l'œuvre de l'oralité, un aspect qui va nous conduire vers la dimension culturelle et identitaire pour tenter de saisir les éléments

¹ R.Barthes, *Sur la littérature*. Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p 3.

qui caractérisent l'écriture de Mimouni. Ce que nous désignons ici par discours de l'oralité nous servira à montrer que l'œuvre de l'oralité se rattache aussi au rapport de l'œuvre et de l'écriture à cet héritage culturel, identitaire que l'écrivain a à gérer et qui nourrit sa création.

Chacun de nous naît dans un système social qui comporte ses valeurs, ses priorités, ses codes, ses non-dits et ses fiertés. Un individu utilise l'ensemble de ses codes dans son œuvre. Quand l'expérience de l'altérité vient bousculer ces évidences, au travers de l'éducation, des contacts et de l'exil, l'individu subit alors un certain nombre de remises en cause de ce qu'il a vécu comme constitutif de lui-même. « *Vous allez au-delà des mers, en France. Essayez d'acquérir les valeurs positives de ce grand pays, mais ne touchez pas à celles qui seraient mauvaises. Mais dans le même temps, conservez précieusement les valeurs héritées de nos ancêtres et oubliez celles d'entre-elles qui seraient négatives* »¹.

Dans cette situation, l'entre-deux s'installe, les liens se tissent, les échanges peuvent aller de l'emprunt à l'assimilation ou au rejet de tel ou tel élément de chaque culture. En matière d'écriture, les genres se combinent, les mots se heurtent, les thèmes d'une culture épousent la langue de l'autre. L'interculturel va de paire avec une complexité linguistique qui entraîne un certain nombre d'ambiguïté. Parmi celles-ci, les éléments qui fondent l'identité de la personne au sein de son groupe d'origine sont une des sources les plus difficiles à éclaircir son influence sur la production littéraire.

Quelques rappels sont nécessaires quant au jeu et à l'enjeu qui marquent les rapports entre oralité et écriture en tant que formes de **communication linguistique** placées au centre de cette problématique. L'écriture permet la fixation de l'histoire, elle vient surtout de concrétiser le rêve humain « *d'affranchissement vis-à-vis de la nature, du tissu matériel, de l'existant vécu comme contrainte.* »² Elle instaure aussi une esthétique particulière, des attitudes culturelles et des conceptions du langage : « *l'écriture possède l'étonnante vertu de métamorphoser le sens en objet.* »³.

La transcription écrite fait partie d'un univers pictural appartenant lui-même au champ de la tradition orale. Lieu de mémoire, cette picturalité, dépositaire d'une partie de la culture, permet à la parole de s'exprimer. Si la relation entre oralité et écriture suscite bien des controverses, si l'aventure de l'écriture bouleverse le monde de l'oralité, il reste que de l'une à l'autre, que « *de l'ordre pictural à l'ordre linguistique* » se dessine « *une*

¹ - Exhortation faite en 1929 par un nationaliste à un jeune en partance pour la métropole, in « *L'Autobiographie en situation d'interculturalité* », ouvrage collectif sous la direction de BERERHI_Afifa, Algérie, Editions du Tell, Tome II (Actes de colloque international des 9-10 et 11 Décembre 2003), 2004, p. 521.

² - ZUMTHOR Paul, op. cit, p. 86. in MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

³ - Ibid., p. 89.

complémentarité sémiologique »¹. La complexité des rapports qu'entretiennent l'oralité et l'écriture tient à ce que leur nature va de la proximité à l'opposition, en passant par la transposition, la transformation, la mutation, l'intertextualité et la réinterprétation. Disons le tout de suite, c'est bien cette complexité qui nous interpelle ici.

En effet, nous retenons de ce grand débat, marqué, notamment par la réflexion de Derrida², qu'une « archi-écriture » s'inscrit dans la voix, porteuse de langage, le rapport est trace faite de corps et de mémoire. Ce rapport de proximité vient aussi rappeler le fondement corporel et biologique de toute connaissance. Le texte littéraire est le lieu d'une organisation polyphonique, traversé par des voix qui s'entrecroisent et s'opposent. Depuis les travaux de Kriesteva, le discours littéraire est « *un produit de la parole, un objet discursif d'échange* »³. En tant qu'espace polyphonique, le texte littéraire, discours écrit, laisse transparaître, notamment lorsqu'il dialogue avec d'autres textes - qui peuvent être aussi oraux, empruntés à l'oralité ou cite d'autres discours, une origine qui serait de l'ordre de la voix et dont il faut rechercher les traces.

La littérature maghrébine de langue française occupe une place très importante qui offre alors à l'écriture une tentative de réconcilier la parole vive et le mot écrit. Il s'agit de la réalisation de la transformation du mot en parole d'écriture. Examiner ce type de transformation telle qu'elle s'opère dans et par l'écriture de Rachid Mimouni, tel est l'un des objectifs de ce travail. Tous les aspects du rapport oralité- écriture que nous avons essayé de rappeler ici, nous semblent relever, en fin de compte, d'une même complexité. Une grande contradiction domine cet ensemble, « *Le mot artistique est un arrêt, l'écriture une procédure qui fixe la parole et lui ôte les variations expressives* ».⁴

Notre intention est de souligner en quoi la pratique esthétique de Mimouni cherche à mettre en avant les caractéristiques éclatantes de la parole. Vivant dans les contradictions et les déchirements de sa génération, à l'instar des écrivains marqués par l'esprit de *Souffles*, Mimouni ne conçoit pas une littérature en dehors de l'engagement. Celui-ci correspond chez lui, non seulement à la prise en charge du mal collectif, à la remise en question des origines, de l'identité patriarcale et du pouvoir sous toutes ses formes, à la dérision du pouvoir politique, à l'ébranlement de tous les systèmes politiques, sociaux et identitaires mais aussi et surtout à un travail qui se situe au centre même de l'écriture.

¹ - CALVET Jean, op. cit, p. 74, in MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

² -DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*. Paris, Ed. de Minuit, 1967, in MEZGUELDI Zohra, ibid.

³ - KRIESTEVA Julia, *Le texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970, p. 52, in MEZGUELDI Zohra, ibid.

⁴ - Ibid.

VI.1 Oralité traditionnelle et écriture moderne

« En un siècle d'oralité triomphante, avec l'extraordinaire développement des nouveaux moyens de communication, conserver la parole est un devoir si l'on veut éviter que la surinformation dématérialisée, caractéristique de notre époque, n'entraîne la disparition de la mémoire de notre temps ».

Georgette Elgey, (Le Monde, vendredi 26 janvier 2001, p. 17).

La grande variété des formes d'expression de la littérature francophone dans les pays du Maghreb est une preuve de richesse et de vitalité encore aujourd'hui. L'histoire a profondément modelé son visage tout au long d'un demi-siècle. L'écriture n'a cessé de rechercher de nouvelles formes, contestant les modèles traditionnels en quête de sa propre identité. On peut observer surtout une déconcentration de la forme romanesque favorisant un dispositif importé de la culture maternelle : le discours narratif éclate en formes hybrides. Des œuvres aussi complexes que celles de Kateb Yacine ou de Tahar Ben Jelloun et de Rachid Mimouni reprennent la tradition orale de la littérature arabe des *Mille et une nuits*, du *Coran* aux récits souvent enchâssés les uns dans les autres.

La littérature maghrébine d'expression française, influencée par le patrimoine arabe et berbère, enrichie la langue et la culture française en les imprégnant de sensibilités, de nuances, d'humanisme nouveaux et de moyens d'expressions différents. Elle apparaît sous l'influence de l'émergence des mouvements de revendications nationalistes pour l'indépendance, c'est-à-dire sous l'influence d'une conscience politique.

Les écrivains maghrébins continuent à écrire sur leurs sociétés respectives qu'ils présentent par leur propre imaginaire et leurs constructions mentales en mettant en valeur l'historicité de la littérature. C'est avec l'éclatement du texte moderne qu'on parle de fragmentation, d'hétérogénéité et de subversion. C'est la révolte contre les procédés narratologiques. Ces écrivains veulent faire éclater toutes les contraintes aussi bien d'ordre idéologique que structurelles qui semblent enchaîner le roman ; ils veulent innovation et renouvellement de la parole et de ses procédés dans des sociétés décolonisées qui se doivent d'affronter leur reconstruction et les changements du monde moderne.

Ce qui est le plus frappant dans les romans de N. Fares, c'est la présence remarquable de l'oralité, ce qui donne naissance à une écriture originale. Le concept de l'oral selon J. Peytard signifie : " *Tout message linguistique construit avec émission de sons*

*articulés et des actes d'audition complémentaire, appartient à l'ordre de l'oral*¹. Quant au concept de l'écrit, c'est " *tout message linguistique construit par acte complémentaire de lecture entre dans l'ordre du scriptural*"² Cette grande part de l'oralité chez N.F, se manifeste aussi chez beaucoup d'autres écrivains issus des mêmes conditions: un pays colonisé. Cette originalité réside dans la transgression de l'oral à l'écrit, ce qui nous donne cette impression de ne plus lire mais écouter. C'est la raison à laquelle Fares et tant d'autres, accordent une grande importance à la parole, celle d'aèdes (récitant), des ancêtres.

Ainsi le roman présente une multitude de formes de langage. Un langage emblématique, identique aux personnages. Entre le trouble et le délire, la parole devient elle-même trouble: entre la langue maternelle et la langue étrangère, entre l'espace d'ici et l'espace de là-bas, entre le temps présent et le temps passé, tout sera traduit par un langage, qui, constitue une manière entière de s'identifier. Fares use de la force dans la parole, et du langage pour en faire une forme esthétique qui représente le monde

L'écrivain attaché à sa culture orale, transpose cette oralité en écriture, et une langue dans une autre pour lutter contre la déculturation. N.Fares, comme beaucoup d'autres écrivains d'expression française issus des pays ayant été longtemps colonisés, exploite à fond le patrimoine oral pour témoigner de la culture algérienne et celle des berbères qui en fait partie en allant jusqu'à présenter des tatouages, auxquels, il a consacré un travail anthropologique, et aussi l'insertion à chaque fois des autres groupes qui connaît bien tels que Les Chaouia, les Chenoui, ou aussi les Mozabites, qui représentent tous d'une manière ou une autre le berbère en Algérie. L'insertion de l'oralité dans le texte écrit,

" Permet au romancier et au lecteur de se re-territorialiser dans la production francophone, de s'y aménager un cadre où se réfracte leur propre identité linguistique et culturelle. Ce qui est nouveau ici, c'est que la tradition orale jouit désormais du prestige lié à la chose écrite et aux possibilités d'universalisation qu'offre le livre, phénomène qui s'apparente (...) à une revalorisation, à une <reconnaissance> (au sens idéologique) de l'oralité. Et c'est à ce niveau que la communication littéraire réalise un espace d'identité."³

¹J.Peytard, *Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain in La nouvelle critique*, nr spécial linguistique et littérature colloque de Cluny, 1968, P29.

²J.Peytard, *Ibid.*

³A. Raybaud, *Le travail du poème dans le roman maghrébin*, ed. L'Harmattan, 1984. P114.

Avec M. Mammeri et depuis les années 1950, l'oralité marque de son sceau l'écriture romanesque au Maghreb. Elle signifie pour lui l'origine ou plus précisément la quête des origines dans un univers hostile à cette même origine. Il a consacré sa vie et son œuvre à la célébration de ses langue et culture maternelles. En défendant le berbère qui est doublement minoré par le Colonisateur, Mammeri tentait "*de donner une portée universelle à une culture jusque-là réduite au silence.*"¹. Le roman et l'anthropologie sont les deux moyens avec lesquelles l'auteur de *La colline oubliée* a transformé le particulier en universel, la méconnaissance en reconnaissance, le populaire en savant. Dire que la colline était oubliée était en effet "*une façon plus efficace d'affirmer son existence et, qui plus est, de participer à son inscription dans la mémoire universelle*"². Il voit que le seul moyen qui a pu échapper aux cultures dominantes et permis de retrouver en partie un savoir ancien, c'est collecter, traduire et analyser des documents divers.

De la même manière, Kateb Yacine soucieux de faire parler la culture populaire maghrébine en puisant dans la tradition orale les éléments de sa mythologie, en renvoyant au peuple une image de « soi ». L'écrivain berbère atteint sa visée à se remémorer, à recueillir des traditions, des légendes, et c'est ainsi qu'avec l'aide d'amis ou de gens rencontrés dans le peuple, particulièrement celles qui concernent la tribu du Nadhor³, autrement dit la tribu des Keblout, élément important de sa mythologie personnelle dont on trouve des échos dans toute son œuvre, y compris dans *Nedjma*. Kateb Yacine a fusionné entre oralité et écriture, dans sa production littéraire, en marquant **la beauté sémantique et visuelle** qui sont synonyme à la fois de tradition et de modernité.

Les textes des années 1980 illustrent clairement que l'oralité devient un "thème" privilégié en écriture, une "forme -thème" à travers laquelle certains écrivains comme : Khaïr-Eddine, Ben Jelloun, Mimouni, Mellah, T. Djaout, H. Tengour et bien d'autres affirment que l'oralité symbolise "la langue d'affect" comme l'a appelée Abdallah Bounfour, et la culture maternelle non reconnue, leur but n'est pas de donner une teinte folklorique au texte écrit, mais un "trait différentiel" à l'énonciation, et une portée identitaire à celle-ci. C'est également, comme nous l'avons mentionné dans notre problématique, faire advenir à l'universalité les cultures populaires sous estimées à travers lesquelles ils peuvent exprimer leur différence culturelle, en d'autres termes leur altérité. D'après Abdelwahab Meddeb, il faut quitter son pays natal pour aller à la recherche de

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 145.

² - Ibid.

³ - Ibid., p. 146

son identité. En revendiquant l'exil, il signale que : « *"L'exil t'apprend à te maintenir humble et fier. [...] L'exil n'est pas un châtiement, mais une quête."*¹ De même, M. Dib et A.Khatibi essaient d'atteindre à l'universel par une traversée des cultures et des rives : *"La traversée de territoires culturels multipliée à l'infini est bien ainsi devenue le moteur le plus puissant d'une écriture romanesque maghrébine actuelle qui assume enfin l'ubiquité de son lieu d'énonciation, laquelle n'est autre que celle-là même du genre romanesque."*².

Tous ces écrivains maghrébins aspirent en effet à une tendance d'écriture « néo-narrative » plus universelle, plus "contemporaine", selon Tahar Bekri. Il s'agit, en effet, d'un particularisme forcené qui s'explique par le contexte géopolitique dans lequel ces écrivains évoluent. Ces écrivains dont les romans sont nourris de légendes, tournures, expressions, cherchent par cette écriture fortement colorée par l'oral à affirmer la particularité de l'énonciation narrative qui relève de l'expression identitaire. Ils s'intéressent surtout aux langages et traditions populaires, ils demeurent prisonniers de leur propre enfermement spatio-temporel, ils ont vécu l'acculturation. Parce qu'ils écrivent en lieu autre que le signifiant redevient fortement localisé; le but étant d'engager un débat, un dialogue. Ils présentent également une mouvance qui investit l'écriture par divers aspects de l'oralité (éthnolinguisme, imagerie et sagesse populaires, structure narrative du récit oral...), c'est l'investir de sa culture originelle, c'est également lui assigner une portée identitaire.

De ce fait la coloration du texte écrit, par les facettes multiples de l'oral, devient une manière de refuser "l'intégration littéraire", l'assimilation et l'acculturation ; une façon de se rebeller contre un type d'écriture "uniforme"³. Ces écrivains se caractérisent ainsi par une dualité de leur production littéraire : une écriture utilisant le français comme langue d'usage mais qui se ressource dans la tradition orale. Loin d'être l'artisan d'un produit littéraire, l'écrivain devient dans ce sens, une sorte de "canal"⁴ permettant la transmission d'"une parole vive"⁵.

En analysant des nouvelles écrites en arabe littéraire et en parlant du surgissement de l'oral dans le texte écrit, Abdallah Bounfour remarque que :

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 164.

² - Ibid., p. 165.

³ - CHERIF Sara, op. cit, p.163

⁴ -BOUNFOUR Abdallah , *"Oralité et écriture : un rapport complexe"*, *La Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n°44 - 2ème trimestre 1987, page 84, in CHERIF Sara, op. cit, p.116

⁵ - Idem

"l'irruption du dialectal dans le classique, c'est l'irruption d'une langue passionnelle dans l'écriture classique. Elle permet de rappeler qu'on travaille, qu'on est travaillé par l'interlangue [car] introduire des mots dialectaux est une manière de perturber le rythme de la phrase classique. Cette perturbation touche le fondement de la langue, à savoir la quantité, l'accentuation et la structure syllabique."¹

La langue maternelle surgit dans la littérature maghrébine, mais traduite, "tempérée". Elle épouse, s'approprie le matériau linguistique français. Nous pouvons noter l'émergence de ces « mots savourés » de la langue maternelle dans les textes de T. Ben Jelloun, notamment dans *La nuit sacrée*; il choisit comme langue d'expression et de "loi" le français, sans néanmoins prétendre violenter, comme autrefois, la structure de sa langue d'écriture. car aujourd'hui le but de Ben Jelloun n'est plus de déranger les normes scripturaires de la langue de l'autre, mais d'y insérer modérément la sienne en la traduisant. En effet aujourd'hui son rapport à la langue française n'est plus un rapport passionnel, il le dit lui-même dans l'un de ses articles : "*La question de la langue me paraît secondaire. D'abord écrire. (...) Pour ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité, arabe et maghrébine, et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture française*"².

Il s'agit plutôt d'une transposition métaphorique, donc littéraire; exigeant de ce fait, de la part de l'écrivain, un travail minutieux sur la langue, les mots et les images. Cet effort de transposition de l'oral à l'écrit apparaît à plusieurs niveaux. Les travaux de **Z.Mered** nous exposent parfaitement la dimension de la langue dans l'œuvre de Mimouni.

L'oralité rentre par conséquent sans problème dans la langue d'écriture. Et si elle coule si bien, c'est parce qu'elle épouse la syntaxe de la phrase française et ne perturbe pas son rythme. C'est ce qu'on peut constater en procédant à une transcription phonétique des deux segments, oral et écrit: voyons par exemple le titre : *La nuit sacrée* de T.Ben Jelloun.

Le passage d'une langue - l'arabe - à une autre - le français est un travail de transposition qui est synonyme également d'une harmonisation au niveau de l'écrit, et qui permet de véhiculer comme métaphores, valeurs et charges affectives et culturelles. Donc, c'est grâce à ce travail sur l'oralité, que l'auteur de *La nuit sacrée* transpose par écrit toute l'âme et la poésie de sa langue et culture d'origine, ce que Abdallah Bounfour appelle "la

¹ - Ibid., p. 85.

² - BEN JELLOUN Tahar, "*Les droits de l'auteur*", in CHERIF Sara, op. cit, p.120.

langue d'affect". Un travail marqué et infiltré par sa tradition orale maghrébine, qui contient une parole, un imaginaire errant, propre à sa culture, les agencer aux niveaux esthétique et narratif pour enfin les exposer par écrit dans sa langue d'emprunt. L'auteur serait traversé malgré lui par l'oralité maghrébine; donc par sa propre culture.

Les écrivains maghrébins consacrent une grande place à l'oralité dans leurs textes, et son approche se différencie d'un écrivain à un autre. Cette notion est synonyme de culture populaire, en littérature maghrébine. C'est qu'à partir des années 1980 qu'elle dépasse ses fins en soi pour devenir un symbole de l'écriture de l'altérité au moyen duquel on entre en dialogue avec l'Autre et par là même, l'on exprime son identité.

VI.1.1 Oralité et techniques d'écriture dans l'œuvre de Rachid Mimouni

À la fois restitution de l'expérience humaine, élaboration de l'histoire individuelle, propre à l'écrivain, celle du tissu familial, social, culturel dans lequel il a pris vie et transmission du patrimoine ancestral qu'il porte en lui, l'expérience littéraire est lieu de rencontre de tout ce qui constitue l'homme.

Notre attention vise à mesurer les rapports qu'entretient l'œuvre de Mimouni avec la culture et comment elle réactualise les modèles ancestraux, et de comprendre comment la littérature, en tant que production et reproduction sociales, fonctionne comme espace d'élaboration d'une image de soi en s'efforçant d'expliquer le monde dans son ensemble. A partir de cela, nous nous interrogeons sur le trajet qui se dessine entre l'oralité et l'écriture dans la production de Mimouni.

L'écriture est aussi le lieu où se nouent la langue, la culture et la symbolique. En tant que tel, le projet d'écriture s'inscrit comme projet de reconnaissance de cette association complexe où se pose pour nous la problématique fondamentale de l'oralité et de l'écriture. C'est ici aussi que s'entrecroisent les dimensions historique, anthropologique, symbolique et esthétique du projet littéraire de Mimouni. Toute œuvre impose un ordre, une organisation, une unité à ses matériaux. Essayer de nous demander quel est cet ordre proposé par l'esthétique de Mimouni, c'est interroger l'œuvre sur son mode d'existence et les diverses facettes qui la composent. C'est aussi rappeler que l'esthétique s'élabore à partir d'un langage qui est toujours et de toute façon investi d'un double héritage culturel, celui

du groupe social dans lequel l'initiation au langage a eu lieu et celui de la langue qui le porte.

Point de rencontre et aussi écart, de la langue maternelle, langue d'oralité et de la langue française, langue d'écriture. Ajoutons à ceci que pour l'écrivain, Rachid Mimouni, la langue maternelle, le berbère, qui possédait autrefois une écriture qui s'est perdue au fil de l'histoire, se double d'une autre langue l'arabe, langue portée au niveau de l'écriture sacrée mais qui n'en garde pas moins les marques de son oralité originelle. La question de l'oralité, de l'écriture et de la littérature se constitue ici le point d'articulation entre l'histoire, la symbolique et l'esthétique. Les analyses qui vont suivre, s'articuleront autour de trois grands axes : l'œuvre de l'oralité, les procédés d'écriture, de l'oralité à l'esthétique de la création.

L'étude des procédés techniques de l'oralité dans les romans de MIMOUNI, c'est faire apparaître une conception autre de l'écriture dans laquelle l'oralité nous semble tenir une place d'importance.

Cette étude tentera de dégager du texte les marques de l'œuvre de l'oralité telle que nous avons essayé de la circonscrire dans les propos précédents. Elle visera aussi à mettre en place les éléments constitutifs de l'oralité, chez Mimouni. Cette inscription de l'oralité dans l'écriture conduit vers une esthétique scripturale et littéraire que nous s'efforcerons de mettre en lumière dans ce dernier chapitre. C'est l'universel que l'œuvre de Mimouni cherche à atteindre. C'est aussi une quête esthétique à travers laquelle il dit son rapport aux choses et formule sa conception du monde et de l'être. Mettant en jeu les mots, la mémoire et l'imaginaire, cette investigation tente de comprendre à travers le projet littéraire de Mimouni, la genèse des formes esthétiques que déploie l'écriture. Ces formes esthétiques permettent de saisir le caractère multiforme d'une œuvre créatrice de son contenu par sa forme même.

VI.1.1.1 Oralité et écriture dans « *L'honneur de la tribu* »

A son tour, Mimouni, utilise dans « *L'honneur de la tribu* », la fable et le langage populaire pour précisément dénoncer le pouvoir politique en place. La transposition de l'oral par écrit chez Mimouni reste beaucoup plus spontané, naturel; la preuve étant ce vieux conteur dont la parole influence l'écriture. L'auteur de « *L'honneur de la tribu* » se dérobe totalement derrière le verbe ancestral et donne libre cours à une énonciation de type oral qu'à lui seul le vieux conteur allégorise. Mimouni ne fait que rendre en français une

parole ancestrale souvent truffée de métaphores et de périphrases. Un mode narratif où la métaphorisation a une fonction d'ornementation du discours. Des périphrases qui ne sont pas le fruit d'un travail élaboré sur les mots, mais la traduction spontanée d'un mode d'énonciation propre à nos **aïeux**, citons ainsi les expressions choisies par S.Cherif : *"Comme il n'avait jamais donné de ses nouvelles, nous le tenions pour mort en terre infidèle au cours de cette formidable tourmente qui avait poussé les plus puissants des pays de la planète à s'entretuer sauvagement."* (HT. p.20). Le vieux conteur allégorise : - *"Mais un jour il débarqua sans crier gare d'un taxi chargé de valises emplies des objets les plus bizarres : un appareil qui figeait des images sur papier en dépit de la barbe du Prophète, des fils de cuivre capteurs de voix lointaines et que nous tous pûmes entendre, une lampe qui éclairait sans flamme"* (HT. pp 20-21)

La parole ancestrale transmet aussi des préceptes moraux : « *En notre source, nous avons l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces.* " (HT.p. 21). En effet, le verbe populaire n'est pas antonyme d'élaboration artistique, selon S.Cherif, car s'il y a transmission de cette "parole vive", il y a nécessairement qualité artistique. Ainsi les "gardiens de la tradition"¹ ne transmettent pas seulement "un ensemble de connaissances historiques ([...], géographiques, sociologiques, etc.) et de préceptes moraux, religieux et politiques"²; ils transmettent aussi une parole ancestrale d'où la valeur esthétique n'est nullement absente.

Ce même ancêtre ne fait que reproduire; mais enrichir parfois de sa propre empreinte. C'est le cas du récit transmis d'une génération à une autre, d'un conteur (rawi ou griot) à un autre, mais toujours avec un détail en plus et une tournure plus ou moins originale; sans altération de la structure narrative de base du récit initial. C'est dire que le conteur garant de l'histoire n'est pas tenu de reproduire telle quelle la version qu'il a entendue de la bouche d'un autre.

Une marge de liberté (remplacer un substantif sujet par le pronom personnel correspondant, déplacer un segment qui reste dans sa forme inchangé, ajouter une phrase, remplacer une métaphore par son équivalent plus séduisant, etc.) reste en effet à sa disposition, à condition que sa mémoire demeure fidèle au "texte" originel et surtout à sa trame. Cette marge devient plus grande et moins restrictive dès lors que l'écrivain se saisit d'une légende populaire. Prenant comme preuve le vieux conteur, Rachid Mimouni prend davantage toute sa liberté pour raconter son histoire. Dans le texte de Mimouni il se fait un

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p.126.

² - Ibid.

dialogue entre la langue de l'écriture, cette langue d'emprunt, cette langue du colonisateur, et la langue de l'énonciation puisque, de toute évidence, les protagoniste- narrateur *performs* son récit varié, son histoire individuelle, dans sa propre langue d'origine.

Dans *L'Honneur de la tribu*, ce que R. Elbaz appelle le langage de l'incantation et l'exhortation, cet étrange patois, comme l'a appelé Elbaz, sans doute retravaillé pour les fins du récit, contribue à cette dimension de l'oralité. Des expressions telles que : « *c'était une terrible nuit d'hiver, un jour parmi les jours, en dépit du nez, en dépit de la barbe du prophète, je dois à la vérité de dire, cinq sur les yeux* » (HT.p.), bien que rapportées en français (et là le travail de la transgression linguistique est bien évident) contribuent toutes à cette atmosphère du conte oral. Par le biais de cette traduction forcée, on assujettit la langue du colonisateur non pas seulement à l'arabe, mais à un parler des plus rudimentaires.

VI.1.1.1.1 Les indices de l'oralité dans « *L'honneur de la tribu* »

Les indices de l'oralité sont autant de signes de cette parole **ancestrale** et **populaire** qui se greffent dans la narration ou le discours des personnages. Elle accentue la déstabilisation de la norme. Cette **transgression** prend diverses formes et registres de langues. : représentation **métaphorique** de l'objet, étranger à l'espace d'origine, les expressions religieuses figées consacrées dans les relations sociales, les proverbes, le code de la politesse. C'est la marque **d'authenticité** proposée par les écrivains maghrébins iconoclastes. En se demandant s'il s'agit des interférences entre l'arabe et le français dans ses écrits, Mimouni répond :

« C'est très difficile à identifier et cela se passe de façon inconsciente. Il est possible que je préfère certaines formes d'expressions en français parce qu'elles sont confusément influencées par la forme de l'arabe. [...]. Un rapprochement sensible se produit qui va favoriser une forme d'écriture par rapport à une autre tout en ajoutant le fait que le rapport à la langue d'écriture n'est pas un rapport spontané. »¹

¹ - Ibid.

Les **procédés d'écriture** que sont l'**humour**, la **dérision** ou **ironie** sont exprimées dans les formes prescriptives du pouvoir qui sont instituées dans la parole du personnage chef dirigeant ou responsable.

« *L'honneur de la tribu* » est une représentation littéraire d'un dialogue intérieur. Celui qui se déroule dans la conscience d'un peuple qui a subi et subit encore les humiliations de l'Histoire et que nous rapporte, en français Mimouni son metteur en scène.

Nous reprenons d'abord la remarque de Z.Mered sur le jeu de l'oralité dans les paroles et la voix de l'Ancêtre- narrateur et le Saltimbanque qui sont les principaux acteurs de cette pièce et que leurs paroles représentent deux images du langage qui, chez l'un, parce que marginalisé par le pouvoir colonial d'abord et les tenants du parti unique, ensuite, reste exclusivement tourné vers les valeurs du passé et pour cela tombe en désuétude, et chez l'autre, parce que riche de visions du monde, est orienté vers l'avenir. Ce débat intérieur qui exprime les déchirements de la personnalité algérienne nous montre tous ceux qui, comme l'Ancêtre- narrateur, enferment la langue, la coupent du monde et lui vouent, sous sa forme orale ou écrite, et tous ceux qui, comme le Saltimbanque, tout en respectant son authenticité la projettent dans l'avenir, dans cette modernité qui épouse les révolutions et les progrès.

Elle a noté aussi que, dans « *L'honneur de la tribu* », Mimouni fait parler deux voix qui se confondent, s'enchâssent et s'entremêlent pour exprimer deux visions du monde, deux pensées et pour former un tout homogène et hybride.

Dans « *L'honneur de la tribu* », il ne s'agit pas simplement du rapport entre la langue du colonisé, l'arabe, et celle du colonisateur, le français, mais d'un rapport doublement aliéné, puisque ce dialecte n'est pas compris par tous ceux qui parlent l'arabe classique, tous les autres groupes qui traversent cet espace narratif. Ce ne sont que les vieillards sur le point de disparaître qui en gardent encore la mémoire, et très bientôt il va être trop tard.

Ce qui explique peut-être l'urgence de cet enregistrement, même si en n'y comprend rien. L'essentiel **est de sauvegarder la mémoire** dans ses formes d'expression d'origine, dans son propre dialecte, car le passage du dialecte à la langue du Coran constituerait lui-même une traduction et donc une trahison, la mémoire originelle. Cette mémoire, c'est avant tout la langue d'origine, ce dialecte berbère voué à la disparition, mais en l'absence duquel le passé n'aurait pas de sens. C'est pourquoi le texte insiste inlassablement sur l'enregistrement des dernières voix vivantes.

Nous relevons aussi plusieurs **figures** de **comparaison** et de **métaphores** qui soutiennent cette dimension de l'oralité. Il se fait donc un rappel de cette langue primaire

qui est le dialecte berbère, une sorte de présence, malgré son absence manifeste. On ne peut s'empêcher d'écrire dans cette langue de l'autre, qui demeure incompatible à **véhiculer ce signifié originel** du discours maghrébin. Quelques exemples : « ...dans l'immense ville qui restait indécentement étendue sur la plaine comme sur son lit l'amante assouvie. » (HT. p. 15) ; « ...et tous ces mystérieux mécanismes, plus complexes que la plus complexe soura du Coran. » (HT. p. 17) ; « ...plus lourds que leurs monstrueux rouleaux compresseurs, l'exil lamine l'être. » (TH. p. 20) ; « ...l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces. » (HT. p. 21)

Ce sont des comparaisons qui relèvent du domaine de l'excitation sensuelle, c'est-à-dire de l'érotisme. D'où, notamment le rôle crucial du conteur censé **susciter la réflexion**, provoquer la curiosité, développer la conscience de l'esprit de son auditoire et par un questionnement perpétuel il vérifie l'exactitude de la mémoire et tente constamment de chercher le **sens caché** des choses. Ce conteur **éveille l'esprit** à ce qui le déstabilise pour que chacun d'entre nous trace son propre parcours et découvre ses propres rêves. Pour conclure, nous reprenons que le conteur s'adresserait à une **audience** pour la captiver et la stimuler à l'accompagner dans son itinéraire narratif.

Le passage d'une langue - l'arabe - à une autre - le français est un travail de **transposition** qui est synonyme également d'une **harmonisation** au niveau de **l'écrit**, et qui permet de **véhiculer** comme métaphores, **valeurs et charges affectives et culturelles**. Donc, c'est grâce à ce travail sur l'oralité, que l'auteur de « *L'Honneur de la tribu* » transpose par écrit toute l'âme et la poésie de sa langue et culture d'origine, ce que Abdallah Bounfour appelle "la langue d'affect". Un travail marqué et infiltré par sa **tradition orale maghrébine**, a su s'emparer d'une parole d'un imaginaire errant, propre à sa culture, les agencer aux niveaux **esthétique et narratif** pour enfin **les exposer par écrit dans sa langue d'emprunt**. L'auteur serait traversé malgré lui par l'oralité maghrébine; donc par sa propre culture. C'est dire que les auteurs d'œuvres littéraires orales ou écrites ne détiennent pas l'exclusivité de la recherche formelle. En effet, il suffit parfois d'écouter l'un de ces ancêtres pour **découvrir en lui un gisement de figures de rhétorique telles la périphrase, la métaphore, la comparaison, l'hyperbole**.

« *L'honneur de la tribu* » est une **fable** dépourvue d'une visée **éducative** ou d'une fonction **de transmission de connaissances**. Ce récit **initiatique** nous apprend des choses sur nous-même et nous transmet un savoir, un **savoir-faire** et un **savoir-être**, c'est-à-dire une **vision du monde**. Il s'agit d'une vraie **pédagogie orale** qui véhicule des

enseignements, des **sentences**, des **maximes** et des **proverbes**. Ces "greffes dialectales"¹ donnent au discours son charme, ils font partie de la tradition orale qui permet la transmission de connaissances historiques et de préceptes moraux et religieux. Leur avantage, c'est de perpétuer une vision du monde. C'est à travers ce type d'énoncés, les sentences, les maximes, les proverbes et les enseignements que le vieux narrateur de Mimouni, qui ne peut parler autrement, donc c'est sa façon de s'exprimer oralement, choisit souvent pour nous communiquer la sagesse populaire. Il traite leur fonctionnement avec beaucoup d'humour. Ces passages apportent aussi un commentaire d'ordre en même temps explicatif et moral à son récit. Citons quelques exemples :

VI.1.1.1.1 Arabisme, aphorisme et proverbe

Le vieil homme qui croit profondément au mauvais œil, utilise cette expression "*Il ordonna, du haut de son cheval, le dénombrement des mâles en âge de combattre (cinq dans ses yeux), la confiscation d'une même quantité de coursiers, de tous les fusils, ...*" (HT. p.128).

Selon Carole Tisset « *Le discours du narrateur apparaît derrière l'aphorisme* »² : « [...] car chez nous un honorable père de famille doit cesser de travailler dès que son premier mâle est en âge de le remplacer » (HT. p. 13) ; « [...] ce qui représente chez nous le pire des vices ». (HT. p. 22) C'était un hors-la-loi. Moins belliqueux, son père - Slimane - était tout le contraire de son grand-père, Hassan El Mabrouk : "*nous constatâmes avec soulagement qu'à l'inverse de son père, Slimane se révélait calme, posé, respectueux et obéissant au point que la grand-mère le donnait souvent en exemple à sa turbulente progéniture. Il est bien connu que la cendre naît du feu.*" (HT. p.59) Il convient aussi de mentionner les nombreux proverbes et maximes qui parsèment le récit : « [...] c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive. » (HT. p. 35) ; « C'est à la graine qu'il faut juger la récolte ». (HT. p. 50) ; « Il est bien connu que la cendre naît du feu » (HT. p. 54)

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 130.

² Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op. cit.

VI.1.1.1.2 Maximes et sentences :

La femme au centre de ces sentences reflète une éthique trop austère, s'appuyant sur les "enseignements de l'Apôtre". "*Tout commence par la femme, nous le savons depuis longtemps.*" (HT. p.176) ; "*Notre Prophète et la sagesse tiennent à les contenir dans leurs rôles naturels : la procréation et la tenue du foyer.*" (HT. p.176) ; "*Nos aïeux nous ont prévenus : une belle fille est une calamité.*" (HT. p.176) ; "*Un homme qui succombe aux charmes de sa femme est perdu.*" (HT. p.177) ; "*Les femmes sont diaboliques.*" (HT. p.177)

MERED a bien montré que Mimouni a tracé un itinéraire poétique, dont

« l'écriture est précocement ce compromis entre une liberté et un souvenir, [...]. Comme liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment, mais ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix. C'est parce que l'écriture dérive d'un geste significatif, qu'elle affleure l'Histoire, bien plus sensiblement que telle autre coupe de la littérature »¹

Dans son étude linguistique de « *L'Honneur de la tribu* », Z.Mered a évoqué les notions : le verbe- chant et le verbe- texte. Deux verbes qui se distinguent mais aussi se confondent dans des métaphores, des comparaisons et des images qui, en même temps, s'adressent aux sentiments, et ainsi nous racontent avec nos passions ou notre sérénité d'Homme, et à « *la sensibilité et à la raison, et transmettent des idées qui suscitent analyse et médiation* », comme l'a noté Adonis².

En visant l'oralité, Adonis a montré que le verbe- chant , celui des anciens dont le Saltimbanque est lui- même le symbole, celui de l'oralité poétique « *dans sa structure profonde, (...) appel et réponse, dialectique d'une invitation réciproque entre le moi du poète et le nous du groupe* ». Autrement dit « *esthétique de l'écoute et du ravissement* » qui « *sur le plan du sens (...) exigeait du poète qu'il évitât les allusions lointaines, les récits hermétiques et « les suggestions ambiguës* »³, et « *qu'il vise le contraire de ces interdits* »⁴. Selon lui, elle exigeait aussi qu'il n'utilisât que les métaphores proches du réel « *immédiatement compréhensibles* ».

¹- BARTHES Rolland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Éléments de sémiologie*, Ed Gonthier, bibliothèque Médiations, 1979, pp. 19-20.

²- ADONIS, op. cit, in MERED Zoulikha, op. cit, p. 93.

³- Ibid, p. 92

⁴- Ibid.

