



**FACULTÉ DES LETTRES ET LANGUES**

**DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES : LANGUE FRANÇAISE**

**Thèse élaborée pour l'obtention du diplôme de Doctorat LMD  
en Littérature générale et comparée**

**Sujet :**

**Écriture romanesque et Histoire dans la trilogie de  
Rachid Mimouni : *Le fleuve détourné, Tombéza et  
L'Honneur de la Tribu***

Présentée par : CHABANE Nessrine Bouchra

Sous la direction du Professeur MALKI Benaid

Soutenue publiquement le 03/Juillet/2024 devant le jury composé de :

Président : Pr. Zekri Abderrahmane .....Université Ibn Khaldoun- Tiaret-

Rapporteur : Pr. Malki Benaid.....Université Ibn Khaldoun- Tiaret-

Examineur : Pr. Tifour Thameur.....Université -Laghouat-

Examinatrice : M.C.A. Mokhtari Fatima Zohra....Université Ibn Khaldoun- Tiaret-

Examinatrice : M.C.A. Aounallah Soumia.....Université Ibn Khaldoun- Tiaret-

Examinatrice : M.C.A. Boukri Souhila..... Université Dr. Moulay Tahar-Saida-

**Année universitaire : 2023-2024**

## **Dédicace**

A moi-même

Nessrine Bouchra

## Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, Professeur Malki Benaid, pour l'intérêt qu'il a porté à mon projet, pour ses judicieux conseils, sa rigueur, sa modestie et sa disponibilité. Je lui suis reconnaissante pour la bienveillance qu'il m'a témoignée et l'expérience dont il m'a faite profiter tout au long de mon cursus universitaire.

Mes remerciements vont aussi au Professeur Belarbi Belgacem, chef du projet de doctorat et directeur du Laboratoire (L.I.C.L) qui a contribué à travers ses enseignements, son soutien et ses judicieux conseils à notre formation au sein de notre établissement.

Je tiens à remercier également Professeure Julie Sermon, directrice du Laboratoire de recherche Passages Arts et Littératures (XX-XXI) de l'université Lumière Lyon 2 de m'avoir soutenue, encouragée et éveillé en moi l'espoir et la flamme de la recherche. Un énorme merci à son adjointe aussi Touriya Tullon (MCF) en littérature comparée et francophone au département des Lettres de l'université Lumière Lyon 2 également, pour sa disponibilité et sa gentillesse. Je la remercie pour mon écoute et sa bienveillance à mon égard, et, surtout pour l'hospitalité dont elle m'a faite signe.

Que ma profonde reconnaissance soit également adressée aux membres du jury, Professeurs et Maître de conférences de rang magistral A, qui ont daigné évaluer en toute objectivité la présente thèse.

J'aimerais bien remercier aussi mes enseignantes de littérature : Mme Mokhtari, Mme Aounallah, et Mme Abed pour leur immense amabilité, écoute et encouragements.

Qu'il me soit permis de manifester ma profonde gratitude au professeur Patrick Voisin pour sa grandeur, sa modestie, et son aide. Je le remercie vivement pour l'opportunité qu'il m'a donnée dans son ouvrage « *Relire Rachid Mimoumi, entre hier et demain* »2021

Qu'il me soit également permis d'adresser mes remerciements les plus distingués à mes parents pour leur soutien, patience, et encouragements.

# **Introduction générale**

## Introduction générale

L'idée d'une littérature reflet de la réalité historique a toujours été la finalité majeure des écrivains maghrébins de langue française. Depuis l'époque coloniale jusqu'à la période de l'indépendance, nombreux sont les romans qui ont porté sur la recherche de la vérité historique. La révolte contre la falsification et la défiguration de l'Histoire s'est amplement affirmée dans l'œuvre maghrébine francophone. Pour le romancier maghrébin faire écho au réel vécu a toujours été l'objectif ultime : défendre la patrie n'était pas à négliger et constitue un véritable projet. Or, pour Mimouni ce projet ne peut se concrétiser sans avoir passé l'Histoire au crible de la narration romanesque.

Dans cette perspective, l'Histoire s'impose comme nécessité pour redynamiser le passé et prend sérieusement en charge le fait historique. Il s'ensuit que roman devient un réceptacle et une source de l'Histoire et ce grâce au talent des écrivains, en l'occurrence maghrébins, qui ont su représenter les failles et dérives de leurs sociétés, en faisant le double travail à la fois littéraire et historique. Ou, plus précisément, en passant le fait historique sous la lorgnette de la création romanesque. Deux activités dont l'aporie est incontestable.

L'objectif du présent projet de recherche consiste donc à interroger cette mixtion du fictif et du factuel telle qu'elle est manifeste dans la langue ainsi que le romanesque du roman postcolonial, en l'occurrence la Trilogie de Rachid Mimouni *Le Fleuve détourné, Tombéza et l'Honneur de la Tribu*. Cela est d'autant plus justifié qu'une fois l'indépendance acquise, le roman algérien est devenu un lieu crucial d'un combat enragé. Dans ce sens, bon nombre d'écrivains se sont adonnés à une écriture subversive pour contester le déni identitaire d'une société devenue subitement amnésique, en fuite vers l'avant, et l'absolutisme du pouvoir qui la soutient. Rachid Mimouni en est exemple pertinent. Ce romancier allie fiction et Histoire dans ses écrits pour mettre en exergue les bouleversements sociopolitiques qui ont secoué l'Algérie, après le départ du colonisateur français. Notre romancier, à travers une plume rebelle et en dépit de toute censure ayant assujéti l'Algérie post indépendante des années quatre-vingt encore sous le joug du Parti unique, a pu traduire les carences du régime politique, et poser des questions sur le désordre et de la déchéance de la société. De ce fait il s'est engagé à fond et mené un combat perpétuel, pour éveiller les

consciences de la torpeur, et témoigner de la souffrance et des douleurs inguérissables des Algériens.

Un fort cri d'urgence s'élève dans sa production romanesque contre l'intégrisme, la corruption et l'autocratie d'un régime ayant tourné le dos aux idéaux révolutionnaires, en galvaudant l'Histoire du Pays au profit d'une minorité de profiteurs. L'engagement était sa mission principale et c'est ainsi qu'il s'est attribué une place considérable dans le sillage des grands écrivains francophones. Depuis sa première création romanesque « *Le printemps n'en sera que plus beau* » paru en 1978 son écriture n'échappe pas à la convocation de l'histoire, du fait qu'elle croise fiction et nationalisme, et retrace les luttes et les sacrifices du peuple durant la guerre d'indépendance.

Dès lors, cet écrivain se montre génie à tisser les fils du passé historique et ceux de la mémoire collective. L'insertion de l'Histoire dans son œuvre ne se limite pas à une simple description des faits et événements historiques, mais elle s'énonce comme une quête à la fois historique, sociale et littéraire. En fait, écrire au sens mimounien se conçoit comme une forme de défi, une évidence, voire même une sorte de positionnement idéologique visant principalement la résistance et la lutte contre les fractures sociales et politiques, et le détournement de l'écoulement de l'Histoire de son itinéraire correct, ainsi que le montre, par voie métaphorique, *Le fleuve détourné*.

Rachid Mimouni représente l'une des figures incontournables de la littérature algérienne et s'inscrit dans la lignée des écrivains engagés. Né le 20 novembre 1945 à Boudouaou, il est issu d'une famille paysanne. Malgré ses conditions modestes, il réussira à poursuivre ses études supérieures à Alger où il a eu sa licence es sciences, en 1968. Par la suite, il accède à l'école des hautes études commerciales de Montréal pour achever son doctorat. De retour au pays, il décroche le poste d'enseignant à l'Institut National de la Productivité et du Développement Industriel à Boumerdès. A partir des années 90, il enseigne à l'École supérieure du commerce. Outre ces fonctions, cet écrivain avait aussi une tendance vers l'écriture et la publication, chose qui n'était pas si évidente en Algérie des années 70 sous le régime de Boumediène, mais rien de tel ne le dissuadera, ne le détournera de sa passion. Ainsi, il a mis au monde littéraire des œuvres de différentes factures traitant des sujets aussi variés que riches comme l'intégrisme, la bureaucratie, les tabous sexuels, la corruption et la déchéance sociale

et, surtout le combat acharné entre l'histoire non officielle « qui ne palabrait pas » et dont il est un fervent défenseur, et l'Histoire officielle, écrite, mais il faut dire galvaudée par les nouveaux décideurs du pouvoir en place, après le départ du colonisateur. *Le Printemps n'en sera que plus beau* (1978), *Une Paix à vivre* (1981), *Le fleuve détourné* (1982), *Tombéza* (1984), *L'Honneur de la tribu* (1989) *Une Peine à vivre* (1991) et son dernier roman *La Malédiction* (1993). Il publia aussi *La Ceinture de l'Ogresse* (1990) qui constitue un recueil de nouvelles, *De la Barbarie en générale et de L'intégrisme en particulier* (1992), essai dans lequel il présente ses réflexions sur l'histoire de l'Algérie depuis le mouvement national jusqu'à la création d'un état indépendant en 1962. Il meurt à Paris le 12 février 1995, à la suite d'une hépatite très intense.

Sa Trilogie qui se situe dans une atmosphère de désillusion et de chaos résume amplement le malheur d'une société en proie à des soubresauts et fractures virulentes, comme elle révèle aussi des vérités historiques importantes. Elle illustre clairement ce que c'est qu'une écriture *fractale*.

Dans *Le Fleuve détourné*, l'un des romans les plus acerbes publié en 1982, l'auteur exprime avec un ton corrosif et sulfureux les abus d'un régime extrémiste. Ce roman incarne un désordre et un bouleversement à la fois social et politique, qui est à l'origine de la souffrance et de la déception du peuple. Bien particulièrement, le titre du roman est révélateur d'un drame et d'une ruine extravagante. Il indique fortement la nouvelle réalité sociopolitique de la période post-indépendante. Dès qu'on aborde ce roman, un sentiment de malaise émerge lorsqu'on se penche sur le sort du protagoniste principal dont l'identité est maintenue anonyme. Ce revenant fantomatique que personne ne désire reconnaître, après de longues dates d'absence et d'errance, se retrouve inscrit, dès son retour à son village natal, aux monuments des martyrs. *Ipo facto* sa galère s'enclenche à cause d'une administration injuste, maladroite et muette, totalement impassible aux préoccupations des citoyens.

Plus audacieux encore, Mimouni mène également un combat perpétuel contre les vices et l'injustice du pouvoir dans « *Tombéza* ». Dans ce deuxième volet de la Trilogie, le mal sociopolitique est également compris à travers l'histoire d'un personnage issu de la marge, doté d'un physique difforme, qui lui a valu le nom de « *Tombéza* », vocable issu de la langue parlée.

Cet homme victime, né du viol d'une jeune fille de quinze ans, se heurte comme au héros premier à une l'hypocrisie d'une société outrageusement misogyne, qui le condamne à être considéré toujours comme un enfant du déshonneur, fruit du stupre. Il grandit ainsi entouré de haine et parcourt le chemin de sa vie dans le rejet, marginalisé par sa tribu, fort attachée aux coutumes ainsi qu'aux superstitions ancestrales. Cela fait renforcer chez lui l'esprit de vengeance, qui sera le moteur de ses actions futures. Plus loin dans le roman, il décide de prendre en charge son destin et sera plus tard recruté chef d'un village appelé Riama. C'est ainsi que, rejeté par les siens, Tombéza devient un harki, servant comme supplétif dans l'armée française. Cette fonction compensera les malheurs qu'il a endurés à cause des siens, et lui permettra de se tailler une place remarquable dans l'échelle sociale. L'enfant à qui on ne se prend pas la peine de lui fêter sa naissance devient seigneur et son misérable sort se transforme en une gloire et une grandeur.

Tout comme « *Tombéza* », dans « *L'Honneur de la tribu* » cinquième roman publié en 1989, Mimouni fait aussi resurgir la déliquescence et la décrépitude de sa société, il dénonce la maltraitance, la soumission et les lacunes du système politique à travers l'histoire d'une tribu obligée après l'indépendance du pays d'adopter à son insu la modernité. Le narrateur, un vieux conteur à la mémoire défaillante, raconte à un personnage qui l'enregistre sans comprendre son dialecte deux récits dont le premier concerne les changements qui bouleversent la vie quotidienne des habitants du village de Zitouna. On peut dès lors remarquer dans ce premier récit le conflit entre ceux qui sont pour cette modernité introduite par la force, et ceux qui sont contre ce choix. Quant au second récit, la trame narrative a comme intrigue rectrice le retour imprévu d'Omar El Mabrouk, homme que tout le monde croyait au maquis durant la guerre de libération. Dès son arrivée, ce protagoniste perturbe complètement le mode de vie des villageois, en leur imposant brutalement une vision moderne de la vie une fois nommé préfet quand le village de Zitouna accède à la préfecture.

Ce roman faisant suite au « *Fleuve détourné* » et à « *Tombéza* » offre un véritable spectacle du chaos qui avait secoué l'Algérie, il articule pleinement l'engagement politique de l'écrivain comme il fait éclater des vérités historiques inéluctables sur la politique défaillante des dirigeants de la période postindépendante.

Dans cette optique, le chevauchement entre réel vécu et fiction est bien apparent dans les trois romans constitutifs de notre corpus, autrement dit l'Histoire de l'Algérie se tisse d'une manière harmonieuse dans le récit à travers la description des réalités sociales, historiques et politiques du pays, l'insertion des événements historiques, qui ont marqué l'Algérie, à savoir : la période de la colonisation française, le déclenchement de la guerre de libération et l'indépendance, et l'évocation des personnalités historiques.

Compte tenu de ce qui vient d'être énoncé, à la lecture de la Trilogie, nous sommes intéressé à cette réinscription du fait historique et à l'écriture mimounienne qui dépasse le conventionnalisme et le mimétisme conformiste par sa cruauté de dire le non-dit, son écart par rapport aux normes d'écriture jusque-là convenues et sa qualité de contestation de l'ordre social, politique et historique.

En fait, cette écriture de facture contestataire à visées multiples s'insère dans le mouvement de la littérature du désenchantement des années 70 et 80. Elle s'élabore à partir de la transgression des codes de lisibilité, la destruction de la linéarité diégétique et de l'engagement aussi de la forme que celui de le message qui y véhiculé, devenus, à pied d'égalité, subversives. On assiste de la sorte à une nouvelle voie du roman algérien sur le plan scriptural ainsi que sur le plan thématique.

Partant du présent constat, ce projet de recherche propose une étude de l'entrecroisement du factuel et du fictif sous l'intitulé ci-après « Ecriture romanesque et Histoire dans la Trilogie de Rachid Mimouni *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu*.

De prime abord, ce choix est justifié par le lieu privilégié occupé par l'écrivain Rachid Mimouni dans la sphère des grands écrivains contemporains francophones, ensuite par le type d'écriture de ce dernier, une écriture anarchique faisant fi des règles et normes de lisibilité textuelle convenues.

Il est à signaler que ce projet s'inscrit également en continuité avec notre mémoire de Master qui a porté sur l'étude de l'ironie, en tant que support principal du discours contestataire dans *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni, et a montré que cet écrivain s'approprie un style singulier en vertu duquel l'humour et le burlesque

s'entremêlent à des genres narratifs, tels que le fantastique, le merveilleux et l'héroïcomique.

De ce fait, nous nous attacherons à approfondir les résultats auxquels nous avons abouti et nous nous engagerons à déceler les procédés de l'écriture de l'Histoire adoptés par l'auteur, pour mieux le situer dans le champ littéraire francophone et plus précisément algérien.

En fait, l'exploration du premier volet de la Trilogie du désenchantement, *Le fleuve détourné*, nous a motivé et créé en nous le désir d'approfondir davantage la lecture de l'écriture mimounienne. Cette écriture dite, à l'unanimité, de la *rupture* par les exégètes du texte littéraire maghrébin- basée essentiellement sur la fragmentation du récit, la dislocation de la linéarité diégétique, et la symbolique des personnages et des lieux - a marqué le paysage littéraire algérien des années 80 et a permis à de nombreux écrivains de la troisième génération tels que : Tahar Djaout, Rabeh Belamri Mouloud Mammeri et Nabil Farès de prendre position et de s'interroger sur le devenir de leurs pays. En effet, ce qui est bien manifeste dans la production romanesque de Rachid Mimouni c'est son engagement et sa dénonciation de l'ordre établi, par le biais d'une écriture acérée, dont la matière première est parfaitement la fiction, produit de l'imaginaire de tout écrivain. Cet écrivain, s'est engagé dans la lutte contre le système politique et ses dirigeants, dans l'Algérie post-indépendante des années quatre-vingts. L'écriture en question favorise la fragmentation, pour bien exprimer une vision disloquée du monde auquel elle fait référence. La subversion de l'ordre établi devient l'arme à bien manier pour présenter le drame de son Pays. La volonté de brouiller les pistes romanesques classiques est bien perceptible dans ses romans, elle se caractérise par la mise en œuvre des procédés et techniques qui véhiculent une critique acerbe de du pouvoir en place usurpé par ceux qui étaient pressés de s'asseoir, après le départ des anciens Maîtres du Pays. D'un autre côté, la société post-indépendante était dans ligne de mire du romancier iconoclaste.

De son côté, Simona Modreanu dans son article « *Fractales identitaires et narratives.* » va plus loin dans l'explication de ce que c'est que *la rupture*. En effet, d'après la réflexion de cette dernière, Mimouni se fonde sur une littérature *fractale* c'est-à-dire celle qui échappe à la norme en introduisant de multiples signes linguistiques et des fractales aussi bien identitaires que narratives.

En refusant le silence, Mimouni avait choisi d'adopter la posture de l'écrivain iconoclaste engagé, qui, à travers ses mots, tente de guérir les maux de sa société : injustice, corruption, tabous, anarchie, pénuries, mauvaise gestion des dirigeants, crise économique et sociale et galvaudage de l'Histoire.

Ecrivain à cheval entre réalisme et modernité, connu par son courage et son amour pour son Pays, Mimouni se présente comme porte-parole de sa société. Pour lui, la révolte contre l'injustice et l'engagement constituent la mission fondamentale de tout écrivain.

A cet égard et compte tenu de son parcours multiple, étudier la Trilogie de celui-ci nous semble une tâche passionnante. Le métissage éventuel entre l'écriture fictionnelle et l'Histoire dans le texte mimounien peut nous orienter à formuler la problématique ci-dessous :

L'écriture mimounienne mêle-t-elle l'Histoire et la fiction ? Comment le fait-elle? Quels sont les jeux et les enjeux de l'écriture de l'Histoire dans cette Trilogie ?

De cette problématique découle les questions de recherche suivantes :

Par quoi se caractérise l'écriture mimounienne ? Dire la vérité historique exige-t-il une révolte scripturaire ?

Pour mettre au clair cette problématique, nous avons émis les hypothèses ci-après : *primo* l'inscription du fait historique dans la Trilogie mimounienne serait une prise de position politique et idéologique bien délibérée. *Secundo* la révolte de l'auteur et son engagement littéraire seraient à l'origine du choix d'une écriture sulfureuse, visiblement et délibérément ciblée par ce dernier.

Afin de répondre à ces questionnements en instance d'élucidation, nous avons eu la chance, d'avoir été soutenu par des théoriciens et critiques de renommée tels que Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978,), Gérard Genette (*Fiction et Diction*, Seuil, 1991), et (*Figures III*, Seuil,1972,), Georges Lukacs (*La Théorie du roman*, Gallimard, 1916),et (*Le Roman historique*, Payot ,1955), Christiane Achour (*Anthologie de la littérature algérienne de langue française, Entreprise algérienne de presse , 1990*), Paul Veyne (*Comment on écrit l'Histoire ?* Seuil, 1971), Vincent Jouve (*La poétique du roman*, Armond Colin, 2006), Khatibi Abdelkader, (Le

*roman maghrébin*, Maspéro, 1968) et Paul Ricoeur (*Histoire et vérité*, Seuil, 1995), et (*La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Seuil, 2000)

Nous tenons également à signaler que nous nous référerons en une grande partie à l'ouvrage *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain* de Patrick Voisin et Amel Maafa (Classiques Garnier, 2021), qui se fonde essentiellement sur une réflexion consacrée à la question de la relecture comme pratique d'approfondissement, de remémoration et de réactivation du sens, car celle-ci semble aussi nécessaire que la première lecture, autrement dit relire ne se limite pas seulement à lire de nouveau une œuvre ou un auteur, mais il s'agit d'apporter une nouvelle interprétation au sens.

Signalons aussi qu'entre la lecture et la relecture se produit la question du *plaisir du texte* selon l'expression de Barthes. Ceci dit, cette démarche de relecture recouvre en elle une valeur esthétique du fait qu'elle fait apprendre au lecteur l'art de lire et de renouer avec le texte étudié d'autres voies et horizons d'attente.

L'ouvrage de Patrick Voisin s'ouvre donc sur de multiples pistes de réflexion et a pour ultime objet la relecture de Mimouni. Il sert de référence pour notre recherche, et constitue une véritable mosaïque mimounienne permettant non seulement une confrontation aux différents écrits de Mimouni, mais aussi une mise à jour des questions incessantes, voire obsessionnelles de la littérature maghrébine à savoir : le déni de l'identité, l'insertion de l'Histoire dans la littérature, la marginalisation, le social, la rébellion, etc.

En somme et sur ces bases, l'objectif majeur de cette étude sera de prouver que la Trilogie de Mimouni tire sa force indéniable de l'Histoire comme support non-négligeable par le biais duquel cet auteur exprime sa vision contestataire de l'état anarchique du Pays au lendemain de l'indépendance. Il s'agira aussi d'une tentative de démonstration du fait que l'engagement mimounien prend appui sur une révolte, très manifeste sur le plan thématique aussi bien que sur le plan scriptural. Ce romancier, pour témoigner de son refus du fait accompli, de l'ordre établi, et présenter le cri de sa société, innove les techniques narratives, bouleverse les codes moraux et scripturaux. Pour ce faire, il choisit des thématiques longtemps jetées à l'ombre et joue autant sur le style d'écriture et le choix des personnages.

Il s'ensuit qu'à l'aune de ce qui vient d'être énoncé, nous tenterons d'examiner la singularité de l'écriture mimounienne, en mettant en évidence les jeux et les enjeux de la prise en charge de l'Histoire dans son texte, les mécanismes fictionnels et discursifs du fonctionnement de ce dernier, à savoir les techniques narratives et les procédés d'écriture de l'Histoire, d'une part, et le discours tenu sur cette Histoire d'autre part, et ce dans le but d'interpréter la part de l'Histoire dans l'écriture fictionnelle de Mimouni et de montrer l'intérêt de la fictionnalisation de la substance historique. Ainsi nous avons ici présents les fils conducteurs de notre recherche que nous essayerons d'explicitier au cours de notre itinéraire analytique.

Pour atteindre cet objectif, nous jugeons utile d'enrichir ce modeste travail par différentes approches, qui soient compatibles avec la nature de notre objet de recherche.

D'abord, nous ferons appel à une approche sociocritique pour mettre en valeur la *socialité* du texte, concept fondateur de C. Duchet qui sera mis en relief ultérieurement. Par la suite, nous examinerons l'insertion du social, et le déploiement des configurations sociogramatiques dans le discours mimounien. Eu égard à la nature de notre corpus, la démarche sociocritique est indispensable dans le dévoilement des vérités historiques et politiques, par le biais de leur mise au crible d'une écriture décapante. Dans cet ordre d'idées, la méthode duchetienne nous permettra de faire ressortir les différents sociogrammes à savoir le sociogramme de la corruption, de l'oppression, de l'hypocrisie sociale, du paraître et de la modernité. Cette approche nous facilitera donc l'interprétation de la fusion entre l'Histoire et la fiction dans la Trilogie de Mimouni.

Ensuite, pour pouvoir examiner le fonctionnement de la narration mimounienne, nous ferons automatiquement appel à l'approche narratologique. Elle nous permettra de repérer cette dimension subversive de l'écriture mimounienne telle qu'elle est mise en relief par l'écriture fragmentaire et toutes les autres techniques et procédés ayant pour valeur de souligner la modernité du texte mimounien: le désordre temporel, l'éclatement spatial, l'inclusion dans la narration du burlesque, de l'humour noir, et le recours aux codes du discours oral, etc.

De plus, nous nous pouvons nous empêcher de procéder à une approche sémiotique et ce pour pouvoir, vérifier par le biais du carré sémiotique les structures

profondes qui sont à l'origine de l'émergence de la signification et le repérage des rôles tenus par les personnages, leurs déplacements dans les trois romans choisis. Cette approche tiendra également compte de la théorie de Phillippe Hamon de l'analyse des personnages, qui distingue trois types de personnages à savoir : les personnages embrayeurs, référentiels et anaphores.

En outre, nous nous intéresserons à une approche aussi bien dialogique que polyphonique, elle sera utile pour repérer le bruissement des différentes voix incarnées dans le texte mimounien, comme elle servira également à examiner les fonctions énonciatives de celles-ci. Cette quatrième approche a pour finalité de mettre en exergue la dimension hétérogène de l'énoncé mimounien. Elle repose sur la réflexion bakhtinienne, qui s'appuie sur les concepts de dialogisme *intra*locutif situé à l'intérieur du texte et au dialogisme externe manifesté au niveau macro-textuel grâce à l'intertextualité, notion opératoire fondée par Julia Kristeva.

Sur le plan méthodologique, notre étude reposera sur trois parties et chacune sera divisée en deux chapitres :

Le premier contient l'ancrage théorique de la recherche. Nous nous proposons d'abord la présentation des concepts opératoires et des fondements théoriques de base pour mieux tracer notre ligne de conduite et permettre au lecteur de suivre le cheminement de notre réflexion. Ensuite, quant au second chapitre, il sera consacré à l'analyse et à l'investissement des différentes approches, concepts et notions clés dans les trois romans relevant de notre corpus. Notre thèse sera organisée comme suit:

La première partie, qui a comme titre « Approche de la socialité et des configurations sociogrammatiques dans *La Trilogie* de Rachid Mimouni. » sera divisée en deux chapitres :

Le premier chapitre inclut les notions et instruments clés de la sociocritique duchetienne à savoir *le hors-texte*, *le sociogramme*, et *le cotexte*, *le contexte*. Cela favorise la mise en relief des différentes modalités de l'inscription du social dans le texte mimounien. Il s'agira aussi de faire le point sur les notions de *structuralisme génétique* (L. Goldmann), du *Miroir brisé*, (P. Macherey), la *sociocritique* de (P. Zima).

Pour ce qui est du deuxième chapitre, nous proposerons une analyse des différentes configurations sociogrammatiques incorporées dans les trois romans à savoir : le sociogramme de l'oppression, de l'hypocrisie sociale, du paraître, et celui de la corruption. Il y sera également question de prendre en ligne de conduite les jeux/enjeux de l'inscription de l'Histoire dans la fiction.

La deuxième partie qui s'intitule «Approche narratologique de *La Trilogie* de Mimouni » sera également divisée en deux chapitres :

Dans le premier, nous proposons une présentation théorique des éléments clés de l'analyse de l'incipit et de la clause romanesques, comme nous nous interrogerons sur la temporalité narrative et la notion d'espace romanesque. Il s'agira aussi d'expliquer ce que c'est que la subversion, la violence de l'écriture et la valeur de l'inscription du signifiant oral dans le texte mimounien. Seront examinés également les signes de la modernité textuelle chez Mimouni à l'aune de leur valeur essentiellement subversive.

Quant au deuxième chapitre, nous nous attacherons à mettre au clair les modes de fonctionnement narratif. Nous nous intéresserons de la sorte à montrer en quoi consiste cette écriture de la transgression, par quels procédés narratifs s'opère-t-elle ? Et, surtout, quelles sont ses valeurs ? Pour ce faire, nous proposons dans un premier temps l'analyse des incipits et ensuite l'éclatement du temps, nous verrons comment se conjugue le temps de l'histoire et celui du récit. Puis, nous passerons à l'examen de l'éclatement de l'espace dans le récit. Nous mettrons après en relief la dimension subversive de l'écriture mimounienne, notamment sa violence, telle qu'elle est déployée dans les trois romans de la Trilogie. Enfin nous nous attacherons à l'analyse des clauses romanesques.

La troisième et dernière partie du travail est intitulée «Lecture énonciative et sémiotique de la Trilogie de Mimouni » renferme un autre volet aussi bien incontournable que les précédents, compte tenu des résultats escomptés de notre perspective analytique.

Le premier chapitre de cette partie ultime de notre travail propose une mise en évidence des différentes relations intertextuelles de la théorie de Genette à savoir les relations de dérivation incarnées dans le procédé de la parodie, et du pastiche ainsi que

les procédés de coprésence illustrés par la citation, l'allusion et la référence. Il paraît aussi intéressant de faire une assise théorique sur les concepts de polyphonie, et de dialogisme bakhtinien pour pouvoir ensuite les investir dans le chapitre qui suit.

Le deuxième chapitre se focalise sur l'analyse des différents liens intertextuels. Dans ce sens ; nous soulignons l'influence exercée par Kateb Yacine sur le style mimounien comme nous relevons aussi des points de rencontre avec l'univers camusien à savoir la ressemblance entre Meursault et le héros mimounien. Nous opterons aussi pour une analyse approfondie du carré sémiotique, du schéma actanciel et des personnages et leurs fonctions narratives dans les trois romans faisant corpus de notre recherche.

## **Première partie :**

**Approche de la socialité et des configurations sociogrammatiques dans *La Trilogie* de Rachid Mimouni.**

**Chapitre premier :**  
**Lecture sociocritique de *La Trilogie***

## Chapitre premier : Lecture sociocritique de *La Trilogie*

### I. Rappels théoriques

#### 1. Aperçu panoramique du roman algérien

Comme ce titre l'indique nous proposons de jeter un faisceau de lumière sur l'évolution du roman algérien depuis l'acculturation et le mimétisme des années 30 jusqu'à son émergence dans les années 80, période durant laquelle on le qualifie de roman contestataire de désenchantement.

Pour Déjeux, la littérature algérienne connaît quatre phases importantes que nous éclaircissons dans ce qui suit. Il convient d'abord d'évoquer la phase du mimétisme (1920-1949) où le roman algérien était essentiellement fondé sur l'assimilation de la culture et des œuvres du colon, raison pour laquelle ce critique le qualifie de *médiocre*, puisqu'il se trouve dépourvu, à ses yeux, de valeurs esthétiques. On assiste à une période marquée par l'influence de la littérature française. La production romanesque algérienne se forge donc sur l'imitation du modèle français, tant dans la forme que dans le contenu. Les thèmes abordés sont souvent ceux de l'amour, de la famille et de la vie rurale. Citons de passage : *Ahmed BenMustapha, gommier* de Caïd Ben Cherif (1920), *Zohra la femme d'un mineur* (1925) d'Abdelkader Hadj Hamou.

Quant à la deuxième phase, bien particulièrement le moment de la guerre d'indépendance (1956-1965) Selon ce critique, le roman algérien connaît ses belles lettres de noblesse et inscrit un tournant radical dans l'évolution de la production romanesque algérienne. Les romans de cette période sont vivement influencés par la violence et la brutalité de la guerre. Ils dénoncent l'oppression coloniale et militent en faveur de l'éveil nationaliste comme l'avait bien expliqué Kateb Yacine dans le propos ci-après :

« La littérature algérienne des années cinquante est une écriture d'engagement qui dénonce le colonialisme français en véhiculant les valeurs de la liberté. Bien qu'elle soit marquée par la coexistence de deux cultures différentes, l'une arabo-berbère, l'autre occidentale, cette littérature rejette l'occupation française en Algérie et rappelle la nécessité de continuer un combat légitime qui rende au pays sa dignité et son indépendance »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Classiques Garnier, 2021, p.233

On assiste donc à l'émergence d'une écriture d'affirmation de soi et du combat, qui s'enrichit par le biais d'une poignée d'écrivains émergents, engagés dans la quête de soi dans un contexte marqué par un lectorat analphabète : Kateb Yacine *Nedjma* (1956) Mohamed Dib *Quise souvient de la mer* (1962), Mouloud Mammeri, *L'Opium et le bâton* (1965). Ces romans ont largement contribué à la lutte pour la consolidation du patriotisme et à la stigmatisation de l'hostilité du colonialisme. Ils s'attachent principalement à faire apparaître une liberté confisquée sous l'emprise coloniale.

Il convient aussi de souligner que les écrivains de cette période là se sont approprié la langue française, la « gueule du loup » pour dire leur Pays et exprimer leur originalité comme le montre le propos ci-dessous de Kateb Yacine :

«Les écrivains algériens s'ils s'expriment en langue française, ils ne s'expriment pas seulement dans cette langue parce qu'ils y sont forcés, mais il y'a un peu de cela dans la mesure où il y'a quelque chose d'inexorable dans l'histoire ; ayant appris cette langue, nous nous exprimons en elle, mais il y'a aussi notre originalité et que, s'il y a contradiction est en train de se surmonter et d'ouvrir des perspectives nouvelles et reconfortantes »<sup>2</sup>

A l'aube des années 60, on assiste à une deuxième rupture dans l'évolution de la littérature algérienne, cette période est marquée par la transition vers une autre étape de la production littéraire algérienne, véhiculée par une nouvelle génération d'écrivains qui publient d'autres genres que le roman, tels que les nouvelles, les témoignages et les mémoires. Depuis l'indépendance, certains écrivains ont choisi d'aborder la production littéraire, d'autres ont changé d'activités. Seul Mohamed Dib continue à produire en France. Durant cette période, les écrivains continuent à écrire sur la guerre de libération et la plupart des œuvres sont principalement psychologiques voire même lyriques. Parmi les écrivains qui illustrent cette période : Les *Alouettes Naïves* d'Assia Djebbar (1967), Le *Polygone Etoilé* (1966) de Kateb Yacine.

En effet, cette littérature se caractérise par la simplicité de l'aspect formel, la transparence du contenu et une analyse plus ou moins approfondie de la société. Bien plus, elle se veut didactique en s'adressant à un lecteur moyen par le biais des nouvelles. Vers la fin des années 60 le roman algérien dépasse le didactisme de la littérature ethnographique ayant marqué les années cinquante et se dirige vers la critique sociale et politique. Parmi les œuvres caractéristiques ayant marqué cette

---

<sup>2</sup>Ibid., p.319

époque, nous avons : *le Muezzin* de Mourad Bourboune (1968) et *La Répudiation* de Boudjedra (1969).

Par la suite, au sortir des années 60, vient la période post indépendante de dévoilement du malaise. Les années 70 inscrivent dans un contexte bien particulier l'émergence d'une littérature hors-norme nommée littérature de la *rupture* et qualifiée par Jean Déjeux *Littérature de la nouvelle vague*. Les écrivains de cette époque prenante dont Mimouni fait partie prenante tentent de reconstituer une identité bafouée par le biais d'une production romanesque contestataire, tournant le dos à toute forme de complaisance. Leur premier objectif était centré sur la valorisation de soi et la lutte contre l'obscurantisme, l'injustice et les abus du pouvoir. Parmi leurs sujets favoris et obsessionnels nous notons la question de l'aliénation, la corruption des dirigeants, l'incompétence du personnel administratif et l'hypocrisie sociale.

Dans ce sens, cette littérature a été marquée par la stigmatisation du désordre social et textuel à la fois, raison pour laquelle le roman de cette période se distingue pleinement de la littérature des années 50 où la création romanesque était réservée à l'éveil nationaliste. Tout au contraire, les romans de cette période explorent les thèmes de la reconstruction nationale, l'assujettissement, l'affairisme, la pratique des passe-droits. Ils s'interrogent sur le sens de l'indépendance et sur les défis auxquels le pays est confronté.

Il convient aussi d'ajouter que durant cette phase apparaît l'écriture comique qui trouve son apogée dans les années 80 comme le souligne le propos suivant :

« Il est difficile d'évoquer une écriture comique dans le roman algérien des années 60, puisque l'écriture romanesque de cette période n'avait pour objectif ni la dérision, ni la satire. Il s'agissait plutôt d'une écriture commémorative qui rappelle les circonstances de la révolution algérienne, l'éveil du peuple et sa prise de conscience »<sup>3</sup>

Ce type d'écriture se manifeste comme l'outil le plus efficace pour corriger les déviances et la perversion politique. Comme il vient aussi révéler les lacunes et l'incompétence du système de gouvernance.

A cet égard, Pour Mimouni la volonté de combattre et de dire la vérité donne naissance à une série d'écrits contestataires à l'exemple de : *Le Printemps n'en sera*

---

<sup>3</sup>Ibid, p. 236

*que plus beau* (1978), *Une Paix à vivre* (1981), *Le Fleuve Détourné* (1982), *Tombéza* (1984), *L'Honneur de la tribu* (1989) *Une Peine à vivre* (1991) , *La Malédiction* (1993), *La Ceinture de l'Ogresse* (1990) qui constitue un recueil de nouvelles, *De la Barbarie en générale et de L'intégrisme en particulier* (1992) essai dans lequel il présente ses réflexions sur l'histoire de l'Algérie. Ces écrits traduisent pleinement une détresse collective et appartiennent à cette tendance de littérature telle qu'elle élucidée par *Simona Modreanu* :

« Nous estimons que Rachid Mimouni, dont la force du verbe et l'audace de la pensée ne sont plus à prouver, relève également d'une littérature fractale. Car elle existe, cette littérature qui multiplie les signes linguistiques dans un ordre, comme s'il s'agissait d'un jeu de miroirs à la recherche d'une dynamique au milieu de l'infini, la forme la plus accessible étant le labyrinthe ou la circularité »<sup>4</sup>

A la suite de ce qui vient d'être énoncé, et avec l'avènement de la décennie noire, vers les années 90 surgit un autre type d'écriture, celui de la violence, de la contestation du terrorisme, c'est ce qu'il est convenu d'appeler *la littérature d'urgence*, qui s'inscrit dans les exigences édictées par l'époque. Cette littérature coïncide avec la montée des périodes de contestation sociopolitiques et la montée de l'intégrisme islamiste qui avait meurtri l'Algérie durant toute une décennie.

## **2.Le sens de l'engagement chez Rachid Mimouni**

Nul ne doute que la littérature a cette capacité de révéler au lecteur les vérités les plus profondes et communiquer les déceptions et l'amertume. En ce sens, l'écrivain, lui aussi à travers sa plume, peut exprimer sa révolte et sa vision militante, dans la mesure où l'écriture est un outil d'éveil des consciences redoutablement efficace au service de l'évolution des sociétés, qui aide à dénoncer les injustices, ainsi que l'a souligné Sartre dans son essai *Qu'est ce que l'écriture ?* où il a développé ses réflexions sur la littérature engagée : « En un mot, nous devons dans nos écrits militer en faveur de la liberté de la personne et de la révolution socialiste »<sup>5</sup>

En montrant le rôle incontournable de la littérature quant à l'évolution de la conscience, partant son engagement dans les problèmes de son temps, Sartre explique :

---

<sup>4</sup> Ibid., p.256

<sup>5</sup> SARTRE, Jean Paul, *Situations II. Qu'est ce que l'écriture?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 298

« Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : Il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se voit vu dans le moment qu'il se voit ; son geste furtif »<sup>6</sup>

C'est dans cette tendance de l'engagement que Mimouni se reconnaît. Pour cet écrivain, se taire c'est trahir, raison pour laquelle, il s'acharne à mettre un ensemble de vérités à savoir l'injustice et les abus du pouvoir au centre de son écriture. Ses écrits traduisent ouvertement les inégalités et les atrocités du pouvoir corrompu. A ce sujet, notons cette réflexion de Simona, qui élucide la visée militante, engagée des écrits de Mimouni :

« La clé de lecture de Rachid Mimouni est presque toujours celle du nationaliste rebelle, alors que sa personnalité littéraire est bien plus complexe, et souvent contradictoire. Ses deux premiers romans, *Le printemps n'en sera que plus beau* (1978) et *Une paix à vivre* (paru avec du retard en 1983), publiés tous les deux en Algérie ont un air un peu gauche, élaboré, didactique, lourd, fleurant le Camus humaniste et l'euphorie des lendemains qui chantent après l'obtention de l'indépendance algérienne. »<sup>7</sup>

Dans ce cas, il est clairement compris que la voix de ce dernier résonne dans le verbe de Sartre, pour qui le rôle de l'écrivain consiste à exercer son engagement pour affronter les crises de sa société. Face à un pouvoir traditionnel autoritaire, et dans pareil climat de décrépitude et d'oppression, cet écrivain refuse le silence et décide de plonger dans les arènes de sa société.

De ce fait, cet auteur devient une figure emblématique de la contestation en Algérie post-indépendante, il s'oriente vers la dénonciation et la rébellion, en s'attaquant manifestement, par le biais d'une écriture décapante et sulfureuse, aux abus d'un système sociopolitique déliquescence, corrompu et corrompueur, dans le but de mettre à mal à l'aise le lecteur, d'en faire une conscience malheureuse. Nadjib Redouane illustre cet état de chose :

« 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, ou plus exactement contre la violence de la peur sur laquelle se fonde tout pouvoir tyrannique. Pour Mimouni, écrire, c'est agir à la fois sur l'histoire et le social »<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> SARTRE, Jean PAUL, *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 29

<sup>7</sup> VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Op.cit, p. 247

Si l'on considère l'étymologie de *rébellion*, on se rend compte que ce mot provient du verbe latin *rebellare*, qui signifie, d'après le Petit Robert *prendre les armes et repartir en guerre*. On comprend de cela que cet acte ne se limite pas au champ des guerriers, mais peut aussi s'élargir à une révolte artistique, en l'occurrence littéraire et une revendication d'insoumission, de rébellion. La volonté de dénoncer et de revendiquer se manifestent explicitement dans la mise en exergue de sujets brûlants et nouveaux tels que la sexualité, les tabous, les crises, les pénuries, l'incompétence de l'administration, l'injustice sociale et les absurdités d'un système, qui a trahi les espérances et confisqué la liberté d'une société frustrée, soumise par la force, sinon par les superstitions millénaires.

L'auteur de *Tombéza* s'oriente vers l'objectif de la dénonciation des réalités sociales de son pays. Ce dernier s'engage avec perspicacité dans la lutte ; et choisit d'inscrire son écriture dans une dimension purement contestataire et révélatrice, ainsi qu'il l'affirme par ses propres mots :

«La contestation me semble-t-elle est d'abord politique, il se trouve que nous vivons dans 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 quelques soit leurs pays, leurs origines c'est en quelque sorte un rôle de guetteur »<sup>9</sup>

A ce sujet, Mimouni se définit lui-même comme visionnaire :

« Idéalement l'écrivain devrait être un visionnaire, je me définis comme un guetteur, celui qui s'astreint à rester en permanence sur le doute comme sentinelle, celui qui doit être parmi les premiers à donner l'alarme en dénonçant ce qu'encourt le pays »<sup>10</sup>

Nous pouvons aussi remarquer que celui-ci emboîte ainsi le pas à son prédécesseur Kateb Yacine, pour qui:

« Le vrai poète, même dans un courant progressiste, doit manifester en désaccord. S'il ne s'exprime pas pleinement, il étouffe. Telle est sa fonction. Il fait sa révolution à l'intérieur de la révolution politique ; il est au sein de la perturbation l'éternel perturbateur. Son drame c'est d'être mis au service d'une lutte révolutionnaire »<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> KATEB, Yacine, *Le poète comme un boxeur*. Entretiens 1958-1989, Paris, Seuil, 1994

<sup>10</sup> CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, Folio, 2010, p 380

<sup>11</sup> VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Op.Cit, p. 51

De son côté, Camus prône aussi cette nécessité de prendre position de la part des écrivains intellectuels. Pour ce philosophe engagé, ces derniers doivent combattre pour la liberté et se révolter au nom de la révolution. Dans ce sens, il déclare :

« Quand la révolution, au nom de la puissance et de l'histoire, devient cette mécanique meurtrière et démesurée, une nouvelle révolte devient sacrée, au nom de la mesure et de la vie. Nous sommes à cette extrémité au bout de ces ténèbres, une lumière pourtant est inévitable que nous devons déjà et donc nous avons seulement à lutter pour qu'elle soit »<sup>12</sup>

Selon sa conception, l'engagement littéraire n'est guère un choix, mais il s'agit d'une mission obligatoire dans le parcours de tout artiste créateur :

« Embarqué me paraît plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps, il doit s'y résigner »<sup>13</sup>

Roland Barthes, dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, accorde une importance particulière à l'écriture engagée, en soulignant :

« L'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale [...] ainsi le choix, puis la responsabilité désignent une liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon des différents moments de l'Histoire »<sup>14</sup>

Pour Bouju aussi, l'engagement littéraire réside dans le fait d'interagir avec son milieu sociopolitique. Il s'agit d'une forme de catharsis avec laquelle les écrivains peuvent exprimer leurs propres expériences et dénoncer les injustices, de quelle nature qu'elles soient, pour militer en faveur des droits des minorités :

« S'engager, c'est agir avec les instruments qui existent au lieu d'en inventer d'autres(...) s'engager c'est toujours parler et penser avec le langage commun(...) s'engager, c'est agir sans attendre de s'être délivré de ses passions(...) s'engager, c'est d'une certaine façon renoncer à ce qui est sans doute un fantasme, du point de vue de l'existence de l'homme : celui de se dire qu'il faut d'abord se dégager de certaines entraves pour commencer à agir. »<sup>15</sup>

Dans ce même ordre d'idées, il convient de dire que le sens de l'engagement chez Mimouni ne peut se faire sans faire appel à un discours dénonciateur véhiculant

---

<sup>12</sup> CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, Folio, 2010, p 380

<sup>13</sup> CAMUS, Albert, *Essais, Bibliothèque de la pléiade*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1079

<sup>14</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p19

<sup>15</sup>Ibid., p. 50

l'oppression et l'injustice du régime socialiste adopté par l'Etat. Celui-ci ne cesse de dénoncer les déviances d'un système autoritaire et lever le voile sur des sujets tabous tels que la religion, la sexualité, le statut de la femme. Fatoum Quintin, dans son article *Rachid Mimouni. Entre Engagement, Filiation et Postérité* note :

« Ce scientifique de formation s'arme de sa plume pour dire sa révolte. Pour lui, la notion d'engagement responsabilise la littérature et la dote d'une mission ; le droit de regard et le devoir d'ingérence dans la scène sociale »<sup>16</sup>

D'ailleurs, cet écrivain avoue dans un entretien réalisé par S. Aït Ahmed que sa préoccupation principale était de refuser le rôle de témoin, en ce sens qu'il s'engage consciencieusement à exprimer son refus à l'égard des pratiques interminables du pouvoir corrompu, à savoir le despotisme, le passe droit, etc. :

« Il est certain que dans mes romans et dans mes réflexions, j'ai une préoccupation centrale qui est celle du pouvoir qui, je crois, pervertit.[...] Les pouvoirs non démocratiques sont des pouvoirs prégnants, parce qu'ils peuvent conditionner non seulement votre quotidien, mais, à la fin même, votre façon d'être[...] C'est la raison pour laquelle la question du pouvoir continue à me préoccuper. Je suis Algérien, je vis en Algérie, Mes problèmes sont ceux de l'Algérie »<sup>17</sup>

En tant qu'écrivain, Mimouni choisit la posture de l'auteur authentique, qui privilégie la tendance de l'écriture révolutionnaire. Dans ce qui suit, il déclare son refus de la montée de l'intégrisme islamique ; cette idéologie qui cherche à bouleverser la structure sociale:

« Pendant longtemps, j'ai critiqué le pouvoir en place. Parce qu'il y'avait un déphasage grandissant entre le discours politique lénifiant et une réalité qui ne cessait de se dégrader. J'ai ensuite critiqué l'intégrisme parce que je le voyais monter et que je le considère porteur de très graves dangers pour l'Algérie. Un pouvoir intégriste serait, pour elle, une seconde catastrophe après celle du parti unique »<sup>18</sup>

Selon sa conception, l'intégrisme se résume en un projet dévastateur ennemi du savoir intellectuel, il éclaircit :

« Comme tous les mouvements populistes, l'intégrisme est ennemi des intellectuels et de la culture. Son discours fait appel à la passion plutôt qu'à la raison, à l'instinct plutôt qu'à l'intelligence. Toute activité intellectuelle doit se consacrer à l'approfondissement de la connaissance du message divin [...]