En poursuivant , il constate que pour que

« l'écoute devienne plus agréable, que l'attention du destinataire soit notamment éveillée et l'effet de la parole plus prenant, il faut changer et l'intonation et la modulation varier les intervalles, souligner les voyelles longues, en un mot pratiquer l'art de la diction et de la déclamation poétique », créer un « rythme mesuré qui lie les parties du mot et empêche sa désarticulation (...) « un rythme au fondement de la parole poétique car il constitue le lien entre le plus fort entre le moi et l'autre »¹

Pour la modernité, le verbe- texte dont Mimouni, le poète, est, par le rapport complexe qu'il entretient avec la langue d'écriture, le français, la représentation. Celui-ci traduit la conscience du poète arabe face à l'acculturation linguistique et à la modernité. Une représentation qui offre au lecteur « *une littérature qui se donne une société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie. (...) elle ravie la douleur (...) Mais la littérature est vertu d'exigence* ».²

L'imaginaire maghrébin ne se conçoit pas hors de la parole. A travers le temps et l'espace, elle s'est manifestée par le biais d'images, de métaphores qui en tant que fond, c'est-à-dire en tant que sens, installent aussi une forme c'est-à-dire une manière d'être, de paraître, de voir et de concevoir. "*L'honneur de la tribu*" reste une brillante représentation de la parole maghrébine. Reprenant les propos d'Adonis, Z.Mered a conclu que le texte de « *L'honneur de la tribu* » qui habité par l'esprit de l'Ancetre, est « fermement attaché aux valeurs du chant- récitation et de la mémoire ». Selon lui, « *L'honneur de la tribu* » a surgi au détour d'un acte d'écriture qui :

« oscille entre oralité et écriture : entre le mot chanté et le mot écrit, entre la parole qui est présence absolue, parce que dite, et la parole qui est passé ou futur parce qu'écrite : entre la parole- désert et la parole-cité, entre l'errance et le foyer. Comme si elle était simultanément convergence et divergence. Convergence pour l'enracinement et l'authenticité, divergence pour l'adaptation aux modifications de la civilisation et du progrès.[...] »³

¹- Ibid, p. 93.

²- GAFAITI Hafidh, *Présentation du roman de Rachid Mimouni Tombéza*, Entretien, Extrait de Voix multiples, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/MimouniArticlesSur.PDF>,

³- ADONIS, op. cit, in MERED Zoulikha, op. cit, p. 97.

L'analyse linguistique de ce texte faite par Z.Mered, vient de nous montrer que son « colinguisme » 'arabiyya-français' n'a pas touché le signifiant des phrases qui le composent mais leur manière de signifier. Et cela à partir d'un art de la métaphore et de génération d'images¹ dans la tradition orale.

Pour conclure, nous pouvons retenir que la littérature orale, c'est cette parole² particulière, artistique dont les anciens sont les premiers dépositaires. Moyen d'expression populaire, elle constitue un véritable réservoir de la sagesse, de la culture et de l'art des peuples au sein desquels elle s'exprime. Élément constitutif de la vaste tradition orale, elle se transmet de bouche à oreille et de génération en génération.

L'intégration de cette forme de littérature à la structure romanesque est si marquée chez Mimouni que certains de ses écrits s'écartent de la forme classique du roman. Ce recours à l'oralité par lequel il marque sa tendance au changement s'inscrit dans son projet de renouvellement. La démarche de Rachid Mimouni repose donc sur des motivations idéologiques, culturelles et esthétiques qui apparaissent bien dans les innovations et la subversion que ce recours introduit dans l'écriture romanesque.

Ainsi, l'originalité et le mérite de ce romancier résident-ils moins dans le choix des thèmes traités que dans l'écriture, dans la manière d'écrire, de raconter, bref dans la conception même du genre romanesque.

Dans « *L'honneur de la tribu* », R. Mimouni emploie dans son écriture des expressions et des mots puisés dans l'oralité maghrébine et qui ont une grande charge sémantique pour séduire le lecteur français. C'est un jeu délicat qui s'installe entre le texte et le lecteur à travers le charme qui résulte dans le rapport de l'oralité à l'écriture. Ses textes recèlent un certain nombre d'indices qui expriment de diverses manières la fusion harmonieuse de différents modes d'expression que sont le roman et la littérature orale, l'oralité et la scripturalité.

L'oralité participerait par conséquent à la séduction du lecteur français, elle vise à l'ensorceler par la transposition par écrit d'expressions et d'images maghrébines étrangères à sa langue d'écriture. L'écrivain réécrit des histoires déjà existantes en tissant son récit sur le modèle ancestral et en le colorant par la profusion d'expressions dialectales, d'images de légende populaire et de citations coraniques. Cette œuvre fait jaillir une écriture différente. « une étrangeté »³ qui s'inscrit dans la tendance « néo-narrative ». Cette écriture s'installe

¹ - MERED Zoulikha, op. cit, p.97.

² Ibid., p. 14.

³ -MERED Zoulikha, op. cit, p. 54.

alors dans l'absence d'une parole, dans les silences d'une oralité qui se situerait alors dans cet espace entre le dire et l'écrire.

Toutes ces techniques scripturales modernes apparaissent en parfaite harmonie avec l'oralité déployée dans le roman et le conflit entre les tenants de la tradition et les partisans de la modernité qui domine *L'honneur de la tribu* semble résolu grâce à cette écriture qui tout en s'enracinant dans la tradition orale et ses valeurs s'ouvre au monde et à la modernité. Ainsi, l'oralité avec le conte, les proverbes et les mythes permet-elle de féconder le roman qui, à son tour, devient une survivance de la culture traditionnelle et permet au souffle ancestral de s'entendre au plan de l'universel.

Mais l'hybridité des textes ne se limite pas au seul mélange des genres ; elle prend aussi en compte l'intertextualité, ce dialogue entre des énoncés de diverses natures et de différentes époques dans l'espace du texte.

VI.2 Techniques d'écriture dans la trilogie de Mimouni

En nous fondant principalement sur l'étude des trois romans de Rachid Mimouni et en abordant le côté technique et esthétique de ses récits, nous nous attacherons dans ce travail de recherche à décrire, l'évolution, sur le plan esthétique et structurel, de l'écriture de R.Mimouni afin de décrypter les techniques d'écriture qui permettent à l'écrivain de s'inscrire dans le projet de l'écriture de la modernité.

Dans sa thèse de Doctorat et en réaction à quelques « thèses catégoriques » qui nient toute parenté entre le roman maghrébin et le roman occidental, Khalid Zekri¹ montre, à travers son étude, comment l'écriture romanesque de Mimouni réinvestit les procédures scripturales du roman occidental. Ses analyses ont porté sur l'ensemble des techniques romanesques que Mimouni et le Clezio partagent malgré leur appartenance à des espaces culturels différents. Par cette étude, Khalid Zekri se demande si Mimouni, en tant qu'écrivain algérien de langue française, forge-t-il des techniques scripturales concernant les incipit et les clausules (C'est justement cette stratégie de subversion que la littérature maghrébine de langue française a adoptée pour essayer de se faire une place dans le champ littéraire de chaque pays du Maghreb.) en fonction de son champ culturel, en l'occurrence

¹ - KHALID Zekri, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le Clezio*. Thèse de Doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Paris XIII, 1998.

le champ littéraire algérien, ou bien ses techniques romanesques s'inscrivent-elles exclusivement dans des codes génériques romanesques tels qu'on les trouve en Occident, lieu de naissance du roman?

Comme le souligne Beïda Chikhi,

"la littérature algérienne de langue française entraîne la constitution d'un champ littéraire qui rompt avec une pseudo-tradition littéraire arabo-berbère dont la normalité du discours se voit contestée et perturbée par des écrits qui se développent parallèlement et donnent l'indication d'une écriture textuelle comme Histoire réelle, et par l'entrée dans son propre champ historique d'autres cultures dominantes véhiculées par la langue étrangère, le Français et un genre nouveau, le roman"¹

Mettant en évidence la transtextualité comme stratégie d'écriture chez Rachid Mimouni, Khalid Zekri se demande notamment si Mimouni illustre-t-il l'exemple d'une dépendance ou au contraire d'une indépendance au niveau scriptural? L'étude du genre romanesque (genre occidental par excellence) permettra de répondre à cette interrogation à travers l'examen des schèmes narratifs, discursifs et architextuels investis dans les incipit et les clausules des romans de Mimouni et ceux de Le Clézio. Nous tenons à préciser que cette analyse est d'ordre scriptural et a trait aux techniques d'écriture telles qu'elles sont codifiées dans le genre romanesque.

Le roman est donc un genre exemplaire susceptible de servir d'illustration pour une telle analyse au niveau des techniques d'écriture. Des travaux ont déjà évoqué des parentés entre le roman maghrébin et le roman occidental en général, et français en particulier. Najat Khadda², dans ses propositions pour l'analyse des romans de Mohammed Dib, justifie cette parenté par l'impact de la formation scolaire sur les auteurs maghrébins de langue française. Christiane Chaulet-Achour³ a consacré justement sa thèse d'Etat à l'analyse de cette influence de l'apprentissage scolaire sur les textes maghrébins de langue française en s'appuyant sur les résultats obtenus par Renée Balibar dans *Les Français fictifs*⁴.

¹ - *Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1989, p. 11.

² - *L'Oeuvre romanesque de Mohamed Dib. Proposition pour l'analyse de deux romans*, Alger, O.P.U., 1983.

³ - « Langue française et colonialisme. De l'abécédaire à la production littéraire », Doctorat d'Etat, Paris III, 1982.

⁴ - ARON Paul, "Sur le concept d'autonomie" in *Discours social/social discourse* vol. IV : 7, 1995, p. 68

Zekri a poursuivi qu' il est certes vrai qu'on peut parler de la spécificité et de la modernité de certains auteurs maghrébins de langue française comme l'ont montré Beïda Chikhi¹ et Abderrahman Tenkoul², mais cela ne nous permet nullement d'aboutir à des conclusions généralisantes. Rachid Mimouni utilise certes, comme tant d'autres écrivains maghrébins, les techniques narratives du conte issues du terroir, mais cela n'est pas une spécificité maghrébine puisque la tradition littéraire occidentale connaît aussi les modalités scripturales du conte. Citons entre autres écrivains, Marguerite de Navarre, Denis Diderot, Michel Tournier.

Le travail de l'auteur fera ressortir toute la difficulté à affirmer la spécificité et l'originalité de la littérature maghrébine de langue française dans sa globalité. C'est dans ce sens, que Rachid Mimouni est un cas exemplaire qui permettra de montrer ou non si l'écriture romanesque des auteurs les plus reconnus au Maghreb et en France reste dominée par les codes et les schèmes occidentaux. En effet, Le point de vue insistant sur des modèles endogènes paraît, à l'auteur de cette étude, en décalage avec la réalité scripturale des romans de Mimouni qui s'inspirent aussi et surtout de modèles exogènes. D'où l'intérêt de choisir un auteur comme Le Clézio qui, par la diversité de ses techniques romanesques, lui permettra de montrer le rapport étroit qui lie les techniques romanesques de Mimouni à la praxis scripturale du roman occidental.

Pour conclure, il souligne que l'originalité esthétique de la littérature maghrébine n'est pas généralisable puisqu'on y retrouve encore les procédés rhétoriques du genre romanesque tels qu'ils sont codifiés par la tradition littéraire occidentale. L'héritage de l'esthétique occidentale se perpétue chez Mimouni parallèlement à une dramatisation de l'héritage colonial. Le "désir de l'Histoire" ne cesse de hanter l'oeuvre de Mimouni pour rappeler à chaque fois que l'Algérie actuelle est le résultat d'une blessure coloniale et post-coloniale. Coloniale à cause de la modernisation accélérée qui a "corrompu" la nature profonde de l'Algérie. Post-coloniale à cause de l'esprit de la Révolution qui a été trahi par les nouveaux dirigeants de l'Algérie (censée être) libre. Cependant, c'est l'aspect formel qui rapproche les romans de Mimouni de l'esthétique du roman occidental.

En effet, K.Zekri a pu montrer, à travers l'analyse des éléments qui lui semblent les plus pertinents dans le genre romanesque, que les romans de Mimouni ne modélisent pas systématiquement les formes d'expressions artistiques maghrébines, mais plutôt les codes

¹ - *Maghreb en Textes*, Paris, L'Harmattan, 1996 et *Littérature algérienne*, Paris, L'Harmattan, 1998.

² - *La littérature marocaine d'écriture française. Réception critique et système scriptural*, thèse d'Etat, Paris XIII, 1993.

génériques occidentaux. Par conséquent, ce "mimétisme formel" (qui ne doit nullement être pris dans un sens négatif), poursuit l'auteur de l'étude, empêche toute originalité scripturale chez Mimouni d'autant plus que les modalités mêmes de l'articulation entre incipit et clause ne diffèrent pas de celles utilisées par Le Clézio.

VI.2.1 Techniques d'écriture dans *L'Honneur de la tribu*

L'honneur de la tribu (1991) est le troisième roman de la trilogie qui s'inscrit très franchement dans un projet d'écriture moderne tout en gardant au discours sa même teneur dénonciatrice. L'auteur renoue avec l'éclatement des structures spatio-temporels, la mise en abyme, le fantastique, . Il intègre d'autres instruments d'écriture comme le mythe social et historique, le texte de l'oralité. C'est un vieux conteur qui représente la voix de la communauté, celle de son histoire et du terroir qui témoigne du passé de la tribu.

Avec des lectures algériennes intitulées "*Sémiologie du texte littéraire et Analyse du discours*" et dirigées par Naget KHADDA, l'équipe de recherche : Malika Hadj-Naceur, Ouahiba Hamouda, Naget Khadda, Zahra Siagh, Aziza Lounis, Beïda Chikhi, Afifa Bererhi, met l'accent sur les techniques d'écriture de Rachid Mimouni dans *L'honneur de la tribu*. Des analyses proprement linguistiques ou stylistiques¹ à celles des techniques narratives en passant par la mise au jour de la mythologie et du symbolisme investis et des intertextualités convoquées par le travail littéraire de R. Mimouni, la poétique de *L'honneur de la tribu* a ainsi été dévoilée par ce travail collectif. Ces études nous permettent de constater que *L'honneur de la tribu* réalise un mixage des formes et des discours, il instaure notamment une intertextualité interne avec les romans précédents. On peut noter, également que Mimouni continue à travailler les formes et les structures où son texte mêle, dans une construction très travaillée, le réel, le fantastique, le mythe et la légende ; autant de ressources que mobilise la tradition orale :

« Ce qui caractérise Rachid Mimouni, c'est sa capacité de travail et sa constante volonté de s'améliorer, d'aller de l'avant : il n'arrête pas d'écrire. Après « Tombéza », c'est le fameux « l'honneur de la tribu », superbe roman mêlant le réalisme et le légendaire, pour un retour aux sources axé sur une Algérie moderne, saine, lucide. »²

¹ - « *L' Honneur de la Tribu de Rachid Mimouni, Lectures algériennes* », sous la direction de Naget Khadda *Études littéraires maghrébines* n°4, 1995, éd. L' Harmattan,

² - LEBDI B., *chronique littéraire, Mimouni : la modernité est incontournable*, El Watan 28 Mai 1992 in BENJELID Fouzia, op. cit.p.119-120.

Avec ce roman, Mimouni devient un écrivain du désenchantement :

« Dans *l'honneur de la tribu* (...) ,Mimouni continue de regarder l'Algérie profonde, son passé et son présent, ses difficultés, ses erreurs et ses espoirs. Ce livre constitue le troisième volet d'une trilogie de la déception et de la désillusion. L'auteur a recours au conte et à la fable pour dire une société aux prises avec la modernité. L'honneur de la tribu est l'épopée de tout un village. »¹

Les techniques littéraires sont remarquables et rapprochent cette production de certaines œuvres consacrées pour leur valeur littéraire au plan universel :

« *L'honneur de la tribu* » est un livre incomparable .Autant dire qu'on brûle de trouver des comparaisons. Et pour mesurer le talent de Rachid Mimouni mémorialiste, historien, poète, satiriste, caricaturiste, lyrique, bouffon, visionnaire, désabusé, généreux, amer, polémiste, lucide, rêveur (on a rien oublié ?),il faudrait imaginer , mettons la rencontre de « *Clochemerle* » et de « *Cent Ans de solitude* », de « *Don Camillo* » et des « *Mille et Une Nuits* »²

Lorsqu'on sait que « *l'écrivain, quelque soit sa nationalité, participe à la vision du monde propre à son époque, et qu'en conséquence, il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, souvent à son insu* », on ne saurait nier l'influence du roman du 20 siècle sur le roman algérien postcolonial. Un regard sur le roman mimounien laisse voir des caractéristiques qui rappellent celles du roman moderne régi par le principe de la fragmentation et de la subversion des conventions littéraires réalistes. En effet, *L'honneur de la tribu* est caractérisé par une multiplication des récits. L'histoire de la tribu confrontée au despotisme d'Omar qui veut y introduire la modernité constitue le récit central du roman. À ce récit il faut ajouter celui de la fuite de la tribu au moment de la colonisation française et celui légendaire du géant Hassan ainsi que l'histoire de Slimane. Ces récits sont racontés dans un ordre temporel anachronique caractérisé par une multiplication des prolepses et des analepses.

Ceci est un autre trait que Mimouni emprunte au roman moderne. En effet, le roman s'ouvre sur une prolepse « *Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas*

¹ - LOUNIS A, op.cit. p.130.

² - VITOUX F, « *Mon village à l'heure algérienne, l'imam et le préfet.* », article dans le *Nouvel Observateur*, du 11 mai 1989, n° 1279 in BENJELID Fouzia, op. cit.p.120

oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée » (HT. p. 11) Il s'agit d'un discours prononcé par Omar le nouveau préfet. Les deuxième et troisième chapitres commencent également avec des prolepses constituées toujours par les propos d'Omar « *Je peux vous dire que je ne viens pas les mains vides, nous déclara-t-il à son arrivée* », « *Votre sort est désormais entre vos mains, ajouta-t-il en descendant de voiture* ». Or ce nouveau préfet n'arrivera au village qu'au début du quatrième chapitre.

Cette arrivée sera suivie dans le roman d'une série d'analepses qui racontent l'ascendance et l'enfance d'Omar. La première analepse est celle de l'histoire de son grand père Hassan et le début de celle de son père Slimane « *Nous nous souvenions tous de l'enfance d'Omar El Mabrouk, mais plus encore de sa tumultueuse ascendance. C'est à la graine qu'il faut juger la récolte. Je vais te raconter l'histoire de son grand-père, le terrible Hassan El Mabrouk dont les exactions semèrent le trouble dans notre région* ». Le cinquième chapitre s'ouvre sur une analepse qui continue l'histoire du père et raconte l'épisode du saltimbanque et son ours « *Oui, à l'apparition d'Omar El Mabrouk, nous fumes nombreux à nous remémorer les prédictions de cet étrange bohémien, mi-camelot, mi-saltimbanque* ». Le chapitre six, comporte un flash-back racontant l'enfance d'Omar El Mabrouk et un autre à la page 141 racontant l'histoire de sa sœur Ourida.

Ce brouillage de la narration assuré par la multiplication des récits et des anachronies entraîne le lecteur dans des confusions qui s'accroîtront par le croisement de plusieurs codes narratifs (réaliste, fantastique et mythique). L'histoire dans L'honneur de la tribu baigne dans une ambiance de fantastique travaillée par des personnages hors du commun qui marquent une rupture dans le code référentiel comme Omar El Mabrouk dont la naissance est surnaturelle et le saltimbanque juif et son ours. À côté du fantastique, la fragmentation du texte réaliste s'appuie sur l'inscription du mythe. La description de la vallée heureuse, cette terre des origines où la vie n'était que bonheur et paix pour les membres de la tribu s'érige comme un vrai mythe universel celui du paradis perdu. L'inscription de ces codes qui supplantent le réel déjoue les limites du roman qui devient de ce fait hybride et embrouillé.

Retenant la réflexion de BENJELID, on peut souligner que dans l'honneur de la tribu, les événements s'articulent selon une technique narrative récurrente dans les romans mimouniens: un récit premier et des récits seconds selon le mode de l'enchâssement. De plus, la diégèse s'organise autour de la binarité passé (colonisation) et présent (Indépendance). L'honneur de la tribu manifeste, enfin, une structure narrative qui échappe au code traditionnel. De cela l'auteur diversifie les procédés narratologiques qui

fragmentent le texte en misant sur le rôle des foyers de l'énonciation, la multiplication des perspectives narratives et les anachronies (analepses et prolepses).

VI.2.2 Techniques d'écriture dans *Tombéza*

Les travaux de Benjelid ont montré qu'il s'agit bien, dans *Tombéza* (1984), d'un deuxième exercice d'écriture dans le texte moderne et si le discours reste identique, la narration privilégie les innovations exigées par la fiction moderne. L'auteur persiste dans cette voie en introduisant d'autres procédés narratologiques. L'histoire racontée éclate dans l'espace et le temps ce qui remet en cause la catégorie de la linéarité. La fragmentation du texte s'accroît dans *Tombéza* par un réel défoulement par le langage. Il s'agit, en effet, de la mise en abyme, à travers l'enchâssement perpétuel et inlassable de récits seconds dans le récit mémoratif du héros (*Tombéza*), qui se fait une allure vertigineuse et conduit la narration dans les développements les plus inattendus. Enfin, ces récits font varier les voix énonciatives *polyphonie narrative*¹ et les regards. Deux récits policiers parallèles viennent se mêler très souverainement dans le récit premier qui est de nature mémorative. La fragmentation atteint sa plénitude dans le caractère tronquée des histoires policières qui tournent à la dérision d'un tel modèle d'expression.

La technique narrative qui travaille et génère le roman, selon Benjelid, c'est la digression. C'est une véritable hémorragie du langage : le texte n'arrête pas de s'allonger, de devenir tentaculaire en multipliant les personnages et les récits seconds selon le principe des redondances et des occurrences narratives et discursives. C'est le modèle du récit digressif par excellence et une nouvelle façon pour l'auteur de raconter. Le rythme en est époustoufflant car la conscience intérieure du personnage-narrateur déballe tout, passé et présent ; elle ne s'embarrasse d'aucune limite, d'aucune linéarité, d'aucun scrupule, d'aucune convenance :

« (...) Passé ancien, passé récent, présent vécu se télescopent avec une science consommée. Les narrations se superposent, le lecteur se demande parfois qui parle... qu'importe, c'est un chœur, un tourbillon, une cohorte d'éclapés et de garde-chiourme

¹ - BENJELID Fouzia, op. cit.p17.

indissolublement liés avec cette question lancinante qui court entre les lignes : « quand cela va-t-il finir... »¹

C'est pourquoi la critique littéraire souligne également la valeur esthétique du texte en l'inscrivant dans le champ de la littérature universelle.

Aziza LOUNIS, pour sa part et dans une activité de recherche, a abordé une étude sur cet auteur de la nouvelle génération considéré "écrivain de la rupture". L'étude est axée sur le démontage de certaines techniques narratives dans *Le fleuve détourné* et *Tombéza*; en particulier le point de vue adopté pour contempler la réalité, le spectacle qu'offre cette réalité, la question de la temporalité. Ces trois points d'attaque du texte font apparaître que la représentation de la décomposition de la réalité sociale algérienne est rendue par un récit lui-même décomposé où la mise en œuvre du principe de simultanéité cherche à transmettre une réalité mouvante, complexe, contradictoire, pleine d'impondérables et de lacunes, captée par une conscience elle-même insaisissable. Cette rénovation majeure de la narration apparaît alors comme le choix esthétique du projet de profanation du conformisme par l'auteur et la manifestation de son modernisme.

Dans un Colloque international intitulé « Algérie : nouvelles écritures », Mehanna AMRANI et sous le titre : « Trajectoire d'un pays. Trajectoire d'une écriture. Itinéraires croisés. Le cas de Rachid Mimouni », a illustré un bon exemple de cette évolution vers l'in-signifiant de l'horreur dans l'itinéraire singulier d'un écrivain comme Rachid Mimouni. Son itinéraire entre la contestation très littéraire encore du *Fleuve détourné* et la brutalité du réel "tel qu'en lui-même" dans *Tombéza*, en l'espace de deux ans seulement (de 1982 à 1984) est significative.

A travers sa réflexion, l'auteur a souligné que l'évolution littéraire de Mimouni illustre bien ce qu'on a pu appeler ailleurs² le "retour du réel" dans la littérature maghrébine des années quatre-vingt. Le regard lucide qu'il pose sur les horreurs de la société dans laquelle il vit procède cependant d'une exigence littéraire dont le modèle de Kateb n'est pas loin. Elle a noté, également, que le réel "brut" est progressivement investi de manière fort intéressante dans l'élaboration littéraire dans *Tombéza* et *L'Honneur de la Tribu*. L'œuvre de Mimouni peut ainsi apparaître comme une sorte de transition entre deux envahissements de l'écriture par l'horreur.

¹ - BOURBOUNE M, revue « *Jeune Afrique* », N° 1240, 10 octobre 1984, p. 77 in *ibid.*, p.536

² - BONN Charles, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Le Livre de poche 1990, p. 211-237 in AMRANI Mehanna, « *Trajectoire d'un pays. Trajectoire d'une écriture. Itinéraires croisés. Le cas de Rachid Mimouni* », « *Algérie : nouvelles écritures* », Colloque international intitulé de l'Université York à Glendon, Toronto. 13-14-15-16 mai 1999

VI.2.3 Techniques d'écriture dans *Le Fleuve détourné*

Le Fleuve détourné (1982) inscrit, pour Benjelid, un tournant radical dans l'écriture. R. Mimouni rompt avec les procédés narratologiques qui s'inscrivent dans les catégories du roman réaliste. Pour le lecteur non initié aux textes modernes, la lecture d'un tel roman devient éprouvante. Mais ce qui est par contre explicite c'est le discours mimounien qui prend les formes d'un acte de langage illocutoire et perlocutoire. L'auteur a consacré son étude, dans ce roman, sur la description des personnages qui se chargent de dénoncer le pouvoir et tous les dérèglements et dissolutions d'une société qui assume très mal sa modernité et sa reconstruction.

Les dysfonctionnements, poursuit l'auteur, se généralisent au point que le texte le traduit par l'imbrication de plusieurs codes génériques qui fracturent l'homogénéité du récit réaliste normatif comme le fantastique, le déliriel, le poétique. Le style de l'auteur se fait dans la phrase incisive et percutante, dans la fuite de l'imaginaire qui suscite l'expansion infinie du texte. L'histoire elle-même éclate dans l'espace et le temps en deux récits parallèles pris en charge par un même narrateur personnage de la diégèse .

La volonté de Mimouni de prendre en charge le passé de son pays dans sa production romanesque apparaît comme une inspiration vitale de l'écrivain. L'écriture de l'Histoire travaille contre l'effacement du temps et des hommes. Elle donne à la mémoire une force motrice pour refuser le silence et l'oubli. En fait, la fonction d'une littérature questionnante qui privilégie la souveraineté de la portée historique permet à l'écrivain non seulement de manier la plume mais de s'exprimer librement et de prendre part au déroulement des événements qui marquent l'évolution de sa société.

VI.3. L'ESTHÉTIQUE INTERTEXTUELLE

« Pour lire adéquatement une œuvre dans la singularité de sa textualité, il faut la lire consciemment dans son intertextualité c'est-à-dire à travers le système des écarts par lesquels elle se situe dans l'espace d'œuvres contemporaines. »

(P. Bourdieu, Choses dites)

Sur le plan des innovations formelles, et pour prendre toute la mesure de l'intérêt littéraire du roman de Mimouni, il faut ajouter ce qui l'apparente, dans la discoursivisation romanesque, à un aspect très important du roman postmoderne, c'est-à-dire l'esthétique intertextuelle. Le concept d'intertextualité est un mot-clé incontournable du vocabulaire de la critique littéraire actuelle. Malgré sa percée remarquable dans les théories littéraires et les discours critiques depuis plus d'une vingtaine d'années, il ne fait pas encore l'objet d'une définition unanime chez les théoriciens et analystes. En se basant sur les travaux de Julia Kristeva¹ sur l'emploi du terme « intertextualité », Mikhaïl Bakhtine² est le véritable précurseur de cette théorie littéraire. Ce dernier employa plutôt le terme équivalent de « dialogisme », c'est-à-dire la propriété que possède un énoncé d'entrer en relation avec d'autres énoncés, d'autres textes préexistants. En d'autres termes, et selon l'explication de Todorov, « intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir dont il présente et prévient les réactions »³. D'autres critiques et théoriciens comme Todorov, Barthes⁴, Genette⁵, Riffaterre⁶, Laurent Jenny⁷ Marc Angelot⁸ vont tour à tour

¹ Julia KRISTEVA, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, coll. « Points » 1978. C'est à partir des idées de Bakhtine et en peaufinant ses concepts clés de « dialogisme » et de « polyphonie » que Kristeva en arrivera à la notion d'intertextualité.

² Mikhaïl BAKHTINE, - *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970.
- Esthétique et théorie du roman, 1978.

- *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1994.

³ Tzvetan TODOROV, Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique*, Le Seuil, 1981.

⁴ Roland BARTHES, *Leçon*, Le Seuil, 1978.

- « Texte (théorie du texte) », *Encyclopaedia universalis* 1973.

⁵ Girard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁶ Michael RIFFATERRE, *La production du texte*, Le Seuil, 1979.

- « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979, p. 128-150 ;

- « La syllepse intertextuelle », *Poétique* n° 40, 1979, p. 496-501.

- « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.

- « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 4-7.

⁷ Laurent JENNEY, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257- 281.

- « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coup de ciseaux », *Revue d'esthétique* n° 3-4, 1978, p. 257-182.

⁸ Marc ANGELOT, « L'intertextualité » : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences humaines*, Tome 189, n° 1, 1983, p. 121-135.

- « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte* n° 2, 1983, p. 101-112.

apporter leurs contributions à l'illustration et à la clarification de cette notion d'intertextualité. Vu les nuances conceptuelle, on emploiera ici ce mot dans son sens le plus courant et le plus large, c'est-à-dire de « dialogisme textuel », ou d'interaction textuelle ou plus simplement d'intégration et de transformation dans le tissu narratif d'un texte étranger ou de textes référentiels.

Mimouni, dans sa création romanesque, s'est abreuvé fondamentalement à deux sources : la tradition orale et les nouvelles techniques narratives. On a montré par ailleurs comment il a su intégrer habilement les formes littéraires traditionnelles. Ainsi mythes, légendes, contes, proverbes... et même la structure du récit traditionnel ancestral ont été mis à contribution pour donner à son écriture cette tonalité orale qui fait son charme et son originalité et qui garantit son label algérien et maghrébin.

Cette étude portera principalement sur certaines formes d'intertextualité plus courantes dans le nouveau roman et le roman postmoderne, avec leurs nombreux renvois intertextuels et les effets citationnels, avec leurs références à des auteurs, à des œuvres littéraires, à l'histoire, à la religion, à l'actualité etc. Il s'agit des « reprises » ou emprunts littéraires, des allusions historiques, des références à l'actualité, à des personnalités du monde contemporain.

Dans les récits de Mimouni, on voit bien que l'écrivain algérien a été marqué par les nouvelles stratégies romanesques et en particulier par les œuvres de certains auteurs contemporains qu'il connaît. Ses romans ont des ressemblances avec ceux des auteurs comme Henri Lopes dans *Le Pleurer-rire*, Gabriel Garcia Marquez dont il a trouvé des maîtres de style (prolifération verbale, hyperbolisme, démesure, extravagance, carnavalisation, mélange des genres et des formes, polyphonie narrative, brouillage narratif etc) et des maîtres du fantastique, du merveilleux etc... L'intertextualité se manifeste encore chez Mimouni au niveau de certains thèmes qu'il traite. Comme chez Marquez, il dénonce les extravagances des responsables, leur pouvoir totalitaire. Parmi les formes d'intertextes qu'on relève dans les récits de Mimouni, il faut aussi mentionner les allusions et les passages du Coran. Considéré comme une source importante d'inspiration, le Coran est constamment présent dans ses textes. L'intertextualité joue à fond dans l'écriture romanesque de Mimouni, écriture constituée, entre autres, de tout un réseau de références littéraires, d'allusions historiques, religieuses etc. A travers ce croisement culturel, s'élaborent une écriture nouvelle, originale, novatrice, une parole différente, multiple, dialogique et une interlisibilité enrichissante.

VI.3.1 Intertextualité et création romanesque

Par le dialogue qu'elles entretiennent avec les autres textes, les trois romans étudiés dessinent un espace textuel intéressant à observer pour le champ des références qu'il dessine et pour la façon dont chacun des romans intègre les éléments qui lui sont antérieurs, traces à peine perceptibles, citation ou transformation. Ces textes dialoguent d'abord avec eux-mêmes, se répondant, se répétant ou se corrigeant de roman en roman, approfondissant une réflexion, se constituant par le jeu d'échos et de reprises en œuvres.

«La situation intertextuelle de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses : non seulement textes arabes ou français mais aussi textes oraux riches de l'espace maghrébin, mais aussi textes issus de la littérature dans le monde entier. »¹ (Charles Bonn)

Pour Mimouni, la référence fondamentale reste Nedjma dont l'écho se retrouve d'une œuvre à l'autre, indice de la forte influence de ce texte considéré comme fondateur de la littérature algérienne dont le fascine le récit de la geste ancestrale. A travers un colloque intitulé « *Kateb Yacine, un écrivain "au cœur du monde"* », les chercheurs ont constaté que ce roman de Kateb Yacine, qui allie, en effet, certains éléments de la tradition orale algérienne aux techniques du roman moderne et qui se place dans une double filiation littéraire maghrébine et occidentale, a marqué une rupture dans l'histoire de la littérature maghrébine d'expression française en lui donnant une nouvelle orientation esthétique et une nouvelle tonalité.

La présence de l'œuvre de Kateb est bien plus forte dans les romans de Mimouni car il s'agit de la recherche formelle qui s'affirme avec vigueur, dans l'œuvre de Kateb, une contestation sociale et politique mais aussi un questionnement sur « l'être là » maghrébin. Il s'agit pour ces chercheurs de la rupture avec une tradition romanesque littéraire algérienne « exotique » et « ethnologique » et le choix d'une écriture moderne qui tend à l'universalité. C'est, en effet, la contestation sociale et le retour vers la culture

¹ - in « *Kateb Yacine, un écrivain "au cœur du monde"* », colloque international, Tunisie, 22/ 23 février 2005.

ancestrale. A ce sujet, Naget Khadda, sous le titre "*les ancêtres redoublent de férocité*"¹, a poursuivi le cheminement de la narration dans L'honneur de la tribu sur les traces de la légende tribale qui a alimenté concurremment avec l'épopée nationale et le roman de la dépossession- l'écriture de Nedjma. Les matériaux (intrusion coloniale avec son cortège de violences: dépossession, génocide, dispersion) sont tous repris, mais le texte de Mimouni tente un renversement démystifiant en substituant à la tragédie épique le drame prosaïque. Khadda a considéré l'écriture de Mimouni comme dévoratrice à plusieurs niveaux et de différentes façons car elle avale et régurgite la représentation des ancêtres par laquelle l'œuvre katébiennne avait thématiqué à un moment historique crucial le problème de l'identité.

Kateb, Dib, Camus et, à un degré moindre, Feraoun, dessinent les grands traits de l'espace intertextuel qui sert d'arrière-plan aux auteurs qui l'élargissent parfois au-delà du champ national (même si c'est une phrase de Ben Badis qui est placée en tête du Fleuve) par le recours à l'épigraphe qui convoque les grands noms d'écrivains ou de penseurs : Khalil Gibran pour *Tombéza*, Valéry et Pierre Emmanuel pour *L'Honneur de la tribu*. Tous ces romans, par la prospection esthétique qu'elles tentent, l'acceptation des ruptures et des scandales qu'elles impliquent, élargissent les frontières à l'intérieur desquelles elles s'inscrivent, dialoguent avec le reste du monde et, ainsi, rejoignent les grands textes de la littérature universelle.

VI.3.2 Transtextualité littéraire et écriture novatrice

L'étude réalisée par F. BENJELID nous a permis de souligner que les exigences de la critique littéraire moderne n'acceptent plus d'enclaver et de confiner un texte dans son environnement immédiat et dans la seule rigueur de l'immanence; il faut, selon l'auteur, procéder à sa délocalisation. En effet, les notions de dialogisme, d'intertextualité ou de transtextualité font éclater les frontières. Un texte n'existe pas par lui-même; il n'a de vie que par rapport à d'autres textes qui l'ont précédé et qui lui donnent un sens; cependant, il n'omet pas pour autant de générer sa propre originalité car ancré dans son propre univers qui participe à sa procréation et à sa genèse.

¹- « *L' Honneur de la Tribu* de Rachid Mimouni, Lectures algériennes », sous la direction de Naget Khadda, Études littéraires maghrébines, n°4,1995, éd. L' Harmattan.

Par sa réflexion, BENJELID a inscrit l'écriture de Mimouni ,au même titre que celle de Y. Kateb, R.Boudjedra, N.Fares, M Bourboune, D.Chraïbi ou A. Meddeb., dans un cadre de transtextualité¹ en les incluant , tous, dans l'espace du courant littéraire universel du roman moderne dont ils subissent les retentissements et les résonances à leur manière; la relation transtextuelle, poursuit l'auteur, implique la littéarité d'un texte au niveau des procédés ou techniques de l'écriture .Historiquement, après Joyce, Faulkner et Dostoïevsky, les théoriciens et écrivains du roman moderne, en France, agissent dans le renouvellement et la modernisation des techniques de l'écriture dans la deuxième moitié du vingtième siècle ; ils introduisent une rupture par rapport au roman réaliste de type balzacien ; ce sont les dérives d'une nouvelle esthétique qui se font connaître et que N. Sarraute définit en termes de 'l'ère du soupçon'².

La littérature est donc conçue selon une nouvelle esthétique qui bouscule et heurte les habitudes du lecteur ; les nouvelles formes de l'écriture exigent de lui de la réflexion et interpellent son esprit critique; le texte littéraire place la lecture des textes dans un esprit de remise en cause ou de controverse. C'est l'éclatement du texte moderne. On parle alors de fragmentation, d'hétérogénéité, de subversion. C'est la révolte contre le signifiant, les procédés narratologiques pour mieux transmettre sa parole.