---

<sup>16</sup> VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Op.Cit, p.114

<sup>17</sup> Ibid., p.115

<sup>18</sup> Ibid., p. 118

Le projet islamiste se propose donc d'étouffer toutes les formes d'expression artistique : littérature, théâtre, musique et bien entendu peinture »<sup>19</sup>

Outre cela, nous pouvons dire que cet écrivain s'arme de sa plume pour exercer son devoir de dire la vérité et son droit de contester raison pour laquelle, il confère à l'écrivain le rôle de visionneur , qui refuse la pensée moutonnaire à travers un discours engagé. C'est ce qu'explique Quintin :

« Sa fiction a un goût de prémonition où l'absurde et le fantastique préviennent le réel, le devançant pour le débusquer. En rupture de ban, il s'institue en perturbateur du prêt-à-penser mode d'emploi. En voyant il devine les chutes et avertit de l'absurde qui court à bride abattue. Son refus d'obéissance à l'idéologie dominante nourrit sa méfiance de la pensée groupale. Il démantèle les visions épiques ou idylliques qui déforment et entretiennent l'illusion d'un monde immuable et tranquille. Mimouni ne raconte pas des histoires , mais montre des situations qui traduisent remarquablement son acuité politique nourrie par sa lucidité du combat et sa compréhension du monde »<sup>20</sup>

Prenons cette affirmation donnée par l'écrivain lui-même dans le paratexte de son roman Tombéza: « Je crois à l'écrivain qui s'insurge, qui dénonce, qui crie, voix toujours discordante à marquer la fêlure au concret des bonnes causes définitivement balisées »<sup>21</sup>

Il convient aussi d'ajouter que le sens de l'engagement chez cet écrivain dépasse le cadre sociopolitique, et s'affiche aussi bien dans un cadre écologique. La figuration de la nature chez ce dernier semble aussi symbolique et significative à la fois, elle révèle un discours écologique ,qui traduit parfaitement une préoccupation écologique de la part de l'écrivain contre la dégradation de la nature. Dans ce cas, la dénonciation ne se limite pas à une dénonciation politique, mais elle peut aussi passer à une dénonciation écologique par le biais d'une sensibilisation sur la dégradation des éléments de la nature :

« L'œuvre de Mimouni est ainsi nourrie de descriptions ornées par les éléments de la nature, mais c'est pour rapprocher le lecteur de la nature. Son environnement, de nos jours est négligé, abandonnée et détruit. L'inattention de l'homme menace la faune et la flore [...] Mimouni en a-t-il le pressentiment dans la décennie noire dont le combat est ailleurs ? »<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 117

<sup>20</sup>Ibid., p. 50

<sup>21</sup>Ibid., p. 247

<sup>22</sup>Ibid., p. 344

Pour dissiper tout doute, un simple regard semble aussi important sur les épigraphes qui ouvrent les textes de Mimouni. A Titre illustratif, considérons les propos du chef de fil des Ulémas ? 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 »<sup>23</sup>

Pareille épigraphe traduit manifestement la position de cet écrivain et l'énorme conscience qu'il a. Elle illustre parfaitement sa conception de l'engagement littéraire. On comprend explicitement sa prise de distance par rapport au pouvoir. Il est facilement repérable que ce dernier s'autoproclame comme écrivain engagé, guetteur et visionnaire à la fois.

Nous convoquons également l'ouverture de *Tombéza*, qui cache derrière un discours engagé. Il est nettement compris que Mimouni est très influencé de la vision du combat pour la liberté, ce qui est bien apparent dans son choix de mettre le pouvoir des mots au service de son pays et sa société. Référons nous à l'épigraphe de ce deuxième volet :

« Mais si je vous le dis, de même que le saint et le juste ne peuvent s'élever au dessus de ce qu'il y'a de plus élevé en vous. Ainsi le mauvais et le faible ne peuvent tomber au dessous de ce qu'il y'a également de plus bas en vous. Et le juste n'est pas innocent des actions du méchant. Et celui qui a les mains blanches n'est pas indemne des actes du félon [...] le tisserand vérifie tout le tissu, et il examine ainsi le métier »<sup>24</sup>

Soulignons aussi l'épigraphe du dernier volet de la Trilogie *L'Honneur de la Tribu*, qui porte également en lui cet esprit de révolte. On peut aisément repérer l'influence de l'écrivain des grands penseurs tels que Paul Valéry : « Toutes les histoires s'approfondissent en fables. » et Pierre Emmanuel : « 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 »<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 08.

<sup>24</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 08.

<sup>25</sup>MIMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la Tribu*. Editions Sedia, Alger 2008, p. 09.

### 3. Pour une écriture du désenchantement et de la transgression

Durant la période des années 70, l'Algérie a connu une décadence due à la prise du pouvoir par des dirigeants autoritaires semeurs d'embûches. Face à cet état traumatisant et dans un état pareil dominé par ses corrompus, le peuple a été condamné à vivre dans une soumission aveugle. On assiste à une insatisfaction et un malaise sur tous les plans : politique, sociale, économique, religieux. De là, le roman algérien change son statut de combat des années 50 à un statut de révolte scripturaire. Un nombre important d'écrivains se sont engagés, ils remettent en cause la dégradation dans laquelle le pays se trouvait, et contestent la violence, la prise en main de la destinée du peuple, l'anarchie et le mutisme. Ils militent donc à leurs tours en faveur de la reconnaissance et du bon vivre à travers une écriture de caractère revendicatif, et de type moderne, qui tire sa force dans la remise en cause du roman balzacien et qui s'alimente du drame vécu en Algérie.

Dans ce sens, la revendication de ces écrivains franchit le cadre sociopolitique et se manifeste aussi bien dans la remise en cause des normes et conventions d'écriture comme l'indique Beida Chikhi en ses termes :

« 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 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. »<sup>26</sup>

Mimouni se trouve donc à la tête de ces derniers. Dans la sphère littéraire, celui-ci occupe une place considérable et malgré sa disparition, ses sujets restent d'actualité. Il refuse l'obéissance à la gestion du pouvoir dominant et s'oriente vers de nouvelles thématiques et un nouveau mode d'écriture. Le désenchantement social devient écriture chez lui. Pour exprimer le mal sociopolitique, celui-ci se sert d'une écriture hors-norme, où surgit la déconstruction narrative, l'éclatement spatio-temporel, la fragmentation, le recours à des intrigues complexes, et des procédés narratologiques divers qui mettent en avant des personnages narrateurs errés.

Il semble que chez ce dernier, le respect des codes de la lisibilité textuelle est remis en cause, ce qui génère une écriture subversive, qui échappe à la norme et se

---

<sup>26</sup>VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Op.Cit, p.50

fonde essentiellement sur un discours transgressif où la mise en œuvre du symbole, de la polyphonie, de l'éclatement spatio-temporel, de l'insertion du fantastique, et de la violence textuelle s'interpénètrent.

Outre ces procédés, d'autres techniques et codes sont mis en relief et coïncident avec ceux-ci tels que le délire, l'abolition de la narration linéaire, l'opacité et l'incohérence narrative, la mise en abyme, le recours à la satire, l'ironie et ses parasyonymes, le code de l'oralité, et le dialogisme. Cet écrivain réalise donc une écriture ubuesque où le respect des normes est mis à l'écart pour faire place à la transgression et à la subversion qui conduit le lecteur à errer dans les textes.

Il convient aussi d'ajouter que cet auteur favorise l'application du *fondue enchainé*, qui se manifeste tantôt à travers des analepses « *flashback* » tantôt avec des prolepses « *flashforward* » et ce pour brouiller les pistes romanesques et inviter le lecteur à réfléchir.

La volonté de perturber les codes classiques est bien perceptible dans ses écrits, A titre illustratif, sa célèbre Trilogie *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* sur laquelle ce travail s'appuie, donne l'occasion de voir de plus près cette écriture à *contre-courant*, qui s'écarte volontairement des normes classiques et se caractérise essentiellement par le manque de clarté, la déstabilisation, et le bouleversement des stratégies et codes scripturales. Elle illustre parfaitement le désordre social et textuel à la fois.

En fait, la transgression est présentée dans les écrits de ce dernier sous forme de contestation et de dénonciation aussi. Cet écrivain privilégie le rôle de porte-parole de sa communauté, il favorise le recours à un discours sévère sur les maux et les pratiques désastreuses touchant l'Algérie au lendemain de l'indépendance. Sa façon de dire la vérité se lit sous sa plume et se manifeste amplement dans sa fiction, notons ce propos de Faouzia Bendjelid :

« 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 »<sup>27</sup>

En effet, en explorant sa Trilogie de désillusion, il paraît nettement que cet auteur traite par le biais d'un discours contestataire plusieurs aspects et phénomènes

---

<sup>27</sup>Ibid., p.52

sociaux. Il révèle dans *Le Fleuve détourné* l'incapacité des dirigeants à gérer l'Etat, leurs abus et injustices. Comme, il exprime dans *Tombéza* avec amertume l'hypocrisie sociale, la quête de l'identité, le chaos et l'échec à l'aide d'un personnage difforme atypique subissant le mal de sa société et le rejet dès sa naissance. Ainsi, dans *L'Honneur de la Tribu*, il continue à faire ressortir le traumatisme en mettant en scène la problématique de la modernité forcée aux villageois, qui se trouvaient incapables de s'adapter aux bouleversements préétablies par Omar El Mabrouk. Il trace donc le cheminement de l'Algérie postcolonial dans le rétroviseur de l'actualité via des personnages marginaux, faisant l'objet d'une dévalorisation qui traduit un sentiment de souffrance et s'efforcent d'être en adéquation avec la réalité vécue.

#### **4. *Le Fleuve détourné* : Quête identitaire dans un monde sinistre**

Rien de plus surprenant pour le romancier maghrébin que d'associer les faits historiques à la fiction. Ce double travail, littéraire et historique à la fois semble pour lui une mission cruciale, du fait que ce dernier cherche toujours la vérité historique suite à son aliénation et son anéantissement.

Dans ce premier volet, l'authenticité des faits et événements historiques est bien perceptible. Les aspirations du peuple se trouvent cristallisées à travers l'imaginaire et le talent d'un écrivain qui a su relier le texte à l'hors texte ; deux éléments indissociables pour une panoplie de critiques.

*Le Fleuve détourné*, ce roman inscrit proprement dans une dimension politique, nous fait plonger tantôt dans la guerre de libération tantôt dans la période postcoloniale via une quête d'identité irréalisable d'un revenant au royaume des morts. Ce volet retranscrit parfaitement la réalité sociopolitique, qui caractérise la période postérieure à la guerre d'Algérie. Il s'agit d'un double récit, le premier raconte l'histoire d'un groupe de prisonniers enfermés dans un camp considérés par l'administration comme subversifs. Ces derniers, mal définis, portant des sobriquets (Fly-tox, Vingt-cinq, le Sahraoui.etc) et ayant des caractères physiques et morales non conformes ne cessent de se plaindre sur leur situation tout au long du récit. Rien ne leur fait satisfaction.

Quant au deuxième récit, il concerne l'histoire d'un revenant fantôme, rescapé d'un bombardement par l'aviation française durant la guerre d'Algérie. Ce personnage

dont on ignore le nom fait l'objet d'une quête interminable sur soi, ses origines et sa famille.

Cette alternance narrative semble caractéristique du roman moderne, qui s'élabore sur le mixage de plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur distribuera ses désirs rendant le lecteur inapte de reconstituer les contours des péripéties racontées.

De plus, A la lecture de ce roman, nous remarquons que ce protagoniste durant son parcours semble résistant et courageux en raison d'abord d'une amnésie, qui lui a valu une perte de mémoire, puis d'un rejet administratif et enfin d'une méconnaissance d'une société dénuée de toutes les valeurs humaines, vivant un mutisme total dû à une autorité absolue d'un pouvoir ravageur. Face à toutes ces contraintes et ses barrières qui empêchent le parcours, ce héros s'engage dans sa quête pour rétablir son identité.

Or, quoi qu'il fasse ce personnage narrateur se retrouve condamné à vivre la méconnaissance, il reste un être de seuils, qui n'arrive pas à régulariser sa situation. Tout le monde le refuse, personne ne l'accepte. On lui apprend que son nom est inscrit aux monuments des martyrs de la guerre, raison pour laquelle il rédige une lettre à l'Administrateur pour lui expliquer sa situation, mais son message ne lui parviendra jamais et sa lettre finit dans la poubelle :

« Je n'attends plus la réponse de l'Administrateur, je sais désormais qu'elle ne viendra jamais. Qu'il soucie de mon cas comme maintenant de son ancienne villa aux murs lézardés. Que mes lettres n'ont été transmises à l'Administrateur en chef, qu'elles ont dû finir dans la poubelle du bureau de la secrétaire dont Rachid était amoureux.»<sup>28</sup>.

Cette déception dans ce roman fait l'objet d'un discours dénonciateur de la part de l'auteur, elle illustre parfaitement une invitation de réflexion suggérée au lecteur sur l'état chaotique et les maux sociaux qui gangrénèrent la période postérieure à la guerre d'Algérie.

A travers ce roman, Mimouni nous transmet sa vision critique et nous fait pénétrer dans un monde sinistre où les corrupteurs ont pris en main la destinée du peuple. Sa façon de décrire et son écriture à portée subversive révèle ouvertement le déclin des valeurs humaines, la dégradation et le mal sociopolitique qui caractérise la société algérienne des années 80. On assiste à une décadence sur tous les plans :

---

<sup>28</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 214.

économique, culturel, politique. On trouve à titre illustratif parmi les aspects dénoncés l'injustice sociale, l'hypocrisie, la bureaucratie, l'incompétence des responsables, le népotisme...etc

Sur le plan scriptural, nous pouvons avancer que ce roman est traversé par la volonté de brouiller les pistes romanesques à travers la démystification du personnage, l'incohérence, l'abolition de la linéarité, la fragmentation et l'éclatement spatio-temporel. Entre autres, ces procédés génèrent une écriture subversive qui assure le divorce avec les codes de lisibilité textuelle et transmet une forme d'opacité et de confusion au lecteur.

### **5. Tombéza : A la recherche d'une existence dans un monde sans complaisance**

Ce roman donne l'occasion de voir de plus près un monde dystopique à travers l'histoire d'un enfant de l'interdit, victime des tabous religieux et sociaux à qui on ne célèbre pas la naissance. Il s'agit d'un récit pathétique, qui commence par la fin de la vie du protagoniste, qui se retrouve rejeté et exclu de sa tribu ainsi que de la mosquée par le Taleb au nom des valeurs ancestrales. Tombéza, cet enfant de luxure subit le mal dès son existence raison pour laquelle, il ne cesse de poser les interrogations sur son sort tout au long du récit. Sans aucune échappatoire possible, quoi qu'il fasse, ce protagoniste se retrouve méprisé par les enfants de son village. Tout le monde se moque de son physique. Relevons ce qu'il est physiquement :

« 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 ou proliféraient des boutons qui s'emblaient se nourrir au liquide dégoulinant, sec et nouant comme un sarment de vigne, rachitique et vouté, et de surcroit, 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 ! »<sup>29</sup>

En fait, sur le plan moral, l'image de l'exclusion refoulée devient écrasante chez ce protagoniste et se transforme par la suite en une vengeance, qui fait de lui une personnalité à qui l'on doit le respect. Relevons cette description du rejet :

---

<sup>29</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007 p. 39

« Parvenu à la première ligne, ses yeux se posent sur moi. Un douloureux étonnement crispe sa face. Il a l'air de ne pas comprendre. Il éclate. Que fais-tu là, fils de chienne ? Tu oses venir souiller ce lieu sacré ? Hors d'ici bâtard ! »<sup>30</sup>

Face à ce mal, pour échapper à ces contraintes religieuses, ce héros choisit de se placer du côté de l'armée française et devient responsable d'un village de regroupement. En effet, n'ayant aucune existence, seulement un visage difforme et une jambe très courte, celui-ci réalise ce qui relève de l'impossible. Le passage ci-après indique cela :

« 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 »<sup>31</sup>

Tout comme *Le Fleuve détourné*, ce roman sur le plan thématique transmet un désenchantement remarquable. L'amertume se manifeste tout au long du récit. Dans ce sens, nous assistons avec Mimouni à une subversion des valeurs humaines et une mise à nu de la société post-indépendante. Cet auteur interpelle son lecteur et le met au cœur de l'obscurantisme religieux.

Ainsi sur le plan scriptural, la transgression des codes et des normes d'écriture est très manifeste. Nous avons répertorié un certain nombre d'expressions qui montrent la résurgence d'une écriture qui porte les marques d'innovation et postule la déconstruction des normes et techniques de l'écriture traditionnelle.

## **6. L'Honneur de la tribu : Entre tradition et modernité forcée**

Il semble que le sujet de la quête identitaire trouve son sot dans l'écriture de Mimouni. Cette problématique d'identité caractérise le projet mimounien, elle franchit les frontières de ses romans pour traduire toute une quête collective de la société algérienne. En effet, c'est avec finesse que ce dernier explore les bouleversements profonds provoqués par l'arrivée du colonialisme français. Dans ces textes, les atrocités du pouvoir sont aisément repérables. Ce roman *L'Honneur de la tribu*, à titre illustratif, qui constitue avec « *Le Fleuve détourné* » et « *Tombéza* » la fin d'un triptyque de désenchantement traite le sujet du déracinement à travers l'histoire d'une

---

<sup>30</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007 p. 52

<sup>31</sup>Ibid.,p. 130

tribu établie dans une région appelée Zitouna, dont les habitants furent chassés de leurs terres et champs de vignes.

Le grand souci de ces derniers était de survivre en paix, car ils se tiennent à l'écart jusqu'à la période de l'indépendance où ils décidèrent de rejoindre leurs vallées de grenadine et de jasmin :

« La nostalgie aidant nos aïeux crurent pouvoir à force d'acharnement au travail, recréer une seconde vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvelles et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis, hors les fleuves de miel et les vierges aux yeux noirs. »<sup>32</sup>

Or, en étant obligé, juste après l'indépendance de rentrer dans une modernité forcée ce souci malheureusement n'est plus réalisé avec la réapparition d'Omar El Mabrouk, nouveau préfet que tout le monde croyait mort au maquis, mais qui revient et dérange. Ce dernier, bouleverse, au nom du progrès, complètement l'ordre établi à Zitouna, il se lance à fond dans son projet de modernité, qui n'est en réalité qu'un déracinement. Omar, ce représentant du pouvoir, impose brutalement aux habitants du village des changements sans préparation au préalable. Il commence par l'abattage des oliviers et des eucalyptus, allant ensuite à la fermeture de la mosquée jusqu'à arriver enfin au terrassement des cimetières et l'interdiction des Djemaa :

« Où sont les mers de blé, les vergers d'amandiers, les haies de lauriers roses, les sapins élégants, les frênes immenses et frondeurs, les grenadiers généreux, les manteaux boisés des collines où polluent le lièvre et le sanglier ? »<sup>33</sup>

En fait, ce roman explore plusieurs thèmes tels que : la tradition, l'identité, et l'honneur qui semblent être un concept central dans la culture tribale, ainsi que la thématique de l'anéantissement, qui a poussé les villageois à se questionner sur leur identité et leur place dans le monde. De surcroît, le rapport à la nature semble aussi une thématique cruciale dans ce roman. Cette interaction se manifeste dans la manière dont les villageois exploitent leur environnement naturel, nous repérons en guise d'illustration cet extrait :

« Les tiges de grenadier et les plants de menthe s'étiolent en dépit des soins prodigués, comme se desséchèrent les néfliers et les thyuas. Le blé ne put jamais s'acclimater, l'orge rendait dix fois moins que dans la vallée du myrte et de l'aisance »<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>Mimouni, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 43.

<sup>33</sup>Ibid., p. 153

<sup>34</sup> Ibid., p. 45

Dans ce sillage, il convient de dire que Mimouni à travers ce roman a essayé de décrire la vie sociale d'une tribu située au bout de la route à l'ère de la modernité, qui n'a pas pu s'adapter aux bouleversements successifs. Son engagement révèle un discours dénonciateur, qui met en lumière une confrontation entre les traditions ancestrales et la modernité apportée par le colon.

## 7. Du roman historique à l'écriture de l'Histoire

Depuis des années, le roman a été considéré comme un sous-genre. Or ce dernier avec le temps devient le mieux classé pour décrire l'Histoire et permettre de la réactualiser.