BENJELID a noté, à travers son étude, que les répercussions sur la littératures maghrébine d'expression française sont indéniables ; ce courant littéraire avec sa nouvelle vision de la société, avec l'éclatement des formes esthétiques traditionnelles ne laisse pas insensibles les écrivains maghrébins qui vont à leur tour vivre et connaître les bouleversements entraînés par la décolonisation. Ils se retrouvent eux-mêmes face à leurs sociétés nouvelles affrontant les impératifs de la reconstruction et de la modernité. C'est ce mouvement littéraire du renouvellement qui semble séduire R. Mimouni. Dans ces textes se dessinent déjà la recherche d'une esthétique moderne qui s'affirme comme entièrement

¹ - GENETTE Gérard, dans « *Palimpsestes , la littérature au second degré*», définit la notion de transtextualité :

« (...) la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte (...), tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » , éd. du Seuil, 1982, p. 7

² - CHARTIER P, *introduction aux grandes théories du roman*, éd. Nathan, HER, Paris, 2000, p. 153, «En février 1950, Nathalie Sarraute, auteur de deux romans importants, *Tropismes* (1939), et *Portrait d'un inconnu* (1948) , fait paraître dans *Les Temps Modernes* un article intitulé 'L'ère du soupçon' (...) ce texte-manifeste prend position sur le roman contemporain. L'ancienne alliance, si commode, de l'auteur et du lecteur, contractée depuis Balzac, autour du personnage typifié, d'une intrigue bien charpentée et de l'usage de la troisième personne est devenue, dit-elle caduque. La méfiance règne entre les partenaires et touche tout particulièrement le personnage traditionnel. Il est impossible se s'en tenir aux conventions réalistes du siècle passé. Le pacte, assure N. Sarraute, ne va plus de soi. Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon ».

vouée à l'éclatement et la rupture au plan narratologique et discursive. R. Mimouni se range dans le sillage des écrivains maghrébins iconoclastes ,aussi son écriture s'installe dans une relation de dialogisme (Bakhtine) ou d'intertextualité (Kristéva). Selon ces théoriciens du texte littéraire, tout texte peut- être une réactivation d'un ou plusieurs textes antérieurs ou contemporains ; pour Bakhtine :

«L'objet du discours d'un locuteur , quel qu'il soit, n'est pas objet du discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà ,pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement ;il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances »¹.

ou pour Kristéva :

«placer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'est pas, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure (...), un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivains, du destinataire (ou de personnage) ,du contexte culturel actuel ou antérieur »².

Dans ce champ très large de l'écriture , qu'implique le phénomène de la transtextualité, ou 'transcendance du texte'³ (G. Genette) (au Maghreb et dans le monde), l'intérêt, pour l'auteur de la recherche, est non seulement celui d'interroger les formes du signifiant et la lecture discursive de leur éclatement mais aussi de s'interroger sur le texte mimounien qui n'a cessé d'évoluer d'un écrit à un autre. De cela, nous tentons dans ce chapitre de déchiffrer et de déceler ces structures subversives et fragmentaires qui permettent au lecteur de décrypter les projets de l'auteur, de comprendre le sens qu'il veut imprimer à son œuvre, sa conception de l'écriture et d'en extraire l'originalité dans le champ de la transtextualité littéraire. Elles lui permettent aussi de mieux comprendre le sens profond d'une œuvre, ses tendances, son renouvellement inopiné au niveau des structures narratives.

¹ - BAKHTINE Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, cité par Nathalie Piégay – Gros, dans « *Introduction à l'Intertextualité* », Ed. Dunod, 1996, p.25/26.

² - KRISTEVA J, *Recherche pour une sémanalyse*, éd. du Seuil, coll. Points, 1978, p.263

³ - BENJELID Fouzia, op. cit. p.13

Considéré comme l'un des auteurs phares de sa génération, Rachid Mimouni, auteur algérien, s'est fait connaître sur la scène littéraire internationale non seulement grâce à une œuvre littéraire abondante, mais surtout par une écriture subversive qui se veut une rupture par rapport à l'esthétique littéraire des premiers écrivains algériens, caractérisée par son réalisme et son engagement clairement assumé. Rachid Mimouni est un novateur. Mais son innovation, notamment dans le domaine romanesque a une source d'inspiration diversifiée. Le repérage des intertextes dans l'œuvre romanesque de cet écrivain permet de dire qu'il existe une sorte de dialogue entre ses romans et les œuvres antérieures. L'originalité de l'auteur réside justement dans ce dialogisme.

En effet l'écriture romanesque de Rachid Mimouni est une écriture luxuriante, déroutante et carnavalesque. Elle se veut une rupture assez radicale avec l'esthétique du roman traditionnel, en ce sens qu'elle présente de nombreuses distorsions, c'est-à-dire des déformations ou contraventions aux normes esthétiques en vigueur. Mais plusieurs études ont montré que son écriture est le résultat d'une inspiration diversifiée. Cet article vise à révéler les phénomènes intertextuels qui se manifestent dans l'œuvre romanesque de cet auteur et à montrer en quoi son écriture constitue une originalité.

VI.3.3 Création romanesque et pratique intertextuelle

Dans sa pratique du texte hybride, Rachid MIMOUNI utilise merveilleusement l'esthétique de l'intertextualité. Cette technique qui apparente son œuvre au roman postmoderne, s'inscrit dans la volonté de saper les fondements du roman traditionnel et de renouveler le roman algérien de langue française et le rendre plus authentique. Mais que recouvre la notion d'intertextualité ?

Cette notion s'est imposée dans le champ critique depuis la fin des années soixante grâce à Julia KRISTEVA. Elle part du principe que nul texte n'est conçu indépendamment de ce qui a été déjà écrit et qu'il porte, d'une manière ou d'une autre, la trace de la tradition. Dans sa manifestation, l'intertextualité se révèle comme une rencontre de textes. Elle désigne le fait que « *dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent* »¹.

En tant que stratégie d'écriture, l'intertextualité autorise donc la coprésence et le dialogue de textes différents. Cependant, loin d'être le fait du seul écrivain, l'esthétique de l'intertextualité a besoin, pour être appréciée à sa juste valeur, de la précieuse collaboration

¹ Julia KRISTEVA, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 86.

du lecteur. Il appartient à ce dernier, non seulement de reconnaître l'existence de l'intertexte, mais aussi de l'identifier puis de l'interpréter. La mémoire et la culture sont le moteur de cet exercice : le lecteur reconnaît un passage inséré subtilement ou explicitement dans le texte ; un passage étranger qu'il se souvient avoir déjà lu dans un autre texte.

Les relations intertextuelles perceptibles dans les romans de MIMOUNI se caractérisent par la diversité des textes impliqués. Il s'agit de quatre types de relations intertextuelles : les textes empruntés à la littérature orale, le recours aux textes d'autres écrivains, les références à des passages coraniques et les allusions à l'Histoire et à l'actualité.

VI.3.3.1 Les références littéraires

Le recours à d'autres textes littéraires est une forme d'intertextualité qui consiste à convoquer, par divers procédés, des grands textes issus de la littérature universelle est parfaitement illustrée par l'écriture romanesque de MIMOUNI. La mémoire du lecteur, ses souvenirs de lecture sont continuellement sollicités lorsqu'il aborde *L'Honneur de la tribu*, *Tombéza* ou *Le Fleuve détourné*. Ces romans sont pour le romancier, autant d'occasions pour investir dans l'écriture, les grands courants de pensée ainsi que les grands auteurs occidentaux et africains qui ont marqué sa formation et sa culture. Ce dialogue ininterrompu avec les grandes œuvres littéraires, MIMOUNI le réalise essentiellement par la citation et la référence, deux formes explicites d'intertextualité. La citation est la forme la plus représentative, mais aussi la plus élémentaire de l'intertextualité. Les signes typographiques (guillemets ou griffes) qui matérialisent généralement sa présence indiquent, dès le premier coup, l'insertion d'un texte dans un autre. Cette forme d'intertextualité est plus visible dans *Le Fleuve détourné* (citation de A. B. BADIS).

Dans la pratique de l'intertextualité, la référence consiste, pour l'écrivain, à renvoyer son lecteur à un texte sans le convoquer littéralement. Comme la citation, la référence est une forme explicite d'intertextualité ; à la différence que la référence n'expose pas le texte auquel elle renvoie. C'est plutôt « une relation in absentia »¹ qu'elle établit. A l'instar de la citation, la référence peut également servir à la caractérisation des personnages.

¹ Nathalie PIEGAY-GROS, op. cit., p. 48, in Roger Tro DEHO, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, op. cit., p. 103.

En prêtant ces lectures à ces personnages, MIMOUNI entend indiquer leur niveau intellectuel, leurs compétences culturelles et leurs appartenances sociales. Les références littéraires donnent au lecteur, une idée de la bibliothèque intérieure que ces personnages se sont constituée. Mais en réalité, derrière ces personnages, c'est la grande culture de MIMOUNI qu'il faut voir et admirer. Les personnages-lecteurs qu'il met en scène lui permettent d'investir dans l'écriture, ses souvenirs de lecteur, ses connaissances littéraires, philosophiques et culturelles.

A coté de la citation et de la référence, on rencontre, chez MIMOUNI, un autre type d'intertextualité qui se manifeste sous la forme de l'influence. L'influence, cette autre forme d'intertextualité que nous voulons mettre en évidence dans les romans de Mimouni n'a rien de systématique. Contrairement à l'imitation, l'influence est une pénétration lente, une osmose subie de façon plus ou moins consciente par les écrivains. Selon PICHOS et ROUSSEAU,

« Les influences (...) peuvent être définies comme le mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre engendre une autre. (...) l'écrivain est susceptible de recevoir un « stimulus » créateur de l'admiration qu'il ressent pour un autre écrivain, mais plus encore du sentiment de parenté profonde, ou mieux d'une intimité personnelle particulière, qu'il a avec un autre écrivain... »¹.

Dans la trilogie de MIMOUNI, c'est *L'Honneur de la tribu* qui montre les traces les plus visibles de l'influence de certains grands auteurs. Ce texte dans lequel l'écrivain a investi sa culture n'échappe pas à l'influence d'un écrivain comme Kateb YACINE. Le thème de l'ancêtre qui se trouve au centre de la diégèse. Dans ses romans, on peut également établir, selon les thèmes abordés, l'influence de plusieurs textes maghrébins de l'époque. Ainsi, à l'instar de *La Répudiation* de Rachid BOUDJEDRA, de *Nedjma* de Kateb YACINE, le roman de MIMOUNI est un réquisitoire contre les cotés pervers de l'école occidentale. Comme eux, il dénonce le déracinement culturel engendré par le colonialisme.

Ces différents exemples montrent bien que, consciemment ou non, MIMOUNI a été influencé par certains auteurs tout comme K. YACINE et R. BOUDJEDRA. Les romans de ces auteurs ont été écrits au moment où la littérature maghrébine d'expression française et le genre romanesque en particulier sont en quête d'une forme et d'une personnalité

¹ Claude PICHOS et André Michel ROUSSEAU, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 75.

spécifique. Au plan esthétique, ils s'inscrivent donc dans cette logique de rupture avec le modèle occidental, rupture inaugurée depuis 1968 par *Nedjma* de Kateb YACINE. A l'instar de son précurseur, MIMOUNI a adopté une écriture nouvelle et originale qui tend à l'universalité.

Les romans de MIMOUNI ont aussi des affinités avec les romans de R. BOUDJEDRA. En effet, le mélange des genres, l'extravagance et la carnavalisation des situations, le fantastique, le merveilleux et l'invraisemblance, ces traits qui caractérisent l'écriture du romancier algérien ont été d'abord expérimentés par les écrivains de sa génération, les écrivains des années 80. On peut également voir dans l'écriture de MIMOUNI, l'influence du latino-américain Garcia MARQUEZ auteur de *Cent ans de solitude* et de *L'automne du patriarche*. Donc, la citation des textes célèbres de la littérature universelle ou la simple référence à ceux-ci sont principalement chez Mimouni un mode d'authentification du discours.

Les passages coraniques insérés d'une manière ou d'une autre dans les romans de MIMOUNI participent à la caractérisation psychologique, morale et sociale de certains personnages. Ils témoignent parfois du savoir des auteurs et peuvent également constituer des indices de leurs appartenances religieuses. D'un autre point de vue, il faut souligner que le Coran constitue un riche héritage pour l'humanité tout entière. Pour le romancier, ce grand texte d'inspiration orale est intéressant sur les plans historique, thématique, philosophique et stylistique.

L'intertextualité pratiquée par MIMOUNI explore aussi d'autres domaines. Cet écrivain intègre également dans ses œuvres, des allusions historiques, des références à l'actualité ou à des personnalités vivantes du monde contemporain.

VI.3.3.2 Les références historiques

Parmi les intertextes non-littéraires relevés dans le corpus, l'histoire figure en bonne place. Il s'agit d'une histoire qui englobe le passé et l'actualité. Les œuvres romanesques de MIMOUNI s'appuient essentiellement sur l'histoire récente et contemporaine de l'Algérie.

Dans les romans de Mimouni, on trouve des noms qui évoquent des figures ou des événements historiques. Mimouni s'inspire de l'histoire réelle pour écrire ses romans. Dans cette optique on ne peut qu'être d'accord avec Bakhtine qui «*situe le texte dans*

l'histoire et dans la société envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquelles il s'insère en les réécrivant. » (Julia Kristeva, 1969 :83)

L'écriture mimounienne puise aussi sa matière dans des faits et événements de l'Histoire. L'Histoire est analysée comme une entreprise de démystification du passé. Ce qui **distingue** cette oeuvre c'est son **retour aux origines de la tribu, composante humaine, sociale et culturelle fondamentale de la société algérienne**; Mimouni part à la conquête d'un passé lointain qui sombre dans l'oubli alors qu'il est très **riche en enseignements** : « *C'est dans l'Histoire que Mimouni explore en ses profondeurs, en ses strates de non dits pour donner forme et parole aux oubliés, aux silencieux, aux aphasiques, aux muets, aux bègues et aux ombres dans cet univers du temps et des morts¹.* ».

Mimouni adopte dans ce roman l'écriture (ou la réécriture) de l'Histoire à travers l'histoire du roman. Elle est reflétée par le point de vue et les paroles du personnage principal et les personnages secondaires. Dans le récit du *Fleuve détourné*, Mimouni met sa réflexion dans deux visées en parallèle : la visée de l'histoire du récit et la visée de l'Histoire algérienne à l'époque des années 70 et 80 période de parution de l'œuvre. Il essaye d'établir une relation étroite entre l'histoire du roman et l'Histoire de la société algérienne. Autrement dit, il veut montrer que l'histoire qui l'a racontée est une partie de l'Histoire d'un peuple vivant l'époque post-coloniale sous toutes ses modifications. C'est une société qui cherche son identité et son Histoire perdue, elle les reconstruit difficilement à partir des fragments épars tout au long d'un parcours plein d'impondérables malaises :

« Lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l'HISTOIRE, c'est, ce peut être l'histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec l'HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel. »².

Ce permanent retour en arrière que MIMOUNI réalise par la médiation du texte historique n'est pas fortuit. Tout en dénonçant les sévices commis par le régime dictatorial

¹ - MIMOUNI Rachid, entretien avec « *Revue Jeune Afrique* », N° 1240, 10 octobre 1984, in BENDJELID Faouzia, op.cit, p. 522.

² BARBERIS, Pierre cité par ACHOUR, Christiane / REZZOUG, Simone, *Convergences critiques*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1995, p.266.

au nom du développement, le romancier cherche, dans le passé, des modèles susceptibles d'inspirer les dirigeants actuels afin qu'ils œuvrent pour l'avènement d'une vraie démocratie en Algérie.

L'œuvre romanesque de MIMOUNI est donc un foyer de rencontre de l'histoire passée et de l'histoire en train de se faire. Les raisons de ce mariage entre le passé et le présent se dégagent clairement de ces propos de cheikh Anta DIOP dans *Les naufragés de l'intelligence* :

« aujourd'hui, mes frères, seule une véritable connaissance du passé peut nous donner la conscience, le sentiment d'une continuité historique, indispensable à la consolidation de nos peuples. Un peuple doit se livrer à une pareille reconnaissance de soi car, se faisant, il identifie et valorise ce qui est solide, fondateur dans ses propres structures culturelles et sociales. Il peut aussi en rejeter les faiblesses ». (p. 137)

Dans les romans de MIMOUNI, de nombreux indices témoignent de la présence de l'histoire contemporaine en tant qu'intertexte inséré dans le texte principal. Les allusions ou références historiques sont explicites ou implicites. Dans l'un ou l'autre cas, pour les reconnaître, le lecteur doit avoir une certaine connaissance de l'histoire.

Chez Mimouni, l'intertexte historique est donc abondamment utilisé. Les œuvres font constamment allusion et référence à l'histoire. Ce retour régulier au texte historique répond, chez l'auteur, à plusieurs préoccupations. L'évocation des grands noms qui ont marqué de leurs emprunts l'histoire de l'Algérie, du monde et de l'humanité est, pour eux, un moyen de présenter à la génération actuelle qui semble manquer de repère, des modèles à imiter. Par ailleurs, en présentant sur le mode de la parodie carnavalesque des responsables algériens avec leurs défauts, il dénonce leur dictature. Dans une perspective strictement esthétique, le recours à l'histoire est motivé par une volonté de produire une écriture romanesque qui puise ses fondements et son expression, non seulement dans la culture et l'histoire algérienne, mais également dans la culture et l'histoire universelles.

Ainsi, l'intertextualité est bien ancrée dans l'esthétique romanesque de MIMOUNI et elle apparente son œuvre au roman postmoderne. Cette écriture constituée de références et d'allusions littéraires, bibliques, culturelles et historiques est une expérience nouvelle est originale qui réalise, entre les intertextes et le texte principal, une interlisibilité fort enrichissante.

VI.3.4 Le dialogue intertextuel

La critique littéraire, Julia Kristeva, définit le texte comme « *une permutation de texte, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.* » (Kristeva, 1969 : 52). En fait c'est le critique russe, Mikhaïl Bakhtine, qui est le premier à introduire cette perspective dans la théorie littéraire. Pour lui, en effet, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. Dans cette optique le mot littérature n'est plus envisagé comme un point (un sens fixe) mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures. Autrement dit la littérature est perçue par Bakhtine comme un fait complexe, lieu où se croisent une multiplicité de discours hétérogènes. On appelle donc intertextualité la relation qui unit un texte littéraire à d'autres textes préexistants auxquels il s'oppose ou fait écho. L'intertexte est alors cet ensemble d'écrits auxquels le texte est relié, explicitement ou non. Un texte se crée toujours, d'une certaine manière, dans une relation intertextuelle à d'autres textes.

L'intertextualité externe désigne le rapport d'un texte à d'autres qui ne sont pas de l'auteur lui-même. Il y a donc un dialogue entre ses livres et les textes du passé. C'est dire qu'il peut y avoir un autre dialogue entre ses œuvres et l'histoire réelle.

Au total, l'ensemble des intertextes découverts dans l'œuvre romanesque de Mimouni relève de l'allusion qui consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une chose qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée. Remarquons cependant que ces intertextes subissent plus ou moins des transformations formelles ou sémantiques au cours de leur insertion pour des besoins de l'art romanesque. Dans cette perspective, les œuvres de Rachid Mimouni se présentent comme la mimésis d'un réel qu'elles tentent de reproduire en le transformant. L'auteur part donc d'un déjà là. Il fait ainsi dialoguer ses romans avec un passé lointain ou récent. Mais lorsque l'auteur ne s'appuie pas sur un fait historique, il peut s'inspirer de l'œuvre d'un autre écrivain ou d'un courant littéraire.

C'est dire que la trilogie de Mimouni est une réécriture novatrice, donc une œuvre originale ; car : « *L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles [...] Non seulement le pastiche mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque* ». (Chklovski, 1965 : 50) la critique a vite remarqué un lien de parenté entre ces romans de Mimouni et ceux de l'écrivain colombien Gabriel Garcia Marquez, à savoir : *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche*.

Il ressort de tout ce qui précède qu'il est pratiquement impossible d'apprécier, à sa juste valeur, la littérature algérienne d'expression française actuelle, sans faire allusion à l'histoire et aux œuvres antérieures. Rachid Mimouni tente d'exprimer sa spécificité à travers un style, une écriture, une forme, tout en essayant d'être universel. C'est dire que Mimouni ne s'enferme pas dans son univers : il prône une politique littéraire d'ouverture, notamment par le recours au modèle latino-américain. L'importance d'une telle démarche n'est plus à démontrer, et pour cause : Notre littérature, en accédant à l'écriture, postule l'utilisation, par nos écrivains, des critères à la fois endogènes et exogènes [...] Il est donc tout naturel qu'en prenant racine dans nos traditions et dans notre fonds originel, nos œuvres littéraires et artistiques s'inspirent de techniques extérieures. Des besoins nouveaux et un environnement de plus en plus diversifiés créent des mutations auxquelles l'art n'échappe pas. Nous devrions donc tout en nous enracinant en nous-mêmes, en nos valeurs esthétiques propres nous ouvrir aux autres¹.

L'écriture par étourderie de Mimouni procède d'une innovation. Si « *toute innovation formelle est subversive* », alors on peut dire que l'œuvre de cet écrivain est une subversion du roman traditionnel. En fait l'auteur ne veut pas écrire des romans mais des fables. C'est dire qu'il rejette toutes les formes d'académisme et de monologisme qui caractérisaient les premières générations d'auteurs algériens pour adopter le dialogisme et la polyphonie.

Après les genres traditionnels oraux, la structure des romans étudiés s'ouvre aussi à des textes appartenant à d'autres auteurs, aux citations coraniques et au grand texte de l'Histoire. L'intertextualité ainsi établie, en plus de mettre en évidence la culture livresque de l'écrivain, permet de lire et de comprendre les romans à la lumière des intertextes et vice versa. Cette perméabilité des frontières, entre des textes contemporains ou entre les textes du passé et ceux du présent, est l'un des traits qui attestent de la nouveauté des romans de MIMOUNI car, le dialogue des textes est l'une des caractéristiques de l'écriture moderne.

L'originalité de Mimouni réside donc dans le travail de la forme. L'auteur mêle les genres et les courants littéraires de sorte qu'il débouche sur une écriture métissée, hybride, profondément dialogique. Cet amalgame répond justement à la politique d'une écriture qui

¹ Alioune Sène, cité par Alphonse Sonfo et Urbain Dembélé : « De l'oral à l'écrit ». Notre Librairie, n°75-76, p.77-85.

se veut un discours politique non structuré se déployant en vrac dans les textes romanesques¹.

VI.4 Rupture et continuité

Il est impossible d'évoquer une rupture sur le plan littéraire des formes d'écritures et d'expression sans évoquer comme référent les formes d'écriture qui ont précédé dans le paysage littéraire algérien. C'est pourquoi nous reviendrons à l'histoire de la littérature algérienne et aux modifications d'écriture propres au paysage littéraire algérien de cette dernière décennie pour illustrer cette idée de renouvellement d'écriture.

Le début des années quatre-vingt a introduit une rupture féconde sur le plan littéraire des formes d'écriture et d'expression de la littérature algérienne. Dans la violence et la tragédie les écrivains algériens font entendre une parole nouvelle, témoignage du nouveau du paysage littéraire algérien. En un demi-siècle d'existence, les modifications d'écriture à l'œuvre cette dernière décennie ne sont cependant pas le premier bouleversement que connaît la littérature algérienne d'expression française. Il nous semblait important de revenir un instant sur l'histoire de la littérature algérienne et sur les principaux changements qu'elle a connus, car ceux-ci témoignent d'une évolution de la littérature maghrébine dans son ensemble. Nous verrons donc, en se basant sur le mémoire de DEA d'Anne Griffon intitulée *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989* dirigée par Jacques Chevrier et Guy Dugas, comment, en quelques décennies, la littérature algérienne est passée d'une écriture iconoclaste tant sur le plan de la forme que du contenu à une écriture plus directement narrative en lien étroit avec l'actualité

VI.4.1 Contexte de renouvellement

Dans un premier temps, nous nous attacherons, dans ce chapitre à décrire la situation littéraire de l'Algérie des années quatre-vingt ; nous montreront que cette période symbolise un renouvellement du paysage littéraire algérien marqué d'une part par une éclosion prodigieuse des formes d'expression artistiques et d'autre part par le passage des écrivains d'une écriture iconoclaste, à une écriture beaucoup plus directement narrative qui est à mettre en rapport avec l'actualité algérienne. Les écrivains éprouvant le besoin

¹ Pierre N'Da : « Un écrivain engagé, Charles Nokan ». Notre Librairie, n° 87, p.57-62.

(devoir) de témoigner de la tragédie algérienne. En ce sens nous montrerons que le roman algérien peut se lire comme un témoignage exemplaire de la situation algérienne.

Dans la violence et la tragédie les écrivains algériens font entendre, souvent au péril de leur vie, une parole littéraire, que l'horreur quotidienne rend inexorablement différente de la précédente. Ce sont ces modifications d'écriture que nous nous attacherons dans ce chapitre, car elles témoignent d'un renouveau du paysage littéraire algérien.

Nous avons voulu tenter, également, l'analyse de l'écriture de la décennie 80. Pourtant, l'ensemble, pour hybride qu'il puisse sembler représentatif de l'état d'une société à un moment donné de son histoire, des écritures romanesques qui s'y génèrent dans leur diversité, des perspectives qui s'ouvrent alors et de la richesse du champ littéraire complexe qui se met en place. « *Toute œuvre, écrit G. Durand, est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une "terre nouvelle et un ciel nouveau" »¹.*

En se créant, elle met en place un monde qui, pour inventé qu'il soit, à partir de ce que l'écrivain choisit, plus ou moins consciemment, plus ou moins librement, de montrer, d'aller chercher ce qui nous permet de l'identifier comme tel ; ce désir de questionner la littérature, ce qu'elle nous dit de nous, de notre monde, du rapport de l'écrivain à ce qu'il décrit, de ses choix comme de ses silences, de la capacité de l'écriture à transformer la matière dont elle se nourrit.

Les événements tragiques qui secouent l'Algérie depuis le début de cette décennie, ont bien provoqué une « rupture féconde »², sur le plan littéraire, des formes d'écriture. Le paysage littéraire algérien de cette dernière décennie semble, en effet, s'inscrire dans un contexte de renouvellement. Depuis une dizaine d'années, la littérature algérienne connaît un vaste mouvement de transformation interne dans ses procédés et ses thèmes narratifs et de transformation externe : éclatement spatial par l'exil et les lieux d'édition. Evoquant les transformations du paysage littéraire algérien, Jacques Noiray écrit : « *On notera avec intérêt l'évolution du roman maghrébin, surtout en Algérie, qui semble depuis une*

¹ - DURAND Gilbert, « *Les fondements de la création littéraire* », Encyclopaedia Universalis, Enjeux, Tome 1, 1990, p.392.

² - DUGAS Guy, « *1989, An I du polar algérien* » in Algérie, 1989 (ouvrage coll.), Toronto, Editions La Source, 1998, p. 117. p.12

décennie accorder moins d'importance à l'imaginaire et aux recherches formelles, et retrouver la veine plus réaliste de ses débuts. »¹

C'est dans ce contexte de renouvellement relayé par la naissance, dans la fin des années quatre-vingt, de nouvelles formes d'écritures qui permettent une diversification et une ouverture du champ littéraire algérien. Depuis 1945, on a assisté à un développement relativement important de la forme romanesque dans la littérature maghrébine. Ce phénomène correspond sur le plan historique à la période de maturité politique et à celle de la lutte armée. C'est pourquoi il faut à la fois expliciter ce phénomène en lui-même et le relier aux conditions socio-politiques qui le supposent. De plus, ce genre littéraire permet de circonscrire certains problèmes de la culture nationale. Le roman est une esthétique occidentale qui a subi une évolution propre et qui, dans son passage à d'autres cultures, provoque des attitudes intellectuelles particulières et se place dans de nouveaux cadres. Le problème est de savoir comment faire éclater cette tradition, la démystifier et trouver de nouvelles formules aptes à exprimer notre réalité et à incarner nos désirs les plus profonds. Charles Bonn disait que :

« La situation intertextuelle de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses : non seulement textes arabes ou français mais aussi textes oraux riches de l'espace maghrébin, mais aussi textes issus de la littérature dans le monde entier. »

Ainsi, les romans de Rachid Mimouni allient certains éléments de la tradition orale algérienne aux techniques du roman moderne et qui se placent dans une double filiation littéraire maghrébine et occidentale. Son œuvre romanesque a marqué une rupture dans l'histoire de la littérature maghrébine d'expression française en lui donnant une nouvelle orientation esthétique et une nouvelle tonalité et affirme une contestation sociale et politique mais aussi un questionnement sur « l'être là » maghrébin.

La rupture avec une tradition romanesque littéraire algérienne « exotique » et « ethnologique », le choix d'une écriture moderne qui tend à l'universalité, la contestation sociale et le retour vers la culture ancestrale dans un mouvement qui rompt les fils de la filiation placent l'écriture mimounienne « au cœur du monde ».

¹ - Ibid, p. 112

VI.4.1.1 Rupture et subversion depuis l'expérience du *Souffles*

Après les Indépendances, la littérature algérienne d'expression française marque une nette évolution surtout avec l'apparition du mouvement *Souffles*¹. L'influence de ce dernier a permis principalement plusieurs recherches et avancées aux plans formel et esthétique. Cet intérêt pour les expériences formelles chez les Maghrébins se remarque déjà dans des œuvres antérieures, marquées par une organisation non linéaire du récit². Jean Déjeux parle d'un engagement esthétique³ qui ne promeut pas seulement de nouvelles pratiques d'écriture, mais épouse une nouvelle idéologie dictée par un esprit de renouveau, en réaction à la production maghrébine de la période dite de « combat »⁴.

La génération des écrivains maghrébins après *Souffles* a une production relativement marquée par une richesse culturelle et stylistique. Nous nous limiterons à quelques aspects dominants de son esthétique. Bien que chaque écrivain se distingue par une problématique et un langage spécifiques, on peut déceler certaines tendances communes; elles s'inscrivent dans deux grandes directions:

- une tentative de déconstruction des traditions littéraires, nationales et françaises, jugées incapables d'exprimer l'imaginaire de l'écrivain.

- une tentative de construction d'une écriture susceptible de traduire la pensée bi-culturelle de l'auteur.

La génération des écrivains de l'indépendance est soumise à de multiples contradictions entre ses aspirations intellectuelles - exprimées en particulier dans les articles de *Souffles* - et les réalités individuelles et sociales dans lesquelles elle se trouve;

¹ Ce mouvement littéraire et culturel s'est organisé autour d'une revue et était inspiré principalement par l'auteur marocain Abdellatif Laâbi (1942). Ce dernier publie entre 1966 et 1971 une revue trimestrielle, *Souffles*, qui va jouer un rôle considérable dans le renouvellement de la culture au Maghreb en se donnant comme programme une redéfinition de la culture nationale ainsi qu'une remise en question de l'héritage colonial en rupture avec tout mimétisme littéraire. Son combat d'intellectuel et d'opposant lui vaut d'être emprisonné en 1972 et par conséquent la suspension des activités de la revue. Voir à ce propos quelques numéros publiés en ligne, <http://www.seattleu.edu/souffles/> (page consultée le 10 juillet 2009). Voir aussi l'ouvrage de Saïfi Babana-Hampton, *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi*, Birmingham, AL, Summa, 2008.

² Voir à cet égard Nedjma de Kateb Yacine (1956), *Je t'offrirai une Gazelle* de Malek Haddad (1959) et *Qui se souvient de la mer* de Mohamed Dib (1962).

³ Voir son ouvrage, *La Littérature maghrébine d'expression française : introduction générale et auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

⁴ Abdellatif Laâbi signale à ce propos que « l'un de ces paradoxes manifestes est que cette littérature véhiculait une contestation, des contenus nationalistes et parfois révolutionnaires dans des formes absolument médiévales et aristocratiques », *Souffles*, n° 5, 1967, [En ligne] http://www.seattleu.edu/souffles/S05/4_1.HTM (page consultée le 15 août 2009).

d'où un tiraillement entre des modèles de vie souvent opposés: occident/Maghreb, tradition/modernité, laïcité/islam, idéal personnel/idéal national...

La langue d'écriture se trouve de ce fait profondément marquée par la polyphonie: voix plurielles, registres et accents variés, interpénétrations de plans énonciatifs, discursifs ou historiques, mélange des codes linguistiques (arabe, français, écrit, oral...). L'écrivain veut également exprimer "l'inconcevable", "l'incompréhensible", "l'impossible".

Cette mouvance s'est traduite chez les auteurs maghrébins¹ par la production d'œuvres dites romanesques, mais qui sont plus constituées d'un enchevêtrement générique : poésie, essai et discours narratif où, comme le fait remarquer Gontard, « *toute distinction aristotélicienne (et donc occidentale) entre les genres disparaît, de sorte qu'il n'y a plus de frontières entre la prose et la poésie, le récit et le lyrisme* ». ²

Les conditions d'émergence et d'évolution de cette littérature assez riche. L'ensemble de son œuvre se caractérise par une écriture de subversion et de dénonciation dans laquelle il revendique les abus des dirigeants, l'injustice sociale... Outre dans l'écriture romanesque, l'auteur algérien déploie d'autres moyens pour faire entendre et rendre visibles ses dénonciations. Pour ce faire, il explore d'autres genres littéraires ainsi que d'autres formes artistiques. En effet, cette diversité offerte par l'auteur se matérialise par un alliage des récits. Notre choix d'analyse portera en particulier sur l'effort d'écriture et l'élaboration formelle de ces romans sans oublier son originalité thématique.

En effet, d'une œuvre à une autre, la structure narrative de la trilogie de Mimouni obéit à une organisation binaire et la structure globale des trois romans offre des récits distincts par le contenu et par l'écriture. le récit voyage et transcende espace et temps et change complètement de matière discursive, voire générique. Les récits a priori semblent indépendants et reconfigurent le sens de la lecture, qui peut se réaliser d'une manière non linéaire. Serait-ce un signe de « modernité textuelle » au sens où l'entend Naget Khadda³?

¹ Voir entre autres les œuvres de Abdelkébir Khatibi (Maroc), Abdelwahab Meddeb ou encore Rachid Boudjedra (Algérie) pour ne citer que les plus connus.

² Marc Gontard, *La Violence du texte, la littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, L'Harmattan/ SMER, 1981, p. 21. Laâbi déclare dans le même sens « qu'il serait vain d'essayer de faire rentrer ces ouvrages dans un genre littéraire ou autre selon un système de classification devenu depuis longtemps caduc », *Souffles*, n° 13-14, 1996, [En ligne] http://www.seattleu.edu/souffles/S1314/7_1.HTM (page consultée le 15 août 2009).

³ Naget KHADDA, *Écrivains maghrébins et modernité textuelle*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 7-15.

Dans son approche du texte maghrébin, cette dernière relie la structure du texte au contexte historique et littéraire des pays du Maghreb dans le sens où l'évolution des sociétés maghrébines vers leur décolonisation entraînerait à la fois une « libération textuelle » et l'affirmation d'une indépendance qui libère du modèle occidental imposé. Est-ce le cas de Rachid Mimouni? On ne peut nier l'influence du mouvement Souffles sur l'ensemble de la production maghrébine. Serait-il possible aujourd'hui de se pencher sur le texte et l'écriture mimounienne comme étant un message esthétique et moderne d'un auteur universel?

L'écriture du romancier algérien n'a pas cessé d'évoluer, que ce soit au plan thématique ou au plan de la structure. Le romancier entame une nouvelle ère d'écriture qui s'éloigne des schémas classiques. L'auteur assume la rupture au niveau de la composition romanesque et adopte une narration diverse et multiple. Cette élaboration formelle nous poussera dans un premier temps à nous attarder sur la signification de cet alliage. Est-ce une simple juxtaposition des récits différents où y aurait-il une unité de sens à travers ce choix narratif? La multiplicité narrative entraîne à coup sûr une diversité de contenu qui va influencer l'écriture et révéler une hétérogénéité du discours romanesque. Notre objectif dans ce travail est de déceler à travers ces trois romans, particulièrement structurés, non pas le sens de chaque discours isolé, mais celui des discours combinés.

VI.4.1.2 De l'écriture iconoclaste aux nouvelles perceptions littéraires

Il nous appartient, afin de mieux faire ressortir les modifications d'écriture que nous nous attachons à décrire dans ce chapitre, de rappeler la présentation, de cette génération des iconoclastes ou "enfants terribles", faite par Anne Griffon et qui a occupé le paysage littéraire algérien jusqu'au début des années 80. De 1968 à 1980, une fois les indépendances acquises, l'attention des écrivains du Maghreb s'est concentrée, selon l'auteur de la thèse, sur les grandes questions de l'aliénation, du moi et de la quête identitaire. Ces questions se sont accompagnées, pour lui, d'un travail d'appropriation et de subversion du langage. Il a constaté qu'en Algérie, le style du constat et de la neutralité, qui avait prédominé dans les premiers temps, laisse la place avec la parution de *Nedjma*¹ de Kateb Yacine à une esthétique plus directement iconoclaste. Ce texte publié en 1956 marque à la fois une rupture et un commencement pour l'ensemble de la littérature

¹ - YACINE Kateb, , *Nedjma*, Paris, Editions du Seuil,1956.

maghrébine. Il opère, en effet, un renversement de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui préexistaient jusqu'alors.

Les “ dignes successeurs ” de Kateb, ces écrivains algériens de la “ troisième génération ” Bourboune, Farès, Boudjedra, développent une esthétique violemment négative qui exalte l'écart et la déviation par rapport aux conventions stylistiques. La manifestation la plus connue de ce que nous pouvons sans aucun doute considérer comme une seconde naissance du roman algérien est *La Répudiation*¹(1969) de Rachid Boudjedra. Dans ce roman, en effet, s'exprime violence et révolte individuelle dans une langue mise en pièce par une écriture éclatée qui joue de tous les registres et de tous les genres. Pour Charles Bonn, *La Répudiation* est “ *la manifestation scandaleuse des deux paroles indicibles dans le système clos du discours algérien convenu : celle de la sexualité et celle de la mémoire.* »²

Les revendications sociales ou identitaires de cette “ génération terrible ” passent par une véritable théorisation de l'écriture qui trouve certainement sa source dans les rapports conflictuels à la langue de l'Autre mais va également au-delà. Chez ces écrivains, la quête d'identité ne se sépare pas d'une quête d'écriture. Les recherches d'écriture sont donc au centre des préoccupations des écrivains qui entendent rompre avec la génération précédente et, ils se présentent en effet, selon d'Anne Griffon comme des “ commenceurs ” et non comme des “ continuateurs ”. Pour Beïda Chikhi “ *parcourir les textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un espace ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition* ”³ Pour la “ génération terrible ” la subversion formelle est plus efficace encore que celle des thèmes. Le début des années quatre-vingt s'accompagne cependant d'un “ retour ” au réel chez les tenants même de cette génération et marque la fin relative – pour le roman du moins – d'une écriture iconoclaste⁴.

¹ - BOUDJEDRA Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969.

² - NOIRAY Jean, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, SUP, 1996.

³ - CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'harmattan, 1996, p.7.