Etant donné que l'Histoire, discipline qui se charge de retracer le passé, était inaccessible, réservée à un public limité, et avait peu d'importance du fait qu'elle était inscrite seulement sur les grottes à l'aide des desseins et ce n'est qu'avec l'émergence de l'écriture par les historiens que celle-ci prend place considérable. Dès lors, romancer l'Histoire, la faire combiner à la fiction devient une nécessité requise pour mieux décrire les événements historiques, les rendre accessibles au large public, et permettre de les sauver de l'ennui et de la mort. En d'autres termes, recourir au roman était une manière de repenser l'Histoire et de la réécrire à l'aide de nouvelles techniques. Cette manière a donné naissance à l'apparition d'un genre nouveau, celui du roman historique que Georges Lukacs dans son ouvrage *Le Roman Historique* résume ainsi : « Donner une vie poétique à des forces historiques, qui au cours d'une longue évolution ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est »<sup>35</sup>

Gérard Gengembre aussi dans son ouvrage *Le Roman historique* propose cette explication : « Le roman historique proclame qu'il est un roman, que son intrigue est donc fictive mais qu'elle est vraisemblabilisée par son cadre, tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action »<sup>36</sup>

Repérons l'exemple du roman *Notre Dame de Paris* évoqué par Laurent Adert dans *L'Histoire dans la littérature*, dont les personnages et les détails inventés offrent à voir les différentes possibilités de l'Histoire à savoir le Moyen Age et le dix-neuvième siècle :

---

<sup>35</sup> Lukacs, George, « *Le roman historique* », Payot, 1965, p. 101

<sup>36</sup> Gérard, Gengembre, « *Le Roman historique* », collection 50 questions, IGD, 2005, Paris, p. 87

« Le roman historique pratiqué par Hugo est un genre *bifrons*, profondément dialogique en somme, il se réfère au Moyen Age comme au dix-neuvième siècle ; pour le saisir véritablement, il faut même le lire simultanément des deux façons, comme un propos croisé sur le Moyen Age et sur le dix-neuvième siècle. C'est là sa bizarrerie, c'est là aussi sa force »<sup>37</sup>

Le roman historique permet d'élaborer des questions sur des événements qui se sont déroulés à travers l'Histoire. Umberto Eco disait que dans ce type de roman :

« Les agissements des personnages servent à mieux faire comprendre l'histoire, ce qui s'est passé, et bien qu'ils soient inventés, ils en disent plus, et avec une clarté sans pareille, sur l'époque que les livres d'Histoire consacrés.»<sup>38</sup>

Il est intéressant de jeter un regard sur sa naissance et son émergence. D'abord, ce type de roman trouve son apparition à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle avec Walter Scott qui se présente à la fois comme romancier et historien :

« L'influence de Walter Scott se fait sentir dans tous les domaines de la littérature de son époque. La nouvelle époque des historiens français s'est formée sous l'influence du romancier écossais. Il leur a montré des sources entièrement nouvelles. Et Balzac fait ressortir dans sa critique de la Chartreuse de Parme de Stendhal les nouveaux traits artistiques que le roman de Scott a introduits dans la littérature épique : la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et en rapport étroit avec ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman».<sup>39</sup>

Il s'agit d'une forme romanesque permettant un voyage dans le temps, qui relate des épisodes historiques à l'aide des personnages et des dates et lieux historiques. C'est dans cette période, on remarque un fort intérêt à ce type de roman. L'Histoire devient la thématique privilégiée de la littérature, elle obtient une rigueur sans préalable qui inspire les romanciers et encourage leur désir de valoriser les grands événements et conflits historiques. le propos suivant résume cette idée :

« L'une des nouvelles données du jeu littéraire ( depuis les années 1980) est bien cette relation forte entre fiction et Histoire qu'illustrent ces déclarations en 2006 de différents écrivains : « *La littérature sœur cadette de l'Histoire* »( Pierre Bergougnieux) ; « *Le roman, l'imagination de l'Histoire* » (Anne Marie Garat) »<sup>40</sup>

En effet, de nombreux théoriciens situent ce roman comme genre jeune et tentent dans leurs productions de mêler l'Histoire, la légende et le mythe à l'exemple du roman de Troie. Ce type de roman interprète fidèlement un passé bien déterminé par l'intermédiaire de la fiction qui met en scène des faits, des comportements et des

---

<sup>37</sup> Laurent, Adert, Eric Eigenmann, « *L'Histoire dans la littérature* », Recherches et rencontres, Droz, p. 12

<sup>38</sup> Lukacs Georges, « *Le Roman historique* », Editions Payot, Lausanne, 1965, p. 31

<sup>39</sup>Ibid., p. 32

<sup>40</sup> Dominique Rabaté, « *Le Roman français contemporain* », Editions Cultures France, Paris, 2007, p. 48

personnages historiques. Les événements racontés dans ce type de roman obéissent à un raisonnement logique de l'Histoire comme il suit également une logique romanesque, qui obéit aux normes de vraisemblance, de focalisation de la narration.

Pour Lukacs la mission du romancier dans ce type de roman s'incarne dans le fait d'offrir aux événements historiques une beauté esthétique. Il précise dans son ouvrage *Le Roman historique* :

«La question proprement dite du roman historique en tant que genre indépendant ne surgit que si, pour une raison quelconque, la liaison correcte et adéquate avec la compréhension juste du passé fait défaut, si elle n'existe pas encore ou n'existe plus. Ainsi, tout au contraire de ce que pensent bien des modernes, le roman historique ne devient pas un genre indépendant du fait de sa fidélité particulière du passé. Mais, il le devient quand les conditions objectives ou subjectives d'une fidélité historique au sens large n'existant pas encore ou n'existent plus.»<sup>41</sup>

Ce dernier conclut que le roman historique est un lieu textuel où le désir de faire revivre le passé historique prend place spectaculaire. L'extrait ci-après met en lumière le rôle de complément que peut jouer le roman historique. Lukacs montre la capacité unique du romancier à donner vie à l'Histoire, à la rendre accessible et à lui conférer une dimension humaine :

« L'auteur du roman historique peut offrir une complémentarité à l'historien, il peut grâce à son imagination rendre sous forme sensible ce qui n'était qu'abstraction et érudition, donner chair et vie aux personnages disparus, tracer un tableau fidèle de la vie que l'historien ne saurait à lui seul reconstituer. Enfin, il peut, grâce à son souffle lyrique, donner une cohésion, une unité et un sens à ce qui n'était chez l'historiographe qu'accumulation d'observations séparées. En dégageant la vérité secrète et profonde de l'Histoire, il gagne ainsi une légitimité.»<sup>42</sup>

Quant à Ricœur, il explique que le roman historique nous fait entrer dans un monde que nous acceptons a priori comme fictif, or le lecteur de la fiction ne cherche nullement la vérité puisqu'il sait dès le début qu'il s'agit d'un monde irréel, inexistant et inventé par l'imaginaire de l'auteur : « C'est la marque spécifique, à savoir la prétention à la vérité du côté de l'histoire et à la suspension volontaire de la méfiance du côté de la fiction.»<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 189

<sup>42</sup> Ibid., p. 75

<sup>43</sup> Ricœur, Paul, « *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* », Paris, Seuil, 2000, p. 312

Cette citation élucide la distinction fondamentale entre l'histoire et la fiction, reposant sur deux éléments qui sont : la prétention à la vérité et la suspension volontaire de la méfiance.

Nous trouvons nécessaire de rappeler que L'Histoire, cette discipline scientifique, s'engage dans une quête de vérité rigoureuse. Elle s'appuie sur des sources tangibles, des analyses critiques et une méthodologie rigoureuse pour reconstituer les événements du passé de manière objective. En ce sens, l'historien cherche à établir des faits vérifiables et à retracer le déroulement des événements avec le plus de précision possible.

Or, quant à la fiction. Celle-ci s'affranchit les contraintes de la vérité historique. Elle explore des univers imaginaires, crée des personnages fictifs et développe des intrigues qui ne sont pas nécessairement ancrés dans la réalité. Dans ce cas, l'écrivain à la différence de l'historien se retrouve libre, il peut déformer la réalité, inventer des événements et transgresser les normes établies.

Bref, L'Histoire et la fiction, bien que distinctes dans leur approche de la vérité, ne sont pas des domaines opposés. Elles s'entrecroisent et se présentent comme deux modes de connaissance complémentaires qui nous permettent de mieux comprendre le monde et la complexité de l'expérience humaine.

De plus, Ricoeur classe le récit historique et le récit de fiction dans un monde qu'il nomme le monde raconté et qu'il l'oppose au monde commenté dans cette citation :

« Sont représentatifs du monde commenté : le dialogue dramatique, le mémorandum politique, l'éditorial, le testament, le rapport scientifique, le traité juridique et toutes les formes de discours rituel, codifié et performatif. Ce groupe relève d'une attitude de tension, en ceci que les interlocuteurs y sont concernés, engagés/ sont représentatifs du monde raconté : le conte, la légende, la nouvelle, le roman, le récit historique. Ici, les interlocuteurs ne sont pas impliqués ; il ne s'agit pas d'eux ; ils n'entrent pas en scène.»<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Ricoeur Paul, *Temps et récit Tome II « La configuration dans le récit de fiction »*, Editions Seuil, Paris, 1984 ,p. 127

En effet, la Trilogie de Mimouni est loin de ce genre, parce que celle-ci ne se conforme pas à un cadre spatio-temporel conventionnel : éclatement de la temporalité, absence d'espaces référentiels. De plus, on constate l'absence de personnages et de lieux historiques référentiels. Dans ce sens, il est impossible de la classer dans ce genre de roman.

Or, La Trilogie est, en partie, régie par une scénographie relative au roman historique. Dans ce sens Mimouni confronte l'Histoire de l'Algérie à une histoire fictive racontée à l'aide des personnages situés dans la marge de la société, sans nom, sans mémoire, et sans identité. Ce dernier pense l'Histoire, la fait revivre et ose même de remettre en cause la véracité de ses fondements en nous proposant de recourir à la mémoire collective, c'est-à-dire de passer par les canaux officiels pour interroger notre passé.

Au fait, ce romancier rebelle retrace le parcours d'errance de l'Algérie une fois l'indépendance acquise. Il cherche à préserver les faits passés de l'oubli et de la falsification en alliant Histoire, mémoire et fiction dans l'intention de la quête de vérité qui était sa finalité et son objectif majeur.

Pour mieux comprendre ce que c'est que l'écriture de l'Histoire, nous nous référons à cette citation, qui distingue l'écriture littéraire de l'écriture de l'Histoire par sa visée de quête de vérité :

« En apparence écriture littéraire et écriture historique constituent deux pratiques discursives bien distinctes. La première a une visée esthétique, la seconde se veut scientifique. La littérature sollicite l'imaginaire, le mythe, elle se déploie dans l'univers de la fiction : vraisemblable ou invraisemblable, en tout cas irréaliste. L'Histoire se préoccupe avant tout d'établir des faits, qu'ils relèvent des réalités matérielles ou symboliques, elle est toute entière tournée vers la quête de la vérité »<sup>45</sup>

En ce sens, on comprend de cela que l'écriture de l'Histoire a pour objectif la quête de vérité, elle permet le retour à sa source, aux repères socio-historiques et identitaires ce que notre écrivain a cherché à travers sa production romanesque. Mimouni tisse l'Histoire et le parcours tragique de son pays dans un cadre fictionnel à l'aide d'une écriture mnémonique et hybride à la fois. Celui-ci bouleverse les normes et se sert d'une narration non linéaire, illustrée par un va et vient entre deux périodes à

---

<sup>45</sup> Candau, Joël, « *Anthropologie de la mémoire* », PUF, 1996, p. 56-57

savoir la révolution et la période post-indépendante. La subversion, la fiction et la mémoire interviennent et jouent un rôle majeur dans sa réécriture de l'Histoire.

Ce dernier puise donc dans le passé révolutionnaire de l'Algérie pour aider sa patrie à marcher vers sa destinée et éviter qu'elle soit détournée de son lit (détournement du fleuve de sa source) autrement dit, le passé vient dans son texte au secours du présent.

De plus, dans la perspective de comprendre le recours au roman pour écrire l'Histoire nous disons que l'intervention de la fiction permet de décrire fidèlement la réalité autrement dit, l'Histoire racontée d'une manière objective par les historiens prétend dire toute la vérité, mais cette vérité reste une histoire fermée, qui refuse le doute et le questionnement. Les Historiens choisissent de raconter un fait historique, qui leur paraisse le plus proche de la réalité et l'inscrive dans les archives de l'HISTOIRE officielle. Dans ce cas, ils exigent d'apprendre par cœur cette version fermée sans contester sa véracité.

Or, quand celle-ci est faufilee dans un cadre fictif, elle devient subjective, accessible et ouverte à un large public qui peut ouvrir de multiples interrogations, divergences, contradictions etc.

En ce sens, il n'est pas évident de raconter l'Histoire d'une manière objective car cela ne permet pas de décrire fidèlement la réalité. Or, le recours au roman permet de relativiser la réalité, notamment par la pluralité des points de vue concurrentiels qui ponctuent la narration.

## **8. Entre mémoire, Histoire et vérité historique**

Dans ce titre, il sera question d'élucider les notions de mémoire, Histoire et vérité historique. Nous nous sommes penchés sur ces trois notions parce que notre écrivain les convoque dans son texte. On constate que celui-ci tente de romancer un chapitre lourd de l'Histoire de l'Algérie.

Dans un premier temps, L'Histoire est tissée implicitement dans son œuvre. L'auteur dénonce le détournement de l'Algérie à travers l'histoire fictive d'un narrateur, qui se souvient du passé et des événements historiques à savoir le

bombardement au maquis, la guerre de libération, le cessez-de feu, la période de l'indépendance pour reconstituer l'Histoire et lutter contre la falsification.

Dans un deuxième temps, la mémoire prend la part de lion dans notre récit. Mimouni, étant un romancier qui ne se contente pas d'écrire l'Histoire dans un cadre fictionnel, mais il fait appel aux différents types de mémoires à savoir la mémoire individuelle, historique et collective.

Selon Pierre Nora ce qui distingue l'Histoire de la mémoire est que la première place le passé à distance, elle retrace les événements passés d'une manière objective. Tandis que la seconde est subjective, elle réactualise le passé et se fusionne avec lui. Or, ces deux notions convergent vers une finalité commune celle de la préservation des faits passés de l'oubli. Relevons la distinction faite par ce penseur :

« La mémoire c'est la vie, toujours portée par des groupes vivants. En évolution permanente. Ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie. L'Histoire c'est la reconstruction problématique de ce qui n'est plus. Inconsciente de ses déformations. La mémoire est un phénomène toujours actuel, u, lien vécu au présent éternel. L'histoire est une représentation du passé. La mémoire est affective et magique, elle se nourrit de souvenirs flous, télescopent, particuliers ou symboliques. L'Histoire est une opération intellectuelle et laïcisant, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré. L'Histoire, elle débusque le souvenir du sacré, elle prosaïse toujours »<sup>46</sup>

Dans ce cas, ce terme de mémoire implique la présence du passé, il permet de conserver et de reconstituer les représentations du passé. De plus, cette notion participe également à l'innovation comme le montre le propos ci-après: « Au lieu de simplement conserver et rappeler des événements passés, elle évoque ce qui aurait pu se passer englobant aussi ce qui existe sans se manifester. Pouvoir se souvenir est l'une des conditions favorables aux innovations, esthétiques ou autres.»<sup>47</sup>

Todorov aussi de son côté propose une explication à cette notion de mémoire, il affirme :

« La mémoire est la faculté humaine de retenir des éléments du passé ; à ce titre, tout rapport au passé repose sur la mémoire. Le mot a cependant pris un sens plus restrictif, depuis quelque dizaines d'années, il se réfère alors, de manière un peu vague, au rapport que l'individu entretient avec un passé personnel, alors que l'histoire soit

---

<sup>46</sup> Pierre, Nora, « *Les lieux de mémoire* », Paris, Ed Quatro Gallimard, Tome I, 1984, p. 75

<sup>47</sup> Ibid., p 76

décrite (et parfois dédaigné) comme un discours impersonnel, froid, sec, abstrait, qui ignore le vécu humain »<sup>48</sup>

Il est à signaler aussi qu'il existe des types de mémoires à savoir la mémoire collective, la mémoire individuelle, la mémoire culturelle et la mémoire historique. On constate à la lecture de notre corpus que notre romancier crée une certaine harmonie entre ces différents types de mémoires. Or, ce que nous retrouvons le plus est la mémoire collective, une mémoire, qui dénonce l'injustice, l'anéantissement et la méconnaissance. Celle-ci sera étudiée dans le titre qui suivra.

## **9. La mémoire collective au service de la préservation de l'Histoire**

Nul ne doute que le roman est un mélange subtil entre fiction et réalité. En effet la Trilogie de Mimouni retrace l'errance dans laquelle s'est trouvé plongé le pays une fois l'indépendance obtenue.

Certes, on n'a pas des dates exactes du déroulement des événements historiques marquant l'Algérie, on sait seulement qu'ils appartiennent aux premières années de révolution et de l'indépendance. Il n'y a pas non plus des personnages historiques. Or, on comprend très vite à la lecture que les événements historiques sont romancés via une écriture mnémonique, qui interroge la mémoire collective d'où l'utilité de ce titre qui vient élucider la mise en exergue de la mémoire collective dans la préservation de l'Histoire.

Richard dans son ouvrage *Histoire et fiction* fait une distinction entre l'Histoire et la fiction en disant que la première est d'ordre chronologique, elle se donne pour principe l'objectivité autrement dit, elle se veut une science. Or, pour la deuxième. Celle-ci suit un ordre fragmenté, c'est le miroir brisé dont parle Macherey et que nous évoquerons dans un titre dans la suite du travail.

D'ailleurs, ce qui distingue l'historien de l'écrivain est que le premier cherche la crédibilité, il transcrit l'Histoire plus qu'il écrit, il se veut être objectif, il refoule ses impressions et s'abstient de faire montrer ses sentiments et porter ses jugements.

Or, le deuxième donne son point de vue et prend position, émet des jugements à l'égard de ce qu'il écrit. C'est ce que réellement a fait notre écrivain. Son écrit est ouvertement inscrit dans une dimension engagée. On remarque bien dans ses récits, où

---

<sup>48</sup> Todorov, Tzvetan, « *La mémoire devant l'histoire* », Terrain. N25, Des sprt, 1995, p. 34

il opère un retour vers le passé, qu'il éveille la mémoire collective à travers la mémoire individuelle de ses personnages *liminaires*. Ce dernier réactualise le vécu historique et propose une lecture de l'Histoire. Dans ses écrits, réalité, Histoire et mémoire collective se complètent et s'entremêlent pour reconstituer la vérité historique.

## **10. Pour une écriture mnémonique dans la Trilogie de Mimouni**

Ecrire l'Histoire sans avoir recours à la mémoire semble une tâche difficile à atteindre pour le romancier. Histoire et mémoire, ces deux concepts malgré les divergences qu'ils présentent s'avèrent deux entités interdépendantes partant, complémentaires.

Il convient de dire que pour l'historien ainsi que pour le romancier, la mémoire est intimement liée au passé et permet de mieux raconter et dire les faits historiques. Or, cette notion comme nous l'avons expliqué plus-haut se démarque de l'Histoire en quelques points qu'on résume ainsi : L'Histoire est plus objective. Il s'agit d'une reconstruction d'un savoir qui ne peut pas exister sans d'être construit par les historiens et ne peut également être complet sans l'apport subjectif de la mémoire.

Dans ce cas, la mémoire, cette faculté qui est décrite comme un rappel des moments de consciences passés, représente le passé et se fusionne avec lui, donc elle est subjective.

Dans la Trilogie objet de notre étude, on se rend compte que notre écrivain use de la mémoire pour réécrire l'Histoire. On trouvera les différents types de mémoire dans son texte. Ce recours s'explique comme étant un indice de l'écriture de l'Histoire.

A titre d'exemple, dans le premier volet, la mémoire collective trouve son sommet et son comble, elle se tisse à travers l'histoire fictive du personnage revenant, qui ne cesse de rappeler les phases historiques marquant l'Histoire de l'Algérie et parcourir les chemins pour retrouver sa place auprès des vivants. Ce dernier étant à la recherche de son identité, ses origines et sa famille ; il vient témoigner d'une quête

identitaire de toute une société agonisée que les responsables du pouvoir cherchent à saper.

La plupart des souvenirs ressuscités dans ce roman ont un rapport étroit avec le vécu historique. Il s'agit d'une reconstitution d'un épisode de l'Histoire de l'Algérie.

Notons cette illustration :

« Un jour, à l'aube des explosions nous réveillèrent en sursaut, je sortis en courant de la baraque. Là haut dans le ciel, une ronde d'avions déversait sur le camp un déluge de feu. Les bombes éclataient partout »<sup>49</sup>

Il convient de signaler que cette quête n'aboutira qu'à l'échec au final. Le revenant du cimetière personne ne l'accepte et il ne parviendra jamais à la vérité. Cette vérité devient inaccessible à cause de la falsification par les responsables qui exercent l'anarchie absolue et essaient à tout prix de cacher la vraie version de l'Histoire de l'Algérie. Le passage ci-dessous explique bien la situation de désordre culturel et historique à la fois :

«Tout historien est un homme à abattre, affirme Vingt- Cinq [...] Où est l'hérésie ? L'objectivité historique ne doit pas être un vain mot. Dans une discipline au statut scientifique encore contesté, j'enseignais à mes élèves la religion du fait net et précis, débarrassé de toute sa gangue de croyances ou de mythes auquel il fait 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[...]L'Histoire n'est pas une entreprise de légitimation.»<sup>50</sup>

Ce qui est contestée dans le passage ci-dessus c'est la remise en cause d'une Histoire partielle, partisane qui est instrumentalisée par les imposteurs au pouvoir. Et ce que le personnage défend en contre partie c'est une Histoire objective qui ne palabre pas. Dans ce qui suivra, le narrateur fait également introduire son lecteur peu à peu dans l'Histoire par le biais du *nous* inclusif de connivence qui indique l'inclusion du locuteur :

«Le projet n'était pas de nous. C'est dans le maquis que nos aînés avaient mûri ce grand rêve de fraternité. Utopique, mais combien généreux. Que rendait à l'homme sa vraie place. Nous avons été trahis...Pourquoi nous avoir trahis ? »<sup>51</sup>

De plus, le narrateur convoque le passé pour livrer la mémoire collective. Ce type de mémoire traverse le roman et se présente comme moyen efficace de reconstitution et de réactualisation du réel tragique du pays. :

---

<sup>49</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 26.

<sup>50</sup> Ibid., p. 162-p. 163

<sup>51</sup> Ibid., p. 183

« Quand vint la guerre de libération, je me trouvai au déjà maquis, fuyant les autorités désormais plus sourcilleuses. J'y restai. Quand vint le moment de redescendre vers les plaines, j'eus la surprise d'y être accueilli en héros. Mes anciens forfaits devinrent des faits d'armes »<sup>52</sup>

Notre attention aussi est portée sur l'utilisation de l'italique dans ce roman. Son emploi est loin de s'agir des mots étrangers ou des citations. La partie suivante retrace l'Histoire officielle :

«Le pays est devenu un vaste champ d'expériences pour des théories venues de l'étranger [...] ridiculisaient nos coutumes et notre religion..Le pétrole aidant, le dollar coulait à flots au pays de l'austérité. Mais baisait la tête, le peuple qui crevait devant les portes des hôpitaux, manque de médicaments, manque de place...Le petit fellah réduit au chômage, manque de matériel, manque de semences [...] y a plus qu'à abandonner ses outils et sa terre, aller vers la ville. »<sup>53</sup>

Aussi, on décèle que l'auteur fait parler le narrateur ainsi que ses amis qui se trouvaient dans la prison avec lui. Ces derniers par le biais de la mémoire individuelle ne cessent de partager avec le lecteur des souvenirs amers dans l'intention de dénoncer l'état sociopolitique du pays. Le personnage d'Omar affirme :

« Qu'importe les mots, notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables nous submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre ni pitié. Nos voix s'enrouent, et nos cœurs et nos bras se lassent de tant d'âpreté, de tant d'injustice. Un jour, nous remettrons en cause nos destins »<sup>54</sup>

Il convient aussi de d'ajouter que l'espace dans ce roman remplit une fonction importante qui vaut plus que la description des lieux. Il s'agit d'un espace-mémoire où les personnages évoluent et agissent et permettent à l'Histoire de suivre son cours. Citons à titre d'exemples : le camp, la prison, le douar, la tribu etc. Ces lieux seront par la suite analysés dans l'étude du désordre spatial.

Dans Tombéza, la mémoire individuelle s'illustre dans plusieurs chapitres, elle retrace aussi les souvenirs refoulés ayant marqué l'enfance misérable du protagoniste, relevons ce passage :

« Quand je songe à mon enfance, c'est l'image des figuiers de Barbarie qui s'impose aussitôt à mon esprit [...] Je ressemblais à ces figuiers de Barbarie. Je grandissais en dépit de tous les pronostics, chétif et clopinant, mais hargneux et tenace, me nourrissant sans rechigner des restes trainant dans les cours, les disputant parfois aux chiens sans vergogne les morceaux de galette que les gosses se risquaient à sortir de

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 156

<sup>53</sup> Ibid., p. 197

<sup>54</sup> Ibid., p. 20

chez eux pour aller les dévorer à l'abri d'une haie de cactus laissant le morveux pleurer à chaudes larmes.»<sup>55</sup>

Mimouni dans ce roman convoque aussi la mémoire collective à travers la mise en scène des vices sociaux soulevés par son narrateur protagoniste Tombéza qui témoigne d'un réel blessant dans la société algérienne post-indépendante, qui se trouve envahie par l'obscurantisme, la privation, l'injustice et l'hypocrisie sociale :

« Comment dans ces conditions fêter le Mouloud ? Et où est la mosquée ? Et le vieux Taleb à la mémoire traîtresse qui commençaient la veillée religieuse en faisant chanter à ses élèves des hymnes à la gloire de Dieu et de son Envoyer avant de poursuivre par la lecture et l'exégèse du coran dont il faut dire qu'elle s'achevait souvent dans la plus grande confusion par le fait de jeunes contradicteurs formés dans des zaouïas éloignées et rompus à la rhétorique »<sup>56</sup>

De plus, dans *L'Honneur de la Tribu*, on décèle le recours à la mémoire culturelle qui exprime le retour aux sources et aux tendances anciennes, cela met en relief le degré d'attachement de l'écrivain à ses traditions et ses origines, qui ne cessent de se manifester tout au long de son discours narratif. On peut dire qu'il s'agit d'une prise de position à l'égard de la falsification de la vérité historique, notons cette illustration où le vieux conteur termine son récit avec une note de regret:

« 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. Survivront-elles ? »<sup>57</sup>

D'ailleurs, dans ce roman le passé est bien apparent à un point où on a mal à voir la frontière qui le sépare du présent. Cela s'explique comme le fait que la société algérienne est tournée vers le passé plus que le présent. Ce passage indique cela :

« Dès l'annonce du cessez-le feu entre les maquisards et la France, il se rendit à Sidi Bounemour et se fit recruter dans le corps des forces locales nouvellement constitué, certain désormais que tout danger était écarté pour les porteurs d'uniforme [...] La libération réalisée, ne pouvant limiter amiablement leurs respectives ambitions »<sup>58</sup>

Ajoutons à cela la présence de la mémoire collective qui s'illustre dans les propos du vieux conteur, qui ne cesse de rappeler la vallée heureuse de grenadine et de jasmin : « Nous retrouverons une autre vallée heureuse où fleurissent le jasmin et la

---

<sup>55</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Editions Sedia, Alger 2007, p. 41-p. 42

<sup>56</sup> Ibid., p. 41-p. 51

<sup>57</sup> MIMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la Tribu*, Editions Sedia, Alger 2008, p. 212

<sup>58</sup> Ibid., p 24

girofle »<sup>59</sup>, Cette vallée provoque chez lui le regret puisque la modernité forcée par le personnage d'Omar El Mabrouk s'avère dégrader et déboussoler les habitants. Elle rompt la joie, le mode de vie prospère et la sérénité dont vivait la tribu ;

«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 interverti ses saisons.»<sup>60</sup>

Dans cette perspective, réécrire et témoigner du présent ne peut se faire qu'en effectuant un retour à sa source tel qu'il a été illustré dans ce dernier volet.

En plus de ce recours à la mémoire dans l'écriture, il convient aussi de souligner que notre auteur aborde l'Histoire non plus sur une plume linéaire, mais plutôt par une écriture hybride, qui se détache complètement des normes préétablies.

En bref, il semble aussi que notre auteur s'est servi de la mémoire pour exprimer l'angoisse et les frictions qui couvrent les différentes périodes historiques de l'Algérie. Il laisse la fiction s'alimenter de la mémoire et du vécu historique pour contribuer à la reconstitution de l'Histoire collective.

Il est à signaler que la fiction paraît plus fidèle aux événements qu'elle raconte car l'auteur a le droit de transgression dans son récit. L'immersion fictionnelle chez Mimouni se produit non pas par l'imaginaire, mais surtout par la mémoire. En effet, la lecture narratologique fait révéler le recours aux analepses tout au long du roman. Le personnage protagoniste ne cesse de convoquer le passé mémorial. La mémoire semble donc d'une part le repère nodal en vertu duquel Mimouni élabore sa fiction et d'autre part le trait caractéristique de l'écriture de l'Histoire.

Ricoeur en associant l'Histoire à la mémoire explique ce que c'est que le devoir de la mémoire :

« Quelques soient mes réserves à l'endroit de l'alternative ici suggérée entre la vérité et le bien, il nous faut ajourner jusqu'à la discussion ultérieure portant sur le devoir de mémoire la réorientation de tout le propos sur les abus de la mémoire relevant de la recherche de la justice.»<sup>61</sup>

Dans *Le Fleuve détourné*, l'itinéraire que traverse le protagoniste amnésique pour attendre son objectif qui est la quête de soi développe toute une quête sacrée d'un

<sup>59</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Editions Sedia, Alger 2007, p. 41-p. 40

<sup>60</sup> MIMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la Tribu*, Editions Sedia, Alger 2007, p. 166

<sup>61</sup> Ricoeur, Paul, « *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* », Paris, Seuil, 2000, p. 105

pays. Le recours à l'Histoire apparaît comme étant la démarche la plus adéquate de l'auteur pour dénoncer les injustices et les failles de sa société. Citons à titre illustratif cet extrait où le narrateur convoque le passé mémorial et aborde l'Histoire officielle de l'Algérie par un ensemble d'interrogations sur le détournement du fleuve :

« Sous un pont qui n'enjambait aucun ruisseau j'ai rencontré un vieillard qui m'a parlé de 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 ? »<sup>62</sup>

Il est bien apparent que ce premier volet constituant l'objet de notre étude repose sur des éléments historiques qui apparaissent tout au long de la narration. Mimouni construit son texte sur des thématiques variées, investies par l'Histoire à l'exemple de l'aliénation, le désordre sociopolitique, la décadence et l'hypocrisie sociale, la bureaucratie, la corruption, la censure etc.

D'ailleurs ce volet présente une critique acerbe de la situation politique et sociale de l'Algérie post-indépendante. Il a fait couler l'encre de plusieurs chercheurs et critiques par sa portée subversive et contestataire. Il nous présente la confiscation du pouvoir par les suborneurs et le désordre social qu'a subi le pays à travers le récit d'un homme qui après de longues années d'absence revient à son village natal sans nom, sans identité et sans mémoire. En fait, la trame narrative de ce roman évolue autour de cette question de la quête identitaire et la confiscation du pouvoir, elle couvre presque la globalité du texte.

En fait, l'auteur de ce roman plonge dans l'Histoire et utilise sa langue source en vue de militer en faveur de l'expression identitaire et de la transmission d'un savoir historique, culturel et ancestral en voie de disparition.

Avec *Tombéza*, à titre d'exemple un chapitre entier est consacré aux souvenirs d'enfance de Tombéza. On constate à la lecture que le développement de ce récit se fait à travers une série d'anachronies narratives relatant les souvenirs et les traces intériorisées du protagoniste. Cette projection dans le passé illustrée par le retour au passé, à d'autres époques et lieux est l'une des caractéristiques majeures d'écriture de l'Histoire dans la Trilogie :

---

<sup>62</sup> Mimouni, Rachid, « *Le Fleuve détourné* », Sédia, 2007, p. 59

«Le fruit de la débauche et de la fornication; 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.»<sup>63</sup>

Ce volet d'ailleurs est une fiction sombre qui présente l'histoire d'un enfant illégitime, victime des tabous religieux et sociaux. Le récit commence par la fin de la vie du protagoniste Tombéza, qui se trouvera dès sa naissance difforme avec une contraction musculaire d'où est issu son nom, il est rejeté et exclu de sa tribu ainsi que de la mosquée par le Taleb au nom des valeurs ancestrales.

Dans ce sens nous pouvons interpréter la malformation congénitale de Tombéza comme la métaphore d'une société dont l'Histoire fut délibérément falsifiée, au profit d'une minorité de suborneurs.

L'histoire dans ce roman s'ouvre par la période de l'indépendance et se poursuit dans une deuxième période, celle de la guerre de libération où Tombéza, pour échapper aux contraintes religieuses choisit de se placer du côté de l'armée française et devient responsable d'un village de regroupement :

« 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 »<sup>64</sup>

Sur le plan thématique, Mimouni avec ce roman continue sa mise à nu de la société post-indépendante, il interpelle son lecteur et le met au cœur du désenchantement social et de l'obscurantisme religieux.

Dans ce sillage, ce roman semble bâti à l'aide de l'écriture mnémonique qui semble être le constituant majeur du texte mimounien. Cette dernière ne se limite pas à une mémoire individuelle faite de souvenirs et d'évènements laissés par le passé, mais elle concerne plusieurs individus qui doivent garder les traces des mêmes expériences vécues. Il s'agit de la mémoire collective, de la construction de l'identité et du savoir historique commun à la quelle l'auteur se réfère en citant des épisodes de l'Histoire de l'Algérie.

En ce qui concerne le dernier volet *L'Honneur de la tribu*, troisième volet constituant avec « *Le Fleuve détourné* » et « *Tombéza* » la fin d'un triptyque de désillusion, il est également apparent que l'auteur mêle l'Histoire à la fiction pour

---

<sup>63</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 30

<sup>64</sup>Ibid., p. 130

donner une image concrète sur les faits et les soubassements qu'a connu le pays. Il a réussi à relater minutieusement des moments historiques à travers la description d'un héritage ancestral, culturel et historique à la fois et ce pour inviter son lecteur à lire et connaître les réalités historiques de son pays. Son écriture repose donc sur deux piliers à savoir la vocation fictionnelle et la véracité historique.

D'ailleurs ce roman est ouvertement inscrit dans une dimension historique. Il raconte l'histoire d'une tribu établie dans une région appelée Zitouna, dont les habitants furent chassés de leurs terres et champs de vignes. Le grand souci de ces derniers était de survivre en paix, car ils se tiennent à l'écart jusqu'à la période de l'indépendance où ils décidèrent de rejoindre leurs vallées de grenadine et de jasmin :

« La nostalgie aidant nos aïeux crurent pouvoir à force d'acharnement au travail, recréer une seconde vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvelles et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis, hors les fleuves de miel et les vierges aux yeux noirs. »<sup>65</sup>

Or, ce souci malheureusement n'est plus réalisé avec la réapparition d'Omar El Mabrouk, qui au nom du progrès bouleverse complètement l'ordre de Zitouna. Ce dernier se lance à fond dans son projet de modernité, qui n'est en réalité qu'une totale destruction et déracinement. Omar, ce représentant du pouvoir, impose brutalement aux habitants du village des changements sans préparation au préalable. Il commence par l'abattage des oliviers et des eucalyptus, allant ensuite à la fermeture de la mosquée jusqu'à arriver enfin au terrassement des cimetières et l'interdiction des Djemaa :

« Où sont les mers de blé, les vergers d'amandiers, les haies de lauriers roses, les sapins élégants, les frênes immenses et frondeurs, les grenadiers généreux, les manteaux boisés des collines où polluent le lièvre et le sanglier ? »<sup>66</sup>

## **11. La réalité historique comme pilier de base dans l'écriture de l'Histoire**

L'entrecroisement du texte littéraire à l'Histoire a nourri plusieurs analyses depuis l'œuvre de Pierre Barberis *Le Prince et le Marchand*, dont la réflexion tourne autour du rapport de l'Histoire à la fiction. Le propos de ce dernier explicite ce lien :

« A tous les truquages, à tous les aveuglements, quelque chose résiste et subsiste ; Le texte, les textes, toujours à relire. Il y'a là une immense mémoire où s'est déposée écrite, la pratique des hommes, leurs réactions au réel, qu'ils n'avaient pas choisi,

---

<sup>65</sup>Mimouni, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 43.

<sup>66</sup>Ibid., p. 153

outre le stock sans lequel on ne fait rien, une immense résistance, un immense chantier pour notre désir de lire, pour notre aptitude à lire, et surtout à relire »<sup>67</sup>

Il convient de dire aussi que la réalité historique semble la préoccupation majeure de l'historien du moment où ce dernier tente de rapporter les événements tels qu'ils sont déroulés dans un temps déterminé à l'aide des traces qui seront par la suite comparées à d'autres sources, chose qui apparaît clairement dans cet extrait :

« L'historien au sens moderne du mot, n'est plus le chroniqueur du Moyen Age dont la fonction était d'écrire pour les archives les faits et gestes des puissants afin d'en conserver la teneur (si tant est que le terme « archive » vient du grec *archè*, le pouvoir, le commandement) : le rôle de l'historien moderne c'est justement de retrouver ces traces, de les comparer à d'autres sources et d'en tirer peu à peu une connaissance du passé la plus exacte et la plus objective »<sup>68</sup>

Cependant, le degré de crédibilité de sa construction du savoir historique reste incomplet car ce dernier reçoit les informations historiques des sources peu authentiques à titre d'exemple de la part des gens qui n'ont pas vécu ces faits. Dans ce cas, il fait un choix et un travail de sélection et d'arrangement des sources qui lui paraissent le plus crédibles. Ceci implique par la suite une réalité historique mensongère donnant lieu à des fragments d'Histoire.

De plus, il est à signaler aussi que celui-ci interprète le passé à partir du présent chose qui nous laisse dire qu'il s'éloigne du chemin de l'objectivité. Mais cela est un parcours obligé, car il est illusoire de croire que le présent n'exerce aucune pression sur l'interprétation du passé. Cette problématique du passé revisité à partir du moment présent est d'ailleurs présente dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Ainsi dans le passage ci-dessous le héros se remémore un épisode amoureux passé dont il ampute un détail capital, en l'occurrence la mélancolie ressentie par le héros quand il se rend compte que la séparation entre lui et sa bien aimée est inévitable. Cette scène qui illustre le refroidissement du sentiment amoureux en fonction du temps, souligne également le rôle du présent quant à l'interprétation des événements passés :

---

<sup>67</sup> Achour, Christiane, Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques*, op. Cit, p. 92

<sup>68</sup> Ibid., p. 95

« Quelquefois en passant devant l'hôtel, il se rappelait les jours de pluie où il emmenait jusque-là sa bonne en pèlerinage. Mais il se les rappelait sans la mélancolie qu'il pensait alors devoir goûter un jour dans le sentiment de ne plus l'aimer. Car cette mélancolie, ce qui la projetait ainsi d'avance sur son indifférence à venir, c'était son amour. Et cet amour n'était plus. »<sup>69</sup>

En ce sens, il est fort percevable que l'historien malgré ses tentatives d'inscrire cette discipline dans l'objectivité, celle-ci se trouve loin de chemin, en totale contradiction avec la réalité historique. La citation suivante souligne la puissance de la littérature à reproduire la réalité historique mieux que celle de l'historien par le pouvoir subjectif :

« La littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen certains dirons le seul de préserver et transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps »<sup>70</sup>

C'est sur ces bases et selon cet ordre d'idées que nous envisagerons notre chemin de réflexion sur l'écriture romanesque de l'Histoire. On peut probablement montrer que la combinaison de la fiction à l'Histoire pourra dire ce qui n'a pas été dit par les historiens. En explorant l'œuvre romanesque mimounienne, nous nous sommes rendu compte que le référent historique servait comme support pour le travail fictif. L'Histoire se mêle et s'entremêle avec la fiction pour reproduire la réalité historique.

En effet, dans la Trilogie, on assiste à la mise en scène d'une série d'évènements qui semblent rejoindre la réalité historique. Le lecteur découvre que ces évènements historiques bien qu'ils soient soumis à la fiction et reçoivent des modifications dues à la subjectivité et à l'imaginaire de l'auteur. Or, ils sont en permanente relation avec le passé douloureux du pays, ils décrivent deux conjonctures de l'Histoire de l'Algérie à savoir la période coloniale et la période de la postindépendance.

Dans cette perspective, il convient de dire que la vérité historique semble la préoccupation majeure de notre romancier. Ce dernier ne cesse de dévoiler les abus et

---

<sup>69</sup> Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 674, cité par Gérard Genette, In *Figures III*, p. 50

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 95

la falsification de cette vérité que les responsables essayent de cacher à tout prix. Il tente de fournir des réalités historiques enfouies dans la société algérienne.

On constate amplement que la fiction dans son texte semble extraite de la situation sociopolitique et historique du pays ce qui nous laisse comprendre le degré d'engagement de l'écrivain à l'égard de la réalité historique sur laquelle il n'hésite pas de lutter, et d'exprimer sa vision critique.

Si on se réfère à l'explication de Macherey qui assure de sa part le lien de toute œuvre romanesque au vécu historique, on peut dire que les événements historiques expliqués dans notre corpus brouillent les frontières entre le fictif et le réel et ne se détachent pas de la réalité historique vécue. Notons son propos :

« Cette Histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire ? Qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle a recours pour y trouver ses moyens d'expression »<sup>71</sup>

Dans ce cas, la fiction pourra dire ce qui n'a pas été dit par les historiens et les livres d'Histoire. L'Histoire convoquée par notre auteur se trouve donc plus véridique que celle évoquée par les archives d'Histoire. En d'autres termes, le récit fictif semble fidèle aux références, il s'approprie les données historiques et les agence à l'histoire fictive en toute sérénité.

De plus, selon Paul Veyne, la distinction qui existe entre l'Histoire et la fiction réside dans le fait que la première est une écriture du réel. Or, la seconde est relative à l'imagination. Cet historien souligne une finalité commune entre les deux disciplines qui réside dans le fait que celles-ci partagent le sujet et la problématique de l'Homme.

A titre d'exemple, dans notre premier volet *Le Fleuve détourné*, notre romancier, par le biais d'un personnage revenant fantôme, qui malgré les obstacles rencontrés dans son parcours narratif n'hésite pas à dévoiler les lacunes et les vices d'un système autoritaire ayant conduit l'Algérie vers la décadence.

D'ailleurs, on remarque dans la globalité du texte une critique acerbe du système allant jusqu'à la moquerie qui n'est que le reflet de l'anarchie. L'auteur s'adresse au pouvoir pour désigner du doigt les premiers responsables de la réalité tragique du pays.

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 92

Ce roman de désillusion qui s'articule autour de deux intrigues principales. D'une part l'histoire fictive du personnage revenant et d'autres parts la réalité escamotée de ce qui se passait après l'indépendance couvre un pan important de l'Histoire de l'Algérie.

D'ailleurs, on constate que l'auteur organise ce volet suivant un éclatement temporel qui se présente en un va et viens entre des périodes marquant l'Histoire de l'Algérie. Le désordre temporel se trouve aussi soutenu par le désordre spatial qui fait aussi révéler le désordre et le déséquilibre de l'Histoire.

On remarque bien que le personnage du premier volet ne cesse d'interpeller son lecteur sur l'injustice, la dégradation, la privation, le désordre sociopolitique.etc comme si l'auteur veut informer son lecteur qu'il s'agit d'un nouveau colonialisme qui cherche à faire du présent une continuité du passé et cherche aussi de priver le peuple de sa mémoire et de le diriger vers l'errance. Repérons cet exemple :

« Il ne faut jamais croire aux politiciens quand ils parlent de principes. Ces beaux principes ne sont que le moyen qui permet de confisquer le pouvoir. Ne les préoccupe que leur situation personnelle. Ils sont opposants parce qu'ils ne peuvent pas être partie prenante »<sup>72</sup>

Quant à *Tombéza*, ce deuxième volet met en scène des éléments historiques qui reflètent également la réalité et le conflit sociopolitique existant une fois l'indépendance acquise, chose qui aide le lecteur à plonger dans l'Histoire profonde du pays. Tombéza, l'enfant du stupre et du déshonneur ne cesse d'évoquer des souvenirs amers pour mettre à nu l'état dysphorique et la réalité tragique de la société algérienne, qui se trouvait perdue et tourmentée dans le chaos par un pouvoir qui cherche à accabler la mémoire collective par la violence.

En ce sens, la réalité historique semble la pièce angulaire pour la réécriture de l'Histoire. Repérons cet exemple extrait de *Tombéza* où on peut aisément comprendre la désorientation de la mémoire collective du peuple : «Nous sommes à la veille du dixième anniversaire d'un grand jour, généreusement chômé et payé, et le peuple attend le grand discours promis.»<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 12

<sup>73</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Editions Sedia, Alger 2007, p.12

Cette fictionnalisation de l'Histoire constitue un instrument crucial, qui sert non seulement à la transmission d'un vécu historique, mais aussi il permet un questionnement surtout sur une réalité historique en voie de l'oubli et de la falsification.

Avec *l'Honneur de la tribu*, on constate également que la réalité historique est tissée implicitement dans un cadre fictionnel. Dans ce dernier volet, malgré les changements imposés par le nouveau préfet, qui tente d'imposer sa loi en apportant des changements radicaux au village de Zitouna, ce coin perdu au bout de la planète. Le lecteur aura l'impression que l'auteur s'acharne à lever le voile sur cette réalité escamotée que les suborneurs cherchent d'enterrer et de falsifier.

La socialité du texte et l'étude des différents sociogrammes tels que le sociogramme de l'injustice, de la corruption de la censure et d'autres que nous tenterons d'extraire et analyser dans le chapitre qui suivra explicitera encore mieux cette dimension sociopolitique et historique dans laquelle se situe l'œuvre de Mimouni.

En somme, l'auteur transpose intentionnellement le réel blessant du pays en vue de nous permettre de découvrir les différentes phases historiques de l'Histoire de l'Algérie à travers une écriture soucieuse qui témoigne de la volonté de l'auteur d'illustrer sa vision de l'Histoire et qui révèle son rôle critique à élucider le passé et le mettre au service d'une connaissance consciente des événements historiques.