⁴ Au regard de la critique littéraire, la tendance iconoclaste de l'écriture, au Maghreb, s'affiche, pour la première fois, dans le roman *Nedjma* de Y.Kateb : «A vrai dire, Kateb a révolutionné le roman maghrébin en jetant à la mer la littérature régionaliste et emprisonnée dans un réalisme étriqué et pauvre ;il a senti que toute exigence doit être à la fois expression de son authenticité et recréation de toute littérature (...) Kateb peut-

VI.4.1.3 Subversion formelle et retour au réel

Après 1980, passée l'exaltation un peu illusoire des premières années de l'indépendance et les plaisirs un peu faciles de la révolte individuelle et de la subversion du langage, la littérature maghrébine (surtout le roman, surtout en Algérie) semble retrouver sa fonction première de peinture et de critique sociale et revenir à un type de récit plus traditionnel¹. Les années quatre-vingt marquent, en effet, la fin de ce qu'on a pu nommer " la génération terrible ". Les grands écrivains iconoclastes, s'ils continuent à produire, le font avec des ambitions littéraires moindres.

L'auteur de l'étude nous a montré comment dans les écrits des années quatre-vingt, on assiste à un envahissement progressif, du littéraire par le réel. De nouveaux écrivains apparaissent qui témoignent d'un nouveau développement du roman algérien. Parmi eux, les plus célèbres sans doute et les plus importants sont Rachid Mimouni et Tahar Djaout ; le premier s'est fait véritablement connaître avec la publication en France du *Fleuve détourné*² (1982) qui reste encore très marqué par l'influence du *Polygone étoilé*³ de Kateb Yacine. Il atteint sa véritable maturité littéraire deux ans plus tard avec la publication de *Tombéza*⁴ en développant une " écriture de l'horreur " très éloignée dans la forme, par sa froideur et sa concision, des recherches formelles précédentes. Tahar Djaout de son côté était connu depuis 1975 pour son activité poétique ; son entrée dans le genre romanesque se fait en 1981 avec *L'Exproprié*⁵ texte hybride entre poésie et prose.

Renouant avec une dimension plus réaliste, les écrivains des années quatre-vingt poursuivent le rôle de dénonciateur qui fut un temps celui de la génération précédente. Les années quatre-vingt marquent, également, pour l'auteur, la fin d'une dynamique collective des grands écrivains maghrébins au profit d'un émiettement du paysage littéraire algérien qui se traduit par une multiplication des auteurs et des textes, en même temps que par une dissémination des écrivains dans des maisons d'édition de plus en plus variées. Il a constaté, enfin, que cette esthétique de la dissémination se traduit par une disparition de la frontière entre les genres – non plus à la manière des écrivains iconoclastes – mais plutôt

être considéré comme principalement un poète qui n'emploie les formes romanesques et théâtrales que pour les détruire. » A. Khatibi, le roman maghrébin, éd. Maspéro, 1968, p.102

¹ - NOIRAY Jaques, op.cit., p. 16.

² - MIMOUNI Rachid, *Le fleuve détourné*, Ed Laffont, Paris, 1982, p.218.

³ - YACINE Kateb, *Polygone étoilé*, Ed Seuil, Paris, 1966

⁴ - MIMOUNI Rachid, *Tombéza*, Ed Laffont, Paris, 1984, p.217.

⁵ - DJAOUT Tahar, *L'Exproprié*, Alger, S.N.E.D., 1981.

dans le sens où la réalité rejoint et contamine le littéraire, introduisant de nouveaux développements du paysage littéraire algérien. On assiste, en effet, cette dernière décennie à un retour du référent, dans lequel s'inscrit parfaitement l'œuvre de Rachid Mimouni.

VI.4.1. 3.1 Le retour du réel (du référent)

Il est difficile de séparer le contexte politique de l'actualité littéraire algérienne, l'horreur quotidienne développant nécessairement une écriture différente. C'est ainsi que, dans les années quatre-vingt, on assiste à une emprise beaucoup plus immédiate du réel sur le fait littéraire, qui se caractérise sur le plan formel par ce que l'on peut nommer un retour du référent. Ces années marquent, en effet, le retour à une écriture beaucoup plus directement narrative en même temps qu'elles témoignent du lien indéfectible, dans le paysage littéraire algérien contemporain, entre écriture et actualité.

A travers sa thèse intitulée *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80* dirigée par Christiane Achour et Charles Bonn, Bouba Mohammedi Tabti a signalé que les œuvres de Mimouni, *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*¹ qui pour différentes qu'elles soient, s'inscrivent dans une même perspective de remise en cause d'un système incapable de répondre aux attentes de la société ou d'œuvres sur lesquelles souffle un vent d'épopée. Ils s'inscrivent aussi, pour lui, dans la même période que la critique s'accorde à considérer comme marquée par le « retour au référent », « le retour du réel »², comme l'écrit N. Khadda à propos de *L'Honneur de la tribu* « un retour à la case départ »³, l'écrivain lui semblant « renouer avec la poésie découverte par le roman social des années cinquante » aussi bien par « le projet de témoignage et de critique sociale que (par) la recherche formelle par laquelle les maîtres d'alors s'étaient appropriés un genre et une langue (...) ».

¹ - MIMOUNI Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Laffont, Paris, 1989, p.216.

² - Cf. C. Bonn, « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action* n°7-8, Paris, Marsa Éditions, pp.201-204 et, dans l'Anthologie de la littérature algérienne, (Paris, Le Livre de poche, 1990), le chapitre intitulé « Le retour du réel et du récit » où il note qu'« on constate un retour à un modèle de récit plus traditionnel et descriptif. Comme si on assistait à une sorte de seconde naissance d'une littérature se réclamant du réel vécu » (p.211). Cf. aussi, in *Littérature maghrébine d'expression française* (sous la direction de C. Bonn, N. Khadda et A. Mdahri-Alaoui), Edicef / Aupelf, Vanves, 1996, l'introduction signée C. Bonn et N. Khadda, p.19.

³ - « Les ancêtres redoublent de férocité », in *L'Honneur de la tribu de R. Mimouni. Lectures algériennes*, art. cit., p.84.

Fouzia BENJELID a consacré justement sa thèse intitulée *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni* dirigée par Fewzia Sari, à l'analyse de l'oeuvre de Mimouni dont elle a souligné que sa trilogie *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* représentent, le choc des discours dans des récits qui usent à fond de procédés génériques les plus hétérogènes. Les textes se construisent dans les expansions les plus excessives. La volubilité du langage et la profusions des formes narratologiques rendent les textes inextricables et enchevêtrés dans l'imbrication continue et effrénée des récits seconds.

Cette étude porte beaucoup plus sur la parole de la dénonciation qui hante le travail de l'écriture mimounienne que sur la production de signifiants pour dire les malaises et les fractures de la société à l'intérieur de la diégèse. L'auteur a noté qu'il s'agit des écrits qui sont très bien perçus par la critique qui en fait un succès sur la plan de l'esthétique littéraire mais qui mettent le lecteur dans une situation d'inconfort tant la lisibilité et le vraisemblable sont malmenés par la narration. Cette modernité littéraire alliant engagement politique et recherches sur un signifiant parfois opaque qui caractérise néanmoins les jeunes écritures des années 70 devait d'ailleurs progressivement céder la place, au Maghreb comme ailleurs, à ce qu'on appelle parfois le post-modernisme dans lequel évolue la jeune littérature depuis les années 80.

L'écriture redevient, selon BENJELID, alors relativement transparente, au profit d'un signifiant qui y retrouve la première place. L'évolution la plus significative en ce sens fut alors celle de Rachid Mimouni, dont *Le Fleuve détourné* (1982), violent réquisitoire contre le régime algérien dans une écriture fortement inspirée par celle du Kateb Yacine des années cinquante, pouvait encore s'inscrire dans cette modernité, alors qu'à partir de *Tombéza* (1984) l'horreur quotidienne d'un vécu algérien qui précède encore les années de terrorisme est tellement forte qu'elle semble submerger l'expérience d'écriture. Les jeunes écritures des années 80 seront ainsi celles d'une sorte de retour du référent. La violence participe à ce retour du référent dans lequel on peut reconnaître une des caractéristiques de ce qu'on pourrait appeler, au Maghreb comme ailleurs, la post-modernité littéraire, dans laquelle elle se fond, particulièrement dans le brouillage du sens qu'elle opère.

Charles Bonn, pour sa part, a indiqué que l'on assiste dans le champ de la littérature maghrébine, et algérienne en particulier, à ce qu'il a appelé «le retour du référent». Ainsi, l'on peut lire dans son article «Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents : l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration» que les renversements politiques, les développements sociopolitiques et la

crise culturelle qui frappe l'Algérie depuis le milieu des années quatre-vingt ont contribué, selon lui, à l'émergence d'une véritable littérature iconoclaste, non seulement sur le plan du contenu, mais aussi sur celui de l'écriture. Il a ajouté qu'ils ont indirectement forcé les écrivains et les intellectuels à occuper une position de dissidence et à produire un discours subversif par rapport au nouvel ordre établi pendant l'ère postcoloniale.

Le roman actuel est marqué par le sceau de la violence, de la répression d'état et du terrorisme qui accablent le pays. C'est pourquoi il n'y'a jamais vraiment eu de rupture dans le processus de représentation « réaliste » ou « sociopolitique » de la réalité algérienne et de la condition des Algériens. Il n'y a qu'à penser, selon l'auteur, aux premiers textes critiques de la société et du régime algérien au lendemain de l'indépendance du pays tel que *Le Muzzin* de Mourad Bourboune, publié en 1968, *La Répudiation* de Rachid Boudjedra (1969) ou *Le Village des asphodèles* d'Ali Boumahdi, paru en 1970, par exemple. D'un autre côté, le « retour du référent ne signifie pas nécessairement une dilution du travail littéraire ou de la recherche sur le plan de l'écriture comme on peut le voir dans la qualité esthétique des textes de certains écrivains.

Ainsi, *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni ne se distinguent pas seulement par la teneur explosive de leur propos et leur discours critique sur la société et le régime algérien. Ils se caractérisent en même temps par une écriture et un style qui s'approchent de ceux de Kateb Yacine et de Camus, certes, mais aussi de Faulkner et des écrivains latino-américains¹.

Au moment où Charles Bonn a établi, dans son étude, un rapport entre le poids de la réalité sociopolitique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et la diminution de la qualité esthétique des textes marqués par « le retour du référent », la production littéraire de Rachid Mimouni marque le contraire et cela par le passage du *Printemps n'en sera que plus beau* et d'*Une Paix à vivre* à la trilogie *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*. En effet, ces trois derniers romans relèvent d'un saut quantique pour ce qui est de la qualité de leur écriture et de la richesse de leur style par rapport aux deux œuvres précédentes de Mimouni.

Il est intéressant de noter que tout comme Charles Bonn et Abdallah Mdarhri Alaoui, Jacques Noiray et Christiane Chaulet Achour font un constat liant l'évolution de la littérature algérienne à la situation de crise socioculturelle et politique de l'Algérie. Ces

¹ Le style de Mimouni avait été comparé à celui de Georghiou et Camus, mais aussi à celui de Gabriel Garcia Marquez et son écriture au « réalisme magique » des écrivains de l'Amérique latine (dans un article de Jacques Cellard dans *Le Monde des livres*, in *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 32.

derniers notent qu'il est impossible d'ignorer cette relation structurelle entre le réel et son expression dans les textes. Pour sa part, Christiane Chaulet Achour confirme ce point de vue à partir de la production de Rachid Mimouni. Cependant, il est intéressant de relever ici qu'à partir de l'analyse de l'œuvre d'un même auteur, considéré comme celui de la rupture et comme marquant l'avènement d'une nouvelle tonalité discursive et littéraire, la critique aboutit à une lecture différente de celle de Bonn :

« Avec *Le Fleuve détourné*, l'écriture de l'auteur démarre sur un nouveau souffle. Cette œuvre a été reçue comme une révélation. Ce que l'on peut dire, C'est qu'elle tranche véritablement sur les deux précédentes et marque une maîtrise d'écriture certaine. Au niveau de la thématique toutefois, ce qui était en germe dans les deux romans précédents s'accroît : l'univers de Rachid Mimouni souligne tous les aspects négatifs de la vie « quotidienne » dans le pays, non pour se complaire dans une critique stérile mais comme pour lancer le cri d'alarme de quelqu'un qui se sent concerné par le devenir de la société. Cela dit, l'auteur précise qu'il ne faut pas accorder à la littérature plus d'importance qu'elle n'en a, et lui donner un pouvoir exorbitant¹. »

Elle poursuit son commentaire en faisant ressortir en même temps la force de contestation et de dénonciation des autres romans de Mimouni et la qualité littéraire des textes.

« On notera avec intérêt l'évolution du roman maghrébin surtout en Algérie, qui semble depuis une décennie accorder moins d'importance à l'imaginaire et aux recherches formelles, et retrouver la veine réaliste de ses débuts. Il ne s'agit pas là d'une régression. Les acquis des années antérieures ne sont pas oubliés, et l'influence des grands créateurs comme Kateb Yacine, Mohamed Dib, Rachid Boudjedra (qui d'ailleurs, au moins pour les deux derniers, n'en ont pas fini avec leur œuvre) reste sensible. Mais les nouveaux venus ne craignent pas de s'exprimer librement, sans s'abriter derrière le paravent parfois un peu facile de la recherche formelle. Plus lisibles, ils sont plus lus, et écoutés. Et comme ils savent dire sur la société de leur époque, parfois au péril de leur vie, ce que leurs aînés disaient sur la société coloniale ou la guerre de libération, ils en retirent une autorité et une dignité

¹ Christiane Chaulet Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Entreprise Algérienne de Presse-Bordas, 1990, p. 146, in *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, op.cit., p. 35.

nouvelle. Maitresse de sa forme comme de sa matière, la littérature maghrébine de langue française est entrée dans sa maturité¹. »

En effet, d'un côté, faisant référence au passage d'une littérature dominée par les expérimentations esthétiques et centrée sur la subjectivité et le moi à une littérature d'exploration sociale basée sur le témoignage et l'expression d'un réel collectif et, d'un autre côté, comparant les textes des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix à ceux d'autres littératures d'Europe ou du Tiers-Monde, Jacques Noiray, va même plus loin et semble considérer l'avènement d'une littérature de témoignage comme une nouveauté et une évolution positive de la littérature maghrébine.

VI.4.1. 4 Le roman mimounien: rupture ou continuité de la rupture

La littérature algérienne d'expression française a souvent été considérée comme une littérature de la dénonciation et de la révolte. Comme toute littérature, elle est en perpétuel mouvement. Elle incite ses lecteurs et critiques à s'interroger, sans relâche, sur les conditions de sa continuité, ses possibilités de renaissance, ses tentatives prometteuses ou risquées. Réfléchir sur la situation actuelle du roman algérien d'expression française serait de nature à relancer le débat sur la réception de cette littérature. Sous quelles formes le roman algérien évolue-t-il et de quelle rupture et continuité témoigne-t-il ? Le roman devient aujourd'hui l'instrument et l'espace littéraire d'une dynamique créatrice et critique. Comment cerner cette dynamique ? Comment la situer dans l'histoire de la littérature algérienne ? Quelles appréciations esthétiques porter sur ses tentatives de réorientation thématiques et formelles ?

Dans son ouvrage *La diasporisation de la littérature postcoloniale*. Assia Djébar, Rachid Mimouni, Hafid Gafaiti a essayé de rendre compte de l'évolution du roman algérien postcolonial. Il a tenté de retracer la continuité qui lui semble opérer entre, d'une part, les premiers textes publiés au lendemain de l'Indépendance et qui, déjà, contestaient le régime instauré après le départ des Français et, d'autres part, les œuvres écrites dans le contexte de la crise socioculturelle et politique qui secoue l'Algérie à partir des années quatre-vingt.

¹ Jacques Noiray, *Littératures francophones :I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996, p. 113, in *La diasporisation de la littérature postcoloniale*. Assia Djébar, Rachid Mimouni, op.cit., p. 37.

Il s'est penché sur les changements intervenus dans les œuvres des écrivains des années quatre-vingt, internationalement reconnus et qui ont la particularité de publier en France, comme Assia Djebar, Rachid Mimouni et Rachid Boudjedra. Il a également montré comment les changements du réel algérien affectent leurs écritures. Il s'est demandé dans quelle mesure leur pratique littéraire et leurs œuvres sont transformées par leur vécu, leur prise de conscience du destin tragique de leur pays et leurs démarches tant sur le plan idéologique et politique que sur le plan esthétique. L'auteur a essayé surtout d'analyser une dimension essentielle de la littérature postcoloniale produite dans le contexte de l'histoire contemporaine de l'Algérie et du Maghreb.

La littérature algérienne, produit de l'Histoire, a, tôt, pris acte de son rôle pour consigner faits et gestes de certains responsables autoritaires. Les écrivains algériens, maghrébins et même africains s'érigent en instructeurs de leurs compatriotes. Ils s'interrogent, par souci d'intellectualité, sur des thèses portant Justice, Vérité et Liberté d'expression, après la Libération de leurs pays respectifs. Interrogations auxquelles chaque auteur tente d'apporter sa réponse sans, pour autant, prétendre résoudre le problème qui relève d'une volonté résolument politique. Les œuvres réfutent le discours officiel qui veut formater les esprits. Les thèmes traités portent sur les grandes valeurs humaines nationales, voire arabo-islamiques pour une meilleure cohésion de la société dans une Algérie plurielle. Les écrivains, dits de première génération : Dib, Féraoun, Kateb, Haddad, Mammeri..., ont pris à charge de donner forme et surtout parole à leurs compatriotes pour les faire connaître.

Après l'Indépendance, cet engagement est toujours en vigueur mais, cette fois, en tant qu'observatoire de l'Histoire de l'Algérie indépendante. Certains auteurs, comme Mimouni et Boudjedra, vont créer une nouvelle position dictée par une haute conscience des auteurs qui observent l'évolution de leur société. Ils expriment leurs inquiétudes et celles de leurs compatriotes à l'égard d'une politique exacerbe. Ils accusent les responsables politiques non seulement d'avoir « détourné » l'Indépendance à leur seul profit mais parce qu'ils ont assassiné l'intellectualisme en Algérie pour faciliter la promotion de la médiocrité en refusant la liberté de penser et le libre exercice de l'art. *« Qui croit aux promesses de l'Administrateur? demande Omar. S'il nous fallait un réquisitoire contre ces hommes, nous n'aurions qu'à établir la liste des promesses non*

tenues. Ils ont appris à gouverner par le mensonge et la fuite en avant et croient nous leurrer encore. » (FD)

Les auteurs sont contraints de «crier» au lieu de « créer. » « Crier » leur indignation pour «créer» des œuvres afin d'instruire leur société. Ils plaident pour une Algérie juste et moderne. Ces romanciers veulent instruire leur compatriotes pour changer la société. C'est pourquoi, le code de cette littérature relève de la subversion et reste en conformité avec la réalité vécue. « *L'écriture a deux versants : l'un vers la société, l'autre vers l'art.* »¹

Entre les cris de la victoire de l'Indépendance et l'écrit de son désenchantement, les auteurs mettent en exergue, comme le désigne l'auteur par « la réussite de l'échec. ». Les acquis attendus de l'Indépendance ne sont pas proportionnels aux sacrifices consentis. Ce qui explique la fin ouverte des textes. Ces derniers semblent tourner sur eux-mêmes tout comme la société qui se cherche sans se trouver entre tradition et modernité. Le mépris du citoyen, l'injustice sociale, l'abus de pouvoir, le trafic d'influence.. ne sont pas éradiqués, selon GUÉTARNI, avec l'éradication du colonialisme. Ce qui a conduit le système à « produire l'échec».

Si la littérature pré-Indépendance était une littérature de combat pour mobiliser l'ensemble du peuple contre le système colonial, la littérature post- Indépendance est une littérature de résistance contre le nouveau colon national. Investis par l'Histoire, les auteurs se sentent impliqués dans le combat pour la Justice et le Progrès sociaux et individuels. « *La vraie littérature, disait Georges Bataille, est liée au mal* »².

Selon l'auteur de l'étude, l'art reproduit le réel. La littérature se sert, donc, des mots pour décrire les maux d'une société désarticulée, en crise avec elle-même, crise de conscience et de valeurs mais aussi marquée par le mal d'un système qu'elle estime indu à son sacrifice. Il a noté que le réel se voit traduit par l'art ou l'art reproduit le réel, c'est-à-dire que les œuvres s'inspirent en grande partie de la réalité. Donc signifier, c'est désigner un sens qui renvoie à une réalité, même symbolique. C'est pourquoi, la littérature, pour G. Lanson, « *est l'expression directe de la société* ». Elle exprime ses rêves et ses aspirations.

¹ - ZERRAFA Michèle, *Roman et société*. Ed. PUF. Paris.1971. P. 39 in, *La Littérature : observatoire de l'Histoire* », article de GUÉTARNI Mohammed, maître de Conférences Université Hassiba Ben Bouali Chlef. P.3.

² - *ibid.*

Le romancier doit être l'historien de son présent, ses textes se réfèrent au contexte de production spatial, temporel, psychologique, relationnel... dans lequel ils sont générés. Ils comportent des marques d'énonciation de l'actualité. Pour Christiane Achour et Simone Rezzoug, « *le texte lit et écrit le socio-historique mais aussi écrit et lu par celui-ci.* »¹ Les textes ne se contredisent pas. Ils se complètent à partir d'une herméneutique. Ce qui explique l'intratextualité chez le même auteur : « Le Fleuve détourné », « Tombéza », « L'Honneur de la tribu » chez Rachid Mimouni ; « La Répudiation », « Le Démantèlement » chez Rachid Boudjedra ; « Le Vent du sud », « La Fin d'hier » chez Benhadouga et l'intertextualité entre les écrivains. Il s'agit, pour GUÉTARNI, d'un mensonge vrai en ce que le roman est l'art de mentir vrai car les revendications se révèlent à partir de personnages virtuels dans la diégèse. Cette fictivité a pour assises des situations inspirées d'un réel qui est souvent l'image des auteurs eux-mêmes.

La littérature algérienne confirme, de ce fait, le projet vériste de l'écriture. Les auteurs placent leurs textes au sein même du réel sociohistorique. Cette écriture facilite la réception des œuvres chez le lecteur où il s'y reconnaît. Les romanciers composent leurs textes à l'instar d'une partition adaptée au public pour bien la comprendre et mieux l'apprécier tant elle relève de son quotidien. Le roman, notamment historique, montre que réalité et fiction ne sont pas antinomiques. Elles tissent entre elles des liens organiques. Elles sont, certes, différentes mais non indépendantes. Pour préserver sa littérarité, la relation texte/contexte se doit de prendre garde de ne pas sombrer dans des réductions qui peuvent porter atteinte à l'esthétique littéraire et se transformer en un simple manifeste. C'est pourquoi dans pareille perspective, les œuvres deviennent un espace de violence scripturale (Mimouni et Boudjedra) en écho à la violence de l'actualité.

Pour conclure, GUÉTARNI a noté que le romancier a, donc, pour tâche de créer une harmonie entre ce qui est fictif et ce qui est effectif. Même si le récit est mis au goût du réel, il n'en demeure pas moins qu'il doit obéir aux normes de l'adaptation diégétique pour une mise en forme de l'esthétique littéraire. Les deux formes fiction/réalité se trouvent intimement enchâssées en ce que cette dernière est antérieure au langage. Ceci suppose, pour lui, que tout acte de langage postule le réel et en fait sa condition même de

¹ - ACHOUR C. et REZZOUG S, *Introduction à la lecture du littéraire*. OPU, Alger. 1990. P. 151.

signification. Pour ce faire, il ne peut y avoir de production linguistique hors d'un référent réel.

Pour sa part, Anne GRIFFON s'est attaché à décrire, dans son étude, les années quatre-vingt comme la période qui signe, également, la fin de la génération des " monstres sacrés " ¹. Les textes publiés durant cette période sont beaucoup moins centrés sur les recherches formelles et préfigurent un retour à une écriture beaucoup plus directement narrative. Cette tendance va en s'accroissant dans ces années : le réel, qui devient de plus en plus insistant, prend le pas sur la subversion formelle qui avait occupé les écrivains de la " génération terrible " dans les années soixante-dix. Pour Jacques Noiray " *les acquis des années antérieures ne sont pas oubliés et l'influence de grands créateurs comme Kateb Yacine, Mohammed Dib, Rachid Boudjedra reste sensible* ". Il souligne cependant que " *les nouveaux ne craignent plus de s'exprimer librement sans s'abriter derrière le paravent un peu facile de la recherche formelle* " ²

La littérature algérienne des années quatre-vingt semble en effet privilégier la dimension critique et une forme de prise en charge du réel à l'élaboration littéraire. L'auteur de cette étude a montré que cette obsession de netteté et de cohérence – de lisibilité en somme – est une des particularités communes des nouveaux textes algériens. Si les écrivains algériens des années quatre-vingt semblent s'être détachés du modèle iconoclaste de leurs prédécesseurs, leurs fictions ne continuent pas moins de nous interroger sur le rôle de l'écriture dans le contexte extrême que connaît l'Algérie cette dernière décennie. Ombre de la réalité, parfois plus réelle que la réalité, la littérature algérienne contemporaine pose la question du rapport entre littérature et actualité.

VI.5 De l'écriture de la subversion à l'écriture de la modernité

Dans un colloque international sur « *Kateb Yacine, un écrivain "au cœur du monde"* », les chercheurs ont noté que *Nedjma*³ de Kateb Yacine (1956), est le roman qui a fait l'évènement dans l'histoire de la littérature algérienne. Il a étonné par sa forme

¹ - GRIFFON Anne, *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989* mémoire de DEA sous la direction de Jacques Chevrier et Guy Dugas, Université de Paris, IV-Sorbonne, Centre International d'Etudes Francophones, 1999-2000.

² - NOIRAY Jacques, op.cit., p.113.

³ - KATEB Yacine. *Nedjma*. Paris, Le Seuil, 1956.

originale qui mêle harmonieusement les éléments de l'oralité et une technique romanesque moderne, celle de la littérature mondiale. Le roman a eu un grand succès et a exercé une grande influence sur le développement ultérieur du roman maghrébin, et cela jusqu'à nos jours. Du point de vue écriture, beaucoup de chercheurs voient dans Nedjma une multitude de procédés de la modernité littéraire (Nouveau roman) dont certains insistent sur l'influence de Joyce, Dos Passos et Faulkner. Vingt ans après l'indépendance, d'autres nouveaux talents éprouvent un désenchantement vis-à-vis de cette indépendance, c'est ce qu'écrit Rachid Mimouni dans *Le Fleuve détourné*. Il a aussi publié d'autres œuvres comme *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* qui portent en elles un grand «potentiel accusateur» et dans lesquelles Mimouni aborde les aspects les plus sensibles de la société et de la politique en Algérie en recourant à l'allégorie et au grotesque.

Nadjet KHADDA, dans une conférence intitulée «*Conférence de Nadjet Khadda : Dib, Feraoun, Mammeri et Kateb "Constructeurs de la modernité textuelle"*» a tenté de restituer les écritures de Rachid Mimouni dans le contexte et l'époque dans lesquels elles sont nées, tout en apportant une analyse et une critique de ses œuvres, abordant le style, l'inspiration, l'engagement, l'identité, le contexte politique entre autres, afin de mieux comprendre cette littérature. Cet écrivain des années 1980 apparaît, selon elle, comme une grande figure en tant qu'individu et en tant qu'écrivain dont les œuvres sont incontournables, mettant en exergue leur engagement politique ainsi que son apport dans le domaine du roman. La naissance de cette littérature algérienne d'expression française, a apporté un regard nouveau, voir authentique sur cette Algérie

En abordant le côté technique et esthétique des œuvres de Mimouni, la critique a estimé avant tout que cet écrivain, par le travail accompli sur le plan écriture, «*fait entrer l'écrivain dans une expérience sociale, existentielle qui va le transformer*» et «*chaque auteur a son propre univers, sa propre écriture et c'est cela qui fait de lui un maître*». Cette littérature s'est faite nouvelle et moderne notamment, se détachant des écritures déjà existantes, car même «en reprenant l'exigence esthétique du roman du XIXe, ses écrits ont fractionné le modèle importé». Le style de cet écrivain des années 1980 est pour Nadjet Khadda «une rencontre» entre les techniques narratives du terroir et celles importées. Il s'agit pour elle d'une démarche moderne qui se caractérise notamment dans les œuvres de Mimouni qui «*affiche des éléments du terroir et que dans sa fresque de la société, il exhibe les preuves d'une culture et d'une civilisation antérieures à la domination française*».

Il s'agit notamment, pour Fouzia BENJELID, de la quête d'une écriture subversive dans l'ossature de l'œuvre romanesque de Mimouni est soutenue par une logique interne dont il diversifie les ressources formelles d'une écriture éclatée. Elle a constaté que la révolte contre la norme narrative se précise au fur et à mesure de son évolution, de sa maturité et de la maîtrise de son projet d'écriture. C'est, en effet, toute une gamme de procédés qu'il emploie pour traduire un univers romanesque chaotique, une société décolonisée dégénérée. Il a recours à la déconstruction de la syntaxe narrative et de ses codes ; dans les récits se croisent des genres alliant le réalisme tronqué, le fantastique, le délire, le policier, les mythes, les légendes, l'oralité, l'histoire. Ce qui justifie, pour l'auteur, pourquoi la texture romanesque, dans certains romans, devient inextricable et difficilement accessible au lecteur. La polyphonie narrative et discursive, l'humour et la dérision sont les autres volets de cette écriture en rupture qui multiplie les ressources d'une lecture plurielle.

R. Mimouni pense que la littérature est une activité artistique sur le langage, elle doit véhiculer des valeurs esthétiques. Insoumission et négation conduisent l'écrivain, intellectuellement, à l'idée du renouvellement de l'activité littéraire en tant que pensée créatrice. Pour lui, son texte s'élabore en fonction d'un modèle littéraire et par rapport auquel il constitue au départ une parole de la contestation dont son écriture se fait subversive.

VI.5.1 Une écriture transgressive

Nous nous proposons dans ce travail d'interroger les techniques d'écriture dans la trilogie de R. Mimouni¹, mais il nous a semblé pertinent d'approcher de plus près son œuvre romanesque pour essayer d'y déceler et de comprendre les procédés d'écriture pour mieux le situer dans le champ littéraire algérien (ou maghrébin). En se basant des travaux de F.BENJELID, nous pouvons signaler qu'à la lecture de certains romans de R. Mimouni, le lecteur est réellement désespéré par leurs structures éclatées, fragmentées, disparates, leurs formes non conformes aux conventions littéraires réalistes de la fiction, le contenu de leur contre-discours social corrosif et décapant décrivant une société en crise, dans la violence de ses dysfonctionnements. L'écriture de R. Mimouni fait partie de cette écriture transgressive, dite de la rupture.

BENJELID s'est attachée à décrire l'écriture mimounienne qui déploie l'éclatement du récit afin de remettre en cause la linéarité en introduisant des éléments d'incohérence ou de rupture à l'intérieur de la fiction. Le récit, poursuit l'auteur, révoque le statut du narrateur comme voix narrative unique et incontestée. Il multiplie les perspectives narratives et use du procédé de contiguïté pour faire coexister des discours les plus contradictoires. Il favorise la fragmentation du discours littéraire par l'insertion de genres littéraires appartenant au mythe ou à la légende, au monde du fantastique et même à celui du polar. Il n'hésite pas à faire appel fréquemment au narrataire. Mimouni introduit des fragments appartenant à des lieux civilisationnels autres; il porte un regard critique sur le monde, sur la société, sur les autres, un questionnement perpétuel dévoilant inquiétude et incertitude, mais aussi une forme d'opacité de la pensée humaine dont l'écriture vise à transmettre les divergences et les clivages. Benjelid, a noté que la transgression associe d'autres procédés tels que la dérision ou l'humour, la violence du texte ou l'érotisation dans les excès du langage. D'autres genres narratifs sont convoqués : le fantastique, le policier, le déliriel. L'injection de l'ensemble de ces codes introduit la fragmentation dans la texture narrative et l'ouvre à de multiples lectures :

«C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations (...). On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes »¹.

C'est ainsi que de multiples ressources esthétiques sont convoquées qui ne sont pas du ressort exclusif de l'écriture de R. Mimouni mais qu'il faut penser dans le courant de la modernité qui domine le vingtième siècle. R. Mimouni, lui-même, se réclame être un écrivain de la rupture :

« On a effectivement parlé à mon propos d'écrivain de la rupture. L'énorme poids du passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui toujours sut en jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont

¹ - JOUVE V., *La littérature selon Roland Barthes*, éd. D Minuit, 1986, p.37/38 in BENJELID Fouzia, *Ecriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Mimouni*, op. cit, p.2.

inacceptables d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier...La réaction à mes romans est indice révélateur de l'état de confortable sclérose auquel nous sommes parvenus »¹.

Dans ce passage, l'auteur inscrit son écriture dans un espace sémantique de transgression ou de distanciation par rapport à un déjà dit dans les textes littéraires algériens tributaires de l'idéologie dominante, celle du pouvoir dans la société post-coloniale. Pour Mimouni, l'écriture est un acte d'énonciation, celle du 'Je' de l'auteur dans un contexte historique et idéologique précis. La lecture des romans de R. Mimouni ne laisse pas insensible le lecteur; elle le décontenance, le déstabilise car il se trouve devant une pratique du langage littéraire aux formes hors norme.

L'analyse de l'œuvre de Mimouni faite par F.Benjelid nous a permis de signaler que l'accès au sens se trouve perturbé par la recherche de procédés d'écriture n'ayant plus de lien avec les catégories réalistes de la transparence, de la vraisemblance et de la linéarité qui projettent dans la fiction l'illusion du réel. La rupture est également, dans ses écrits, une distanciation dans la composante discursive qui se caractérise par la contestation dans la parole. Ses personnages endossent des contre – discours² par rapport à ceux déjà établis, déjà construits et normalisés dans la société décolonisée; ces procédés narratifs et ces contre-discours ont tendance à se rejoindre intimement et à entrer en corrélation dans un mécanisme de la cassure et de la dispersion ; ils se fondent dans des fractures formelles et discursives assumées par des protagonistes au destin fictionnel tragique (un personnage qui n'arrive pas à se retrouver et retrouver son identité dans la société décolonisée est acculé au meurtre dans le fleuve détourné), marginal (Tombéza, né d'un viol ,est exclu de sa famille et de sa communauté) ; c'est ainsi que le texte mimounien porte en lui une dose de violence imparable. L'écrivain lui-même déclarait dans *Révolution Africaine* : « *Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience* »³.

Cette analyse nous permet de dire que Mimouni a tenté de mettre mal à l'aise le lecteur par le biais d'un style cinglant et acéré, dans les formes hyperboliques du langage

¹ - MIMOUNI Rachid, *paratexte du roman « Tombéza »*, Ed. Laphomic, 1985

² - BENJELID Fouzia, *Ecriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Mimouni*, thèse de doctorat dirigée par Fewzia Sari, 2005-2006

³ - ACHOUR Christiane, *anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Entreprise algérienne de presse, Bordas, *francophonie, histoire littéraire et anthologie*, 1990, p. 151

qui frisent l'agressivité, la parole des personnages (tous des marginaux socialement) tend à montrer la déconnexion des réalités. De ce fait, l'écriture s'implique car très subjective; elle est chargée de véhiculer la parole des personnages qui narrent leur propre histoire sous le regard complice d'un narrateur qui perd volontairement la tutelle narrative . L'auteur de cette étude a montré que l'investissement du texte par un discours dénonciateur sous-tend la notion de distance que prend l'énonciateur par rapport à un réel en crise; c'est un regard de rupture dans un espace social qui tend à perdre tragiquement ses repères progressivement comme l'énonce, par exemple, et avec force, le personnage de Fatima dans Tombéza : «*Le drame (...) c'est que cela ne cesse de s'empirer. Ce qui allait de soi hier, devient problématique aujourd'hui. Un jour, on parviendra à empêcher le jour de se lever !*» (T p.170)

Pour conclure, les textes de Mimouni cessent, selon cette étude, avec une certaine tradition littéraire algérienne triomphaliste qui se contentait à l'unanimité, après 1962, de ressasser en toute sérénité les gloires du passé, dédiant la fiction entièrement à la cause anti- coloniale, s'intéressant, également, au présent et aux difficultés de la reconstruction .Mimouni prend ses distances par rapport à cette conception de l'écriture sans remords et sans complaisance. Il s'adresse alors à un lecteur qui recherche certainement un tel discours :

«Dans toute critique, aussi rigoureuse qu'en soient les méthodes, il y a un pari, un engagement de l'interprète, et il doit en être ainsi, parce qu'un texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique et culturelle et adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle »¹.

C'est dans cet espace littéraire algérien, multiple et complexe que nous avons essayé de cerner, que s'érige l'œuvre romanesque de R.Mimouni. Cet écrivain de la troisième génération engage une lutte sur deux fronts, recherche des ressources narratives pour dire la transgression et déploiement d'un contre-discours par rapport au réel. Ces deux axes de travail, nous permettent d'interroger les textes sur : Les techniques d'écriture dans le texte mimounien ? Quelle en est leur articulation ? pour quelle finalité ou contenu ?

¹ - ACHOUR Christiane, *Lectures critiques*, éd. O.P.U., p. 67, 1977/1978

VI.5.2 Une écriture de modernité et de continuité

VI.5.2.1 Continuité de l'écriture romanesque

Dans un article intitulé «Ecrivains algériens aujourd'hui », cité dans la revue *Panorama littéraire*, Christiane Chaulet-Achour a parlé de la continuité de l'écriture romanesque algérienne par les écrivains contemporains, (Rachid Mimouni, de Rabah Belamri, d'Ould Abderrahmane dit Kaki, d'Amar Belhacène, de Farouk Smira, d'Abdelhamid Benhadouga et de Nourredine Aba), qui essaient de poursuivre leur œuvre créatrice pour participer à sa survie : "*Née à la modernité dans la tension coloniale et prise aujourd'hui entre les langues qui se la disputent, la littérature algérienne n'a pu occuper avec sérénité son espace attendu, l'Algérie, et n'a pas acquis, de ce fait, la légitimité qui permet à la littérature d'une nation d'affirmer sa présence et de rêver son avenir.*"¹ On pensait qu'avec l'indépendance, enracinée dans un espace national moins crispé sur sa sauvegarde, elle s'ouvrirait aux courants artistiques et littéraires multiples, en amont et en aval, dans l'échange fécond de l'ici et de l'ailleurs qui assure la richesse des flux esthétiques.