## **12. La fiction au service de l'inoubliable : une passerelle entre objectivité et subjectivité**

Romancer l'Histoire semble donc une tâche exigeante que beaucoup d'écrivains tentent d'y parvenir. Ces derniers se retrouvent toujours à la recherche d'inspiration pour partager et relater les faits historiques. Selon Ricœur la fiction joue un rôle crucial dans la reconstitution du passé historique, celle-ci d'après sa réflexion par la fiction par le biais de ses codes et ses stratégies peut rapprocher la réalité historique, il souligne :

« Dans *Ecriture et Iconographie*, François Dagognet, ripostant à l'argument de Platon dirigé contre l'écriture et contre *eikon*, caractérise comme augmentation iconique la stratégie du peintre qui reconstruit la réalité sur la base d'un alphabet optique à la fois

limité et dense. Ce concept mérite d'être étendu à toutes les modalités d'iconicité, c'est-à-dire à ce que nous appelons ici fiction. »<sup>74</sup>

Ce passage présente le concept d'augmentation iconique qui ne se limite pas seulement à la peinture, mais peut aussi être étendu à la fiction. De même que le peintre reconstruit la réalité à travers un alphabet optique, l'écrivain, à travers le langage et les techniques narratives peut lui aussi reconstruire le monde, en lui donnant une nouvelle dimension et une nouvelle signification. La fiction, en ce sens, ne se contente pas de refléter la réalité, mais la transforme et l'enrichit.

En ce sens, l'alphabet optique de la fiction peut être défini comme l'ensemble des outils et des techniques dont dispose l'écrivain pour créer son univers fictif. Cela inclut le langage, les structures narratives, et les personnages.

Dans ce qui suivra Ricœur met en lumière le rôle crucial de la fiction dans la préservation de la mémoire et son articulation avec l'histoire :

« La fiction se met au service de l'inoubliable. Elle permet à l'historiographie de s'égaliser à la mémoire. Car une historiographie peut être sans mémoire, lorsque seule la curiosité l'anime »<sup>75</sup>

Selon sa réflexion *L'Histoire et la mémoire*, bien que liées, ont des finalités distinctes : *L'Histoire*, cette discipline scientifique, s'attache à retracer les événements du passé de manière objective et rigoureuse, s'appuyant sur des sources tangibles et des analyses critiques.

La mémoire, en revanche, est une expérience subjective et individuelle du passé, marquée par les émotions, les interprétations et les reconstructions personnelles.

De là, il ressort que la fiction, par sa capacité à combiner les éléments fictifs et réalités historiques, joue un rôle de médiateur entre l'objectivité de l'histoire et la subjectivité de la mémoire. Elle permet de donner vie aux événements du passé, de les rendre tangibles et de susciter des émotions chez le lecteur. En ce sens, elle contribue à ancrer *L'Histoire* dans la mémoire collective et à la rendre accessible à un large public.

---

<sup>74</sup> Ricœur Paul, *Temps et récit Tome I « L'intrigue et le récit historique »*, Editions Seuil, Paris, 1983, p. 151

<sup>75</sup> Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III « Le temps racontant »*, Editions Seuil, Paris, 1985, p. 342

Dans cette perspective, elle se met au service de l'inoubliable puisqu'elle a le pouvoir de raviver le souvenir, de transmettre des valeurs et de forger une identité collective. Selon Ricœur les récits fictifs, à travers leurs personnages, leurs intrigues et leurs messages, peuvent marquer durablement les esprits et contribuer à la préservation de la mémoire.

Ce dernier souligne qu'une historiographie peut être sans mémoire si elle se limite à une simple curiosité intellectuelle. Une historiographie dépourvue de la mémoire humaine risque de devenir stérile et de ne pas remplir sa mission essentielle, qui réside dans le fait de comprendre le passé pour éclairer le présent et construire l'avenir.

De cette idée, nous pourrions dire que la fiction a cette capacité d'accomplir la reconstitution historique et ce grâce à sa liberté :

« Il faut même soupçonner que grâce à sa liberté plus grande à l'égard des événements effectivement advenus dans le passé, la fiction déploie, concernant la temporalité, des ressources d'investigation interdites à l'historien. La fiction littéraire peut produire des fables à propos du temps qui ne soient pas seulement des fables du temps. »<sup>76</sup>

Cette citation, tirée de l'œuvre de Paul Ricœur, philosophe et théoricien littéraire français, met en lumière la capacité unique de la fiction à explorer la temporalité d'une manière que l'histoire ne peut se permettre.

L'historien, dans sa quête de vérité historique, est tenu de respecter les faits et les événements qui se sont réellement produits dans le passé. Cette contrainte, bien que nécessaire pour garantir l'objectivité du travail historique, limite sa capacité à explorer les différentes dimensions du temps.

Or, la fiction, jouit d'une liberté plus grande à l'égard des événements historiques. Elle peut s'affranchir des contraintes de la réalité et explorer des temporalités imaginaires, éclatées. Cette liberté permet à la fiction de déconstruire les notions de passé, présent et avenir, et d'interroger la nature même du temps.

---

<sup>76</sup> Ricœur Paul, *Temps et récit Tome I « L'intrigue et le récit historique »*, Editions Seuil, Paris, 1983, p. 399

Pour ce penseur la fiction et l'Histoire malgré les distinctions, ces deux domaines se convergent vers une finalité commune celle de la réinscription du temps historique sur le présent via le souvenir et la mémoire :

« Ma thèse est ici que la manière unique dont l'histoire répond aux apories de la phénoménologie du temps consiste dans l'élaboration *d'un tiers-temps* le temps proprement historique qui fait médiation entre le temps vécu et le temps cosmique. Pour démontrer la thèse, on fera appel aux *procédures de connexion*, empruntées à la pratique historique elle-même, qui assurent la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique : calendrier, suite des générations, archives, document, trace/ A la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique, du côté de l'histoire, répond, du côté de la fiction, une solution opposée des memes apories de la phénoménologie du temps, à savoir les variations imaginatives que la fiction opère sur les thèmes majeurs de cette phénoménologie »<sup>77</sup>

Ricœur propose le concept de *tiers-temps*. Ce concept renvoie au temps proprement historique, qui se situe entre le temps vécu, subjectif et le temps cosmique, objectif et universel. L'Histoire, selon Ricœur, joue un rôle de médiation entre ces deux temps en les reliant et en leur donnant du sens.

L'historien, pour construire le récit historique, fait appel à des procédures de connexion qui permettent de réinscrire le temps vécu sur le temps cosmique. Ces procédures incluent le calendrier, la suite des générations, les archives, les documents et les traces. En reliant les événements individuels à des repères temporels universels, l'historien donne une structure et une cohérence au temps vécu.

La fiction quant à elle, propose une solution opposée à celle de l'histoire. Cette dernière, par ses variations sur le temps, explore les différentes dimensions de l'expérience temporelle.

Bref, *le tiers-temps*, concept proposé par Ricœur, constitue une médiation entre le temps vécu et le temps cosmique, permettant de résoudre les apories de la phénoménologie du temps.

Il convient de dire dans ce cas que l'Histoire, à travers ses procédures de connexion, réinscrit le temps vécu sur le temps cosmique, donnant du sens et de la cohérence à l'expérience temporelle. En revanche, la fiction, par ses variations

---

<sup>77</sup> Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III « Le temps racontant »*, Editions Seuil, Paris, 1985, p. 181

imaginatives sur le temps, explore les paradoxes de l'expérience temporelle et propose une solution opposée à celle de l'Histoire.

En ce qui concerne la tâche de l'historien, Ricœur distingue trois phases : Dans un premier temps, l'historien fait une étude des documents archivés et témoignages concernant la période historique. Ensuite dans un second temps, il tente de trouver des explications et des interprétations des faits historiques, il s'interroge donc sur les causes et les circonstances. Au final, ayant effectué les deux premières phases, l'historien passe à la textualisation. Il s'agit de la description écrite des événements tels qu'il sait ou croit savoir. A ce niveau intervient le rôle de l'écriture car une Histoire avec une mémoire orale ne pourra être conservée. Pour que l'Histoire s'installe dans le souvenir humain, elle doit être écrite, revenant encore à l'explication de Ricœur :

« L'Histoire est de bout en bout écriture. A cet égard, les archives constituent la première écriture à laquelle l'histoire est confrontée, avant de s'achever elle-même en écriture sur le mode littéraire de la spiritualité. L'explication/ compréhension se trouve ainsi encadrée par deux écritures, une écriture d'amont et une écriture d'aval. Elle recueille l'énergie de la première et anticipe l'énergie de la seconde.»<sup>78</sup>

Ricœur affirme que l'Histoire, dès ses débuts, est intimement liée à l'écriture. Les archives, et les traces écrites du passé, constituent la première forme d'écriture à laquelle l'historien est confronté. Elles conservent la mémoire des événements, des décisions et des témoignages, offrant une matière première essentielle à la construction du récit historique.

De plus, l'Histoire, selon Ricœur, ne se limite pas à la collecte et à l'analyse des archives. Elle se poursuit dans un processus d'écriture littéraire. Ce travail d'écriture littéraire permet de proposer une interprétation cohérente et intelligible du passé.

Ricœur distingue deux types d'écritures, d'abord *une écriture d'amont* et ensuite *une écriture d'aval*, pour souligner l'encadrement du travail historique. *L'écriture d'amont*, constituée par les archives, fournit la matière première à l'historien. *L'écriture d'aval*, se retrouve dans le récit historique, elle donne forme et sens à cette matière première.

---

<sup>78</sup> Ricœur, Paul, « *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* », Op.cit, p. 171

Il convient aussi d'ajouter que Barbéris de sa part distingue trois caractères typographiques du mot histoire, il résume :

*HISTOIRE* signifie ce qui se passe dans les sociétés et qui existe indépendamment de l'idée qu'on a. C'est la réalité historique. Quant au deuxième caractère *Histoire*. Il s'agit de l'Histoire des historiens autrement dit c'est le discours historique qui prend pour sujet l'HISTOIRE toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie sociale. Enfin, il élabore le mot histoire qui renvoie au discours littéraire. C'est ce que raconte le texte littéraire *Histoire-récit*. Selon sa conception, la dimension historique de l'Histoire-récit n'est pas similaire à celle de l'Histoire des historiens. Cette dernière ne reproduit pas la réalité telle qu'elle.

De plus, ce dernier précise que la littérature écrit *un nouvel existant* à la différence de l'Histoire qui écrit *un déjà-existé*.

En effet, suivant sa réflexion il paraît que l'image adéquate de l'HISTOIRE n'est pas fournie par l'Histoire des historiens, mais plutôt par l'Histoire-récit, ce que raconte le texte littéraire car les historiens font une sélection, ils donnent une orientation des événements qu'ils racontent. Dans ce cas, ils choisissent la version qui leur convient pour des raisons politiques et idéologiques.

Le propos ci-après tiré de l'œuvre de Paul Ricœur, philosophe et théoricien littéraire français, met en avant l'idée que le texte littéraire, bien que moins attaché à la vérité historique stricte, peut parfois offrir une représentation plus fidèle de la réalité que le texte historique lui-même:

« A certains moments, dans certaines conditions, parce qu'il est beaucoup moins compromis idéologiquement que le texte historique, parce qu'il est un moyen de transgression de l'idéologie dominante, c'est lui qui donne une image plus adéquate de la réalité ; c'est lui qui travaille mieux la réalité et la donne à connaître...»<sup>79</sup>

Ricœur suggère aussi que le texte historique, est piégé par l'idéologie dominante, en raison de sa prétention à l'objectivité, peut être influencé par l'idéologique. En ce sens, la sélection des événements, leur interprétation et la manière dont ils sont présentés peuvent être inconsciemment orientés par les convictions et les

---

<sup>79</sup> Achour, Christiane, Bekkat Amina, Clefs pour la lecture des Récits. Convergences Critiques II, 2002, p. 95

valeurs de l'historien. Cette charge idéologique peut limiter donc la capacité du texte historique à refléter fidèlement le réel.

Quant au texte littéraire, celui-ci est libre de transgresser l'idéologie, il jouit d'une plus grande liberté vis-à-vis des contraintes idéologiques. L'imagination et la fiction lui permettent d'explorer l'interdit, le non-dit et lui permettent aussi de questionner les dogmes et de mettre en lumière les tabous de la réalité. Le texte littéraire peut parfois offrir une vision plus profonde du monde, bien que moins attaché à la vérité. C'est parce qu'il ose transgresser les idéologies et travailler la réalité en profondeur.

Dans ce sillage, il est donc envisageable de faire la déduction suivante : La Trilogie de Mimouni se débarrasse de toute orientation idéologique imposée par les livres d'Histoire. Son inscription dans le monde romanesque lui permet de transgresser l'obligation d'orientation. Elle échappe à l'idéologie dominante par le biais de l'élaboration esthétique et la narration hétérogène.

Quant à Christiane Achour, dans son ouvrage *Convergences Critiques*, elle montre que la littérature fait émerger du réel un monde transformé par l'élaboration esthétique et le travail d'imaginaire, elle met en lumière la distinction fondamentale entre la fonction du texte littéraire et celle de l'HISTOIRE qui a une visée finalisatrice :

« Le texte littéraire ne cherche pas à finaliser l'HISTOIRE. Il fait émerger du réel un monde transformé par l'élaboration esthétique. Quand le texte devient finalisateur, il cesse d'être littéraire.»<sup>80</sup>

Cependant, le texte littéraire, quant à lui, ne se limite pas à reproduire fidèlement la réalité historique. L'écrivain, à travers son imagination et sa sensibilité, crée un monde littéraire qui n'est pas une simple copie du réel, mais une exploration subjective et esthétique.

C'est l'élaboration esthétique qui constitue la pierre angulaire de la distinction entre le texte littéraire et le récit historique. Le texte littéraire, par l'utilisation de procédés stylistiques, de figures de langage et de structures narratives spécifiques, crée

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 96

une expérience esthétique pour le lecteur. Il invite à l'émotion, à la réflexion et à l'imagination, plutôt qu'à une simple description des faits historiques.

Lorsque le texte littéraire se transforme en récit finalisateur, il perd sa dimension esthétique, sa *littéarité* et sa capacité d'explorer le réel. Il se réduit à une simple reproduction des faits historiques.

Bref, le texte littéraire se distingue de l'Histoire par sa *littéarité* et son approche du réel. C'est cette exploration esthétique qui lui confère sa richesse et sa capacité à toucher le lecteur sur un plan émotionnel et intellectuel.

Dans cet élan, et suivant la réflexion de Ricœur, qui résume la grande importance qu'a la procédure de la lecture, on décèle la relation entre la littérature et la vie. Ce dernier propose une perspective originale qui va au-delà de la simple représentation de la réalité par la fiction :

« C'est à travers la lecture que la littérature retourne la vie , c'est-à- dire au champ pratique et parthique de l'existence. C'est donc sur le chemin d'une théorie de la lecture que nous chercherons à déterminer la relation d'application qui constitue l'équivalent de la relation de *représentance* dans le domaine de la fiction.»<sup>81</sup>

Au fait, la littérature, à travers ses récits et ses personnages, peut souvent être perçue comme un miroir reflétant la réalité et les expériences humaines. C'est par la lecture que la littérature retourne la vie telle qu'il est mentionné dans le propos.

Il convient d'ajouter aussi que Ricœur a expliqué la dimension hétérogène du roman. Ce dernier présente le roman comme un genre unique et insaisissable, échappant à toute classification homogène. C'est précisément cette singularité qui fait du roman un genre d'une richesse et d'une actualité indéniables, capable de se renouveler sans cesse et de refléter la complexité du monde et de l'expérience humaine :

« Le roman selon Bakhtine échappe à toute classification homogène parce qu'on ne peut placer, dans le même ensemble, des genres, dont l'épopée est l'exemple parfait, qui ont épuisé leur course, et le seul genre à être né après l'institution de l'écriture et du livre, le seul qui, non seulement poursuit son développement, mais ne cesse de remettre en chantier sa propre identité. Avant le roman, les genres aux formes fixes tendaient à se renforcer les uns les autres et ainsi à former un tout harmonieux, un ensemble littéraire cohérent, accessible par conséquent à une théorie générale de la

---

<sup>81</sup> Ricœur, Paul, *Temps et récit Tome III « Le temps racontant »*, Editions Seuil, Paris, 1985, p. 184

composition littéraire. Le roman en bousculant les autres genres, en disloque la cohérence globale.»<sup>82</sup>

En effet, la Trilogie de Mimouni à titre d'exemple, par sa nature subversive et non-conforme, bouscule les conventions établies et fragilise les frontières entre les genres traditionnels.

De plus, Ricœur met en lumière la relation complexe et dynamique entre l'histoire et la fiction dans la construction de notre perception du temps. Ce dernier souligne que l'histoire et la fiction s'influencent mutuellement. La fiction, par ses récits imaginaires, peut s'inspirer d'événements historiques, les réinterprétant et leur donnant une nouvelle dimension. Inversement, l'histoire, dans sa quête de vérité, s'appuie parfois sur des éléments fictifs pour combler les lacunes du récit et donner du sens au passé :

« L'entrecroisement entre l'Histoire et la fiction dans la refiguration du temps repose, en dernière analyse, sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire. De cet entrecroisement, de cet empiètement réciproque, de cet échange de places, procède ce qu'il est convenu d'appeler le temps humain, où se conjuguent la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps »<sup>83</sup>

Dans cette perspective, ce brassage entre l'histoire et la fiction naît ce que Ricœur appelle le *temps humain*. Ce temps n'est ni une simple succession d'événements historiques, ni une pure création imaginaire. Il est le fruit d'une interaction entre la représentation du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction. Le temps humain est ainsi un espace où le réel et l'imaginaire se côtoient et se nourrissent mutuellement.

« La fiction c'est l'illusion déterminée, l'essence du texte littéraire. Et dans l'institution d'une telle détermination. Ainsi le pouvoir langage du installé dans les limites plus ou moins arrentées de l'œuvre. Est-il déplacé. Pour savoir ce que c'est qu'un texte littéraire. Il faudra donc se demander à partir de quel centre nouveau se fait le travail de la fiction. Il ne s'agit pas d'un centre réel : au décentrement idéologique de l'illusion, le livre ne substitue pas au centre d'organisation autour duquel le système du langage pourrait être une fois pour toutes ordonné, le livre ne donne pas à ce système un sujet. La fiction n'est pas plus vraie que l'illusion. On dira encore qu'elle ne peut tenir lieu de connaissance. Pourtant installé dans l'inadéquat. Elle trouve le moyen d'y commencer un mouvement, de transformer le rapport à l'idéologie, non de

<sup>82</sup> Ricœur Paul, *Temps et récit Tome II « La configuration dans le récit de fiction »*, Op.cit, p. 289

<sup>83</sup> Ricœur , Paul, *Temps et récit Tome III « Le temps racontant »* ,Editions Seuil, Paris, 1985 , p. 347

transformer l'idéologie elle-même ce qui est impossible [...] La fiction dans la mesure où elle est feinte nous abuse, mais cette tromperie n'est pas initiale puisqu'elle porte elle-même sur une feinte plus radicale qu'elle montre et qu'elle trahit, contribuant ainsi à nous en délivrer »<sup>84</sup>

Cette citation, extraite de l'ouvrage *Pour une théorie de la production littéraire* explore la nature de la fiction et son rapport au langage, et à l'idéologie. Pierre Macherey ouvre cet extrait par une forte affirmation : *La fiction c'est l'illusion déterminée, l'essence du texte littéraire*. Cette phrase souligne que la fiction est l'essence de toute création littéraire. L'adjectif « déterminée » vient confirmer que la fiction ne se présente pas comme une simple illusion, mais il s'agit d'une construction élaborée avec des règles et des conventions.

De plus, on comprend aussi que l'auteur nous invite à une réflexion approfondie sur la nature du texte littéraire. Selon ce dernier, pour savoir ce que c'est qu'un texte littéraire, il faudra se demander à partir de quel centre nouveau se fait le travail de la fiction.

Suivant sa réflexion, il est fort envisageable que la fiction ne s'attache pas à reproduire le réel, mais plutôt à explorer des univers imaginaires. Il paraît ainsi que celle-ci ne cherche pas à imposer une nouvelle idéologie ou à organiser le langage.

L'auteur rappelle également que la fiction n'a pas pour vocation à représenter la vérité objective. Selon lui, la fiction ne fournit pas de connaissances factuelles, mais plutôt des explorations imaginaires.

De plus, suivant l'explication de Macherey, il paraît que malgré son caractère illusoire, la fiction possède un pouvoir de transformation. Elle permet de questionner les idéologies et de proposer de nouvelles perspectives.

Au final, nous pouvons avancer que cette citation met en lumière le rôle complexe et paradoxal de la fiction. Il en ressort que la fiction, en tant qu'illusion déterminée, remet en question les idéologies dominantes, permet de critiquer et ouvrir de nouvelles perspectives.

---

<sup>84</sup> Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Ed Maspéro, 1966, pp. 80-81

En conclusion, la littérature comme fiction consciente de sa fictionnalité constitue un outil puissant de questionnement, d'exploration et de transformation. Elle nous invite à critiquer la réalité, à explorer de nouveaux horizons.

### 13. Ecriture romanesque et Histoire

La réécriture de l'Histoire par la fiction, opération par le biais de laquelle la fiction constitue une porte d'entrée dans l'Histoire est une mission lourde du roman. Avant de passer à l'étude et l'analyse des trois romans, il convient de fournir quelques précisions d'ordre théorique, d'une part sur la question de rapports entre Histoire et littérature et d'autres part, il convient d'explicitier les concepts de *fiction*, *Histoire*, *roman historique*, *historicité*, *récit fictionnel*, *récit factuel*, *discours fictionnel*. Comme il s'agira d'établir des frontières entre *fiction* et *non-fiction*, faire la distinction entre romancier et historien. De plus, il sera aussi important de jeter un faisceau de lumière sur la méthode sociocritique, car la Trilogie de Mimouni constitue pour nous un lieu privilégié où se mêlent l'Histoire et la société. Le contexte social joue un rôle décisif et forme l'essence de l'écriture mimounienne. Pour l'étudier, la sociocritique nous semble l'approche la plus adéquate pour dévoiler les réalités historiques qui se manifestent dans son récit, cela nous permet par la suite d'aboutir à une meilleure compréhension de l'écriture de Mimouni. Ce chapitre renferme les instruments et les fondements théoriques de base sur lesquels se fonde notre travail.

De prime abord, l'extrait ci-dessous indique les rapports de complémentarité et d'interdépendance entre la littérature et l'Histoire. En effet, c'est à partir de l'œuvre que peuvent s'éclairer les tendances sociales, historiques et idéologiques d'une époque donnée, ainsi que le confirme l'assertion de Barthes *l'œuvre nous livre son temps*. Cela veut dire que la littérature constitue certes un objet esthétique, mais elle vise également à communiquer les pensées de l'auteur, ainsi que les valeurs qui sous-tendent sa société:

«Le rapport entre Histoire et Récit est [...] nécessairement rapport de subordination : Histoire étant un élément qui décide du Récit aussi bien en ce qui concerne sa forme que ses données internes. Car la littérature se veut et elle est réellement expression de la vie [...]. Elle est lumière en elle-même, il faut donc qu'elle reflète l'Histoire. »<sup>85</sup>

Outre la question des rapports compliqués entre Histoire et littérature, les frontières entre romancier et historien restent aussi ombrageuses, complexes et indécises. Le passage suivant fait apparaître une série de divergences. Il montre que le rôle de l'historien se limite à décrire et présenter l'histoire. En d'autres termes sa mission réside donc dans la transmission du réel avec la plus grande sincérité et son travail exige de la sorte toute une enquête basée sur des certitudes et un savoir historique bien fondé.

Or, ces deux dimensions ne relèvent pas beaucoup des préoccupations du romancier, plus soucieux de la visée esthétique de son message au détriment de sa visée utilitaire *stricto-sensu*. En effet, l'écriture romanesque n'est pas sous-tendue par le contrat de sincérité à l'instar de l'historiographie. Dans ce genre d'écriture, le réel existe certes, mais il est transfiguré, transformé, revisité... En conséquence, pour créer l'illusion du réel, le romancier recourt à la constitution de son intrigue et aux descriptions qui sont *la base du réalisme* selon Charles Bonn. Il a affaire donc à faire revivre le patrimoine historique et à situer son œuvre dans son contexte à l'aide des consciences subjectives. La subjectivité demeure donc le noyau de son travail.

« L'historien et le romancier disent la même histoire, mais le premier la décrit, le second la fait revivre à travers la complexité des consciences subjectives des personnages confrontés à des problèmes qui les dépassent, dont il n'ont pas la maîtrise, mais dont ils les subissent et sur lesquels ils s'interrogent. Du même coup, le romancier replace l'incertitude dans sa durée puisque la narration restitue les mouvements de la conscience dans leur succession anarchique. Autrement dit, grâce au « *mentir-vrai* » le romancier restaure l'évènement historique dans la vérité incertaine de l'expérience vécue »<sup>86</sup>

Cet autre extrait fait aussi éclaircir la distinction entre le romancier et l'historien. Il s'agit ici de la question des hésitations auxquelles se trouve confronté le romancier tout au long de son travail. Ce dernier, du fait qu'il se sert des mots pour agir sur le monde, manifeste l'engagement, les émotions, les incertitudes, et les hésitations, à la différence de l'historien, qui privilégie l'énonciation des décisions et des ordres :

---

<sup>85</sup> Bessiere, Jean, « *Récit et Histoire* », Paris, PUF, 1984, p. 204

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 131

« L'historien dans sa relation privilégie l'énonciation des décisions et des ordres et s'il mentionne les hésitations, l'ordre donné est à juste titre dans son optique plus important que ce qu'il a précédé. Le romancier au contraire transpose en inquiétude ressentie par les personnages, en interrogations subjectives transcrites, dans leurs mouvements mêmes, l'incertitude(...) et par là les hésitations de l'histoire. »<sup>87</sup>

Dans cette perspective, Paul Veyne dans son ouvrage *Comment on écrit l'Histoire ?* explique que l'Histoire est inachevée, inaccessible, incomplète voire même limitée, car :

« les historiographies qui se croient totales trompent à leur insu le lecteur sur la marchandise et les philosophies de l'histoire sont un nonsense qui relève de l'illusion dogmatique, ou plutôt elles seraient un nonsense si elles n'étaient le plus souvent des philosophies d'une « histoire de... » parmi d'autres, l'histoire nationale »<sup>88</sup>.

Ce dernier met l'accent sur la discontinuité de l'Histoire :

« Si la Providence dirige l'Histoire soit une totalité, alors le plan divin est indiscernable ; comme totalité, l'Histoire nous échappe et comme entrecroisement de séries, elle est un chaos semblable à l'agitation d'une grande ville vue d'avion. L'historien ne se sent pas très anxieux de savoir si l'agitation en question tend vers quelque direction.... »<sup>89</sup>

Outre cette réplique, ce penseur soutient l'idée que les faits n'ont pas de taille absolue :

« A l'intérieur de l'essart que les conceptions ou les conventions de chaque époque taillent dans le champ de l'historicité, il n'existe pas de hiérarchie constante entre les provinces ; aucune zone n'en commande une autre ni, en tout cas, ne l'absorbe. Tout au plus peut on penser que certains faits sont plus importants que d'autres, mais cette importance elle-même dépend entièrement des critères choisis par chaque historien et n'a pas de grandeur absolue »<sup>90</sup>

On déduit que des faits qui pourraient être banal auront une valeur.

Il ajoute que l'Histoire raconte par essence des événements passés, mais ces événements sont racontés à partir du moment présent, par rapport au présent de l'historien. De là, la question que se pose : Quelle pression exerce le présent sur le passé ? Événements passés interprétés, modifiés, tranqués.

Histoire veut dire aussi bien des événements passés et le discours sur l'histoire autrement dit l'énonciation et non pas l'énoncé, ce qui est bien manifeste chez

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 130

<sup>88</sup> Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Seuil, 1971, p. 41

<sup>89</sup> Ibid., p. 43

<sup>90</sup> Ibid., p. 34

Mimouni ; le discours est la forme romanesque de la manifestation de l'écriture de l'Histoire:

«Ce qui peut s'exprimer également sous cette forme ; l'Histoire, avec une majuscule, celle du discours sur l'Histoire universelle, des leçons sur la philosophie de l'Histoire et d'A study in History, n'existe pas : il n'existe que des « histoire de... » Un évènement n'a de sens que dans une série, le nombre des séries est indéfini, elles ne se commandent pas hiérarchiquement et on verra qu'elles ne convergent pas non plus vers un géométral de toutes les perspectives »<sup>91</sup>

Paul Veyne souligne aussi que l'évènement en soi n'existe pas car un évènement n'a de sens que dans une série et le nombre de séries est indéfini.

Selon Kant, le seul bon usage de l'Histoire consiste à diriger l'entendement vers un certain but.

Cet autre passage démontre l'intérêt de la notion du discours. On ne peut apercevoir un récit historique sans discours :

« Pour parler comme les linguistes, en Histoire, le récit ne se conçoit pas sans un discours, mais il ne peut y avoir un récit objectif au sein d'un discours qui par définition ne l'est pas, car l'objectivité ne se divise pas. Au fond tout est discours y compris le récit. Ce n'est pourtant pas une raison pour afficher un nihilisme historique désabusé, ni pour amputer périlleusement l'Histoire de la chronologie : il existe des faits historiques et se succèdent dans le temps. Si pour les présenter on recourt au récit, qui récré le passé on doit savoir alors qu'on s'aventure quelque peu du côté de la poésie, mais peut être celle-ci n'est-elle pas totalement récusée par l'Histoire »<sup>92</sup>

De plus, cet autre passage indique la visée humaniste de la littérature incarnée dans sa compétence à traiter les problèmes de l'homme : elle est toujours porteuse d'une problématique, considérée comme moyen de réflexion sur la vie se nourrissant du savoir et du dire historique :

« Se nourrissant de l'Histoire, la littérature s'intéresse à la réalité. L'Histoire , elle s'intéresse moins à la littérature pour ne pas dire qu'elle la néglige trop souvent sans prendre en considération tout ce qu'elle peut apporter, étant donné qu'elle est toujours porteuse d'une problématique idéologique, sociale et politique »<sup>93</sup>

En outre, La notion de fiction a occupé le débat philosophique. Un bon nombre de philosophes se sont interrogés sur le rapport entre fiction et réalité comme l'explique Pavel. Pour lui, un texte de fiction ne représente qu'une infime partie de la description de son univers ; les mondes fictionnels sont donc incomplets et

---

<sup>91</sup>Ibid., p. 41

<sup>92</sup> Bessiere, Jean, « *Récit et Histoire* », Paris, PUF, 1984, p. 108

<sup>93</sup>Ibid., p. 206

inconsistants. L'extrait qui suit dévoile l'impasse et la complexité des rapports entre fiction et réalité. Certains philosophes trouvent que les textes de fiction sont dépourvues de la vérité ce que Pavel appelle *la vision ségrégationniste*. Quant aux autres, ils soutiennent que nulle distinction ne sépare la fiction des descriptions non-fictives de l'univers ce que Pavel nomme *la vision intégrationniste* :

« Les philosophes de la fiction ont proposé, plusieurs solutions, chacune reflétant leurs positions épistémologiques vis-à-vis des rapports entre réalité et fiction. Certains théoriciens conçoivent ces rapports d'un point de vue que j'appellerai ségrégationniste et caractérisent le contenu des textes de fiction comme pure œuvre d'imagination sans aucune valeur de vérité. Leurs adversaires adoptent en revanche une position plus tolérante, voire intégrationniste et soutiennent que nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers »<sup>94</sup>

Ce dernier ajoute que la fiction ne doit pas être définie en opposition à la réalité mais elle doit être située sur l'échelle continue de monde plus ou moins vrai ou plus ou moins fictif dont les interactions définissent la réalité humaine, autrement dit par le passage d'un monde à l'autre d'un monde plus ou moins vrai à un autre plus ou moins fictif.

Paul Veyne dans sa définition de la fiction, souligne que celle-ci est indéterminée, citons ce propos :

«L'idée peut choquer : nous avons souvent dans la tête, plus ou moins vaguement, l'opinion que, liberté et hasard étant des illusions du sens commun que la science répudie, l'historien, s'il veut s'élever au-dessus du savoir vulgaire, devrait substituer le déterminisme au hasard et à la liberté, devrait sortir du sublunaire »<sup>95</sup>

On déduit de cela que la fiction romanesque est plus vraie que l'historiographie car la fiction est consciente de sa fonctionnalité.

J. M. Schaeffer quant à lui dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* explique que les intentions de l'auteur seules, qui peuvent dire si cette œuvre relève de la fiction ou non. Ainsi que l'appréciation du lecteur, qui lui permet de la considérer comme littéraire ou pas. On ne peut pas donc postuler une frontière nette entre fiction et non fiction.

Le passage suivant explique un concept aussi central dans la fiction. Il s'agit de *l'immersion*. Cette dernière constitue l'opération mentale effectuée par le lecteur, qui

---

<sup>94</sup> Pavel, Thomas, « *Univers de la fiction* », Editions Points, 2017, p. 24

<sup>95</sup> Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire ?*, op.cit, p. 47

accepte de se laisser volontairement tromper par l'illusion fictionnelle. Elle permet d'entrer complètement dans l'univers de la fiction.

« Si l'immersion joue un rôle central dans la fiction, il n'en reste pas moins que son statut reste un moyen : elle nous permet d'accéder à ce qui constitue la finalité véritable de tout dispositif fictionnel à savoir « *l'univers de fiction* » Pour le dire autrement son rôle est d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fictionnelle et elle le fait en nous amenant à adopter jusqu'à un certain point l'attitude qui serait la notre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant »<sup>96</sup>

Quant à Genette, dans son ouvrage *Fiction et diction* où il s'interroge sur la validité de la méthode d'analyse narratologique sur le récit factuel et où il reprend l'hypothèse de Searle tout en admettant que les énoncés fictionnels constituent des assertions feintes. Du point de vue linguistique, ce dernier soutient que l'énonciation fictive implique des actes de langage sérieux indirects adressés au lecteur. Il considère aussi que seul le discours narratif fictionnel impersonnel seul peut être défini en termes de langage feint :

« Il me semble, qu'on peut raisonnablement décrire les énoncés intentionnellement fictionnels comme des assertions non sérieuses (ou non littérales) recouvrant sur le mode de l'acte de langage indirect (ou de la figure) des déclarations (ou demandes) fictionnels explicites. »<sup>97</sup>

Dans cet ouvrage, Genette fait le constat que la narratologie s'est intéressée uniquement aux récits fictionnels au détriment des récits factuels : « indéfiniment se dispenser d'une interrogation sur l'applicabilité de ses résultats, voire de ses méthodes à un domaine qu'elle n'a jamais exploré avant de l'annexer silencieusement sans examen ni justification »<sup>98</sup>

De là, il propose de mener une vaste enquête à travers des pratiques comme l'Histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la narration judiciaire, et d'autres formes de récit factuel. Il définit le récit fictionnel comme un récit dont l'auteur a la volonté de restituer des faits s'étant produit réellement et véridiques. Pour apporter des réponses, il envisage la question de l'ordre du récit, de la vitesse narrative, de la fréquence, du mode objectif/subjectif.

Ce dernier définit le récit de fiction comme un véritable simulacre de la réalité, du fait que l'écrivain ne fait que donner son point de vue sur les éléments historiques,

---

<sup>96</sup> Schaeffer, Jean-Marie, « *Pourquoi la fiction ?* », Ed Seuil, 1999, p. 198

<sup>97</sup> Genette, Gérard, « *Fiction et diction* », Paris, Seuil, 1979, p 61

<sup>98</sup> Ibid., p. 65

ce qui crée un rapport d'infidélité entre l'œuvre littéraire et l'Histoire et valide la subjectivité qui est une caractéristique principale de la littérature. :

« Le récit de fiction est une pure et simple feintise ou simulation du récit factuel, où le romancier, par exemple, fait tout bonnement semblant (prétends) de raconter une histoire vraie, sans rechercher sérieusement la créance du lecteur, mais sans laisser dans son texte la moindre trace de ce caractère non sérieusement simulé.»<sup>99</sup>

Pour Pierre Barbéris une distinction entre les trois acceptions du mot histoire semble intéressante :

« J'ai proposé à titre provisoire cette triple distinction : HISTOIRE = processus et réalité historique ; Histoire = l'histoire des théoriciens, toujours tributaire de l'idéologie, donc les intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale ; histoire = le récit, ce que nous raconte le roman »<sup>100</sup>

Paul Ricoeur quant à lui, il dévoile les rapports existants entre l'art romanesque et l'Histoire en montrant que la fiction offre sa mémoire à l'historiographie, il insiste sur la véritable mission des artistes créateurs qu'est la reconstruction du passé historique : « La fiction se met au service de l'inoubliable. Elle permet à l'historiographie de s'égaliser à la mémoire. Car une historiographie peut être sans mémoire, lorsque seule la curiosité l'anime »<sup>101</sup>

Ce dernier met l'accent sur le processus cognitif dans lequel se plonge le romancier pour trouver son matériau :

« Lorsqu'un romancier crée un univers fictionnel, il ne se sert pas exclusivement, ni même peut être majoritairement, de matériaux représentationnels inventés ad hoc : il réutilise des matériaux déposés dans sa mémoire à long terme, il prend éventuellement des notes pour fixer des expériences perceptives qu'il a l'occasion de faire, il consigne des situations vécues, il se documente dans des livres dont le contenu est tout ce qu'il y'a de factuel »<sup>102</sup>

Il convient aussi de remarquer que, pour Genette et Searle, il n'existe plus de traits linguistiques et d'indices narratologiques propres à la fiction et au discours fictionnel, qui se définit par l'absence de la dénotation dans le monde réel : « Un discours fictionnel est défini par l'absence de référence, autrement dit par la dénotation nulle ou absence de dénotation dans le monde réel »<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid, p. 143

<sup>100</sup> Barbéris, Pierre , « Le Prince et le marchand », Paris, Fayard ,1980, p. 179

<sup>101</sup> Ricoeur, Paul, *Temps et Récit, Tome II: "le temps raconté"*, Paris, Seuil, 1985, p. 342

<sup>102</sup> Ibid., p. 342

<sup>103</sup> Brey, Gérard, « *Figures du récit fictionnel et du récit factuel/2* », Presses Universitaires de Franche-Comité, 2007, p. 9

Rappelons-le, que le roman est une histoire fictive ayant pour but la narration et la transmission de la réalité. Il s'agit d'un genre suivant un schéma narratif bien défini mais qui dit vrai : « Ce n'est pas le roman qui est mensonge, c'est l'histoire qui fige un être dans un instant dans sa manière de participer à un événement qui le prive dans son avenir que, seul, le roman peut lui restituer »<sup>104</sup>

Il convient aussi de souligner que dans le texte de fiction, on trouve deux destinataires, le premier est le lecteur du texte. Quant au second est l'interlocuteur fictionnel :

« Dans l'échange quotidien, l'interlocuteur physique est habituellement le destinataire réel du discours. Dans la fiction, il y a systématiquement deux destinataires de nature différente : le principal, bien qu'indirect est le lecteur du texte ; l'instrumental et direct est l'interlocuteur fictionnel. »<sup>105</sup>

Il convient aussi de rappeler qu'un récit est de fiction quand la réalité désignée par les mots n'existe que dans l'imagination. En revanche, le récit factuel implique une écriture factuelle qui est à la base des événements réels, des lieux réels et des faits réels. Il concerne toute production narrative ayant la prétention à la vérité comme l'explique Paul Ricœur. L'ambition qu'a le récit historique factuel est donc de constituer un récit vrai. Le passage du fictionnel au factuel se manifeste quand l'auteur nous révèle des faits réels. Dans ce cas-là, la révélation des faits réels peut être considérée comme indice du récit factuel. Ricœur précise: « En dépit des différences évidentes entre récit historique et récit de fiction, il existe une structure narrative commune qui nous autorise à considérer le discours narratif comme un modèle homogène de discours »<sup>106</sup>

Le récit fictionnel quant à lui, a pour principale trait spécifique la dissociation entre auteur producteur réel et narrateur agent de l'énonciation narrative à la différence du récit non fictionnel, qui se caractérise par l'unicité de la source énonciative c'est-à-dire l'identité entre auteur et narrateur.

Avant de faire la distinction entre récit factuel et récit fictionnel, il est évident de rappeler la définition du récit. Au sens large du terme, le récit peut être défini

---

<sup>104</sup> Brey, Gérard, « *Figures du récit fictionnel et du récit factuel/2* », Presses Universitaires de Franche-Comité, 2007, p. 134

<sup>105</sup> Ibid., p. 96

<sup>106</sup> Ricœur, Paul, « *Temps et récit* » (*la configuration dans le récit de fiction*), Paris, Seuil, 1984, p. 290

commel'invention d'une intrigue, il constitue une succession d'événements dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas de récit.

Pour faire la différence entre récit factuel et récit de fiction, Genette a proposé une tripartition des niveaux d'analyse : histoire, narration et récit. Il explique que l'histoire concerne les événements racontés , la narration quant à elle constitue l'acte de raconter et le récit concerne le discours racontant.

Dans le récit factuel l'ordre de dépendance entre les trois niveaux est le suivant: histoire-narration- récit. L'histoire consiste en la chaîne événementielle, pour ce qui est de la narration, elle constitue l'énonciation du récit et enfin le récit qui est le produit final. En revanche, dans le récit de fiction ; l'ordre de dépendance logique est comme suivant : narration- récit -histoire. Ceci s'explique par le fait que dans ce genre de récit la narration est une assertion feinte sans portée dénotative, l'histoire n'existant que comme projection mentale par le récit.

En effet, dans un récit fictionnel l'histoire est projetée par le récit cela dit que les récits non fictionnels ne reçoivent pas leur histoire toute constituée de la réalité , ils constituent que des reconstructions du réel, faisant l'objet d'un choix et d'une interprétation de la part de l'auteur narrateur.

Il convient de rappeler aussi que le récit factuel et le récit fictionnel possèdent une structure narrative commune, mais se distinguent par l'identité entre auteur et narrateur dans le récit factuel. Le récit de fiction se définit quant à lui par la non identité entre auteur et narrateur.

En effet, aucune particularité ne distingue le récit factuel des récits de fiction sur le plan narratologique. On trouve aussi dans le récit factuel toutes les techniques narratives dans le récit fictionnel à l'instar de la rétrospection, la prospection, la pause, la scène, l'ellipse et le sommaire.

Il est à rappeler aussi que dans les récits fictionnels l'histoire n'existe que comme projection induite par le récit. La fiction donc tend à renforcer l'imaginaire par la surexploitation des indices de fictionnalité. Le factuel, quant à lui tend à se fictionnaliser.

Outre cela, en ce qui concerne le roman historique, il est à noter que depuis Walter Scott, les écrivains se sont essayés à l'écriture du roman historique. Ce type de

roman est le genre, qui par excellence se trouve à la croisée des chemins de deux types de récits le récit factuel qui se sert d'effet historique pour écrire l'histoire et le récit fictionnel qui fait plus appel à l'inspiration du romancier.

De plus, Citons les procédés d'ancrage historique :

*La fresque historique* ce que Roland Bart appelle aussi *l'effet du réel* autrement dit c'est toute contextualisation sociale, économique, politique et culturelle qui traduit l'atmosphère et donne au lecteur l'impression de *fresque historique*.

De plus, nous avons les *méta-récits*. Ceux-ci constituent un moyen de la mise en abîme à travers lesquels l'auteur nie en quelque sorte l'histoire officielle et nous propose en échange un récit fictionnel qui s'impose à nous comme une réalité de substitution. L'auteur veut par ce moyen nous imposer sa réalité et sa vision de l'histoire.

En fin de compte, nous citons les différents procédés narratifs, les multiples interventions du narrateur dans la diègèse, les différents styles indirects libres et direct.

## II. Pour une lecture sociocritique

### 1. La sociocritique

Le mot sociocritique est apparu dans les années 70 pour désigner la *socialité* du texte, concept qui sera mis au clair dans la suite de notre analyse. En s'inspirant de l'arrivée du marxisme dans la société au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette approche se donne pour objectif l'interprétation et l'explication des œuvres littéraires en partant du social. Le contexte social joue donc un rôle incontournable dans la création artistique littéraire. De là, La société constitue l'infrastructure de toute création littéraire.

Appelée également *socio-sémiotique*, car elle tire ses concepts non seulement de la sociologie mais aussi de la sémiotique, citons cet extrait :

« La sociocritique braque les feux de son analyse sur le travail textuel en tant que transformateur de matériaux linguistiques et culturels en somme socio-idéologiques, par la vertu du pouvoir imaginaire »<sup>107</sup>

Cette approche met l'accent sur les traits caractéristiques des sociétés pour examiner les œuvres littéraires. Elle ne s'intéresse plus au sens du texte, mais à ce

---

<sup>107</sup> KHADDA, Najet, *Introduction à la sociocritique*, L'Harmattan, 1994, p. 8.

qu'il transcrit c'est-à-dire à la manière d'incorporation de l'histoire, des sociétés. Marie-Claude Hubert la définit comme :

« Une méthode de critique littéraire née au cours des années soixante, issue de la sociologie. Elle apparaît comme une tentative pour expliquer la production, la structure et le fonctionnement du texte littéraire par le contexte politico-social. »<sup>108</sup>

A cet effet, l'analyse des œuvres littéraires se centre sur l'étude de l'extra-littéraire.

Elle est souvent confondue à la sociologie de la littérature, qui s'occupe de l'étude de l'influence du milieu socio-culturel sur la production littéraire, la mise en marché du texte et à la réception de l'œuvre littéraire, l'idéologie de l'écrivain, son point de vue par rapport à l'Histoire, les institutions et les classes sociales incorporées dans le texte.