La part la plus conséquente de la littérature algérienne revient toujours au roman, et les écrits de témoignage sont, depuis toujours, une constante de l'histoire littéraire algérienne, constante due à son rapport étroit à l'actualité. Certaines œuvres tiennent, à la fois, de l'autobiographie, du témoignage et de la fiction. En 1994, Mohammed Dib a poursuivi sa "saga" finlandaise avec *L'Infante maure* (Albin Michel), complément et revers subtil de *Neiges de marbre*. Rachid Boudjedra publie *Timimoun* (Denoël). En 1995, Malika Mokeddem édite *Des rêves et des assassins* (Grasset) et Assia Djebar, *Vaste est la prison* (Albin Michel). L'année 1996 qui s'achève est riche de romans et de nouveaux écrivains : *Dieu-le-fit* de Nourredine Saadi (Albin Michel), *Le jour dernier* de Mohamed Kacimi (Stock), *L'année des chiens* de Sadek Aïssat (Anne Carrière), *Rhoulem ou le sexe des anges* de Feriel Assima (Arléa), *Sable rouge* d'Abdelkader Djemaï (Michalon), les nouvelles de Leïla Sebbar au Seuil, *La jeune fille au balcon*, un roman traduit de l'arabe de Waciny Larej, *La Gardienne des ombres* (Marsa Éditions) et le tout dernier de Maïssa Bey.

Toutes ces fictions n'ont pas la même intensité; toutefois, il y a toujours la volonté affichée par l'auteur et mise en pratique avec plus ou moins de bonheur, d'une médiation

¹ Cité par Christiane Chaulet-Achour in « Ecrivains algériens aujourd'hui », *Panorama littéraire*, Paris, décembre 1996.

par l'écriture et la recherche esthétique. Elles témoignent d'une continuité assez remarquable de l'écriture romanesque algérienne. Pour ces écrivains, ces temps de la violence et de l'exil sont aussi des temps de solidarité : l'Algérie littéraire veille et survit en s'appuyant sur ses propres créations mais aussi en retrouvant le dialogue avec ceux qui ont quitté cette terre antérieurement ou qui partagent un destin maghrébin.

Christiane Chaulet-Achour voit que ce panorama de la littérature algérienne de ces deux dernières années montre qu'on peut freiner une littérature, on peut la museler pour un temps, on peut la dépeupler, mais on ne peut la faire disparaître. Son gage d'épanouissement est certainement la possibilité, pour elle, de retourner dans son espace géographique quand la violence cessera, rétablissant la possibilité de vivre au pays. En attendant, elle doit être là où elle peut être. Comme le disait Hawa Djabali, à Bruxelles, en février 1996, "*l'Algérie est blessée, culturellement, quoi que nous écrivions, nous sommes d'Elle et participerons à sa survie*". Paris, décembre 96.

Le roman, objet de cette recherche ; est le genre littéraire qui est marqué par son caractère changeant, instable, polymorphe, et qui relève d'un pluralisme culturel et linguistique. « *Toute œuvre, écrit G. Durand, est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une " terre nouvelle et un ciel nouveau "* »¹. Revenant à l'étude de Bouba Mohammedi Tabti² et élargissant cette notion de réalisme aux dimensions de la réalité « ample, diverse, contradictoire », Brecht a noté qu'

« Il ne s'agit nullement d'éviter, pour être compris du peuple, tout style ou tournure insolite, de n'adopter que des points de vue reçus » ;
« le peuple, ajoutait-il, comprend les formulations audacieuses, approuve les points de vue nouveaux, surmonte les difficultés de forme, quand ce sont ses intérêts qui parlent »³.

Mimouni a souvent déclaré qu'il rejette toute forme de subordination et que la littérature est pour lui un art. Il lutte pour promouvoir une écriture nouvelle, libre et

¹ - DURAND Gilbert, « *Les fondements de la création littéraire* », Encyclopaedia Universalis, Enjeux, Tome 1, 1990, p.392.

² - TABTI Bouba Mohammedi, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Thèse de Doctorat d'État en Langue Étrangère dirigée par Christiane Achour et Charles Bonn, , 2001.

³ - Bertolt Brecht, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, pour la traduction française, p.125.

plurielle. Nous nous rendons compte de la dynamique, de la fluctuation, de la mouvance qui caractérisent l'ensemble de l'œuvre de cet écrivain algérien. La critique littéraire situe R. Mimouni dans la génération du désenchantement, elle va vivre les conflits et les turbulences nées de l'accession à l'indépendance de l'Algérie et des difficultés de l'édification de l'état indépendant.

Rachid Mimouni appartient à la troisième génération d'écrivains maghrébins, née à partir des années 75, qui apparaît souvent comme 'la génération du désenchantement'. Après les premières années de l'indépendance, périodes de rêves et d'espoir, est venue l'ère de la désillusion et du regard critique sur les maux de la société et ses contradictions. C'est ce regard qui caractérise les romans de Mimouni. Son œuvre romanesque montre un créateur en évolution permanente et incontestable : *«Son œuvre romanesque montre un créateur en constant renouvellement : d'un livre à l'autre, nous ne retrouvons pas le même Mimouni et, là où nous attendions continuité, nous sommes confrontés à une rupture. Ses romans se ressemblent très peu»*¹

Au Maghreb, après la publication de *Nedjma* de K. Yacine (1956), un mouvement de renouvellement très perceptible se dessine dans la littérature, fait figure d'une tendance littéraire entraînant dans son sillage plusieurs autres écrivains ; c'est l'avènement d'une génération d'écrivains de la modernité. Dans les nouvelles sociétés indépendantes, l'écrivain est confronté à de nouvelles réalités qui sont celles de la reconstruction mais également à de multiples difficultés et contradictions que suscite cette même reconstruction. Les enjeux et les données idéologiques sont complètement modifiées voire autres.

Dans son analyse, Benjelid met en évidence la recomposition du paysage idéologique et politique qui introduit, selon elle, une nouvelle perception du texte littéraire qui s'achemine, tout logiquement, pour ces écrivains, dans le sens de la transgression face à sa nouvelle société, l'écrivain se trouve contraint de redéfinir son travail de créativité, de prospecter les nouvelles possibilités offertes à l'écriture. C'est un autre rapport donc, poursuit l'auteur, à la langue et aux formes narratives qui naît suscitant un engouement certain chez plusieurs écrivains qui viennent à l'écriture (Boudjedra, ben

¹ - LOUNIS A, *Littérature Maghrébine d'expression française, histoire littéraire de la francophonie*, coordination internationale des chercheurs sur la littérature maghrébine, EDICEF, 1996, p.130 in BENJELID Fouzia, op. cit, p.8.

Jelloun, Chraïbi, Djébar, Farès, Mimouni ...) ou pointe renouveau et innovations. Ils affrontent des choix esthétiques et opposent des contre-discours et des choix: Les conditions socio-historiques imposent à l'écrivain une réflexion sur les codes narratifs et les modèles esthétiques établis, une approche du discours comme parole, une nouvelle façon de voir la société et de se voir dans la société indépendante :

«La problématique du Même et de l'Autre sur la ligne du conflit n'ayant plus sa raison d'être, il s'agit maintenant d'échapper au déjà-dit, au déjà-créé, de vivre à son tour son bouleversement scriptural, sa différence intraitable dans sa pluralité irréductible. La recherche d'une expérience esthétique, capable d'usages différents dans le champ de la littérature, s'impose à l'écrivain »¹.

Cette vision de la littérature s'accompagne d'un effort de créativité et de recherche en profondeur car il s'agit d'imprimer au langage les indices de la maghrébinité ; il ne s'agit plus de signifier une identité face à l'Autre mais d'enregistrer son authenticité qui reste une variante fondamentale de la représentation de son être au monde : «*A cela s'ajoute la volonté d'articuler à la littérature une réflexion critique sur ce que peuvent être et doivent être la machine d'écriture et sa fonction d'encrage et de suppléance, sur ses possibilités de forger un « dehors maghrébin irréductible »*»². L'écriture doit se moderniser. L'écrivain prend de la distance par rapport à une littérature de commande

« Face aux idéologies réductrices et récupératrices, la modernité du texte maghrébin consiste d'abord à prendre position d'autoréflexion, d'autocompréhension, ouverte à l'ébauche d'un nouveau « Je » qui parle en son nom propre et non plus au nom de la communauté dont il ne serait que le porte parole comme c'était le cas dans les œuvres réalistes et la révolution. »³

C'est dans cette distanciation, affirmait l'auteur, que Mimouni produit ses textes. Il s'investit dans une écriture qui se caractérise par une recherche esthétique combinant le pouvoir immense dont dispose le langage travaillé par l'imaginaire algérien ou maghrébin. Il n'hésite pas à transgresser les conventions et les procédés d'écriture habituels pour se

¹ - CHIKHI Beida, *Maghreb en textes, écriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan 1996.

² - *ibid*, p.7.

³ - CHIKHI Beida, *Maghreb en textes*, op. cit. p.41.

forger les instruments d'une écriture qui lui sont personnels et exprimer son projet d'écriture qui tend à l'universel.

VI.5.3 Projet d'écriture de renouvellement

Rachid Mimouni, en soulignant tous les aspects négatifs de la vie "quotidienne" dans le pays, ne fait pas de la critique pour la critique elle-même mais il fait de la satire, de la dénonciation. Il déclare dans l'interview du 30 Octobre 1989 dans le journal *Horizons* 2000 : "*Le pouvoir, c'est un de mes thèmes favoris : je crois que je ne cesserai pas de traiter de cet aspect du pouvoir...*". Il lance un cri d'alarme de quelqu'un qui se sent concerné par le devenir de la société. Il lance un appel pour réveiller les consciences qui dorment, pour leur dire que tout va mal et qu'il est temps de se secouer et de réagir. Il appelle à enrichir la mémoire collective pour rétablir l'équilibre par sa résistance aux attaques du temps, face à l'oubli. "*On a trop voulu trouver de sens à l'Histoire, on a trop vite gelé le sang, on l'a empêché de circuler dans le sol de ce pays, car le Soleil dessèche tout, et notre mémoire collective qui, refusant le silence complice, saura, le temps venu ressusciter nos souvenirs...*" F.D. p. 129.

L'auteur précise qu'il ne faut pas accorder à la littérature plus d'importance qu'elle n'en a et lui donner un pouvoir : "*Qu'importe les mots, notre détresse est grande...*" F.D. p. 20. La littérature dont parle Mimouni est une pratique sociale : c'est une société à changer, une littérature qui met le doigt sur la plaie pour raviver la douleur et exhiber le mal, qui éveille les consciences. La conception du 17^e siècle qui voit que la littérature est un art est une conception dépassée. Il s'agit aujourd'hui d'une littérature engagée, Mimouni dit qu'il faut absolument s'engager, lutter, qu'il faut que les intellectuels aient un rôle primordial dans le nouveau social. Mimouni résume ainsi le rôle de l'écrivain, voire de l'intellectuel:

"Je crois à l'écrivain comme pure conscience, probité intégrale, qui propose au miroir de son art une société à assurer ou à changer, qui interpelle son lecteur au nom des plus fondamentales exigences de l'humain : la liberté, l'amour... Je crois à l'intellectuel comme éveillé de conscience, comme dépositaire des impératifs humains, comme guetteur vigilant prêt à dénoncer les dangers qui menacent la société" (Horizon 2000).

Le silence de nos intellectuels est le résultat de la condition qui leur a été faite. Ils n'ont pas fini de payer le prix d'une démission historique qui les laisse aujourd'hui encore fondamentalement suspects aux yeux du pouvoir.

VI.5.3.1 Rôle de l'intellectuel

Redire ce parcours de l'histoire et reprendre l'itinéraire où tout algérien essentiellement se retrouve n'est pas un vain effort, un travail gratuit. Mimouni met l'histoire en question et c'est face à cette littérature questionnante que l'intellectuel doit prendre position. Lui-même, il le prend déjà par l'écriture même s'il n'y a pas allusion directe à la plume dans tout le texte. Car un intellectuel ce n'est pas seulement celui qui manie la plume, c'est avant tout celui qui prend la parole, qui s'exprime, c'est une voix, c'est l'oralité, la magie de la parole propre au Maghreb. Donc l'intellectuel ne peut pas être en marge de l'histoire indifférent aux événements. Et là Mimouni nous renvoie directement à la citation d'Abdelhamid Ben Badis¹ qui est mise en exergue dans son roman *Le Fleuve détourné*. Cette citation dit "*ce que nous voulons, c'est réveiller nos compatriotes de leur sommeil, leur apprendre à se méfier, à revendiquer leur part de vie en ce monde, afin que les suborneurs ne puissent plus exploiter l'ignorance des masses*"² (Rachid Mimouni le F.D). En se ressourçant à cette réflexion, Mimouni cherche à montrer le véritable rôle que doit assumer l'intellectuel dans ce pays. Il est l'éveilleur de consciences qui inscrit sa pensée dans le contexte historique en relation directe avec la société. Et pour avoir de l'emprise et agir sur le cours de l'histoire, il doit être solidaire avec d'autres intellectuels. C'est ainsi que dans la société de ce roman, la confrontation des différents protagonistes de l'histoire ancienne et de l'histoire du devenir algérien révèle une grande divergence d'opinions.

Selon Ben Badis, cette figure marquante de l'histoire de l'Algérie et qui est d'abord à la tête de l'association des Oulémas Algériens, cette association est un mouvement "réformiste" qui comptera dans sa direction des intellectuels de culture arabe qui sont passés par les universités de Tunisie ou du Moyen Orient. Mais il ne s'agit pas ici de

¹ Abdelhamid Ben Badis est le véritable promoteur du mouvement réformiste en Algérie, celui qui en conçut tout d'abord l'idée, la nécessité, celui qui en forma le projet, suscita les bonnes volontés capables de le seconder dans son entreprise, et consacra le plus d'énergies physiques et intellectuelles à sa réalisation. (MERAD Ali, *Le Réformisme Musulman en Algérie de 1925 à 1940. Essai d'histoire religieuse et sociale*, Paris, Mouton&Co, p. 80.

² Abdelhamid Ben Badis, in FEKAR Anissa, *Symbolique et sémiotique de l'espace dans « Le Fleuve détourné » de Rachid Mimouni*, ibid., p. 31.

réformisme politique. Mais de réformisme de l'islam, un islam débarrassé des apports qui lui sont étrangers, tel le maraboutisme¹ obscurantiste encouragé par l'administration colonialiste, l'intellectuel est celui qui doit savoir, devoir, pouvoir, ce sont les trois axes de Philippe Hamon. La condition des masses paysannes déshéritées, la déchéance de la personnalité des musulmans par les assauts obscurantistes répétés du colonialisme qui ne cessait pas de recourir à tous les moyens pour acculturer tout un peuple lui faire oublier sa langue, son histoire. Il est donc partisan d'un islam débarrassé des fétiches paralysants et de la récupération de l'identification de son peuple. Par ailleurs, Mimouni se ressourcé chez Ben Badis pour affirmer la littérature maghrébine pour dire la trahison des intellectuels d'aujourd'hui pour ce dernier et son message détourné.

C'est cette trahison que dit Mimouni à travers essentiellement ses quatre personnages. Il dit les conflits qui existent entre ces intellectuels, cette divergence d'opinions chacun à sa revendication, chacun tire de son côté. Il n'y a pas de foi en une cause unique, comme l'association de Ben Badis, pour avoir de l'emprise, pour agir sur l'histoire. Mimouni aurait aimé voir cette solidarité entre les intellectuels. Mais d'une autre part, ils sont conditionnés par l'Histoire détournée qui les a rejetés dans ce camp de concentration, pris comme détenus. On prête sourde oreille à leur parole, on les marginalise, on les traite de subversifs. Ayant déjà quelques formations, les intellectuels qui sont en attente de l'opération de stérilisation, veulent tout dire, parlent, cherchent à fuir. Mais ce projet d'évasion échoue "*étant donné nos caboches têtues de paysans incultes*" F.D. p. 26. L'idée n'est pas encore mure chez tout le groupe. Les personnages n'ont pas tellement l'air convaincu de cette solution. Toute leur discussion, c'est la confrontation entre l'Histoire ancienne et l'Histoire du devenir algérien. La quête du cordonnier est une expérience de ces discussions, de ces échanges de paroles, et surtout c'est une illustration.

Dans le camp de concentration on sent l'étouffement physique et intellectuel. Mais, cet espace étouffé est devenu pour le narrateur un espace libre car le présent a multiplié pour lui les interdits et rétréci tous les autres espaces. Qu'importe d'ailleurs qu'il soit libre puisqu'il est déjà mort "*son nom figure sur le monument aux morts*". A aucun moment il ne s'est manifesté, il est impassible, indifférent et effacé. Cet espace d'enfermement est un espace de souvenir, brisé et ouvert par les discussions qui vont au-delà des limites du

¹ **Le maraboutisme**, un phénomène religieux répandu dans notre société. Le maraboutisme est une réalité complexe dans laquelle ont conflué, d'une part, des idées mystiques nées du sūfisme, des mouvements politico-religieux comme celui des chorfa au Maroc, des idéaux messianiques issus de l'islam shī'ite, comme celui du mahdisme, et, d'autre part, des pratiques populaires

camp. Ils ne cessent pas de dénoncer, d'injurier, de refaire le monde avec des paroles émises par les gens détournés de leur véritable fonction. Le vieux vingt cinq porte parole du gouvernement, l'anti-intellectuel par excellence dit :

“Je sais bien ce que je ferais si j'étais ministre de la culture. Je commencerai par payer grassement une armée de censeurs machiavéliques et subtils qui s'emploieront à démasquer les intellectuels de tout bord qui se verront offrir la reconversion, le silence ou l'exil, j'interdirai l'Histoire et rayerai cette dangereuse discipline des enseignements universitaires. Je réduirai progressivement le nombre de journaux pour n'en laisser qu'un seul, à lire ou à ne pas lire ; je jetterai l'anathème sur les écrivains qui publient à l'étrangers et j'égarerai les manuscrits de ceux qui veulent se faire éditer au pays. A lors pour occuper la scène, je ferai importer, directement d'Amazonie, des cracs somptueux, pour les produire à la télévision et laisser le peuple s'extasier de les voir affirmer d'austères évidences dans un langage ésotérique et rare...” F.D. p. 99.

Le vieux vingt cinq est le plus détourné de la voie. Il fut un temps où il était un personnage très important, son nom évoque déjà le cadre d'où il est issu. L'année 1925, année de la naissance du parti Etoile Nord Africaine¹ crée par le petit fils de l'Emir Abdelkader l'émir Khaled à Paris avec la participation de beaucoup d'intellectuels maghrébins ; c'est aussi l'année de la naissance de Frantz Fanon² qui dit : “*La lutte de libération algérienne ne s'achève que par la lutte de l'intellectuel* ». Le vieux vingt cinq est donc quelqu'un qui a traversé l'Histoire, transporté une certaine sagesse. Il est porteur de toute une tradition orale. On peut le rapprocher au vieux commandar, le personnage de

¹ Fondée en mars 1926 en France par des travailleurs émigrés algériens, l'*Étoile nord-africaine* est une organisation révolutionnaire qui œuvre, entre autres, pour l'indépendance de l'Algérie. Affiliée au Parti communiste français jusqu'en 1928, l'ENA s'engage également aux côtés de la classe ouvrière française dans la lutte sociale en France. Suite à de nombreuses dissensions et à une première suppression qui eut lieu en novembre 1929, l'organisation fondée par Messali Hadj et Si Djilani est finalement dissoute définitivement en janvier 1937.

² Frantz FANON est peu connu dans son pays, la Martinique, car il a passé l'essentiel de sa vie de militant dans sa terre d'adoption, l'Algérie. Médecin psychiatre, écrivain, combattant anti-colonialiste, FANON a marqué le XXe siècle par sa pensée et son action, en dépit d'une vie brève frappée par la maladie. Il avait déjà publié, en 1952, "Peaux noires, masques blancs". En 1956, deux ans après le déclenchement de la guerre de libération nationale en Algérie, FANON choisit son camp, celui des colonisés et des peuples opprimés. Il remet sa démission de son poste à l'hôpital et rejoint le Front de Libération Nationale (FLN) en Algérie.

Dib car tous deux sont témoins de l'Histoire." Il symbolise l'intellectuel marginalisé, incarcéré.

L'écrivain se réfugie constamment dans le silence, dans le mutisme. Pour celui-ci, le personnage narrateur n'éprouve aucune sympathie. Il est absent, ayant l'air d'avoir démissionné de l'Histoire, d'avoir rompu avec la vie, n'ayant aucun lien avec cet univers. Il est à l'écoute de ses seuls fantasmes. Il se regarde comme un visage narcissique, il ne privilégie pas la parole des autres. Son statut d'intellectuel est détourné dans la mesure où le gouvernement peut le gagner : *“On a confié à l'écrivain, le registre des inscriptions. L'homme est complètement transformé par ses nouvelles responsabilités. Il est extraordinaire de voir à quel point le pouvoir peut transformer les hommes. La moindre parcelle d'autorité concédée fait d'un opposant irréductible un homme de main servile”* (F.D. p. 12).

VI.5.3.2 Projet d'écriture hétérogène, dialogique et plurielle

Dans les romans de Mimouni, la parole est affrontement entre les discours qui façonnent la forme même de la fiction ; ses **textes répondent pleinement** aux critères d'une écriture hétérogène dialogique et plurielle dans son contenu .Il traduit, dans sa production romanesque le « réel » dans l'espace social : carences et les anomalies de sa société enlisée dans les difficultés de la reconstruction à l'indépendance (comme la corruption, les incohérences de la gestion, l'immoralité des comportements, la condition féminine, les abus de pouvoir, les formes multiples de la violence...). Pour exprimer ce malaise social profond, l'auteur va devoir ancrer la parole par **l'imbrication ou l'enchevêtrement de plusieurs codes narratifs** ; c'est un véritable éclatement des codes.

Ses **techniques d'écriture** sont très amovibles, disparates, changeantes d'un roman à un autre. L'auteur **maintient un effort constant d'innovation**. Chaque **structure romanesque met l'accent** sur un point particulier ou plusieurs points précis de l'écriture qui **tend vers la subversion**. Les récits en rupture qui représentent **la trilogie**, *Le fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* ont été consacrés par la critique littéraire pour les formes esthétiques qui y sont investies ; grâce à leur fragmentation, ces textes s'alignent sur **les techniques du roman de la modernité** de façon ostentatoire et systématique.

Tous les romans de Mimouni présentent en commun un **récit premier** dans lequel sont enchâssés plusieurs récits seconds. C'est un procédé de la mise en abîme qui contribue

à perturber la **linéarité** de la narration et à produire un émiettement de la narration. De plus, **la technique des récits intercalés** est souvent prise en charge par les personnages qui relativisent ainsi l'omniscience du narrateur en laissant la place à la polyphonie narrative.

Le Fleuve détourné (1982) inscrit un tournant radical dans l'écriture. R. Mimouni rompt avec les procédés narratologiques qui s'inscrivent dans les catégories du roman réaliste. Pour le lecteur non initié aux textes modernes, la lecture d'un tel roman devient éprouvante. Mais ce qui est par contre explicite c'est le discours mimounien qui prend les formes d'un acte de langage illocutoire et perlocutoire. Les personnages se chargent de dénoncer le pouvoir et tous les dérèglements et dissolutions d'une société qui assume très mal sa modernité et sa reconstruction.

Avec *Tombéza* (1984), c'est un deuxième exercice d'écriture dans le texte moderne. Si le discours reste identique, la narration privilégie les innovations exigées par la fiction moderne. L'auteur persiste dans cette voie en introduisant d'autres procédés narratologiques. L'histoire racontée éclate dans l'espace et le temps ce qui remet en cause la catégorie de la linéarité. La fragmentation du texte s'accroît dans *Tombéza* par un réel défoulement par le langage. La mise en abyme, à travers l'enchâssement perpétuel et inlassable de récits seconds dans le récit mémoratif du héros (*Tombéza*), se fait une allure vertigineuse et conduit la narration dans les développements les plus inattendus. Ces récits font varier les voix énonciatives polyphonie narrative et les regards. Deux récits policiers parallèles viennent se mêler très souverainement dans le récit premier qui est de nature mémorative. La fragmentation atteint sa plénitude dans le caractère tronquée des histoires policières qui tournent à la dérision d'un tel modèle d'expression.

L'honneur de la tribu (1991) est le troisième roman de la trilogie qui s'inscrit très franchement dans un projet d'écriture moderne tout en gardant au discours sa même teneur dénonciatrice. L'auteur renoue avec l'éclatement des structures spatio-temporels, la mise en abyme, le fantastique. Il intègre d'autres instruments d'écriture comme le mythe social et historique, le texte de l'oralité. C'est un vieux conteur qui représente la voix de la communauté, celle de son histoire et du terroir qui témoigne du passé de la tribu.

L'écriture de R. MIMOUNI, est un acte de contestation totale qui se matérialise dans un travail d'écriture sur les formes narratives mais aussi dans les pouvoirs du langage à dire autrement et surtout à se dire différemment dans le contexte de la société décolonisée. L'écriture est un acte de parole et il y a lieu de déceler et d'interroger les formes que peut prendre le discours littéraire et sa fonction dans la fiction. Ses textes répondent pleinement aux critères d'une écriture hétérogène dialogique et plurielle dans

son contenu .Il décide de dire ,dans sa production romanesque et dans le cadre de la mouvance d'une génération d'écrivains contestataires, les carences et les anomalies de sa société enlisée dans les difficultés de la reconstruction à l'indépendance (comme la corruption, les incohérences de la gestion, l'immoralité des comportements, la condition féminine, les abus de pouvoir, les formes multiples de la violence...).

VI.5.4 Nouvelle esthétique et création romanesque

Ce travail se propose d'ouvrir de nouvelles perspectives à la recherche sur le texte maghrébin « algérien » d'expression française pour la mise en relief sa spécificité et la manière dont l'écriture romanesque est travaillée par l'héritage oral dans le mécanisme fécond des rencontres intertextuelles. Dans ce travail nous nous penchons sur la définition et l'application de l'esthétique dans le texte maghrébin d'expression française et notamment dans les romans de Mimouni. Il s'avère que celle-là est un enjeu intersémiotique qui s'inspire de la tradition orale, la tradition arabo- musulmane. Cet enjeu véhicule la rupture et la subversion du réel maghrébin.

Ce chapitre est consacré aux diverses notions de l'esthétique occidentale et arabe ; ce qui permet au lecteur de repérer les éléments « scientifiques » et « philosophiques » de l'esthétique, et de reconnaître les éléments esthétiques qui se trouvent dans le texte mimounien en juxtaposant les éléments constitutifs de l'esthétique occidentale et orientale. Notre intention n'est pas seulement d'analyser l'esthétique dans les romans de Mimouni mais il faudrait justement faire ressortir les « éléments » qui constituent sa spécificité, sa marque. Il nous revient de déterminer également les aspects que nous analysons dans la trilogie de Mimouni.

Dans cette étude nous relevons et nous analysons les éléments constitutifs de l' « esthétique » dans le texte mimounien présenté dans ses trois romans : « *Le Fleuve détourné* », « *Tombéza* » et « *L'Honneur de la tribu* ». Cela nous permet de reconnaître la « spécificité » du texte mimounien qui le distingue. c'est dans les deux composantes de l'identité maghrébine, la langue arabe et l'Islam, que se focalisent les éléments constitutifs de l'esthétique dans les romans de Mimouni et qui lui permettent de véhiculer en français, des phénomènes, des caractéristiques arabo-islamiques. Cette constatation nous permet de s'interroger surtout sur la problématique de l'écriture de Mimouni et l'ossature de son esthétique.

Le roman algérien d'expression française est un chiasme¹ entre l'arabe, la langue de la culture, et le français, la langue d'expression. C'est dans ce lieu de l'entrecroisement que se concrétise l'enjeu du signe².

Le roman mimounien, d'après les critiques littéraires, est un roman de rupture, de violence et de subversion. Il est alors possible que l'esthétique dans le roman de Mimouni soit inscrite dans la rupture. Cette hypothèse nous conduira à poser les questions suivantes : Comment le roman algérien d'expression française et notamment mimounien se distingue-t-il des autres romans d'expression française ? Quelle spécificité désigne-t-il ? et où se trouvent les éléments qui constituent cette spécificité ?

L'intérêt pour les romans algériens d'expression française s'explique par leur nouveauté thématique et formelle, par le fait qu'ils apparaissent comme des œuvres de la différence. S'ils partagent avec la littérature française la langue d'expression et les modèles d'écriture, ils s'en écartent par leur enracinement géographique et culturel imposant peu à peu son autonomie et sa spécificité. Cette spécificité est le produit de la tradition orale. Ainsi la rencontre entre l'oral et le scriptural, qui est en même temps une rencontre entre langues et cultures différentes, est particulièrement féconde car elle donne naissance à une écriture originale.

Notre but étant de prouver que l'originalité des écritures de Mimouni est le fruit d'une intertextualité de type nouveau, car dans le corps du roman, l'oral et l'écrit se rencontrent, s'affrontent et, mutuellement, s'enrichissent. Nous nous sommes intéressés, dans ce travail, à l'évolution du genre dans un champ culturel donné et dans des conditions de production particulières afin de montrer comment certains procédés d'écriture présents dans le roman mimounien, dès sa naissance, s'affirment de plus en plus et expriment une différence culturelle, un bouleversement des catégories esthétiques. C'est également une rupture pour la recherche de valeurs nouvelles.

Le romancier R.Mimouni a consacré une véritable attention à l'exercice littéraire comme esthétique ludique, sensualité de la phrase et manipulation de possibles narratifs. Son expérience littéraire se singularise par un questionnement incisif et plus soutenu sur les **jeux et les enjeux de l'écriture**. Elle nous amènera à déceler les valeurs esthétiques de sa création littéraire. Il s'agit bien de montrer comment traduire en même temps les **changements sociaux** d'une communauté au centre de bouleversement et expérimenter de nouveaux territoires d'écriture.

¹ - MICHEL-MANSOUR Thérèse, *ibid.* p.7

² - *Idem*

Partons de l'analyse du corpus romanesque proposé, la trilogie de Rachid Mimouni : « *Le Fleuve détourné* »¹, « *Tombéza* »² et « *L'Honneur de la tribu* »³, nous pouvons noter qu'une certaine « spécificité », des traits, des caractéristiques distinguent le roman mimounien des autres romans d'expression française. Nous avançons l'idée que cette spécificité revient sans aucun doute à sa « maghrébinité » et non pas à la langue d'expression, ni à son genre romanesque.

Notre intention dans ce travail, est d'analyser l'esthétique dans les écrits du romancier algérien R.Mimouni, notamment dans sa trilogie qui représentent une démarche esthétique nouvelle qui fait sa singularité. Et parce qu'il s'agit d'un auteur maghrébin, il nous faut avant tout situer le lecteur dans le contexte maghrébin afin qu'il puisse comprendre qu'il s'agit du Maghreb, où la langue arabe et l'Islam sont les composantes majeures de la spécificité maghrébine.

Dans son œuvre *Pour une littérature de l'impossible*, R. Elbaz a relevé les techniques narratives qui déterminent la particularité esthétique de la trilogie de Mimouni. Nous pensons comme lui que, le procès de répétition indéterminée, le ressassement⁴ indéfini qui traverse tout le roman mimounien, nous permet de se concentrer dans cette étude sur certains textes, ceux qui nous paraissent être les plus synthétiques et donc les plus parlants en exprimant la vision du monde globale qui se dégage de toute l'œuvre .

Nous nous optons pour cette trilogie composée de « *Tombéza* », « *Le fleuve détourné* », et « *L'Honneur de la tribu* », appelée aussi « la trilogie du désenchantement »⁵, qui résume toute l'œuvre et du point de vue des contenus et de celui de la forme indépendamment de l'ordre chronologique dans lequel ces trois textes ont marqué leur différence. Car dans l'archi-récit⁶ de la production littéraire de Mimouni tous ces textes contribuent à former cette structure romanesque globale dont la configuration idéologique renferme une vision du monde des plus synthétiques. Nous ferons référence, cependant aux autres textes des écrivains maghrébins d'expression française qui peuvent contribuer à compléter cette vision globale des choses et qui clarifient pour nous la problématisation de l'esthétique dans sa trilogie.

Depuis Mikhaïl Bakhtine le roman est considéré comme « hybride » pour désigner son caractère polyphonique. Il semble que la polyphonie de la création littéraire de

¹ - MIMOUNI Rachid, *Le Fleuve détourné*, Robert Laffont, Paris, 1982.

² - MIMOUNI Rachid, *Tombéza*, Robert Laffont, Paris, 1984.

³ - MIMOUNI Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Robert Laffont, Paris, 1984.

⁴ - ELBAZ Robert, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*, Publisud, Paris, 2003, p.9

⁵ - *ibid*, p. 6

⁶ - *Idem*

Mimouni soit le son d'une transgression opérée par une écriture en quête de renouveau. Pour Christiane Chaulet Achour : « *Ce matériau même de la littérature, devient sous la plume de certains écrivains postcoloniaux le lieu même à visiter et à savourer* »¹ Lieu dans lequel la tâche de l'écrivain est également la traduction, celle dont parle A. Khatibi dans son essai intitulé « *Bilinguisme et littérature* » et qui marque sa particularité linguistique : « *...toute littérature maghrébine dite d'expression française, est un récit de traduction, je ne dis pas qu'elle n'est qu'une traduction, je précise que c'est un texte qui parle en langues* »²

Donc la tâche de l'écrivain, selon C.C.Achour, c'est « *A traduire « le réel » dans sa propre langue, son art consiste à s'approprier, en un geste inédit, les mots de tous, à ne pas utiliser une langue comme n'importe quel usager, tout en jouant sans cesse de cette langue commune pour être compris du plus grand nombre de lecteurs possibles sous peine de rompre la communication* »³

En s'appuyant, dans cette recherche, sur les expériences des plus représentants du nouveau roman, celles de Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor qui manifestent une révolution⁴ totale dans l'écriture dont le roman contemporain se préoccupe totalement de l'homme ici et maintenant, engagé dans son présent, et s'efforçant de parler dans l'espace autour de lui.

« La réalité pour le romancier, c'est ce qui n'est pas encore connu, ce qui est encore invisible, qui par conséquent ne peut être exprimé dans des formes déjà utilisées et connues, et qui exige la création de nouveaux modes d'expression, de nouvelles formes. Paul Klee a écrit :
« L'art ne restitue pas le visible, il rend visible .»⁵

Pour M.Butor, le roman « *est ainsi un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer de vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi-furieux qui vous assaille de toutes parts* »⁶. *L'auteur de Degrés, a embrassé dans sa démarche le plus réel possible :*

¹ - CHAULET ACHOUR Christiane, *Francophonie de partout, La Lettre*, spécial salon du livre, mars, 2006, p.5, in *Une « Littérature-Monde en français » Enjeux et perspectives*, colloque du département de français de l'université d'Alger Février 2009, ed Beni- Messous, Alger, p. 198

² - KHATIBI Abdelkebir, « *Maghreb pluriel* », Denoel, Paris, 1983, p. 186, in *Une « Littérature-Monde en français » Enjeux et perspectives*, colloque, idem.

³ - CHAULET ACHOUR Christiane, *ibid.*

⁴ - JANVIER Ludovic, *Une Parole exigeante Le Nouveau Roman*, Les éditions de Minuit, Paris, 1964, p. 11

⁵ - *Le Monde*, 21 sept.1963, in JANVIER Ludovic, *Francophonie de partout, La Lettre*, spécial salon du livre, mars, 2006, p.5, in *Une « Littérature-Monde en français » Enjeux et perspectives*, colloque *ibid.*, p.63

⁶ - *Intervention à Royaumont*, 1959, in JANVIER Ludovic, *op.cit.*, p.147

« la recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. »¹ L'œuvre pour lui, ne devra qu'à une structuration extrêmement rigoureuse de ne pas sombrer dans la confusion : thèmes récurrents, répétitions et renvois, (...) se recoupant et se brouillant sans défaire le visage du tout : autant de « trucs » pour organiser un complexe spatio-temporel qu'on supposait d'abord insaisissable. Butor cite volontiers cette phrase d'Henry James : « *Le romancier est quelqu'un pour qui rien n'est perdu.* »². Entreprise volontaire, l'œuvre de Butor est celle de quelqu'un qui demande au lecteur, avec lui, de ne rien laisser au hasard et qui, dans son essai de totalisation, tente de s'opposer à toutes les fuites par une structuration de plus en plus forte. Il s'agit de la volonté de ne rien laisser échapper du continuum dans lequel nous vivons. C'est-à-dire pour ne pas être engloutis par cette vie qui passe et facilement nous entrainerait, captifs, il faut lutter contre la passivité originelle. Ses personnages demandent à assumer cette existence qui fait mine de les engloutir, ils cherchent à prendre possession de cet Espace- Temps³ qui les menace d'impuissance. En pleine confusion, non seulement ils se prennent en charge mais ils cherchent à comprendre le monde.

Les écrivains maghrébins d'expression française ont réalisé cette conception du personnage dans leurs récits. Ainsi, T. Ben Jelloun a employé ces catégories esthétiques pour exprimer le côté scandaleux et choquant du personnage qui consiste « en une trahison de l'ordre » cette description du personnage nous semble convenir au personnage des récits de notre corpus (ex : Tombéza) : « *Ce personnage est une violence en soi ; son destin, sa vie sont de l'ordre de l'inconcevable. (...) Ahmed n'est pas une erreur de la nature mais un détournement social (...) Je pense que notre société est très dure, ça n'a pas l'air, mais il y a une telle violence* »⁴. Cette attitude implique également celle de M. Butor :

« Cette prise de conscience du travail romanesque va, si j'ose dire, le dévoiler en tant que dévoilant, l'amener à produire des raisons, développer en lui les éléments qui vont montrer comment il est relié au reste du réel, et en quoi il est éclairant pour ce dernier (...) Cette

¹ - « *Le Roman comme recherche* », in *Répertoire I*, p. 9, in idem.

² - JANVIER Ludovic, *Une Parole exigeante Le Nouveau Roman* op.cit., p.149

³ - idem.

⁴ - BEN JELLOUN Tahar, *L'enfant du sable*, op.cit, p.48 et 160, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.289

réflexion qui se produit à l'intérieur du livre n'est que le commencement d'une réflexion publique qui va éclairer l'écrivain lui-même. Il cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence... »¹.

Il a noté qu'après avoir informé le romancier, le roman informe le lecteur. Lieu de rencontre et instrument de conscience, le livre est donc cet objet vivant qui transforme, nourrit celui qui le touche et l'éprouve.

Dans sa *Théorie de la littérature*, Tynianov² montre que toute œuvre littéraire se construit par rapport aux textes du passé considérés comme « modèle » (modèle imitables, récusables ou à recréer), et par rapport aux différents systèmes de signification de la sphère de l'oralité. Le processus créateur chez l'artiste oral illustre bien ce principe. Le conteur par exemple, n'est considéré comme artiste véritable que s'il arrive à dire autrement les textes dont-il a hérité. Le public doit reconnaître la structure ancienne et percevoir, en même temps ce qui a été supprimé, enrichi, modifié ou entièrement rajouté. Ce rapport entre les textes anciens et nouveaux, ce travail de re- création qui suscite le plaisir esthétique et prouve (paradoxalement) que la transformation est « *le principe même de la survie des textes oraux* »³ est celui-là même qui éclaire le processus créateur, donc, « l'évolution » de la littérature écrite, désigné sous le nom d'intertextualité par la critique contemporaine.

Depuis les travaux de J.Kristeva, la notion « écrire » est devenue synonyme de « tisser » et de « bâtir ». On parle de la « trame » du texte, de sa « texture » ou de son « architecture ». « *Le génie donne le label 'haut talent' analogue au label 'haute couture'* »⁴, affirme G. Viko, et dans *Talismano*, le narrateur décrit des fleurs « *dont les tiges passent, fil horizontal, à travers les fils de chaîne du texte* »⁵. Ainsi, le titre du roman de T.Ben.Jelloun, *L'enfant de sable*, renvoie de manière implicite au travail de

¹ - « Intervention à Royaumont », id., p.274, in - JANVIER Ludovic, *Une Parole exigeante Le Nouveau Roman* op.cit., p.172

² - Tynianov *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p.124, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.143

³ - LAABI Abdellatif, « *Ecrire : traverser. Traversée d'écriture* » in *Visions du Maghreb cultures et peuples de la Méditerranée*, Edisud, Aix- En-Provence, 1987, p.30-31, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.143

⁴ - NGAL.M.a.A, *L'errance*, op.cit., p.8, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.144 MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op.cit., p.56, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.144

⁵ - MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op.cit., p.56, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.144

construction. Métaphore récurrente, le mot « sable » reprend inlassablement l'idée de rapports intertextuels dont les mots sont les grains de sable.

Or considérer l'écriture comme travail intertextuel signifie la considérer comme procès ouvrant à des lectures plurielles. Elle absorbe d'anciens matériaux, les contextualise et les transforme. Rappelant, ici, l'expression de R.Barthes, le texte est traversé « d'innombrables avenues du sens » et l'écriture devient « perpétuelle mouvance », comme dans *Talismano* : « Voyage : n'es-tu thème à écrire ? à porter le corps, vie et mort des mots ? (...) Vous ajouterais-tu qu'écriture s'implique multiple, étages et étapes, errance et séjour, départ et retour ? »¹ Autrement dit, « Le roman est certes une manipulation d'isotopies thématiques et formelles mais cette manipulation ne signifie pas qu'il ne peut pas générer des contenus nouveaux dans les formes anciennes, ni qu'il est incapable d'inventer des formes nouvelles pour y exprimer des contenus anciens »²

Enquêter sur l'esthétique dans les romans de Mimouni revient, d'après nos analyses, à interroger un récit, plus encore une langue. Par le mode d'écriture, qui est un processus de différenciation, l'auteur installe et appuie l'outil de la parole originelle, qui situe ses textes sous le signe du délire, de folie, de trouble et souvent d'errance. Dans ce contexte, Mimouni a utilisé la langue française comme une langue de dualité, signe d'ambivalence : **signe de rupture et de différenciation**, de traverser les frontières par la dimension langagière. C'est-à-dire, dans un mouvement de va-et-vient l'auteur se place confortablement entre deux codes linguistiques et culturels : la langue française et la langue maternelle. Cet enjeu est pris en considération dans les propos d'Edouard Glissant : « Mon espoir est que cette espèce de fragrance, de variances, d'infinie multiplicité des contacts, des conflits de langues, donnera naissance à un nouvel imaginaire de la parole humaine, qui peut être transcendera les langues »³ Autrement dit, : « Comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi ? »⁴

Pour cerner cette identité culturelle, la revendiquer comme différence et s'en servir pour des échanges avec le reste du monde, l'écrivain s'appuiera sur l'ethno-texte, dont

¹ - ibid.p.145

² - KRYSSINSKI W, Carrefour de signes, op.cit., p.14, in, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.155

³ - In l'imaginaire des langues dans introduction à une poétique du divers, p.127, in Une « *Littérature-Monde en français* » *Enjeux et perspectives*, colloque, op.cit., p.234

⁴ - in « Introduction à une poétique du divers », Edouard Glissant, 1996, in Une « *Littérature-Monde en français* » *Enjeux et perspectives*, colloque, op.cit., p.220

parlait S.Badian, pour exalter les meilleures valeurs traditionnelles. C'est ce qui est désigné par « l'idéologie du collectif »¹, pour lui.

Or la trilogie de Mimouni est doublement extra-ordinaire : il réalise d'étranges métissages entre le code écrit et oral, et il introduit dans la langue d'expression des bribes de langue vernaculaires, des manières de parler, une vision du monde spécifique. En parlant des écrivains africains et de leur création littéraire, Kazi.Tani² a confirmé qu'ils ne sont ni tout à fait semblables aux romanciers occidentaux, ni vraiment pareils aux griots ou au meddahs, ces artistes africains, riches de leur double héritage, entendent trouver une troisième voie, créer une écriture novatrice. On ne parle pas, ici, de simples traducteurs, ni de « torjman »³ mais des artistes ; « *il ne s'agit pas seulement d'écrire en français, mais d'inscrire dans les structures linguistiques du texte, leur propre identité linguistique* »⁴ Naitre en langue étrangère signifie créer dans une langue autre son propre sociolecte littéraire.

L'expérience littéraire de Mimouni se singularise par un questionnement incisif et plus soutenu sur les jeux et les enjeux de l'écriture. Elle nous amènera à déceler les valeurs esthétiques de sa création littéraire. Il s'agit bien de montrer comment traduire en même temps les changements sociaux d'une communauté au centre de bouleversement et expérimenter de nouveaux territoires d'écriture. En outre, l'investissement textuel de l'écriture est chez Mimouni lié avant tout à une redéfinition de la narrativisation romanesque dans un souci de délester le plus possible des conventions formelles qui, accumulées par la tradition romanesque. Ces conventions perturbent le régime de la narration vraie. Cela passe par une réappropriation de modes narratifs, du répertoire populaire des contes tels qu'ils circulaient dans l'espace algérien⁵. Comme par exemple, les anachronies⁶ entre histoire et récit sont, dans le roman, avec les changements de narrateurs, les principales techniques d'écriture.

¹ - BADIAN S, Les dirigeants africains face à leur peuple, op.cit., p73, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.157

² - KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.158

³ - *ibid.*, p.159

⁴ - *idem*

⁵ - « Par exemple dans *Esthétique de boucher*, j'ai beaucoup travaillé les techniques narratives propres au meddah, ce conteur populaire de chez nous dont les stratégies de narration sont très riches. Comment se fait-il en effet qu'un meddah puisse couler une audience de telle sorte qu'elle ne bouge pas jusqu'à la fin ? *Le meddah ou l'art de narrer*, entretien avec Mohamed Magani, op.cit, in MILIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, L'Harmattan, Paris, 2002, p.203

⁶ - Dans le roman *Esthétique de boucher*, je cite justement les problèmes de narration. C'est à mon avis les problèmes essentiels de la littérature parce que nous vivons dans une ère visuelle où l'image domine. Si la

Pour M. Magani. Ces techniques narratives épousent formellement les étapes de la mise en récit telle qu'on la retrouve chez les conteurs traditionnels maghrébins (meddah). On retrouve ainsi une structure polyphonique de la narration ; mélange de faits historiques, de légendes et aussi de références au présent immédiat ; matériaux langagiers hétérogènes. Ces matériaux se déclinent sous forme de langue poétique, dictons et proverbes, sentences religieuses, effets parodiques ou ironiques. Ce sont justement les éléments de la littérature orale qui ont permis, au romancier algérien, la transgression des règles du modèle réaliste classique « sérieux ».

Les textes de R.Mimouni nous semblent novateurs dans le sens où ils sont créateurs d'un espace de représentation nouveau de la société algérienne. Le ton de ces récits, dans lesquels s'entrecroisent l'ironie, le burlesque ainsi que d'autres formes de distanciation. Son projet d'écriture part d'une Parole qui ne vise plus le lieu, mais ouvre l'espace du dire vers l'universel, c'est également la « déterritorialisation »¹ qui ne vise plus le lieu, mais ouvre l'espace du dire vers l'universel. Dans sa trilogie, et notamment *L'Honneur de la tribu*, cette parole, l'oralité, l'éternelle absente de tous les discours écrits, médiatisés et inscrits, est l'objet de la quête de l'écriture. Son recours constant à des bribes provenant de la littérature orale, correspond au souci de l'écrivain de conserver la parole originelle en la fixant par écrit, mais révèle également une intention polémique, la volonté d'une affirmation de soi. D'autres éléments d'origine populaire sont reconnaissables dans *L'Honneur de la tribu* : tournures empruntées à la rhétorique du conteur de place publique, mais ni les outils esthétiques du conte ni ceux de la légende peuvent justifier le caractère hybride de ce récit, son incontestable « violence ».

A travers la mosaïque de ton, de discours et de genres, à travers les chocs produits par leurs rencontres, à travers la fragmentation incessante de l'axe syntagmatique, on reconnaît une des techniques d'écriture des textes de la modernité, le montage défini par W. Kryszynski : « *comme manipulation de la discontinuité formelle du récit et du discours fondée sur l'intégration narrative ou méta-narrative, discursive ou méta-discursive d'aires référentielles divergentes et hétérogènes (...) en vue de composer un ensemble signifiant* »². Il s'agit d'une écriture où se côtoient séduction et violence comme l'avait signalé Mireille Calle-Gruber en parlant d'Assia Djebar : « *L'œuvre qui déjà la travaille,*

littérature veut redevenir aussi forte qu'elle l'était, elle doit se chercher de nouvelles techniques narratives ou bien réinventer ce qui a déjà existé. Le meddah ou l'art de narrer, op.cit., in MILIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, op.cit., p.206

¹ - Une « *Littérature-Monde en français* » *Enjeux et perspectives*, colloque, op.cit., p.222

² - KRYSZYNSKI W, *Carrefours de signes*, op.cit., p.308, in MICHEL-MANSOUR Thérèse, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, op.cit., p.188

accepte de n'être ni en langue arabe ni en langue française mais en terre de littérature qui est le lieu de pousses et de métamorphoses pour le sujet de l'écriture »¹, « C'est d'habiter un pays langue qui est puissance de contestation et de rêve capable de constituer un « dedans de la parole » où germe une « langue hors les langues » que seule la littérature peut secréter », ajoutait-elle. « L'œuvre d'Assia Djébar, selon Mireille Calle Gruber, se sera construite entre déchirement et hospitalité, entre langue maternelle non écrite et écriture de l'amour en langue « marâtre » ou langue adverse, entre la grammaire imposée par le colon et l'idiome que l'écrivain réinvente, livre après livre, pour jouer sa partition intérieur. »²

De sa part, T.Djaout a réclamé: « Mon objectif, en écrivant, c'est de sortir des formes littéraires disponibles de repenser l'écriture dans sa structure et sa structuration (l'exproprié), j'aime aussi céder au plaisir de raconter une histoire (Les chercheurs d'os) »³ Il a ajouté : « L'écriture est pour moi une sorte de point d'intersection entre un temps 't' donné et un désir donné ; désir d'esthétique ; désir de déconstruction de construction. »⁴ M.Mokaddem disait, quant à elle : « J'ai en tout cas une gourmandise insatiable des mots. Leur texture sonore, leur prosodie m'importe autant que leur sens. Cela me vient sans doute de la tradition orale, du chant des femmes. Un texte me paraît inachevé sans sensualité et sans musicalité. »⁵

Notre travail consiste à démontrer comment l'œuvre littéraire de Mimouni emploie de multiples techniques afin de s'inscrire dans le projet de l'écriture de la modernité, avec tout ce que cela peut supposer comme travail, comme recherche, comme renouvellement. Le caractère « hybride » de ses romans où on enchâsse un discours appartenant à une société dans la langue d'une autre, suppose l'existence de deux types de lecteurs qui ressentent à leur manière l'originalité de ces textes : pour le lecteur algérien ces textes paraissent « étranges » car l'oralité qui lui est familière n'est présente que sous forme de bribes, et elle est « emprisonnée » dans une langue et un genre inconnu dans la sphère traditionnelle. Quant au lecteur francophone, l'intrusion des formes esthétiques de la littérature orale maghrébine dans un genre « classique » rend le texte à la fois insolite et

¹ - CALLE-GRUBER Mireille, « Assia Djébar », adpf, Février 2006, p19, in *Une « Littérature-Monde en français » Enjeux et perspectives*, colloque, op.cit., p.203

² - *ibid.*, p.197

³ - DJAOUT Tahar, *Questionnaire 1984*, in MILIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, op.cit., p144

⁴ - DJAOUT Tahar, 1991, in MILIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, op.cit., p145

⁵ - MOKEDDEM Malika, 1992, in MILIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, op.cit., p145

hermétique et pose le problème de nouveaux codes de lecture. Par leurs innovations formelles et le renouvellement des discours, ces romans démontrent que « *la métamorphose implique le changement de la forme au-delà de tout déterminisme* »¹, ils apparaissent pour cette raison comme des espaces de liberté pour la naissance d'une pensée créatrice. Comme le souligne Naget KHADDA, ce sont des « *écrits qui connectent des langues, des rhétoriques, des mythes et des discours sans bords communs, établissant des relais imprévisibles pour une rencontre singulière...* »². Toutes ces tentatives de « maîtriser », de « dominer » ou de « violer » la langue d'expression pour la métamorphoser et la « rajeunir », laissent entendre que l'interférence linguistique « *se place au centre même des enjeux de la création littéraire (...)* ». C'est une mosaïque de codes, de discours, de parlers.

Situé au carrefour des langues et des cultures, le roman mimounien montre son caractère moderne surtout par la création de formes esthétiques nouvelles qui suggèrent un nouveau mode de lecture.

Pour les auteurs maghrébins contemporains, comme pour les penseurs et les philosophes de l'âge classique, le signe et son interprétation jouent un rôle primordial dans les considérations esthétiques de l'expression écrite. Le dialogisme et la polyphonie qui particularisent ces romans, la remise en question des héritages et le besoin d'ouverture et d'échanges culturels, qui est un signe indiscutable de « modernité » comme l'affirme cette attitude « *Les temps modernes sont marqués par une victoire du mélange des styles* »³, rappellent ceux de l'époque de la Renaissance ainsi décrite par Bakhtine :

« On peut dire de la prose artistique et surtout de celle du roman Temps Modernes, qu'elle a surgi à la limite de deux époques, limite sur laquelle était concentrée la vie littéraire et linguistique. Une orientation mutuelle, une interaction, un éclairage réciproque des langues s'effectuaient(...) Dans ce processus d'éclairage réciproque des langues (...) la conscience s'est vue à la frontière des époques et des conceptions du monde, elle a pu pour la première fois, embrasser de larges échelles pour mesurer le cours du temps, elle a pu sentir avec

¹ - DUVIGNAUD J, *Le jeu des jeux*, Paris, Edition Balland, 1980, p98, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.24

² Naget KHADDA, *En/jeux culturels dans le roman algérien de langue française*, Doctorat d'état ès-lettres, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 1987, p. 17.

³ - TODOROV T, Bakhtine, *le principe dialogique*, ClI. Poétique, Paris, Seuil, 1981, p.120, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.199

acuité son aujourd'hui si dissemblable de la veille, ses frontières et ses perspectives.»¹

Puisque notre étude porte sur l'analyse de l'esthétique du roman mimounien il est important de préciser les principes qui informent cette esthétique, c'est-à-dire les origines qui déterminent l'appartenance du romancier. S'agit-il d'une esthétique occidentale ou orientale ? Qu'est-ce que l'une et qu'est-ce que l'autre ? Y-a-t-il des convergences ou des divergences entre les deux ?

Le recours à la littérature traditionnelle orale qui caractérise l'écriture de MIMOUNI répond au souci de renouveler les formes du roman algérien d'expression française. Il s'agit donc, de mettre en évidence et d'analyser les techniques d'écriture qui constituent pour l'auteur de véritables instruments de renouvellement et de modernisation de l'esthétique romanesque maghrébine. Parmi ces techniques, il y a l'onomastique. Chez l'auteur en effet, c'est avec beaucoup d'imagination et d'originalité que les noms des personnages et des lieux sont mobilisés dans la production du sens des œuvres. Nous nous intéressons également à l'espace et au temps car, MIMOUNI, fait subir un traitement si particulier à ces deux éléments que ses textes s'affranchissent du réalisme qui caractérise traditionnellement les romans. Enfin, il y a dans cette quête d'un roman différent, cette tendance à recourir à de nouvelles techniques d'écriture empruntées au carnavalesque et de façon général au roman moderne.

L'étude de ces pratiques et choix esthétiques permet de cerner tant au niveau formel qu'idéologique cette tendance à l'innovation qui motive l'écriture de MIMOUNI.

Nous avons essayé de rendre compte de l'effet d'étrangeté produit par le roman mimounien. Nous allons le considérer surtout comme production, comme texte en train de se faire par un travail intertextuel pour tenter de saisir certaines lois (catégories esthétiques) qui président dans sa genèse ainsi que les principes de son fonctionnement.

L'entreprise romanesque de Mimouni caractérise au plan de l'expérience esthétique une démarche dont l'originalité s'accorde avec l'état de développement de l'instance littéraire entre le début des années 80 à nos jours. Il capitalise la donnée institutionnelle de l'écriture romanesque qui constitue l'horizon littéraire consacré en formulant une prise en compte d'une nouvelle exigence de re-narrativisation d'un réel vécu, une manière de

¹ - BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de F.Rabelais et la culture au MoyenAge et sous la Renaissance*, op.cit., p.461, in KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, op.cit., p.199

mettre en rapport le procès d'un échec social collectif. Il s'agit d'une nouvelle écriture qui, prise dans les conflits linguistiques, s'est exprimée et continue à s'exprimer dans un discours particulier :

« caractérisée par les mélanges des genres et des langues, la fréquence des interférences linguistiques, la pluralité des voix, l'éclatement du récit, le statut hybride des narrateurs et des personnages et à maintes reprises la narration est parsemée d'un métadiscours qui véhicule une réflexion permanente sur l'écriture, l'acte d'écrire et son utilité voire de manière directe son utilité sur la langue de l'écriture »

VI.5.5 Modernité textuelle dans le roman mimounien

Dans ce genre spécifique de littérature, plusieurs chercheurs ont abordé la question du modernisme textuel dans la littérature algérienne de langue française. Dans sa thèse de magister intitulée « La symbolique du personnage dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni », Fairouz SOLTANI¹ s'est interrogée sur le procédé du « modernisme textuel » dans la littérature maghrébine de langue française en général et sur le nouveau roman algérien de langue française en particulier. Ensuite, elle a cherché les causes et les effets de son emploi dans la nouvelle production littéraire.

La modernité textuelle dans le nouveau roman algérien d'expression française a imposé des changements esthétiques à l'écrivain. Sur le côté formel, il a changé ses techniques d'écriture. Dans un entretien, réalisé par Abdelmadjid Kaouah², et en répondant à la question du journaliste qui se demande si le roman maghrébin puise-t-il son altérité- et partant sa singularité- de ses formes d'écriture ou de ses thématiques ? Charles BONN a déclaré : « on revient, depuis les années quatre-vingt, à une écriture plus traditionnelle, plus transparente, se réclamant surtout de son contenu. C'est peut-être ce que certains appellent le « postmodernisme » dans lequel nous nous trouvons ». D'après ces propos, la modernité textuelle est très liée au réel et au vécu. « La modernité des années 70 supposait des genres littéraires « forts » suppose un rapport plus direct au réel ».

¹ Fairouz SOLTANI, « La symbolique du personnage dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni », thèse de magister, (sous dir) de Pr. Claude FINTZ, université de Batna, 2009.

² Entretien avec Charles BONN réalisé par Abdelmadjid Kaouah², in *Le Quotidien d'Oran, Grands entretiens littéraires*, dimanche 13 avril 2008.

La littérature est donc conçue selon une nouvelle esthétique qui bouscule et heurte les habitudes du lecteur; les nouvelles formes de l'écriture exigent de lui de la réflexion et interpellent son esprit critique ; le texte littéraire place la lecture des textes dans un esprit de remise en cause ou de controverse. Ce courant littéraire avec sa nouvelle vision de la société, avec l'éclatement des formes esthétiques traditionnelles ne laisse pas insensibles les écrivains maghrébins qui vont à leur tour vivre et connaître les bouleversements entraînés par la décolonisation. Ils se retrouvent eux-mêmes face à leurs sociétés nouvelles affrontant les impératifs de la reconstruction et de la modernité .

Dans les textes de Mimouni se dessinent déjà la recherche d'une esthétique moderne vouée à l'éclatement et la rupture au plan narratologique et discursive. Ils font appel au dialogisme (Bakhtine) et à l'intertextualité (Kristéva). Selon ces théoriciens du texte littéraire, tout texte peut- être une réactivation d'un ou plusieurs textes antérieurs ou contemporains ; pour Bakhtine :

«L'objet du discours d'un locuteur , quel qu'il soit, n'est pas objet du discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà ,pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement ;il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances » M. Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984, cité par Nathalie Piégay – Gros, dans « Introduction à l'Intertextualité », Ed. Dunod, 1996, p.25/26.

La littérature d'hier ne répond plus aux nouveaux besoins des lecteurs des sociétés indépendantes. Les belles images cachant la réalité commencent à nous gêner. Il faut prendre franchement la parole en dévoilant les maux sociaux et en critiquant sérieusement les problèmes du temps post-colonial.

C'est la réflexion que faisait l'auteur maghrébin de la société indépendante avant d'exposer sa production littéraire. Il s'agit maintenant d'affirmer son identité devant soi-même et non pas devant l'autre (le colonisateur). Ainsi, l'auteur maghrébin renouvelle ses techniques d'écriture, il investit dans ses récits les procédés du roman moderne. Selon l'étude de Fairouz SOLTANI, Mimouni recourt au symbolisme afin de donner un aspect moderne à ses romans. Il emploie la symbolique des événements ou des événements racontés. Beïda Chikhi a dit ceci à propos de ce renouvellement littéraire dans le roman maghrébin de langue française :

« La modernité s'entretient comme crise dans sa contribution à une anthropologie fondamentale mobilisant différentes énergies. Elle n'est pas de l'ordre du prévisible, du calculable. Elle est intrusion, explosion, décharge tensionnelle, qui casse un continuum faux parce qu'il ne coïncide plus avec le désir du sujet. »¹.

La littérature de cette époque est appelée littérature de « la nouvelle vague », expression empruntée à Jean Déjeux. Elle est caractérisée par une contestation violente de la vie sociale et du pouvoir en place. Le premier écrivain de cette littérature a été Mourad Bourboune avec son roman *Le Muezzin* (1968). Par la suite, Mohammed Dib a marqué une troisième manière dans son écriture : *Le Maître de chasse* (1973), *Habel* (1977) et *Les Terrasses d'Orsol* (1985). La réalité est présentée d'une manière très violente par des héros aliénés. Nabile Farès a publié des romans parlant de la guerre de l'Algérie où les images fantastiques et allégoriques sont bien produites : *Yahia, pas de chance* (1970), *Un Passager de l'Occident* (1971), *Le Champ des oliviers* (1972), *Mémoire de l'Absent* (1974) et *L'Exil et le Désarroi* (1976).

Les traits de la nouvelle vague sont très visibles dans certains romans de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné* (1982), *Tombéza* (1984), *L'Honneur de la tribu* (1989). Ses romans présentent une critique profonde de la vie sociale et politique de l'Algérie indépendante du point de vue des héros aliénés d'une manière absurde. Tous les écrivains de cette littérature ont commencé par un récit subjectif sous forme d'un monologue intérieur du héros aliéné. Ensuite, ils ont manifesté leur contestation du système social et politique existant. L'aliénation du héros est un thème commun dans cette écriture où la réalité sociale est présentée par des images insolites et fantastiques au cours du récit.

Il est obligé à l'auteur maghrébin de langue française de traiter les sujets de l'époque moderne. Dans *Le Fleuve détourné*, l'auteur élabore un récit où foisonnent symboliquement les thèmes de l'Algérie post-coloniale. Avec ce nouveau procédé (la modernité textuelle), le roman algérien de langue française a connu plusieurs mutations en s'appropriant de nouvelles techniques narratives et aussi de nouveaux thèmes. Ce changement de thématique tourne autour de la nouvelle vie sociopolitique et culturelle de la société indépendante. Face à ce renouvellement des thèmes et des procédés d'écriture,

¹ CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, Editions L'Harmattan, 1996, p.30.

un certain nombre de questions étaient posées par l'auteur maghrébin avant de produire. Comment présenter sa nouvelle production ? Quelles nouveautés faut-il effectuer sur son discours narratif afin qu'il réponde aux nouveaux besoins des lecteurs ? Et à qui s'adresse-t-on par cette langue ? Il s'agit maintenant de renouveler sa manière d'écrire pour avoir une production littéraire et esthétique qui marche avec la modernité culturelle et civilisationnelle des sociétés indépendantes comme le montre Naget Khadda :

« (...) la représentation de la décomposition de la réalité sociale est rendue par un récit lui-même décomposé où la mise en œuvre du principe de simultanéité cherche à transmettre une réalité mouvante, complexe, contradictoire, pleine d'impondérables et de lacunes, captée par une conscience elle-même insaisissable.

Cette rénovation majeure de la narration apparaît alors comme le choix esthétique du projet de profanation du conformisme et comme une manifestation de modernisme. »¹.

La modernité a apporté plusieurs changements aux sociétés maghrébines au lendemain de l'Indépendance. C'est à l'individu de choisir entre l'adaptation ou l'adoption de cette modernité. Certes, l'auteur maghrébin a changé la thématique de ses œuvres mais il n'a pas changé sa culture, ses coutumes et ses traditions. La modernité inspirée de la culture occidentale pose des interrogations à l'écrivain. Elle lui impose de bien réfléchir avant de rédiger, et de faire la différence entre tout ce qui est de sa culture originale ou de la culture acquise.

VI.5.5.1 Modernité : un dialogue entre cultures

Le changement des techniques d'écriture a fait entrer l'écrivain algérien dans une longue réflexion avant de produire. Il veut que ses œuvres reflètent réellement la vie des sociétés modernes en puisant aux procédés du roman moderne. Si on s'interroge sur la signification de la modernité textuelle dans le nouveau roman algérien de langue française, Le Dictionnaire du Littéraire définit le mot « modernités » ainsi :

¹ Naget KHADDA, *Ecrivains maghrébines et modernité textuelle in Etudes littéraires maghrébines N° 3*, Paris, Editions L'Harmattan, 1994, p.12.

« Le moderne se définit de manière relative, par opposition avec une tradition perçue comme conservatrice. Le moderne affiche son appartenance au camp de la nouveauté, de l'innovation, de l'invention. Le mot relève donc presque toujours du registre polémique ou, au moins, d'un classement en termes de valeur. Les termes dérivés (modernité, modernisme, moderniste et la série formée sur le mot "postmoderne") caractérisent également des positions esthétiques ou axiologiques et sont à mettre en relation avec les débats du monde culturel et littéraire.»¹.

La modernité dans le contexte maghrébin est un concept qui sert à mobiliser toutes les modalités. Elle permet le passage de l'ancien au nouveau, du passé au présent et du présent à l'avenir. C'est toutes les pratiques qui proviennent des décisions, des inventions, des découvertes...etc. Autrement dit, par ce concept, l'écrivain maghrébin a un désir de bâtir subjectivement l'Histoire de l'espace maghrébin indépendamment de toute contrainte coloniale ou autre. Donc la modernité textuelle se propose dans un produit culturel et littéraire qui existe déjà. Il cherche des nouveautés pour perpétuer son existence face aux changements socio-historiques qui s'effectuent au fur et à mesure de son évolution.

L'auteur maghrébin, en communiquant avec ce nouveau concept, se trouve en croisée de chemins entre sa culture d'origine et la culture acquise (la culture occidentale). Il essaye d'utiliser la langue française pour produire et il découvre la culture occidentale sans être acculturé en préservant sa langue, sa religion et ses traditions. Son appartenance à un contexte géo-linguistique et culturel complexe, son vécu entre deux visions du monde reflétant deux ères civilisationnelles différentes préoccupe sa pensée et remet en cause ses techniques d'écriture. La problématique de la modernité se présente sous forme d'affrontement entre le nouveau et l'ancien pour la représentation de la réalité socio-historique. Elle se présente comme un choix esthétique pour l'auteur maghrébin. Ce dernier doit réaliser sa propre voix dans le champ littéraire maghrébin et universel :

« Pour l'écrivain des lendemains de l'indépendance tout se passe comme si la condition de survie se trouvait dans l'espace médian entre les langues, ou dans l'effervescence cosmopolite. La problématique du Même et de l'Autre sur la ligne du conflit colonial n'ayant plus sa

¹ ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, Le Dictionnaire du Littéraire, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p.377.

raison d'être, il s'agit maintenant d'échapper au déjà-dit, au déjà-créé, de vivre à son tour son "bouleversement scriptural", sa "différence intraitable" dans sa "pluralité irréductible". »¹.

Le Maghreb à cette époque cherche à reconstruire son propre Histoire afin de trouver son espace privilégié parmi les civilisations universelles. Ce constat est réalisé par la suite du parcours de la modernité. Ce parcours commence par une écoute des voix plurielles, historiques et philosophiques de son contexte pour bâtir son Histoire. L'auteur maghrébin prend en considération le contexte et l'idéologie de son énonciation, sans oublier de parler de soi-même et de son statut social et d'exposer ses idées à propos de tout ce que lui arrive à l'esprit durant l'acte de production littéraire.

La modernité pour Beïda Chikhi est le contraire de la fatalité : « *La modernité est un combat pour l'occupation d'un lieu privilégié, non marginal, un mouvement qui fait progresser de la marge vers le centre non l'inverse.* »².

La modernité apporte des nouveautés. Il est question de ne pas accepter le nouveau tel qu'il est mais de l'adopter selon sa spécificité algérienne voire maghrébine. L'auteur maghrébin cherche au lendemain de l'Indépendance à donner un nouveau souffle à son œuvre en lui attribuant les traits du roman moderne. Il s'agit d'un renouvellement esthétique et créatif des procédés de son écriture opéré par le procédé de « modernité textuelle ». Cette modernité se base sur une stratégie de la transgression des normes littéraires traditionnelles par « la crise de sens » pour répéter l'expression de Beïda Chikhi. Elle montre que la crise de sens est réalisée par la mise en œuvre de nouvelles techniques pour présenter le nouveau et l'inédit : « *La modernité n'est ni un état, ni une acquisition ; elle est un mouvement en accélération découvrant les trouées par lesquelles se révèlent l'inconnu et son attrait.* »³.

Il s'agit de communiquer dans la langue de l'autre par sa propre vision du monde et par sa manière spécifique pour la transcrire. De ce fait, l'auteur maghrébin de langue française est appelé à montrer son imagination et sa création littéraire en véhiculant l'esthétique des mots de sa culture originale. Il peut s'inspirer de son propre patrimoine socioculturel et religieux pour le fond de son roman et aux structures du roman occidental pour sa forme. Ainsi, dans ce mouvement de modernité textuelle, l'écrivain maghrébin

¹ CHIKHI Beïda, op.cit, p.11.

² Ibid, p.39.

³ Ibid, p.28.

pense à la destruction des critères anciens de la production littéraire. Il brise les limites stylistiques et thématiques de l'écriture romanesque traditionnelle :

« Parcourir les nouveaux textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un espace ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition. Inachèvement, expression chaotique, destruction des codes de lisibilité et de vraisemblance, fragmentation, mélange des genres, amorce et rupture presque simultanées de divers plans de réflexion, fauchage systématique du sens... Le tout tendu vers la recherche de l'inédit, vers un non-lieu de la clôture, pour le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier. »¹.

Par le recours à la modernité textuelle, l'auteur maghrébin a le souci de projet du nouveau roman algérien d'expression française en construction qui tend vers le nouveau et l'inédit. Cependant, par l'intégration des procédés du modernisme textuel dans ses écrits, l'écrivain se trouve hésiter entre deux cultures qui s'imposent : la culture d'origine et la culture acquise. Après avoir remis en cause ses types d'écriture et leur validité au temps moderne des sociétés indépendantes, il solutionne ce léger problème et il se montre plus pensif et plus créatif.

Donc, l'écrivain maghrébin, notamment algérien, de langue française rassemble les deux cultures en les manipulant suffisamment sans rien laisser en aucun cas de s'acculturer ou de s'absorber par la langue et la culture de l'autre. Il utilise la langue française pour écrire en s'inspirant de ses origines culturelles et religieuses afin de générer des œuvres bien maîtrisées dans leur fond comme dans leur forme.

A la lecture des romans de R. Mimouni, le lecteur est réellement désemparé par leurs structures éclatées, fragmentées, disparates, leurs formes non conformes aux conventions littéraires réalistes de la fiction, le contenu de leur contre-discours social corrosif et décapant décrivant une société en crise, dans la violence de ses dysfonctionnements.

L'écriture mimounienne déploie l'éclatement du récit afin de remettre en cause la linéarité en introduisant des éléments d'incohérence ou de rupture à l'intérieur de la fiction. Le récit révoque le statut du narrateur comme voix narrative unique et incontestée. Il multiplie les perspectives narratives et use du procédé de contiguïté pour faire coexister

¹ Ibid, p.7.

des discours les plus contradictoires. Il favorise la fragmentation du discours littéraire par l'insertion de genres littéraires appartenant au mythe ou à la légende, au monde du fantastique. Il n'hésite pas à faire appel fréquemment au narrataire. Il introduit des fragments appartenant à des lieux civilisationnels autres; il porte un regard critique sur le monde, sur la société, sur les autres, un questionnement perpétuel dévoilant inquiétude et incertitude, mais aussi une forme d'opacité de la pensée humaine dont l'écriture vise à transmettre les divergences et les clivages. Son écriture associe d'autres procédés tels que la dérision ou l'humour, la violence du texte. L'injection de l'ensemble de ces codes introduit la fragmentation dans la texture narrative et l'ouvre à de multiples lectures :

«C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations (...). On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes »¹.

C'est ainsi que de multiples ressources esthétiques sont convoquées qui ne sont pas du ressort exclusif de l'écriture de R. Mimouni mais qu'il faut penser dans le courant de la modernité qui domine le vingtième siècle. R. Mimouni, lui-même, se réclame être un écrivain de la rupture :

« On a effectivement parlé à mon propos d'écrivain de la rupture. L'énorme poids du passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui toujours sut en jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont inacceptables d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier...La réaction à mes romans est indice révélateur de l'état de confortable sclérose auquel nous sommes parvenus »².

Dans ce passage, l'auteur inscrit son écriture dans un espace sémantique de rupture ou de distanciation par rapport à un déjà dit dans les textes littéraires algériens tributaires de l'idéologie dominante, celle du pouvoir dans la société post-coloniale.

¹ V. Jouve, *La littérature selon Roland Barthes*, éd. D Minuit, 1986, p.37/38

² R. Mimouni, *paratexte du roman « Tombéza »*, Ed. Laphomic, 1985

Conclusion

Nous avons tenté dans ce travail de recherche de rendre compte, en nous fondant principalement sur l'étude des trois romans de Rachid Mimouni, d'une évolution, sur le plan esthétique et structurel, du paysage littéraire algérien durant les années quatre-vingt. Il nous a, en effet, paru essentiel de décrire le contexte tout à fait particulier dans lequel s'est développée l'écriture de Mimouni.

Dans un environnement marqué par la violence et l'horreur quasi quotidienne, il nous a semblé important de rappeler que la production littéraire ne s'était pas éteinte mais avait fait et continuait à faire preuve, au contraire, d'une belle vitalité. Il nous faut toutefois souligner que la littérature algérienne des années quatre-vingt ne peut ignorer le contexte tragique dans lequel elle s'est constituée et qui modifie l'écriture des textes algériens. Les écrivains, conscients de la mission qu'ils ont à assumer en ces temps de tragédie, développent nécessairement une esthétique et une thématique différentes. A ce sujet, Mohammed Dib déclare en 1997 :

“ Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande et décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la pérennité de l'état algérien (...). Il ne subsistera dans l'histoire que ce que les intellectuels créent comme œuvres pour les laisser aux générations à venir. ”¹, Yasmina Khadra avoue également : “ Il est évident que la tragédie de mon pays a donné un sens différent à mes textes. ”²

Le recours à une écriture plus directement narrative, qui joue énormément de l'illusion référentielle, symbolise, à notre sens, un envahissement du littéraire par le réel que les auteurs ne veulent ni ne peuvent plus ignorer. En effet, il s'agit pour les écrivains des années quatre-vingt de rendre compte de la réalité algérienne mais également, par la médiation de la fiction, de lui donner un sens. Nous avons en effet noté que les années quatre-vingt signaient la fin, sur le plan formel, de la génération iconoclaste. ; témoignage exemplaire sur la réalité algérienne, le romancier algérien Rachid Mimouni trouvant dans

¹ - Interview de Mohammed Dib dans le quotidien El-Khabar repris par Horizon n° 102 du 3 juillet 1997, cité in Paysage littéraire algérien des années 90 : témoigner d'une tragédie ?, op.cit., p. 26.

² - Interview de Yasmina Khadra à propos de la sortie de son roman A quoi rêvent les loups, propos recueillis par Valérie Pabst, 1999, source Internet : www.fnac.be/fr/html/auteurs/khadra/interview.htm).

ce style un moyen de décrire un monde réel. Ses écrits n'offrent pas de solution définitives et donnent à voir des situations complexes où les culpabilités demeurent relatives et la justice incertaine. L'actualité algérienne de cette dernière décennie a profondément modifié le paysage littéraire algérien sur le plan esthétique ; elle a également eu des incidences notables sur le plan structurel.

Au terme de cette étude, on peut conclure et soutenir que le roman algérien de cette période est une œuvre littéraire au confluent des langues, des cultures, des genres et qu'il repose sur une technique romanesque qui peut être considérée comme une sorte d'alliance de la technique classique, de l'esthétique de la fragmentation, d'un art dramatique, de la profusion poétique et d'une habileté narrative simple et complexe, déconcertante et fascinante à la fois. En un mot, une technique de confusion des genres et des formes d'expressions ; une technique qui use à la fois de la légende, du mythe, de l'histoire, des contes tribales, des chants poétiques, des textes lyriques, légendaires où affleurent des symboles et des éléments poétiques novateurs. Il s'agit également d'une technique d'un monde en mouvement, un monde de contestation, de refus. Technique d'une écriture nouvelle qui transpose le réel en texte poétique évoquant et symbolisant les situations, les attitudes et les positions, créant un nouveau rythme au langage français pour exprimer une âme algérienne allant parfois jusqu'à l'invention d'une écriture de rupture par rapport à l'écriture habituelle pour marquer une certaine spécificité algérienne.

En définitive, on peut avancer que cette technique romanesque est une technique originale, évolutive, révolutionnaire (révolution esthétique) et créatrice d'une nouvelle forme romanesque comme apport de la littérature romanesque algérienne à la littérature universelle. Donc originale et universelle. Originale par les traces de nouveauté formelle, la charge idéologique qu'elle recèle, et l'univers du discours. Universelle par les rapports entretenus avec les chefs d'œuvre romanesques universelles et le réemploi des techniques du roman léguées par la littérature romanesque de l'humanité.

Conclusion générale

Conclusion

Pour dire l'inédit ou décrire des réalités interdites, marginales ou indicibles, les auteurs maghrébins de langue française s'éloignaient de la norme et formulaient leurs discours sous un jour nouveau, libre de tout conventionnalisme. Teintée de nouvelles résonances, leur parole prenait corps à travers des personnages et des histoires qui se reflétaient en abyme, en muant la fiction en métafiction. Par le refus de tout genre littéraire pur, les auteurs expérimentaient ainsi de nouvelles textures, d'insolites formes d'expression, capables de dire l'ineffable, par le biais de la représentation d'une scène textuelle devenue désormais instable, et qui rendait caduque toute distinction générique. Défiant tabous et censures, aussi bien thématiques que stylistiques, ces auteurs démontraient leur désir de renouvellement, par le biais de constructions lexicales originales, des ruptures syntaxiques et des transgressions sémantiques.

Ces nouvelles écritures ne manquent pas de surprendre par leur style et leur langage, outre que par leur contenu, et fait ainsi preuve de grande modernité, échappant à l'alternative écriture réaliste/écriture hermétique, dans laquelle semble emprisonnée la littérature maghrébine de langue française.

Les romans de MIMOUNI s'inscrivent parmi les romans dits de la « deuxième génération », la génération des années 80 qui s'intéresse à rénover et remodeler le genre romanesque. Cela conduit l'écrivain aux voies ouvertes par les techniques romanesques contemporaines. L'auteur a conscience que dans le domaine de la littérature, la nouveauté, l'originalité ne sont possibles que dans un contexte d'échange culturel, d'ouverture sur l'extérieur tout en ayant conscience de sa spécificité culturelle et identitaire. C'est ainsi que s'expliquent l'adoption de l'esthétique intertextuelle, le recours à l'écriture carnavalesque et la transgression du code romanesque, moral et langagier, ces aspects importants de la modernité textuelle.

Au terme de cette réflexion sur l'écriture romanesque de Mimouni, on peut retenir que son écriture est une écriture de recherche et de création, s'inspirant à la fois des ressources de la tradition orale et de la modernité, c'est-à-dire des nouvelles expériences de création romanesque. Ses romans puisent leur souffle dans la tradition sans s'y enfermer. Dans un souci d'innovation, il a entamé des recherches, et avec talent et efficacité, il a réussi avec des matériaux de la tradition orale et des nouvelles esthétiques, à produire du neuf, à produire un roman « différent », qui se veut à la fois algérien et moderne. En cela,

il rejoint Jean- Marie Adjaffi qui disait : « *La renaissance littéraire en ce qui nous concerne est la finalité ultime de nos recherches. Partir de la spécificité de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes...* »¹

L'écriture mimounienne apparaît comme une écriture de transgression, de rupture, et de subversion. Le romancier a su prendre sa liberté vis-à-vis des canons romanesques et du code de la langue pour produire des textes hybrides qui exploitent, aussi bien les formes du récit traditionnel que les recherches formelles contemporaines. A la manière de l'écriture postmoderne, son écriture s'attache à ouvrir des voies nouvelles en détruisant les frontières et en ouvrant de nouvelles pistes de réflexion. Son écriture participe tout naturellement à cette quête de liberté, à cette entreprise d'émancipation et de libération, de rénovation et de renouvellement de l'écriture romanesque. Dans ce sens, on peut dire que l'écriture de Mimouni est novatrice, révolutionnaire dans la mesure où elle se présente, non seulement comme une expérience de la liberté, de la culture algérienne et de la culture universelle, mais aussi comme une modalité de libération. Une telle écriture, algérienne, moderne, apparaît comme une des meilleures stratégies pour appréhender et affronter les réalités de la société algérienne. Comme l'avait dit Alain Touraine :

« Presque toutes les sociétés sont pénétrées par des formes nouvelles de production, de consommation et de communication. L'éloge de la pureté est de plus en plus artificiel... Nous sommes tous embarqués dans la modernité ; la question, c'est de savoir si c'est comme galériens ou comme voyageurs partant avec des bagages portés par un espoir en même temps conscient des inévitables ruptures... »².

La liberté que le romancier algérien prend s'inscrit dans une perspective iconoclaste. Il s'agit de briser les verrous de la peur et les chaînes de l'interdit, de défoncer les portes pour toucher l'intouchable, pour dévoiler le secret, pour démasquer l'hypocrisie du langage et exprimer haut et fort la réalité nue, étant étendu que toute écriture romanesque est une stratégie pour appréhender ou affronter le réel, pour transformer le monde ou du moins pour participer à l'instauration d'une nouvelle manière de vivre en société.

¹ Jean- Marie Adjaffi, « Les maîtres de la parole », *Magazine littéraire* n° 195, 1983, p. 20.

² Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

L'écriture est un acte de dénonciation. C'est l'éclatement du texte moderne. On parle alors de fragmentation, d'hétérogénéité, de subversion. C'est la révolte contre le signifiant pour mieux transmettre sa parole.

C'est dans ce cadre transtextuel que R. Mimouni se met à écrire. C'est dans ce processus de lutte et de remise en cause qu'il prend position et institue sa perception de l'écriture littéraire. Dans le champ littéraire algérien de son époque, il nous semble tout à fait clair qu'il reproduit exactement le même itinéraire que celui des écrivains de «*Souffles* » : il part d'une révolte contre l'affiliation de la littérature au discours idéologique dominant.

L'auteur lutte pour promouvoir une écriture nouvelle, libre et plurielle . L'auteurs veut dire sa société, son Histoire, ses mythes, ses croyances , ses cultures, ses langues , ses conflits , son édification, ses espoirs, ses ambitions. L'écriture doit se moderniser. Il s'investit dans une écriture qui se caractérise par une recherche esthétique qui introduit le langage travaillé par l'imaginaire algérien ou maghrébin en transgressant les conventions et les procédés d'écriture habituels pour se forger les instruments d'une écriture qui lui est personnel.

Les romans dialoguent. Ce plan structurel forge une profonde cohésion et une cohérence à l'ensemble de l'œuvre. Ainsi , chaque roman va fonctionner selon cette logique planifiée par l'auteur :

Le fleuve détourné pour émerger l'énonciation d'une thèse qui dénonce explicitement le pouvoir dans la société décolonisée ; ce discours est pris en charge par des protagonistes exerçant le pouvoir dans la fiction.

L'honneur de la tribu , c'est l'illustration évidente de l'acte illocutoire de la dénonciation. Ce roman fonctionne également comme une sorte de macro argument d'autorité . La parole est encore confiée exclusivement aux personnages .

Tombéza se construit dans une hypertrophie du sens : la multiplication à l'excès des exemples du dysfonctionnement de la société , de tous ses débordements jusqu'à verser dans une écriture de l'horreur, de la violence et de la cruauté.

La quête d'une écriture subversive : dans l'ossature d'une œuvre romanesque soutenue par une logique interne, l'auteur diversifie les ressources formelles d'une écriture éclatée. La révolte contre la norme narrative permet à l'écrivain la maîtrise de son projet d'écriture. C'est un jeu de procédés qu'il emploie pour traduire un univers romanesque chaotique , une société décolonisée. Il a recours à la déconstruction de la syntaxe narrative et de ses codes en travaillant des récits qui s'enrichissent par le croisement des genres (le

réalisme, le fantastique, le délire, les mythes ,les légendes, l'oralité, l' histoire). La texture romanesque ,dans ses romans, devient inextricable et difficilement accessible au lecteur. La polyphonie, l'humour et la dérision sont les autres volets de cette écriture en rupture qui multiplie les ressources d'une lecture plurielle.

Aux termes de nos analyses , nous nous rendons bien compte de la dynamique ,de la fluctuation, de la mouvance qui caractérisent la trilogie de Rachid Mimouni. Chaque roman a son propre rapport à l'écriture. Son écriture, dictée par des impératifs d'ordre historique, représente l'image du texte maghrébin d'expression française qui est le produit de l'Histoire. Elle est, ainsi, un mouvement de réflexion dans le temps et dans l'espace de l' Histoire.

Si l'influence littéraire peut être définie comme le « *mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à en faire naître une autre* »¹, il est aisé de reconnaître que les romans de MIMOUNI mettent en œuvre un (en)jeu primordial de renvois et de références qui ne fait qu'élever leur valeur littéraire. De toute évidence, ce procédé entraîne aussi un changement d'attitude de la part du lecteur, qui se doit de jouer un rôle tout à fait actif dans le processus de reconstruction du texte et du monde fictionnel, du fait de la remise en discussion du pacte de lecture. Dans *Ces voix qui m'assiègent*², Assia Djebar parle de son tiraillement entre quatre langues – le berbère, l'arabe, le français et la langue du corps –, ce « *tangage des langages* »³ semble investir aussi les textes de l'écrivain R. MIMOUNI, tiraillé entre la présence du français et la résurgence de l'arabe.

Ce travail de l'écriture vise à dire les malaises et les fractures de la société à l'intérieur de la diégèse dans lequel, l'auteur s'érige en témoin et observateur en jouant le rôle d'un sociologue comme il le signale dans un passage où il intervient les propos du grand sociologue algérien A. Ben. Badis. Ces écrits sont très bien perçus par la critique et ont fait un succès sur la plan de l'esthétique littéraire. Il est dans la continuité, par rapport au choix de son discours en rupture par rapport à la thèse du discours officiel institué (l'écriture du réalisme socialiste) adopté par certains écrivains de sa génération. Écriture moderne ou écriture du « scriptible » qui fragmente le texte dans le croisement d'un réseau

¹ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, Qu'est-ce que la littérature comparée?, Paris, Armand Colin, 1983, p. 51.

² Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

³ Ibid., p. 14.

de codes permettant une lecture plurielle. *"La littérature n'est pas quelque chose qui agit sur le réel [...] Elle ne veut qu'aider à une prise de conscience progressive".¹*

L'auteur met en relief les conditions difficiles et les modes de vie de tous les habitants de son pays. Il faut souligner que ses romans ne sont pas de simples catalogues des insuffisances, des tares de l'Algérie. Il raconte son pays sur le ton de l'évidence, avec une envie de vérité et de dénonciation.

Rachid Mimouni dit le vrai, crument. Le réel est toujours filtré par la fiction et la fable, Derrière sa simplicité, se cache un cri contre une situation devenue insoutenable (corruption, insuffisance, injustice, et abus). La parole qui "aurait du" être prise contre le colonisateur, s'adresse maintenant aux **siens** et non plus aux **autres**. Il emploie parfois des formes violentes pour faire prendre conscience au lecteur (surtout algérien) de la gravité du mal, et pour le pousser à réagir, mais une tendresse subtile se cache derrière l'urgence et la virulence de l'écriture. *"Dire les démons, c'est déjà les exorciser, dire l'espoir c'est une façon de l'aider à naître."*²

Il s'agit donc, de mettre en évidence et d'analyser les techniques d'écriture qui constituent pour l'auteur de véritables instruments de renouvellement et de modernisation de l'esthétique romanesque maghrébine. Parmi ces techniques, il y a l'onomastique. Chez l'auteur en effet, c'est avec beaucoup d'imagination et d'originalité que les noms des personnages et des lieux sont mobilisés dans la production du sens des œuvres. Nous nous intéressons également à l'espace et au temps car, MIMOUNI, fait subir un traitement si particulier à ces deux éléments que ses textes s'affranchissent du réalisme qui caractérise traditionnellement les romans. Enfin, il y a dans cette quête d'un roman différent, cette tendance à recourir à de nouvelles techniques d'écriture empruntées au carnavalesque et de façon général au roman moderne.

L'étude de ces pratiques et choix esthétiques permet de cerner tant au niveau formel qu'idéologique cette tendance à l'innovation qui motive l'écriture de MIMOUNI. La trilogie, *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu*, représentent le choc des discours dans des récits qui appliquent intelligemment de procédés génériques les plus hétérogènes.

Nous sommes parties de l'hypothèse que la trilogie de Mimouni véhicule une critique profonde de la société algérienne durant les années 70 et 80 voilée par les

¹ Y. SINANE, N. CHEKCHAK, H. AYACHI, Tombéza à nu, loc. cit, in Bacelle CRISTINA, *TROIS ROMANS DE RACHID MIMOUNI*, op. cit., p. 127.

² M. MAMMERI, cité in "Notes bibliographiques", octobre 1984.

techniques du modernisme textuel, et que la symbolique du temps, de l'espace et du personnage dans ce récit est utilisée comme signe en référence à une vérité existante. Afin de vérifier la justesse des hypothèses proposées, nous avons aventuré dans l'univers fictionnel de ce roman par la lecture analytique qui nous a permis de découvrir le talent et le génie d'un écrivain qui a inventé magiquement son propre type d'écriture qui le distingue des autres écrivains qui emploient le procédé de «la modernité textuelle ». Ce procédé opère des perfectionnements esthétiques et formels au niveau de la production littéraire maghrébine, afin de s'approprier les traits du roman moderne.

Ce type d'écriture spécifique à l'auteur véhicule le thème de l'identité individuelle qui tend vers l'identité collective d'une société en malaise. C'est une écriture de rupture et de remise en question parce qu'elle dévoile, interroge et dénonce les phénomènes sociaux de la société algérienne post-coloniale. Une écriture de courage pour révéler et questionner le mal social en dépit des contraintes de la censure. Une écriture soucieuse d'éveiller la conscience du peuple muet qui contemple le mal sans intervenir. C'est celle qui le pousse à réagir, à se révolter et à dire non à toute forme d'injustice sociopolitique. Par son écriture spécifique, Mimouni avait l'état d'un historien et d'un analyste sociopolitique, afin de présenter cette image réaliste de l'Algérie au lendemain des indépendances en s'approchant des maux sociaux qu'il décrit avec une beauté langagière étonnante.

L'objectif de cette étude a été de montrer comment l'écrivain Rachid MIMOUNI a su exploiter les ressources de l'oralité dans sa création romanesque. L'auteur a transposé des structures et des formes caractéristiques du **conte traditionnel**, celles du récit ancestral plus précisément, dans ses romans.. Pour ce qui est de l'enchaînement des différents incidents du récit, les romans étudiés ressortissent au conte initiatique. Tous, ils mettent en scène un héros-quêteur et font de l'épisode initiatique, un moment privilégié dans l'évolution de l'intrigue.

L'un des aspects les plus intéressants de la trilogie de MIMOUNI, c'est cette texture qui révèle une esthétique du texte hybride. L'aspect le plus apparent de cette hybridité est ce savant mélange des genres qui fait des "romans" de l'écrivain algérien de langue française, de véritables contes de sortes de "patchworks littéraires"¹ qui ambitionnent de proposer une peinture totalisante du monde. A l'instar du conteur, l'auteur a donc

¹ Cette expression a été utilisée par Pierre N'DA dans son article « L'étrange destin de Wangrin, un étrange roman : un patchwork littéraire », in *En-quête* n° 9, Abidjan, EDUCI, 2002, p. 54. Dans cette expression, on retiendra également l'idée de composite, d'hybride, de polymorphe, car à l'image du n'zassa, le patchwork est une pièce de tissu faite d'un assemblage de morceaux de tissus divers.

adopté un style ouvert, le "N'zassa" qui abolit les frontières artificielles qui distinguent roman, théâtre, poésie, prose, épopée, mythe, conte et légende.

Un autre aspect de cette hybridité, c'est la pratique de l'esthétique intertextuelle. Cette technique récurrente dans le roman postmoderne fait des romans de MIMOUNI, des "textes-carrefours" qui intègrent et transforment des textes étrangers et des textes référentiels. Cette façon d'écrire, tout en montrant l'étendue de la culture de l'écrivain, rend possible entre les divers textes qui coexistent, une interlisibilité enrichissante pour le lecteur.

Une hybridité qui se manifeste aussi au niveau de la langue. En effet, comme l'ont fait M. DIB, K. YACINE, M. FERAOUN et R. BOUDJEDRA, Rachid MIMOUNI a perçu le français comme un moyen de communication. Le recours à la langue arabe et la langue berbère répondent à cette volonté de "décoloniser"¹ le français afin qu'il exprime, au mieux, l'âme du peuple algérien.

L'art romanesque de Rachid MIMOUNI est inféodé à la tradition orale maghrébine. C'est pourquoi, dans sa trilogie, les anthroponymes et les toponymes sont conçus de manière à accomplir les programmes narratifs dont ils sont des abrégés. Cette manière d'enrôler l'onomastique est, pour le romancier-conteur, un moyen de préparer et d'entretenir l'horizon d'attente du lecteur. L'héritage de l'oralité est enfin perceptible au niveau du traitement de l'espace et du temps. Les repères géographiques et temporels sont incertains et instables. Cette façon de manipuler ces deux catégories narratives ajoute au brouillage narratif et met l'attention du lecteur à rude épreuve.

Les ressources de l'oralité, telles qu'investies dans la trilogie de MIMOUNI, doivent être perçues comme un moyen pour reconstituer l'identité culturelle algérienne arabo-musulmane. Au niveau esthétique, elles sont le moteur de l'entreprise de renouvellement et d'autonomisation de l'écriture romanesque maghrébine. Il ne s'agit plus que de montrer que cette littérature possède un fond culturel millénaire, mais aussi une littérature authentique de qualité et qui tend à l'universalité.

Le style de MIMOUNI est donc motivé par une double quête d'identitaire : identité culturelle et identité littéraire. En effet, ce que cherche l'écrivain, dans ses trois romans,

¹ Cité par Roger TRO DEHO, in *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, op, cit., p. 188.

c'est plutôt sauvegarder la mémoire de son pays de l'oubli. C'est pourquoi, il trouve que l'oralité, est un véritable " humus culturel"¹, un "mode de connaissance"² de la culture algérienne arabo-musulmane et berbère. En exploitant ces différents genres oraux, le romancier a essayé de féconder avec les ressources de sa culture, le genre importé qui est le roman, en vue de l'adapter, de le renouveler et d'en faire une œuvre originale.

Comme nous l'avons démontré dans notre étude, l'œuvre de Mimouni s'inscrit au sein de la modernité textuelle. Son écriture a un caractère hybride dont la pluralité s'articule dans le réinvestissement de formes et d'inspirations diverses. Ce mélange ingénieux confère aux romans de Mimouni une couleur assez singulière et révolutionnaire. Sewanou Dabla souligne ce qui fait la beauté et la complexité des œuvres nouvelles : « *Les influences mutuelles entre le temps de l'écriture, le projet romanesque de vérité, les techniques narratives modernes, l'héritage littéraire et enfin la culture et la personnalité des romanciers.* »³

Ainsi, le projet d'une nouvelle esthétique romanesque éclate dans chacune de ses œuvres et ces propos de Pierre N'DA à propos de Maurice Bandaman valent aussi pour lui : « *Son écriture participe tout naturellement à cette quête de liberté, à cette entreprise d'émancipation et de libération, de rénovation et de renouvellement de l'écriture romanesque.* »⁴

¹ Ibid., p. 189.

² Ibid.

³ DABLA Séwanou, *Les nouvelles écritures africaines, les romanciers de la deuxième génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256P p. 241.

⁴ N'DA Pierre, « Maurice Bandaman et la quête d'une nouvelle écriture romanesque africaine », *Regard sur la littérature de Cote d'Ivoire*, Rome, Bulzoni Editore, 1999, p. 227.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

1. MIMOUNI Rachid, *Le Fleuve détourné*, Paris, Laffont, 1982.
2. MIMOUNI Rachid, *Tombéza*, Paris, Laffont, 1984
3. MIMOUNI Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Laffont, 1989.

ŒUVRES CITEES / ETUDIÉES

1. BOUDJEDRA Rachid , *L'escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.
2. BOUDJEDRA Rachid , *L'insolation*, Paris, Denoël, 1972.
3. BOUDJEDRA Rachid , *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
4. BOUDJEDRA Rachid , *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.
5. BOUDJEDRA Rachid, *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979.
6. CAMUS Albert, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1957.
7. CHRAIBI Driss, *La Mère du printemps*, Paris, Edition du Seuil, Points, 1982, 214
SARTRE Jean- Paul, *L'Etre et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
8. DIB Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.
9. DIB Mohammed., *Un été africain*, Paris, Seuil, 1959.
10. DJAOUT Tahar, *L'Exproprié* , Alger, S.N.E.D., 1981.
11. DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
12. HUGO Victor, *L'homme qui rit*, Paris, Flammarion, 1982.
13. KATEB Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 181.
14. KHATIBI Abdelkabir , *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
15. MAMMERI Mouloud , *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.
16. MAMMERI Mouloud, *L'opium et le bâton*, Paris, Plon, 1965, p. 83.

17. MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, Sindbad-Actes Sud, Collection Bibliothèque arabe de Littérature contemporaine, 1999.
18. MIMOUNI Rachid, *La ceinture de l'Ogresse*, Seghers, Paris, 1990, 234 p.
19. MIMOUNI Rachid, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1993, 286 p.
20. MIMOUNI Rachid, *Le printemps n'en sera que plus beau*, Alger, SNED, 1978, 120p.
21. MIMOUNI Rachid, *Une paix à vivre*, Alger, ENAL, 1983, 187 p.
22. MIMOUNI Rachid, *Une peine à vivre*, Paris, Stock, 1991, 277 p.
23. OUETTAR Tahar, *Les Martyrs reviennent cette semaine*, Alger, SNED, 1974.
24. YACINE Kateb, *Nedjma*, Paris, Editions du Seuil, 1956.

OUVRAGES GENERAUX

1. ACHOUR-CHAULET Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire* Alger, Office des Publications Universitaires, 1995, p.266.
2. ACHOUR-CHAULET Christiane, *Lectures critiques*, éd. O.P.U, 1977/1978
3. ACHOUR-CHAULET Christiane, *Ecritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, 2012.
4. ACHOUR-CHAULET Christiane, *Histoire littéraire et anthologie : Anthologie de la littérature algérienne de Langue française*, Paris, ENAP- Bordas, 1990.
5. ACHOUR -CHAULET Christiane et BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Algérie : Editions du Tell, 2002.
6. ARNUAD Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française*, Tome I, Origines et perspectives, Condé-sur-Noireau, Publisud, 1986.
7. BAKHTINE Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gllimard, 1978.
8. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gllimard, 1984.
9. BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970.
10. BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris. Seuil, 1972, Coll. POINTS.
11. BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, (collectif), Paris, Le Seuil, 1982

12. BARTHES, Roland *Leçon*, Le Seuil, 1978.
13. BERERHI Afifa, « L'espace de l'infraction au dialogue », Naget Khadda(s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu. Lectures algériennes*, Paris, Editions L'Harmattan, 1994.
14. BERERHI Afifa, « *L'Autobiographie en situation d'interculturalité* ». Ouvrage collectif sous la direction de BERERHI Afifa : Algérie, Editions du Tell, Tome II (Actes de colloque international des 9-10 et 11 Décembre 2003), 2004.
15. BERGEZ Daniel et BABERIS Pierre et autres. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Dunod, 1999.
16. BESSIERES et MOURA Jean-Marc, *Littératures postcoloniales et francophonie : conférence du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
17. BONN Charles, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, *Le Livre de poche*, 1990.
18. BOUZAR Wadi, *La mouvance et la pause*, Alger, ENAL, 1983.
19. BRINCOURT André, *Langue française, terre d'accueil*, Paris, Ed. du Rocher, 1997.
20. BURTSHER-BECHTER Beate et MERTZ-BAUMGARTNER Birgit, *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Ouvrage publié avec le concours du Ministère fédéral autrichien de l'Education, des Sciences et de la Culture à Viennes, *Études littéraires maghrébines* n°16, éd. L'Harmattan, 2001.
21. BUTOR Michel , *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975.
22. CAMPBELL Joseph, *Les héros sont éternels*, Paris, Seghers, 1987.
23. CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Collin, 1984.
24. CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997.
25. CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, Editions L'Harmattan, 1996.
26. CHIKHI, Beïda *Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1989.

27. CHOUKRI. M, *Le pain nu*, traduit de l'arabe par T. Ben Jelloun, Paris, Maspéro, 1980.
28. COULIBALY Adama, ATCHA Philip Amangoua et TRO DEHO Roger, *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011.
29. COULIBALY Adama, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010.
30. CRISTINA Bacelle, *Trois romans de Rachid Mimouni*, tesi di laurea, relatoire CH. MO PROF. TOSO RODINI, Università Degli Studi Di Padova, 1988-89.
31. DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
32. DEJEUX Jean, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Ed. Arcantère, 1993, p. 254.
33. DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre ou La Prothèse d'origine*, Paris , Galilée, 1996.
34. DUCHET Claude, « Positions et Perspectives », *Introduction à Sociocritique*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1979.
35. DURAND .G, *Les structure anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984.
36. EIGELDINGER .M, SCHAEFFER. G, *Introduction à L'homme qui rit*, Paris, Flammarion, 1982.
37. ELBAZ Robert, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*. France : Editions Publisud, 2003.
38. ELIADE .Mircéa, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952
39. ELIADE Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. FOLIO, Essai, 1963.
40. FAYOLLE Roger, *La critique*, Paris, Armand Colin, col. U, 1978.
41. FROMILHAGUE Catherine et SANCIER. A, *Introduction à la stylistique*, Bordas, 1991, p. 135.
42. GADANT Monique, « Rachid Mimouni ou la fin d'un mythe révolutionnaire », *La conscience des mots — Des représentations du politiques en littérature*, *Tumultes*, Paris, L'Harmattan, 1995.
43. GAFAITI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2005.

44. GAFAITI Hafid, *Les femmes dans le roman algérien : Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1996.
45. GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Galixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997.
46. GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Khartala, 1997, p. 113.
47. GENETTE Gérard, *Figures I*. Paris : Seuil (Collection Tel Quel), 1966.
48. GENETTE Gérard, *Figures II*. Paris : Seuil (Collection Tel Quel), 1969.
49. GENETTE Gérard, *Figures III*. Paris : Seuil (Collection Tel Quel), 1972.
50. GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
51. GENETTE Girard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
52. GHEBALOU Yamilé Yamina, « Mythes, images et imageries de l'écriture », Naget Khadda (s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, Collection *Etudes Littéraires Maghrébines* N° 4, L'Harmattan, Paris, 1995.
53. GIRAUDOUX Jean, *Littérature*, Paris, Editions Grasset, 1941 ; Editions Gallimard, Collection folio, 1994.
54. GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Nathan, 1980
55. GOLDENSTEIN, J-P. *Pour lire le roman : Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative : Langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*. Paris : A. De Boeck Duculot (Association Pouvoir de lire, pouvoir écrire), 1983.
56. GOLDMAN Lucien, *Marxisme et Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, 1970.
57. GOLDMAN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1964, p. 239.
58. GONTARD Marc, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
59. GUEYE Médoune, Aminata Sow Fall, *Oralité et société dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2005.
60. HAMON Philippe, « Discours contraint », *Littérature et réalité* (collectif), Paris, Le Seuil, 1982

61. HAMON Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, 159 p.
62. HUTCHEON Linda, *A Poetics of postmodernism : History, theory, fiction*, New-York, London, Routledj, 1988.
63. JAKOBSON Roman , *Essai de linguistique générale*, Ed de Minuit, Paris, 1963
64. JANKELEVICH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 199p.
65. JENNEY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257- 281.
66. KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.289
67. KHADDA Naget, *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes, (s. la dir. de)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
68. KHADDA Naget, *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle in Etudes littéraires maghrébines N° 3*, Paris, Editions L'Harmattan, 1994.
69. KHADDA Naget , *L'Œuvre romanesque de Mohamed Dib. Proposition pour l'analyse de deux romans*, Alger, O.P.U., 1983.
70. KHATIBI Abdelkébir, Tzvetan TODOROV, *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p.171
71. KRIESTEVA Julia, *Le texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970.
72. KRISTEVA Julia, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, coll. « Points » 1978.
73. LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, édit. Du Seuil, Paris, 1975.
74. LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1996.
75. LOUNIS .Aziza, *Littérature Maghrébine d'expression française, histoire littéraire de la francophonie*, coordination internationale des chercheurs sur la littérature maghrébine, EDICEF, 1996.
76. MADELAIN .J, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983
77. MAINGUENEAU, Dominique. *Elément de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Nathan (Lettres. Sup.), 2000.
78. MALEK Chebel , *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F, 1984.
79. MARCHERY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Editions Maspero, 1966.
80. MDARHRI ALAOUI Abdallah, « Roman algérien actuel et violence socio-politique : Tendances thématiques et narratologiques », in Najib Redouane et

- Yamina Mokaddem (sous la direction de), 1989, en Algérie, Toronto, Editions La Source, 1999.
81. MEMMES Abdallah, *Abdelkébir Khatibi : L'Écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994.
 82. MERAD Ali, *Le Réformisme Musulman en Algérie de 1925 à 1940. Essai d'histoire religieuse et sociale*, Paris, Mouton & Co.
 83. MERED Zoulikha, *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu*. Algérie : Editions ANEP, 2003.
 84. MILIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? : Le champ littéraire de langue française en Algérie*.
 85. MOUZOUNI L., *Le roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, 1987.
 86. N'DA Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman, ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003.
 87. NGANDU Nkashama Pius, *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.
 88. NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
 89. NISBET Anne Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue des indépendances à 1980 : représentations et fonctions*, Editions Sherbrooke Naaman, Québec, Canada, 1982.
 90. NOIRAY Jean, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, SUP, 1996.
 91. PATERSON Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Les Presse de l'Université d'Ottawa, 1993.
 92. POULET George, *Les Chemins de la critique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1968.
 93. REDOUANE Najib, *Diversité littéraire en Algérie*, Collection *Autour des écrivains maghrébins*, Paris, L'Harmattan, 2009.
 94. REDOUANE Najib, *Entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001.
 95. REDOUANE Najib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni. Collection Autour des écrivains maghrébins* Paris, L'Harmattan, 2012.
 96. REDOUANE Najib, *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, Les Editions La Source, Toronto, Canada, 2000, 427 p.

97. REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Nathan (Lettres. Sup.), 2000.
98. REUTER Yves, *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan , 2000, p.127
99. RICARDOU Jean, - *Le nouveau roman* , Seuil, 1973.
100. RICOEUR Paul *Temps et récit 3*, Paris, Le Seuil, 1985.
101. RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Le Seuil, 1979.
102. SEBTI Youcef cités par Jean Sénac, *Anthologie de la poésie algérienne*, Paris Editions Saint-Germain-des-Prés, 1971.
103. SEMUJANGA Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
104. SENGHOR Léopold Sédar, *Préface aux nouveaux contes d'Amadou koumba de Birago Diop*, Paris, Présence Africaine, 1962.
105. TADIE .Y, *Le récit poétique.*, Paris. PUF. 1978.
106. THERESE Michel Mansour, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, PUBLISUD, Paris, 1994.
107. TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Saint-Germain-du-puy, SEDES, 2002.
108. TODOROV Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, Le Seuil, 1981.
109. TODOROV. Tzvetan , *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris. *Seuil*. 1965, p. 302.
110. TODOROV. T, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
111. TOURAINE Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.
112. TRO DEHO Roger, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005.
113. YOURCENAR Marguerite, *Mémoire d'Hardien dans Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade » 1982, p. 535.
114. ZAOUROU Zadi, *Aimé Césaire entre les deux cultures*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1978.
115. ZERRAFA Michel, *Roman et société*. Ed. PUF. Paris.1971.

REVUES ET ARTICLES

1. (Interview recueillie par) les *Voix multiples* et présentée dans la préface de la collection Voix du roman *Le Fleuve détourné*, Algérie, 1983.
2. « BOUDJEDRA et MIMOUNI pour une solidarité morale », *EL Watan, Culture*.
3. « Kateb Yacine, un écrivain "au cœur du monde" », colloque international, Tunisie, 22/ 23 février 2005.
4. « Rachid Mimouni à la T. O. : L'Algérie a dérivé », *La Tribune d'octobre* du 22 avril 1989.
5. ACHOUR -CHAULET Christiane in « Ecrivains algériens aujourd'hui », *Panorama littéraire*, Paris, décembre 1996.
6. ACHOUR-CHAULET Christiane, « Les femmes et leur statu(e)t romanesque dans *Tombéza* », Université de Cergy-Pontoise. *Ecritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 82.
7. ACHOUR-CHAULET Christiane, « Barque de passeur : Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de Rachid Boudjedra », Ruth Ernsperger (s. la dir de), *Europas islamische Nachbar*. Etudes de littérature et d'histoire du Maghreb, wurzburg konigshausen & Neuman, vol. 2, 1995.
8. AIT MOHAMMED Salima, « Une si jeune paix », *Algérie Actualité*, du 22 au 28 mars 1994.
9. ADIAFFI Jean- Marie, « Les maîtres de la parole », in *Magazine littéraire* n° 195, mai 1983.
10. AMRANI Mehana, « Trajectoire d'une écriture. Itinéraires croisés. Cas de Rachid Mimouni », *Algérie : nouvelles écritures*, Colloque international de l'Université York à Glendon, Toronto. 13-14-15-16 mai 1999.
11. AMRANI Djamel, « Il ya 4ans disparaissait Rachid Mimouni », (Propos de Rachid Mimouni), *El Watan*, vendredi 12 et 13 février.
12. ANGELOT Marc, « L'intertextualité » : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences humaines*, Tome 189, n° 1, 1983, p. 121-135.
13. ANNABI Samia, *Tunis translation of six parts of RACHID MIMOUNI'S novel : une peine à Vivre*, 1992.

14. BALHI Mohamed , « Rachid Mimouni— Sensibilités », (entretien réalisé avec) et présenté par Abdelkrim Djaad dans *Algérie Actualité*, n°888, 21 au 27 octobre 1982.
15. BARBERIS Pierre, « Ecrire...Pour qui ? Pourquoi ? » in *Dialogues de France Culture*, Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble, 1974.
16. BARBERIS Pierre, cité par ACHOUR, Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1995, p.266.
17. BARRADA Hamid et GIRARD Patrick (Propos recueillis par), « Je raconte les tempêtes qui se préparent », *Jeune Afrique*, N°3, nov-déc 1989.
18. BELKASSEM Slim, « Rachid Mimouni s'explique ! », (entretien avec), *Horizons* 2000, 21 avril 1986. Rencontre à Annaba, lors des journées cinématographiques méditerranéennes.
19. BEN JELLOUN Tahar, « Rachid Mimouni et la fable de l'Algérie d'aujourd'hui », *Le Monde*, vendredi 28 juillet 1989.
20. BEN JELLOUN Tahar, « Rachid Mimouni, l'homme de qualité », *Le Monde*, 17 février 1995.
21. BENCHEIKH Djilali, « Rachid Mimouni — Une paix à vivre », *Alger Info International*, vendredi 8 décembre 1995.
22. BENDJELID Faouzia, « Le personnage féminin : une variante du personnage de la marge dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », in « Le statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française », (sous la direction de) Bahia OUHIBI GHASSOUL, *Les cahiers de CRASC* n° 20, 2009.
23. BONN Charles, « Concert francophone ou rupture arabe, le roman maghrébin de langue française entre la « différence » culture et « l'écart littéraire », Arlette Chemain Degrange (s.la dir. De), *Initiation aux littératures francophones*, Université de Nice, Sophia Antipolis, Association des Publications de la faculté des Lettres de Nice, 1993.
24. BORGOMANO Madelaine, « Temps et espace dans le roman africain, quelques conditions de recherches », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, volume 8, Abidjan, 1988.
25. BOUNFOUR Abdallah , "*Oralité et écriture : un rapport complexe*", *La Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n°44 - 2ème trimestre 1987.

26. BRAHIMI Denise, « Encore, déjà, toujours, le village algérien », Université Paris VII, France, in *RACHID MIMOUNI, Autour des écrivains maghrébins*, (Najib REDOUANE), Les Editions La Source, Toronto.
27. BRAY Claude, « *L'Honneur de la tribu* par Rachid Mimouni », *Voix du Nord*, 11mai 1989.
28. CELLARD Jacques, « Le Fleuve détourné » in *Le Monde des Livres*, 17 septembre 1982.
29. CELLARD Jacques, « Rachid Mimouni, ou les illusions perdues », *Le Monde*, 17 septembre 1982.
30. CESSOLE Bruno, (Entretien de avec R. Mimouni), *Bibliothèque publique d'informations*, Centre Pompidou, G, Paris.
31. CESSOLE. B, (entretien réalisé par), « Rachid MIMOUNI » , Bibliothèque publique d'informations, Centre Georges Pompidou, 840(091), LIV.
32. CHALON Jean, « Rachid Mimouni — Une tribu dans les orages », *Le Figaro*, 6juin 1989.
33. CHENIKI Ahmed, « Quatre versions pour un thème », (Entretien avec Rachid Mimouni), *Révolution Africaine*, N° 1191, 26 décembre 1986.
34. CHENIKI. Ahmed, « La rivière sans retour », in *Révolution africaine*, Alger, n° 1191, 26/10/1986.
35. CHEVRIER Jacques, « Le roman africain dans tous ses états », *Notre Librairie* n° 78, janvier-mars 1985.
36. CHIKHI Amine, (Propos recueillis par), *Liberté quotidien national*, 13 Janvier 1993.
37. CHIKHI Beida, « Rachid Mimouni. De la fable à la mise en spectacle », *Littérature algérienne – Désir d'histoire et esthétique*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, p. 215.
38. COMBESQUE Marie Agnes, « Ecrivains d'aujourd'hui », *Erie*, N° 62, vendredi 1^{er} juin 1990.
39. TRO DEHO Roger, Extrait de l'interview accordée avec Maurice BANDAMAN en juin 1998.
40. DEJEUX Jean, « La littérature algérienne de langue française depuis l'indépendance », *Etudes*, N° 370, 2 février 1989.

41. DESIMEUR . M, « Le fleuve détourné ou le pèlerinage calamiteux », in *Cahiers d'Algérie*, Institut Culturel Italien, Alger, Padue, 1986.
42. DJAOUT Tahar, « Au-delà D'une fiction », in *Algérie-Actualité*, no.887, du 14 au 20 octobre 1982.
43. DJEGHLOUL Abdelkader (interview réalisée par), « Rachid Mimouni : ‘ La modernité c'est forcément la démocratie’ » , *Arabies*, novembre 1989.
44. DUCHET Claude t, « Parole, société, révolution dans Germinal », *Littérature*, N° 24, décembre 1976.
45. DUCHET Claude , in « Techniques narratives dans *L'Honneur de la tribu* », *Etudes littéraires maghrébines*, BULLETIN DE LIAISON N° 4, 1° semestre 1991.
46. ELBAZ Robert, AMAR Ruth, « De l'oralité dans le récit Benjellounien », in *Le Maghreb Littéraire*, vol. I, n° 1, 1997, p35.
47. FABRE Thierry, « L'Algérie traumatisée », (Entretien avec), *Esprit*, juillet 1989.
48. GADANT Monique, "Algérie, espoirs et réalités" in *Les Temps modernes*, juillet-aout 1982, n° 432, 433.
49. GAFAITI Hafid, in *Voix multiples*, Oran, n° 10, 1985 (cet entretien a été repris en tête de la réédition à Laphonic, Alger, de *Tombéza*).
50. GAFAITI Hafid, « Entretien avec Rachid Mimouni » in Rachid Mimouni, *Tombéza*, Paris, Robert Laffont, 1984, réed. Alger, Laphomic, 1985 *Algérie-Actualité*, n° 1056, du 9 au 15 janvier 1986.
51. GAFAITI Hafid, « La problématique de la modernité dans *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni* », *Horizons Maghrébins*, N° 17, 1991.
52. GAFAITI Hafid, « Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française », *Poétique croisée du Maghreb*, Itinéraires et Contacts de cultures, Vol. 16, 2^{ème} semestre, L'Harmattan, 1991.
53. GAUVIN Lise, « L'imaginaire des langues », (entretien avec), *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996.
54. GAUVIN Lise, « L'écrivain dans la Cité », *Le devoir*, 20 novembre 1993.
55. GAUVIN Lise, « Rachid Mimouni, Romancier algérien », *Le Devoir*, Les Samedi 22 et Dimanche 23 avril 1995.
56. GIRARD Patrick, « A quoi rêvent les dictateurs », *Jeune Afrique*, N° 1600, du 28 aout au 3 septembre 1991.

57. GIRARD Patrick, « Algérie Le passé décomposé », *Jeune Afrique*, N° 1479, 10 mai 1989.
58. GOLDENSTEIN Jean-Pierre, « Remarques sur le seuil romanesque », *Le Français dans le monde*, Paris, N° 177, mai-juin 1983.
59. HABIL I Mohamed, « La littérature française d'expression algérienne —Cas de Rachid Mimouni comparé à celui d'Albert Cossery », *L'hebdo libéré*, N° 87, du 25 novembre au 1^{er} décembre 1992.
60. HADJ SLIMANE Brahim, « Tombéza de Rachid Mimouni », *Sans Frontières*, N° 88/89.
61. HADJ TAHAR Ali, « La littérature algérienne des années 80 – Ecrivains iconoclastes et de la fureur de vivre », *El Watan*, vendredi 5-samedi 6 avril 1996.
62. HARB M, *Les Nouvelles de l'Est*, interview avec MIMOUNI, « la remonte du fleuve » *Algérie Actualité*, n° 1425, 1993 *EL WATAN*, Culture, 1992.
63. HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », (traduit de l'anglais par Philippe HAMON), *Poétique*, N° 36, nov. 1978
64. Interview de Mohammed Dib dans le quotidien *El-Khabar* repris par *Horizon* n° 102 du 3 juillet 1997.
65. JENNEY Laurent « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coup de ciseaux », *Revue d'esthétique* n° 3-4, 1978, p. 257-182.
66. KHADDA Naget, « Les ancêtres redoublent de férocité », Naget Khadda (s. la dir. de), *L'Honneur de la tribu. Lectures algériennes*.
67. KANE Mohamadou, « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée* n° 3-4 juillet-décembre 1974, p. 566.
68. KAOUAH Abdelmadjid, (Entretien avec Charles BONN), in *Le Quotidien d'Oran, Grands entretiens littéraires*, dimanche 13 avril 2008.
69. LACHERAF Mostapha, « Le roman maghrébin : brève contribution à un débat », *S*, no 13-14, 1^{er} et le 2^e trimestres 1969.
70. LEBDAI Benaouda, « Mimouni incontournable », *El Watan*, 28 mai 1992.
71. LEBDAI B, « chronique littéraire, Mimouni : la modernité est incontournable », *El Watan* 28 Mai.
72. LOUNIS Aziza, « Rachid Mimouni », Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Madarhri-Alaoui (s. la dir. de). *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF/ AUPELF, 1996.

73. MERED Zoulikha, « *Créative Algérie* », (entretien réalisé par), , in *La Revue Phrématique*, n°511989.
74. MERKOUICHE Rachida, « *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni — Pouvoir et conscience* », *Horizons*, lundi 15 octobre 1990.
75. MERZAK. M, « Les intellectuels : conscience et intelligence d'une société », in *Actualité de l'Emigration*, Paris, n° 172, 9 avril 1989.
76. MOBAILLY Dominique, « Le petit garçon de la Mitidja », in *La Vie*, no. 2443 du 25 juin 1992.
77. N'DA Pierre, « Un écrivain engagé, Charles Nokan », *Notre Librairie*, n° 87, p.57-62.
78. N'DA Pierre, « Transgression de l'interdit et liberté textuelle dans le roman négro-africain », in *Sociétés africaines et diaspora* n°6, juin 1997, p. 117.
79. NAIR Sami, « Rachid Mimouni, un homme libre », in *Les Temps Modernes*, Paris, n° 460, novembre 1984.
80. NICOLS Eugène, "L'Onomastique littéraire", in *Poétique* n° 54, avril 1983, p. 236.
81. NOWAKOWSKA Alexandra, « Dialogisme, polyphonie : Des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in Jaques Bres (dir.), *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, Acte du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2005.
82. PERONCEL-HUGOS Jean Pierre, « L'Algérie en ébullition - *Le Fleuve détourné* », *Le Monde*, jeudi 15 décembre 1988.
83. PERONCEL-HUGOS Jean Pierre, « Rachid Mimouni : L'écrivain citoyen d'une Algérie 'détournée ' », *Le Monde* ; mardi 14 février 1995.
84. RENAUDOT . P, « Un Algérien trahi », in *Le Magasine littéraire*, Paris, n°188, octobre, 1982.
85. RIFFATERRE Michael « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981.
86. RIFFATERRE Michael « La syllepse intertextuelle », *Poétique* n° 40, 1979.
87. RIFFATERRE Michael « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.
88. RIFFATERRE Michael « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979.
89. SINANE .Y, CHEKCHAK. N. AYACHI. H, « Tombéza à nu », in *Parcours Maghrébins*, Alger, n° 25, février 1989.
90. SMATI (entretien avec MIMOUNI), *Horizons*, ,1986.

91. STAALI Kaltoum, « Quatre versions pour un thème », in *Révolution africaine*, Alger, n° 1191, 26/10/1986.
92. *Synergie*, no. 1, mai 1988.
93. TINE Alioune, « Pour une théorie de la littérature africaine », in *Présence africaine* 133-34, 1984.
94. VITTOUX Frédéric, « Mon village à l'heure algérienne — L'imam et le préfet », *Le Nouvel Observateur*, 11-17 mai 1989.
95. ZIREM Youcef , « Rachid Mimouni — Les rêves brisés de l'éveilleur des consciences », *La Nation*, N°89, du 28février au 6 mars 1995.

SOURCES INTERNET

1. BELLOULA Nacéra , *Il y'a huit ans disparaissait Rachid Mimouni* , in *Liberté* 17 Février2003, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/tombeza.html>
2. BENDJELID Faouzia, *L'Écriture de la Rupture dans l'oeuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat nouveau régime sous la direction de Pr. Fewzia SARI, Univ. Département des Langues Latines,Algérie ,2005/2006. p.1. disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%204.pdf> .
3. BENDJELID Faouzia, « Le discours de la dénonciation dans le roman *Tombéza* de Rachid Mimouni », *Insaniyat*, [En ligne], 14-15 | 2001, mis en ligne le 31 janvier 2012, consulté le 03 décembre 2015 : <http://insaniyat.revues.org/9650>.
4. BERERHI Afifa, *Etudes littéraires maghrébines*, n°4, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1991, p. 18, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%201.pdf>.
5. BONN Charles, REDOUANE Najib, BENAYOUN-SZMIDT Yvette in *Etudes littéraires maghrébines* N°15, » Algérie : Nouvelles écritures », Colloque international de l'Université York, Glendon, et de l'Université de Toronto, Paris, L'Harmattan, 1999. Disponible sur : <http://www.limag.com/Textes/Toronto/Colloque1999>.
6. BRINCOURT André, « La Pensée Vivante de Rachid Mimouni », in « Rachid Mimouni » Autour des écrivains maghrébins, sous la direction de Nadjib Redouane. Les Editions La Source Toronto_ Canada, pp 313-318), disponible sur le site :

- http://books.google.com/books?id=99YiDKDuiCwC&pg=PA242&lpg=PA242&dq=BRINCOURT+Andr%C3%A9+La+Pens%C3%A9e+Vivante+de+Rachid+Mimouni&source=web&ots=dy6D5EAhdb&sig=roQSbdPzKmtxdxIhhHZao0AUzQw&hl=fr&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result.
7. CHERIF Sarra, *Le retour du récit dans les années 1980 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossary*, thèse de doctorat nouveau régime sous la direction de Charles BONN, Univ. Paris-Nord-VILLETNEUSE, Octobre 1993. p.9, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Cherif%20ep%20Gaillard.PDF>.
 8. CHIKHI Beïda, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, thèse d'état Es-Lettres, soutenue à Paris VIII, le 14 décembre 1991, p. 407, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/Modernite.pdf>.
 9. *De l'oralité à l'écriture, Introduction à la poésie Amazigh*, Introduction par Cécile Guivarch, suivi d'un entretien avec Ali Iken, Septembre 2005, disponible sur le site : <http://www.francopolis.net/vues/presentationpoesieamazigh.htm>.
 10. DIARRA Oumou Armand, « *Tradition et Modernité dans Le Sang des masques de Seydou Badian et dans L'honneur de la Tribu de Rachid Mimouni* », disponible sur le site : <http://manuscritdepot.com/a.oumou-armand-diarra.1.htm>.
 11. « *Du roman en général et de Mimouni en particulier* », EL WATAN, 27 Février 2007, disponible sur le site : <http://www.elwatan.com/2e-colloque-national-sur-la>.
 12. Daniel Jean, *Le Nouvel observateur* in Mimouni 2003 : www.rachidmimouni.com
 13. *Euroconte*, Centre Méditerranéen de Littérature Orale, disponible sur le site : <http://www.euroconte.org/Default.aspx?tabid=271>.
 14. GAFAITI Hafid, *Présentation du roman de Rachid Mimouni Tombéza*, Entretien, Extrait de *Voix multiples*, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/MimouniArticlesSur.PDF>
 15. GAFAITI Hafid *Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française*, in *Liberté*, 1991, pp 26-27, disponible sur le site : <http://www.algeriades.com/news/previews/article1632.htm>
 16. GAFAITI Hafid *Deux romans de Rachid Mimouni écrits au début des années quatre-vingt. " Une crue et violente ... "*, *Jeune Afrique /L'INTELLIGENT* N°

- 2047 DU 4 AU 10 AVRIL 2000, disponible sur le site :
<http://www.rafikdarragi.com/revues.htm>
17. *Importance de la tradition orale*, Bangkok, Thailand, August 20-28, 1999, disponible sur le site : <http://lit-afq.refer.ga/spip.php?article172>
 18. KHADDA Naget, "les ancêtres redoublent de férocité", *Études littéraires maghrébines*, n°4, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1991. p. 67, disponible sur le site :
<http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%204.pdf>
 19. KHADDA Naget *Études littéraires maghrébines* n°4, 1995, éd. L' Harmattan, L' *Honneur de la Tribu* de Rachid Mimouni, *Lectures algériennes*, sous la direction de Naget Khadda), disponible sur le site : <http://sir.univ-lyon2.fr/limag/copielvnet/Pagespersonnes/Khadda.htm>
 20. LAABI Abdellatif, *Souffles* N° 13-14, Rabat, 1er et 2ème trimestres 1969, p. 36, disponible sur le site :
<http://www.lehman.cuny.edu/deanhum/langlit/french/souffles/s1314/7.html>
 21. LAQABI Saïd, *Aspects de l'Ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*, thèse de Doctorat, Paris 1996, disponible sur le site :
<http://www.limag.refer.org/Theses/Laqabi.PDF>
 22. « *LE FONDS IMMÉMORIAL : La tradition orale : les écritures populaires* », disponible sur le site :
www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/marocarchi2.htm
 23. MAAFA Amel « La transcription de l'intime à travers l'écriture rétrospective dans les romans algériens d'après l'indépendance », in <http://cultures-algerie.wifeo.com/litterature2-maafa.php>, consulté le 10 mars 2016.
 24. MIMOUNI Rachid, entretien avec « *Revue Jeune Afrique* », N° 1240, 10 octobre 1984, disponible sur le site <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2001/v33/n3/501316ar.pdf>:
 25. « *Créative Algérie* », entretien accordé à la Revue *Phréatique*, n° 51, 1989, pp. 62-67, disponible sur le site :
<http://www.limag.refer.org/Volumes/MimouniArticlesSur.PDF>
 26. Kutschera Chris « Rachid Mimouni: *Analyse clinique d'une dictature* », (entretien réalisé par), Février 1992, disponible sur le site : http://www.chris-kutschera.com/Rachid_Mimouni.htm

27. MEZGUELDI Zohra, Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine. Thèse de Doctorat d'Etat Sous la direction de : Charles BONN & Marc GONTARD, Univ. Lumière-Lyon 2, janvier 2001, disponible sur le site : <http://ddata.over-blog.com/xxxxxyy/0/12/83/54/etudes/LITTERATURE/le-discours-de-l-oralit--.pdf>
28. REDOUANE Najib , *De l'Indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni* , Etudes littéraires maghrébines Volume 33 N° 3, 2001, p.172. Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2001/V33/n3/501316ar.PDF>.
29. *Souffles*, n° 5, 1967, [En ligne] http://www.seattleu.edu/souffles/S05/4_1.HTM (page consultée le 15 août 2009).
30. *Souffles*, n ° 13-14, 1996, [En ligne] http://www.seattleu.edu/souffles/S1314/7_1.HTM (page consultée le 15 août 2009).

DICTIONNAIRES § ENCYCLOPEDIES

1. BERGEZ Daniel, GÉRAUD Violaine et ROBRIEUX Jean Jacques, Le dictionnaire de Vocabulaire et de l'analyse littéraire, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Editions Dunod, 1994.
2. CHEURIF Achour, *Ecrivains Algériens : Dictionnaire biographique*, Alger, Casbah Editions, 2003, p.415
3. CHEVALIER. J, GHEERBRANT. A, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982.
4. DURAND Gilbert, « *Les fondements de la création littéraire* », Encyclopaedia Universalis, Enjeux, Tome 1, 1990, p.392.
5. DURAND Gilbert, « *Les fondements de la création littéraire* », Encyclopaedia Universalis, Enjeux, Tome 1, 1990, p.392.
6. FRANKLIN, Dictionnaire encyclopédique de français, *LAROUSSE*.
7. *LAROUSSE dictionnaire encyclopédique illustré*. Sous la direction de Kannas, Claude, 1997.

THESES § MEMOIRE

- 1- BENDJELID Fouzia, «L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », Thèse de Doctorat, Sous la direction de Fewzia SARI, 2006, p.526.
- 2- BENKELLAL-BENMANSOUR Sabiha, « La perversion de l'écriture dans Tombéza », Mémoire de magister, Oran, Institut des Langues Etrangères, 1996.
- 3- BENMANSOUR A, « Fonctions pédagogiques du récit dans la littérature maghrébine, cas de T. Bendjelloun et de R. Mimouni, DEA, PARIS 13, 1994.
- 4- BOUGHARCHE A, « Aliénation et présence de l'autre: analyse socio- politique de la littérature maghrébine de langue française ». PHD UN. Of WISCONSIN MADSIC ALIKO SONGOLO 1993.
- 5- BOUSSOUF Myriam , *Littérature du désenchantement, un exemple : Rachid Mimouni*, mémoire de magister, (s. dir, de) M. Amrani, université Ferhat Abbas-Sétif, 2009.
- 6- CHAIR Chafika, « la construction des personnages dans les romans : *La rage aux tripes* de Mustapha Tilil et *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni. DNR 1987.
- 7- CHERIF GUAILLARD Sarra, « Le récit dans les années 80. Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez BEN JELLOUN ET MIMOUNI » DNR, 1997, Thèse de doctorat nouveau régime, Université Paris-Nord, Villetaneuse, 1993.
- 8- EL OGBIA Bachir, « la société algérienne dans la ceinture de l'ogresse de RACHID MIMOUNI » DEA LYON3,
- 9- FEKAR Anissa, « Symbolique et sémiotique de l'espace dans « Le Fleuve détourné » de Rachid Mimouni », mémoire de DEA sous la direction de Charles Bonn, Paris-Nord, 1990-1991.
- 10- GRAINE L « Identité, culture et modernité dans l'Algérie contemporaine à travers le Fleuve détourné Tombéza et L'honneur de la tribu. DEA paris 13, 1997.
- 11- GRIFFON Anne, *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989* mémoire de DEA sous la direction de Jacques Chevrier et Guy Dugas, Université de Paris, IV-Sorbonne, Centre International d'Etudes Francophones, 1999-2000.

- 12- HOUICHI Abla, « Oralité et écriture dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », mémoire de magister (sous. dir. de) Said Khadraoui, Université Hadj Lakhdar, Batna, 2009.
- 13- KHADDA Naget, *En/jeux culturels dans le roman algérien de langue française*, Doctorat d'état ès-lettres, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 1987.
- 14- KHALKHAL Rania, « Etude thématique et organisation structurelle de *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni ». DEA, Paris 13.
- 15- KHALKHAL Rania, « Essai d'une analyse narratologique de *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », mémoire de DEA sous la direction de Charles BONN, Paris Nord, Bibliothèque de l'Université Paris Nord, 1993-1994.
- 16- LAQUABI Said , « Fonctions de l'ironie chez MIMOUNI » . DEA, Paris 13, 1992.
- 17- MAATAOUI. R, « l'absurde dans le fleuve détourné de MIMOUNI et l'étranger d'Albert Camus ». DEA Casablanca, 1989.
- 18- MOUDIR-DERRADJI Amel, « Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* », mémoire de magistère sous la direction de Reggad Fouzia, université Ferhat Abbas-Sétif, 2009-2010.
- 19- RAHMOUNI. A, « le récit court chez Joyce Borges et Mimouni ». DEA PARIS 13, 1993.
- 20- SILINE Vladimir, « Le Dialogisme dans le roman algérien de langue française », Thèse de doctorat, Sous la direction de Charles BONN, Université. Paris 13, 1999, p.198.
- 21- SOLTANI Fairouz, « La symbolique du personnage dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni », thèse de magister, (sous dir) de Pr. Claude FINTZ, université de Biskra, 2009.
- 22- TABTI, Bouba Mohammed *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Thèse de Doctorat d'État en Langue Étrangère dirigée par Christiane Achour et Charles Bonn, , 2001.
- 23- ZEKRI Khalid, « Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le Clezio », Thèse de Doctorat (s. dir., de) Charles Bonn, Paris XIII, 1998.

TABLE DES MATIERES

Dédicace	
Remerciement	
Introduction générale.....	2

PREMIER CHAPITRE ANALYSE DE LA STRUCTURE ROMANESQUE DANS LA TRILOGIE DE MIMOUNI

Introduction.....	17
I.1 Démontage textuel des mécanismes internes.....	18
I.1.1 Itinéraire d'écriture et portée de l'œuvre.....	18
I.1.2 L'organisation interne du texte et procédés de séduction...31	
I.1.2.1 Le titre : un endroit stratégique.....	33
I.1.2.2 Symbolique du titre.....	37
I.1.2.2.1 <i>Le Fleuve détourné</i>	37
I.1.2.2.2 <i>Tombéza</i>	42
I.1.2.2.3 <i>L'Honneur de la tribu</i>	42
I.1.2.3 Unité significative des titres.....	46
I.1.2.3.1 Le commencement narratif : élément catalyseur...48	
I.1.2.3.2 Procédés clausulaires symboliques	53
I.2 L'esthétique de l'onomastique et de l'anthroponymie.....	58
I.2.1 Onomastique et création romanesque.....	58
I.2.2 Anthroponymes et rôle narratif des personnages.....	59
I.2.3 L'onomastique dans la trilogie de MIMOUNI.....	60
I.2.3.1 <i>Le Fleuve détourné</i> : effet du réel.....	60
I.2.3.2 <i>Tombéza</i>	68
I.2.3.3 <i>L'Honneur de la tribu</i>	72
I.3 L'espace et le temps dans la trilogie de MIMOUNI.....	72
I.3.1 Discontinuité du temps narratif dans <i>L'Honneur de la tribu</i> ...74	
I.3.1.1 L'espace et le réel.....	75
I.3.2 Dysfonctionnement du temps dans <i>Le Fleuve détourné</i>	76
I.3.2.1 Récit du passé et récit du présent.....	76
I.3.2.1.1 Récit du passé.....	77
I.3.2.1.2 Récit du présent.....	77
I.3.3 Le paysage mimounien et la sémantique des toponymes.....	79
I.3.3.1 Etude Sémiotique de l'Espace dans <i>Le Fleuve détourné</i> ...81	
I.3.3.1.1 Espace et quête d'identité.....	83
I.3.3.1.2 Espace de la campagne.....	84
I.3.3.1.3 Espace de la ville.....	85
I.3.3.2 Espace du présent et espace du passé dans <i>Le Fleuve détourné</i> ..87	
I.4 Personnages, réalité (s) sociale (s) et discours de la dénonciation...95	
I.4.1 Etude et classification des personnages...99	
I.4.2 La description du personnage.....	100
I.4.3 Fonctions narratives et textuelles des personnages...102	
I.4.3.1 Quêteurs et enquêteurs : l'échec narratif et social.....	105
I.4.3.2 Le personnage-narrateur dans <i>Le Fleuve détourné</i> et la	

	quête du soi.....	105
I.4.4	Le personnage féminin : régression et oppression...	109
I.4.4.1	Le statut romanesque de la femme dans Tombéza...	111
I.4.4.2	Les femmes ni victimes ni bourreaux.....	112

Conclusion.....116

DEUXIEME CHAPITRE ESTHETIQUE TRANSGENERIQUE ET RENOUVELLEMENT

Introduction.....	119
II.1 Lecture analytique de la trilogie « <i>Le Fleuve détourné</i> », « <i>Tombéza</i> » et « <i>L'Honneur de la tribu</i> ».....	119
II.1.1 <i>Le Fleuve détourné</i> et les symboles.....	120
II.1.2 <i>Tombéza</i> , le microcosme de la société algérienne...	129
II.1.3 <i>L'Honneur de la tribu</i> , tradition et modernité...	137
II.2 Le rôle de la presse dans le traitement de l'œuvre de Rachid Mimouni...	144
II.2.1 Réception de l'œuvre.....	147
II.2.2 La réception algérienne.....	157
II.2.3 La réception française.....	160
II.3 Narration, structures narratives et stratégies d'écriture.....	164
II.3.1 Retour au récit traditionnel.....	164
II.3.2.1 Récit romanesque et conte traditionnel.....	164
II.3.2.1.1 Les formules d'ouverture.....	165
II.3.2.1.2 Les formules introductives.....	166
II.3.2.1.3 Les formules clausulaires.....	166
II.3.2.1.4 <i>L'Honneur de la tribu</i> récit ancestral.....	167
II.3.2 La structure dialogique.....	175
II.3.2.1 Du dialogue narrateur /public au dialogue narrateur /narrataire..	175
II.3.2.2 Organisation narrative...	178
II.4 Techniques de brouillage et subversion du code narratif.....	181
II.4.1 Une écriture carnavalesque.....	182
II.4.1.1 L'écriture du fantastique et du merveilleux.....	184
II.4.1.2 Ecriture postmoderne.....	184
II.4.1.3 Une écriture fragmentée.....	186
II.4.2 La transgression du code romanesque.....	187
II.4.2.1 Subversion des codes narratifs traditionnels.....	188
II.4.2.1.1 Destruction de linéarité narrative.....	188
II.4.2.1.2 La transgression du code moral.....	193
II.4.2.1.3 Le brouillage narrationnel.....	195
II.4.2.1.4 Une écriture à voix/voies multiples.....	200
II.4.2.1.5 Un récit brisé, une narration polyphonique.....	201
II.5 L'esthétique du texte hybride chez Mimouni.....	203
II.5.1 L'esthétique du mélange des genres.....	203
II.5.2 Une écriture au carrefour de différents genres littéraires.....	206
II.5.2.1 Le recours au mythe, à la magie et au fantastique.....	207
II.5.2.1.1 Fusion entre réel et fantastique.....	208
II.5.2.2 Le mélange du conte, de la fable initiatique, du merveilleux et du roman.....	211
II.5.2.2.1 Conte et roman.....	212

II.5.2.2.2	Le modèle du conte initiatique.....	213
II.5.2.2.2.1	<i>L'honneur de la tribu</i> une fable initiatique.....	214
II.5.2.2.2.2	Les constituants de la fable dans « <i>L'Honneur de la tribu</i> »...	215
II.5.2.2.2.2.1	Le lieu de l'action.....	215
II.5.2.2.2.2.2	Des personnages fantastiques.....	217
II.5.2.2.2.2.3	Une fin édifiante.....	219
II.5.2.3	Le récit poétique, le proverbe et la symbolique dans le roman...	219
II.5.2.3.1	Proverbe et roman...	220
II.5.2.3.2	Le recours à la parole profonde.....	221
II.5.2.4	Le mélange du roman et de l'histoire...	222
Conclusion.....		223

TROISIEME CHAPITRE L'ECRITURE SUBVERSIVE, DENONCIATRICE ET NOVATRICE DU TEXTE MIMOUNIEN

Introduction.....		228
III.1	Renouvellement des expressions littéraires et des procédés d'écriture..	230
III.2	Écriture plurilingue et nouvelles formes langagières.....	231
III.2.1	Poétique de l'écriture plurilingue.....	231
III.2.2	Effet de l'oralité pour un roman poétique...	234
III.2.2.1.	Le conte.....	234
III.2.2.2	Le proverbe.....	234
III.2.2.3	Le mythe.....	235
III.2.3	Dialogisme et voix multiples.....	237
III.3	Dimension poétique de la trilogie de MIMOUNI.....	240
III.3.1	<i>L'honneur de la tribu</i> œuvre poétique.....	240
III.3.1.1	La comparaison.....	246
III.3.1.2	La métaphore.....	248
III.3.1.3	L'ironie.....	252
III.3.2	Poétique et politique dans <i>Le Fleuve détourné</i>	253
III.3.2.1	L'humour et l'ironie.....	255
III.3.2.2	Le symbole procédé narratif.....	259
III.4	Stratégies d'écriture violente.....	264
III.4.1	L'écriture : acte de dénonciation.....	272
III.4.1.1	Dénonciation et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : « <i>Le Fleuve détourné</i> », « <i>Tombéza</i> » et « <i>L'Honneur de la tribu</i> ».....	274
III.4.1.1.1	La contestation dans <i>Le Fleuve détourné</i> : l'Algérie détournée, détournement des idéaux de la révolution.....	283
III.4.1.1.2	La contestation dans <i>Tombéza</i> : une revanche sur le destin, désenchantement social.....	285
III.4.1.1.1	La contestation dans <i>L'Honneur de la tribu</i> : L'honneur bafoué de Omar Elmabrouk.....	289
III.4.1.2	Dénonciation du pouvoir politique et inscription de l'Histoire..	292
III.4.1.2.1	Fleuve détourné de l'Histoire...	300
III.4.2	Une écriture du désenchantement.....	304
III.4.2.1	La société mise à nu.....	308
III.4.3	Une écriture satirique	313

III.4.4	Une écriture réaliste et naturaliste.....	315
III.4.4.1	L'illusion du réel.....	316
III.4.4.2	Critique sarcastique du réel dans <i>L'Honneur de la tribu</i> ...	320
III.4.5	Une écriture de la rupture et de la subversion.....	328
III.4.5.1	Une écriture de modernité et d'authenticité.....	330
III.4.5.1.1	violence du texte.....	330
III.4.5.1.2	Quête du « moi » profond.....	333
Conclusion.....		338

QUATRIEME CHAPITRE LE TEXTE MIMOUNIEN : MODERNITE ET CONTINUITE

Introduction.....		342
VI.1 Oralité traditionnelle et écriture moderne.....		346
VI.1.1 Oralité et techniques d'écriture dans l'œuvre de Rachid Mimouni...		351
VI.1.1.1 Oralité et écriture dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....		353
VI.1.1.1.1 Les indices de l'oralité dans « <i>L'honneur de la tribu</i> »...		354
VI.1.1.1.1.1 Arabisme, aphorisme et proverbe...		357
VI.1.1.1.1.2 Maximes et sentences		358
VI.2 Techniques d'écriture dans la trilogie de Mimouni.....		361
VI.2.1 Techniques d'écriture dans <i>L'Honneur de la tribu</i>		364
VI.2.2 Techniques d'écriture dans <i>Tombéza</i>		367
VI.2.3 Techniques d'écriture dans <i>Le Fleuve détourné</i>		369
VI.3 L'esthétique intertextuelle.....		370
VI.3.1 Intertextualité et création romanesque.....		372
VI.3.2 Transtextualité littéraire et écriture novatrice.....		373
VI.3.3 Création romanesque et pratique intertextuelle.....		376
VI.3.3.1 Les références littéraires.....		377
VI.3.3.2 Les références historiques.....		379
VI.3.4 Le dialogue intertextuel.....		382
VI.4 Rupture et continuité		384
VI.4.1 Contexte de renouvellement.....		384
VI.4.1.1 Rupture et subversion depuis l'expérience du <i>Souffles</i>		387
VI.4.1.2 De l'écriture iconoclaste aux nouvelles perceptions littéraires...		389
VI.4.1.3 Subversion formelle et retour au réel.....		391
VI.4.1.3.1 Le retour du réel (du référent).....		392
VI.4.1.4 Le roman mimounien : rupture ou continuité de la rupture...		396
VI.5 De l'écriture de la subversion à l'écriture de la modernité...		401
VI.5.1 Une écriture transgressive.....		403
VI.5.2 Une écriture de modernité et de continuité.....		406
VI.5.2.1 Continuité de l'écriture romanesque.....		406
VI.5.3 Projet d'écriture de renouvellement.....		410
VI.5.3.1 Rôle de l'intellectuel.....		411
VI.5.3.2 Projet d'écriture hétérogène, dialogique et plurielle.....		415
VI.5.4 Nouvelle esthétique et création romanesque.....		417
VI.5.5 Modernité textuelle dans le roman mimounien.....		429
VI.5.5.1 Modernité : un dialogue entre cultures.....		433
Conclusion		438
Conclusion générale.....		441

Bibliographie.....	446
Table des matières.....	466

**Les formes romanesques dans la trilogie *Le Fleuve détourné, Tombéza et
L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni : modernité et continuité.**

Thèse de Doctorat ES Sciences.

Option : *Sciences des Textes Littéraires*

Présentée par : Mme Houichi Abla sous la direction de Pr. Khadraoui Said et Pr. Ali-Ben Ali Zineb.

Université de Batna 2

Soutenu le 14/05/2018

Résumé :

Le roman algérien de langue française a connu plusieurs mutations en s'appropriant de nouvelles formes romanesques et aussi de nouveaux thèmes. L'auteur maghrébin cherche au lendemain de l'Indépendance à donner un nouveau souffle à son œuvre en lui attribuant les traits du roman moderne et en renouvelant ses techniques d'écriture. Il s'agit d'un renouvellement esthétique et créatif des procédés de son écriture opéré par le procédé de « modernité textuelle », qui se base sur une stratégie de la transgression des normes littéraires traditionnelles.

La trilogie *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* de Mimouni s'inscrit dans un projet d'écriture moderne tout en gardant au discours sa teneur dénonciatrice. Elle présente un récit en rupture grâce aux formes esthétiques et fragmentations utilisées dans son écriture en s'appropriant les techniques textuelles de la modernité d'une manière systématique et harmonieuse. Notre étude porte, également, sur l'analyse de la structure romanesque dans cette trilogie. Ce qui nous permet de mieux comprendre le sens profond d'une œuvre, ses tendances et son renouvellement, de décrypter le projet de l'auteur et de comprendre le sens qu'il veut imprimer à son œuvre, sa conception de l'écriture et d'en extraire l'originalité de son œuvre.

Il s'agit donc, de mettre en évidence et d'analyser les formes d'écriture qui constituent pour l'auteur de véritables instruments de renouvellement et de modernisation de l'esthétique romanesque maghrébine. Cette quête d'un roman différent, cette tendance à recourir à de nouvelles techniques d'écriture empruntées au carnavalesque et de façon général au roman moderne, cette quête d'une nouvelle esthétique, cette recherche de formes novatrices, ce souci d'une création romanesque originale et cette volonté d'originalité et de renouvellement du roman mimounien permettent d'interroger l'écriture de la modernité et de renouvellement dans l'œuvre romanesque de R. Mimouni et de déceler son projet d'écriture.

Dans sa rupture avec les normes et les procédés de l'écriture réaliste, Mimouni utilise d'autres genres littéraires qui appartiennent au mythe, à la légende et au monde du fantastique. C'est ainsi qu'il a recourt à ces genres qui se télescopent, pour exprimer et refléter l'anarchie qu'a connue le pays. Il réalise une écriture désorganisée en changeant les perspectives narratives et leur scène d'énonciation et en introduisant certains procédés fantastiques qui transgressent l'illusion du réel. D'autres procédés sont mis en œuvre dans les romans de Mimouni tels que : l'humour, la dérision et la violence du texte. Ces ressources formelles et esthétiques adoptées par l'auteur lui permettent de s'inscrire dans un projet d'écriture de renouvellement.

Mots clés : **formes, écriture, subversion, éclatement, procédés, renouvellement, esthétique, modernité.**

Novel writing forms in Rachid MIMOUNI's Trilogy : Le Fleuve détourné, Tombéza, and L'Honneur de la tribu. Modernity and continuity.

Abstract :

The French speaking Algerian novel has known several mutations by adopting new Romanesque forms in addition to new styles. After the independence, the Maghreb authors sought to revive their works by introducing modern traits, thus renewing the writing technique styles. It was on both esthetic and creative sides, where « textual modernity » was the most dominant conduct. The latter helped setting the strategy of traditional literary norms transgression

Rachid MIMOUNI's trilogy proves such modernizing current, though holding a denunciative tone. It displays a new distant kind of narration thanks to aesthetic forms and the use of fragmentations, in his writing style, as well, by acquiring modernity textual techniques in a systematic and harmonious way.

Besides, our study deals with the trilogy's fictitious structure a fact that allows a better and deeper understanding of the novels, know about their tendencies and renewals, as well as to interpret the meaning he wants to print the novels through or to set parameters displaying the novelist's uniqueness.

Thus, it is question to analyse the writer's writing forms seen as real modernizing and renewing tools, on the aesthetic side, of the Maghreb novel. Such quest for alternative novels and the desire to adopt new writing styles, on behalf of the modern novel, aim at introducing innovative colors making of the novel an original product. This strong will of Mimounian novel changing allows questioning modernity writings in Mimouni's style and finding out a whole writing project.

In his act of cutting with realistic writing norms, Mimouni uses other literary genres belonging to the myth, to the legend, and to the fantastic domain. In this way, he could adopt self-telescoping genres to express and reflect the country's anarchy. He achieves a disordered style through changing narrative perspectives as well as the enunciation moments related to, by introducing fantastic conducts which transgress reality illusions. Moreover, the writer embraces other elements like humor, mockery, and violence inside his text, as aesthetic resources allowing the writer, through this style, to be considered as a renewing writing project holder.

Keywords: forms, writing, subversion, outburst, conducts, renewing, aesthetic, modernity.

ملخص أطروحة دكتوراه العلوم الموسومة:

" الأشكال الروائية في الثلاثية: النهر المحوّل، وتومبيزا، وشرف القبيلة للكاتب رشيد ميموني: الحداثة والاستمرارية "

إعداد الطالبة: عبلة حويشي
إشراف الأستاذين: السعيد حضراوي و زينب علي بن علي .
جامعة باتنة2
نوقشت يوم: 2018/05/14م.

لقد عرفت الرواية الجزائرية المنتجة بعد الاستقلال باللغة الفرنسية عدة تحولات تجلت في طرق مواضيع جديدة، واعتماد أشكال روائية مستحدثة، حيث سعى الأدباء المغاربة لإعطاء نفس جديد لعملهم من خلال تناول الرواية الحديثة بالارتكاز على تجديد تقنيات الكتابة، لإضفاء أبعاد جمالية وإبداعية، لتجاوز المعايير الأدبية التقليدية.

تعتبر ثلاثية الأديب رشيد ميموني: "النهر المحوّل" و "تومبيزا" و "شرف القبيلة" جزءًا من مشروع كتابة حديثة، تمثل قطعة من حيث الأشكال الجمالية المستخدمة، بفضل براعة الكاتب في توظيف التقنيات النصية للرواية الحديثة بطريقة منتظمة ومتناغمة، وقد سمحت لنا دراستنا التي تعاطت مع تحليل بنية الرواية في هذه الثلاثية، بفهم أفضل لعمق أعماله، وتوجهاته وروحه التجديدية، ومن ثمة التمكن من استكناه طابع إنتاجه، ومفهومه للكتابة، وأصالتها.

إن تحليل أشكال الكتابة الميمونية، التي سعى المؤلف من خلالها إلى بعث رواية أصيلة ومختلفة بتوظيفه التقنيات الجديدة، تعتبر أدوات حقيقية لتحديث جمالية النص الروائي المغربي قد سمحت لنا باكتشاف مقومات مشروعه في هذا الحقل.

لقد استخدم ميموني في تجاوزه لمعايير الكتابة الواقعية، أجناسا أدبية أخرى تنتمي إلى الأسطورة وعالم الخيال، حيث لجأ إلى إقحام تلك الأنواع للتعبير عن الفوضى التي عاشتها البلاد، كما حفلت نصوصه بأسلوب الفكاهة والسخرية والعنف، وهو خيار يعكس خاصية التجديد في مشروعه الروائي.

الكلمات المفتاحية: أشكال - تقنيات الكتابة - الجمالية - التجديد - الحداثة - الرواية الميمونية.