La sociocritique quant à elle s'intéresse à l'étude du texte et à la forme de son contenu, mise en rapport avec la structure mentale de la société, productrice première de contenu. Elle prend appui des travaux et théories de Pierre Bourdieu, qui conçoit le texte littéraire comme un dispositif sémiotique reliant *signifiant* au *signifié*, raison pour laquelle cette démarche critique est également appelée *socio-sémiotique* comme l'explique Duchet :

« Dedans de l'œuvre et dedans le langage : Elle interroge l'implicite, le non-dit où l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. »<sup>109</sup>

Certains chercheurs ont trouvés que : « C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la *socialité*. »<sup>110</sup>

Dans cette optique, elle se croise avec la critique génétique ce qui fait naître une *sociogénétique* :

« Elle doit faire apparaître écrit Stéphane Vachon, et les suivre pour les interroger, les marques de la socialité, les traces d'un inconscient ou les indices d'un impensé politique, les signes d'une mémoire culturelle, réparables sous les ratures, les repentirs, les refoulés, les censures, dans les virtualités et les possibles de ce qui surgit

---

<sup>108</sup> JOELLES Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 198

<sup>109</sup> DUCHET, Claude, *Positions et perspectives*. Ed Fernand Nathan, Paris, 1979, p. 20.

<sup>110</sup> DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Fernand Nathan, Paris, 1979, p. 4.

mais ne demeure pas, de ce qui s'écrit mais ne se publie pas, dans les fantômes que l'œuvre élimine pour se construire.»<sup>111</sup>

Taine à son tour, dans sa philosophie de l'art, met l'accent sur la détermination et la production de l'œuvre littéraire. Quant à Goldman, il cherche à établir un lien entre la structure de l'œuvre et la structure du groupe social en proposant une nouvelle méthode d'analyse celle du structuralisme génétique.

Loin d'être une discipline ou une théorie, et étant tributaire de la pensée marxiste et du structuralisme, la sociocritique se veut une méthode d'analyse du texte littéraire visant principalement la *socialité*. Il s'agira d'une herméneutique sociale des œuvres littéraires.

## 2. La sociocritique duchetienne

Dans son article intitulé « *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit.* », Claude Duchet définit la sociocritique comme :

« La sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même une lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte littéraire des formalistes sa teneur sociale.»<sup>112</sup>

De là, nous pouvons dire que cette approche s'appuie sur l'immanence et s'attache principalement à accorder au texte littéraire sa teneur sociale. Contrairement à la sociologie, la sociocritique s'intéresse à la dimension sociale du texte.

Claude Duchet à son tour, propose comme fondement théorique de la démarche sociocriticienne : « La sociocritique n'est pas une sociologie de la littérature.»<sup>113</sup>

Edmond Cros, de son côté ajoute :

« Sans doute la sociologie de la littérature et la sociocritique peuvent elles donner l'impression à première vue qu'elles s'intéressent parfois à des objets identiques mais, au-delà de ces chevauchements apparents, se donnent à voir des précautions radicalement opposées »<sup>114</sup>

En cherchant à réconcilier le littéraire au social, Claude Duchet crée le concept de *sociogramme* et il le définit comme suit : « Ensemble flou, instable, conflictuel, de

<sup>111</sup> VACHON, Stéphane, *Perspectives en génétique balzacienne*, Université de Montréal, 1990, p. 1.

<sup>112</sup> DUCHET, Claude, *Pour une sociocritique ou variation sur un incipit*, La revue de la littérature, 1971, p. 50.

<sup>113</sup> AMOSSY, Ruth, Entretien avec Claude Duchet dans *Littérature*, 2005, p 36.

<sup>114</sup> CROS, Edmond, *Sociologie de la littérature*, dans Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, *Théorie littérature*, Paris, PUF, 1989, p. 149.

représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel.»<sup>115</sup>

Il ajoute aussi :

« Le terme de *sociogramme* est un instrument conceptuel, qui aide à penser ensemble ce qui est de l'ordre du discours (des discours tenus sur tel ou tel élément de la réalité, discours tenus dans le monde pour les différentes disciplines, différentes instances des paroles, discours de pouvoir, discours de Droit, discours de la politique, etc »<sup>116</sup>

Dans son Manifeste de sociocritique intitulé *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit*, Duchet propose une étude des incipits, en établissant un rapport de complémentarité entre la sociologie et le texte littéraire. Pour lui, la sociologie accorde une importance particulière au texte lui-même.

Zima à son tour dans son œuvre critique inspirée de la réflexion bakhtinienne, qui développe l'idée de présence d'autrui dans nos discours. Il crée le concept de *sociolecte* et il le définit comme :

« Être défini comme un langage collectif marqué par un lexique, une sémantique et un faire taxinomique particuliers qui peuvent engendrer des parcours narratifs ou discours plus ou moins cohérents.»<sup>117</sup>

Pour lui, le texte littéraire est lié à une société sociolinguistique, il absorbe ses sociolectes et il les transforme à travers l'imaginaire. Dans ce sens, tout discours est habité par un ou d'autres discours. On sent la trace de l'altérité dans tout énoncé, la présence des langages sociaux et des discours collectifs car l'écriture constitue le lieu de la *socialité* du texte, on lit des sociétés dans les textes.

D'après Pierre Zima, l'écrivain se trouve confronté à une situation sociolinguistique, Pour cela, il propose une étude socio sémiotique du texte littéraire et il s'attache à étudier la situation sociolinguistique dans laquelle le texte a été produit en accordant une grande importance à l'idéologie, qui se présente comme un aspect de la *socialité*.

---

<sup>115</sup> DUCHET Claude et Isabelle TOURNIER, *Sociocritique*, Paris, PUF, 1994, p. 3572.

<sup>116</sup> DUCHET Claude, *La méthode sociocritique, exemple d'application : le sociogramme de la guerre*, Université nationale de Séoul, p. 33.

<sup>117</sup> ZIMA, Pierre, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 268.

Zima consacrera ses études et ses travaux à l'analyse des liens coexistants entre le discours social et le texte littéraire, en mettant en pratique la situation sociolinguistique de l'œuvre.

### **3. Cotexte, Hors-texte et Sociogramme**

La sociocritique duchetienne repose essentiellement sur trois concepts clés, qui se présentent comme feuille de route pour analyser le texte littéraire : le *cotexte*, le *hors-texte*, et le *sociogramme*. Duchet explique que le *hors-texte* représente la société de référence qui forme l'essence de la production artistique et qui à travers laquelle l'écrivain exprime ses pensées et son idéologie, contrairement au *cotexte* qui apparaît seulement dans le texte et englobe la société du texte :

« *Le cotexte* est ce qui dans le texte couvre un en –dehors du texte, sur un ailleurs du texte, sur un domaine avec lequel le texte travaille, avec lequel tout texte travaille... *Le cotexte* n'est pas la totalité de l'univers, il est la portion de l'univers avec laquelle le texte travaille »<sup>118</sup>

Duchet définit le *hors-texte* comme suit : « La référence suppose le hors-texte, lieu de rencontre et de connivence entre le lecteur réaliste et son auteur, mais ne se confond pas avec lui. Elle l'englobe mais le dérobe. »<sup>119</sup>

De plus, il conçoit le *cotexte* comme miroir de l'extra-texte, il souligne à ce sujet :

« La société du roman renvoie à un ensemble plus grand, qui est la société de référence, et qui elle renvoie au hors-texte, dans l'activité de lecture, le lecteur lit toujours plus ce qu'il lit. Dans l'activité d'écriture, l'auteur écrit toujours plus ce qu'il écrit. C'est l'existence d'une société de référence et d'une société historique qui permet ce phénomène. »<sup>120</sup>

En ce qui concerne le *sociogramme*, il le définit comme suit :

« A partir de là, je définis le sociogramme comme un ensemble flou, instable conflictuel de représentations partielles en interaction les unes avec les autres, centré autour d'un noyau lui-même conflictuel. »<sup>121</sup>

De cette définition, nous retenons que le *sociogramme* est de nature conflictuelle basé essentiellement sur le principe d'incertitude, cela dit que les

---

<sup>118</sup>ZIMA, Pierre, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002, p 44.

<sup>119</sup> DUCHET, Claude, *Une écriture de la socialité*, Poétique, 1973, p. 451.

<sup>120</sup> SAMAK, Adama, *La sociocritique enjeux théoriques*, Editions Publibook, Paris 2013, p. 43.

<sup>121</sup> DUCHET, Claude et Maurus PATRICK, *Un cheminement vagabond*, Honoré Champion, Paris, 2011, p. 52.

contours de cet ensemble ne sont jamais fixés et restent incertains susceptibles d'être élargis ou rétrécis et chaque texte a ses propres *configurations sociogrammatiques*. Il emploie aussi l'expression *représentations partielles* pour dire que le texte ne pourra jamais refléter la totalité du discours social. Il explique : « Ces représentations ne sont pas forcément en accord les unes avec les autres. C'est pour cela qu'elles sont conflictuelles »<sup>122</sup>

Ce théoricien ajoute :

« J'essaie de montrer comment un sociogramme englobant, disons surdéterminant, organise d'autres sociogrammes, il n'y aura pas un sociogramme unique par texte, je suis cependant de plus en plus persuadé que s'il y'a plusieurs sociogrammes au travail dans un texte. Il y'a un sociogramme global, lourd, qui informe toute l'activité sociogrammatique »<sup>123</sup>

De là, selon la conception duchetienne, pour qu'il y'ait un *sociogramme* il faut qu'il soit gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel :

« Pour qu'il y' ait un sociogramme, il faut que le noyau soit bien conflictuel, c'est-à-dire que le mot guerre, n'est pas susceptible d'une définition univoque : La guerre est ceci, ou cela, elle est en même temps ceci est son contraire...Donc, c'est cette nature conflictuelle de l'énoncé de base qui assure son contour à la formation sociogrammatique »<sup>124</sup>

#### 4. La théorie du reflet

Dans un contexte riche et favorable consacré à la découverte scientifique apparaît cette nouvelle approche marxiste du texte. L'objectif majeur de cette méthode d'analyse consiste à repérer la période historique de toute œuvre littéraire.

Dans le cas des romans autobiographiques par exemple, le temps du récit coïncide avec la vie de l'auteur. Dans ce cas, l'histoire ne se donne pas explicitement mais se tisse implicitement, à travers la fiction, ce qui exclut par la suite la spontanéité et justifie la présence des métaphores et des symboles dans le texte littéraire.

L'Histoire est donc ancrée dans une dimension fictionnelle ce qui crée un rapport d'infidélité entre l'œuvre littéraire et l'Histoire, car l'écrivain ne fait que donner son point de vue sur l'Histoire et donc il inscrit sa subjectivité, qui est une caractéristique principale de la littérature.

---

<sup>122</sup> DUCHET, Claude et Maurus PATRICK, *Un cheminement vagabond*, Honoré Champion, Paris, 2011, p 35.

<sup>123</sup> Ibid., p 149.

<sup>124</sup> DUCHET Claude, *La méthode sociocritique, exemple d'application : le sociogramme de la guerre*, Université nationale de Séoul, p. 35

A cet égard Pierre Macherey crée le concept de *miroir brisé* en rejetant carrément l'idée de reproduction fidèle du réel. D'après lui, l'écrivain n'est qu'un artiste créateur et non pas un historien, il nous donne un savoir fragmenté et non pas total. A la différence de l'historien, qui tente de produire des recherches originales sur des faits passés pour arriver à des interprétations justifiées par des sources, l'écrivain ne fait que donner son point de vue sur des réalités historiques, sociales et politiques et il se heurte parfois à l'oubli, le non-dit. Il oublie parfois certains éléments historiques comme le souligne Macherey : « Le point de vue d'un écrivain est davantage déterminé parce qu'il cache par ce qu'il donne positivement à voir. »<sup>125</sup>

De plus, son appartenance sociale et son idéologie, ses positions et son engagement social et politique apparaissent clairement dans son discours littéraire.

En outre, *la littérarité*, concept introduit pour la première fois par Roman Jakobson dans une conférence en 1919, pour désigner l'approche formelle du texte, qui se focalise sur l'aspect esthétique accordé au texte.

Tous ces critères entrent en jeu dans la reproduction du réel qui n'est jamais objective et de là, on en déduit que la production littéraire n'est jamais un document historique.

Cette théorie s'applique principalement à l'interprétation des œuvres littéraires en partant du social. L'œuvre littéraire est expliquée à travers la société qui l'a vue naître comme l'explique Roland Barthes dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture* : « C'est la société qui impose le roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. »<sup>126</sup>

De là, nous pouvons comprendre que le texte, quelque soit sa nature, son genre est un produit de société, regroupant un assemblage de signes, fondé essentiellement sur un fond historique et social qu'on ne peut séparer, comme l'explique Pierre Macherey : « L'œuvre littéraire n'a de sens que par rapport à l'Histoire, c'est-à-dire qu'elle apparaît dans une période historique et ne peut en être séparée »<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> PIERRE, Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Edition Maspero, Paris, 1966, p. 28.

<sup>126</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 5.

<sup>127</sup> PIERRE, Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, op.cit, p. 50

Dans cette perspective, on ne peut pas passer sous silence l'aspect historique et social d'une œuvre littéraire. Ceux-ci nous permettent de mieux interpréter et examiner toute production romanesque artistique.

Cependant, peindre la réalité telle qu'elle et dans sa totalité n'est pas une mince affaire car le texte littéraire n'est pas un document historique qui traduit fidèlement les événements et les réalités sociales d'une époque.

Tout texte littéraire ne pouvant pas échapper à la période de sa production ; cela crée en lui une autre dimension spatio-temporelle. Il s'agit donc d'un reflet relatif, fragmenté et dispersé : « La sociocritique est l'étude du discours social des modes de pensée, phénomènes de mentalité collective, stéréotypes et présupposés qui s'investissent dans l'œuvre littéraire y compris dans l'œuvre de fiction »<sup>128</sup>

## 5. L'Intra-texte et l'Extra-texte

Réconcilier le dedans du texte au dehors du texte a été l'objet principal de la sociocritique. Cette nouvelle méthode d'analyse du texte littéraire puise ses origines au début des années 1970 et a été forgée par Claude Duchet. Ce dernier propose une lecture socio-historique du texte. Il s'agit d'une approche immanente du texte littéraire qui vise principalement la *socialité* du texte comme le souligne Christiane Achour : « La sociocritique a pour objet d'étude une lecture immanente du texte et la restitution de sa teneur sociale : interroger la socialité de l'œuvre dans sa textualité. »<sup>129</sup>

Duchet à son tour déclare :

« Effectuer une lecture sociocritique revient en quelque sorte à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà-là, aux contraintes d'un déjà-fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels »<sup>130</sup>

Cette nouvelle approche du roman est centrée donc sur deux notions importantes : l'*intra-texte* et l'*extra-texte*. Ces deux mots-clés permettent de déchiffrer et de comprendre avec minutie le texte littéraire en analysant l'intérieur et l'extérieur du texte dans son contexte.

---

<sup>128</sup> DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Fernand Nathan, Université Information Formation, 1979, p. 50.

<sup>129</sup> ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, OPU, 2005, p261.

<sup>130</sup> DUCHET, Claude, *Sociocritique*, op.cit, p. 4.

Dans son ouvrage *La théorie du roman*, Georges Lukacs explique que l'intériorité constitue le centre d'analyse de tout texte : « Par son caractère de cosmos, l'intériorité est en mesure (...) de se suffire. »<sup>131</sup>. Pour Goldman, l'explication et l'interprétation d'un fait social est une opération qui doit aller de pair avec le processus de compréhension. Il s'agit d'abord de comprendre *l'extra-texte* pour arriver enfin à décortiquer *l'intra-texte*. Il souligne : « Expliquer un fait social, c'est l'insérer dans la description compréhensive d'un processus de structuration dynamique qui l'englobe. »<sup>132</sup>

Contrairement à Claude Duchet, qui cherche la *sociogenèse* du texte littéraire : « La sociogenèse du texte comme dispositif d'absorption sélective de fragments du discours social et comme écart productif. »<sup>133</sup>

## 6. Le miroir brisé

Dresser un tableau fidèle de la réalité n'est pas une mince affaire, d'ailleurs Pierre Macherey dans son ouvrage *Pour une théorie de la production littéraire* propose une autre définition de la notion du reflet, il préfère utiliser le concept de *miroir brisé*, selon lui : « Ce miroir [est] brisé autant par ce qu'il ne réfléchit pas que par ce qu'il réfléchit. »<sup>134</sup>

Il rejette carrément l'idée de reproduction fidèle du réel : « Expression cela ne veut pas dire reproduction (ni même connaissance), mais figuration indirecte suscitée par les défauts de la reproduction. »<sup>135</sup>

L'œuvre littéraire dans cette approche est expliquée en rapport avec différentes structures (sociale, historique et idéologique) de la société. Elle exclut toute considération biographique pour démontrer que l'œuvre littéraire est un produit d'un groupe social qui produit un effet de réalité et de fiction à la fois comme l'explique Pierre Macherey :

---

<sup>131</sup> LUKACS, Georges, *La théorie du roman*, Edition Denoël, La France, 1968, p. 110.

<sup>132</sup> GOLDMAN, Lucien, *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukacs*. Edition de Noel, La France, 1968, p. 158.

<sup>133</sup> NEEFS Jacques et ROPARS Marie Claire, *La politique du texte, Enjeux sociocritiques*, Presse universitaire de Lille, 1992, p. 11.

<sup>134</sup> Ibid., p. 50

<sup>135</sup> Ibid., p. 50

« Le texte littéraire produit un effet de réalité, plus exactement, le texte littéraire produit en même temps un effet de fiction privilégiant tantôt l'un et tantôt l'autre, interprétant l'un à l'autre et inversement mais toujours sur la base de ce couple.»<sup>136</sup>

## 7. La sociologie de Goldman

Dès son apparition, la sociologie de la littérature prend comme objet l'étude du milieu social, elle traite les relations entre la société et les productions littéraires.

En s'inspirant de la pensée marxiste et notamment des travaux de Georges Lukacs, Goldman, théoricien central de la sociologie de la littérature, propose une lecture socio-historique du texte, il s'attache à établir une combinaison entre la sociologie et les études littéraires. Pour lui, la relation entre le social et la création littéraire dépasse le contenu et concerne les structures mentales, il explique à ce sujet :

« La relation essentielle entre la vie sociale et la création littéraire ne concerne pas le contenu des deux secteurs de la réalité humaine, mais seulement les structures mentales, ce qu'on pourrait appeler les catégories qui organisent à la fois la conscience empirique d'un certain groupe social et l'univers imaginaire créé par l'écrivain »<sup>137</sup>

Il ajoute:

« La sociologie de la littérature était jusqu'ici fondée sur l'hypothèse de médiations dans la conscience collective qui établissait le lien entre, d'une part la vie sociale et économique, et d'autres parts, les grandes créations de l'esprit »<sup>138</sup>

D'ailleurs, il consacrera ses travaux à l'étude des rapports sociologiques et littéraires, parmi ses ouvrages nous pouvons citer : *Le dieu caché*(1959), *Pour une sociologie du roman*(1964), *Marxisme et sciences humaines*(1970).

Madame de Staël aussi dans son ouvrage *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* , propose d'aborder la littérature d'un point de vue socio-historique, elle accorde une grande importance à l'étude de l'influence de l'aspect religieux, social et politique sur le texte littéraire. Pour elle, le texte littéraire est le résultat d'un grand nombre d'événements, d'ordre socio-historiques, politiques, culturels.etc. Elle souligne à ce sujet :

---

<sup>136</sup> NEEFS Jacques et ROPARS Marie Claire, *La politique du texte, Enjeux sociocritiques*, Presse universitaire de Lille, 1992, p. 32.

<sup>137</sup> Ibid., p. 57.

<sup>138</sup> GOLDMAN, Lucien, *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukacs*. Edition de Noel, La France, 1968, p. 180.

« Je me suis proposée d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois.»

## 8. La vision du monde

Cette nouvelle orientation puise ses origines dans les années 20, fondée par Georges Lukacs, produite à partir de la réflexion du philosophe Hegel. Lucien Goldman dans son ouvrage *Le dieu caché* met l'accent sur la prédominance de l'univers social dans la création littéraire, pour lui l'œuvre littéraire est représentée par une vision du monde, elle dépasse l'individu et exprime la conscience possible d'un groupe :

« La littérature et la philosophie sont des expressions d'une vision du monde et les visions du monde ne sont pas des faits sociaux. Toute création culturelle est à la fois un phénomène individuel et social et s'insère dans les structures constituées par la personnalité du créateur et le groupe social dans lequel ont été élaborées les catégories mentales qui la structure.»<sup>139</sup>

D'ailleurs Zima affirme que l'homologie de Goldman est exprimée par la *vision du monde* :

« Goldman continue avec persévérance la tradition hégélienne en supposant que toute grande œuvre littéraire exprime une vision du monde et qu'elle peut être interprétée de manière univoque, autrement dit : qu'elle a un équivalent philosophique »<sup>140</sup>

## 9. Le structuralisme génétique

En s'inspirant du structuralisme, Lucien Goldman philosophe et sociologue français né en Roumanie propose une nouvelle méthode d'analyse littéraire appelée *structuralisme génétique*. Cette méthode d'analyse puise ses origines dans les années soixante et cherche à allier entre la création littéraire et les structures sociales autrement dit la production littéraire et la vie sociale.

---

<sup>139</sup> GOLDMAN, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1976, p. 115.

<sup>140</sup> ZIMA Pierre, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Léotard*, Op cit, p.50

Goldman dans son ouvrage *Pour une sociologie du roman* précise que : « La forme romanesque elle-même est la structure du milieu social à l'intérieur duquel elle s'est développée »<sup>141</sup>

Cela signifie que la compréhension du texte littéraire se relie à *l'extra-texte*, c'est-à-dire qu'en partant du social qu'on peut arriver à une meilleure interprétation de l'œuvre littéraire. Il explique que la forme romanesque constitue : « la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché »<sup>142</sup>

Il insiste à son tour sur la mise en exergue des structures de l'œuvre et la structure de la société appelée *homologie rigoureuse des structures*. Dans sa conception du structuralisme génétique, Goldman considère que « les structures de l'univers de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux ou en relations intelligibles avec elles. »

En somme, ce penseur marxiste s'attache à démontrer que toute création artistique est l'expression d'une conscience collective d'un groupe social, il souligne à ce propos :

« Toute grande œuvre littéraire ou artistique est l'expression d'une vision du monde. Celle-ci est un phénomène de conscience collective qui atteint son maximum de clarté conceptuelle ou sensible dans la conscience du penseur ou du poète »<sup>143</sup>

Cette approche est fondée essentiellement sur l'hypothèse par le principe que tout comportement humain tente de trouver des réponses à une situation : « Le structuralisme génétique part de l'hypothèse que tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière »<sup>144</sup>

De plus, le structuralisme génétique de Goldman repose sur deux méthodes d'analyses : *la compréhension* et *l'explication*.

Toujours selon Goldman, *la compréhension* préconise l'analyse de *l'intra-texte* qui englobe l'étude des personnages, du cadre spatio-temporel et des thèmes récurrents. Il s'agit d'une analyse immanente bien détaillée du texte littéraire servant à

---

<sup>141</sup> GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

<sup>142</sup> Ibid., p. 31.

<sup>143</sup> GOLDMAN, Lucien, *Le dieu caché, Essai sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, p. 28.

<sup>144</sup> Ibid., p. 115.

comprendre l'œuvre littéraire du dedans pour savoir si celle-ci a un lien avec les structures externes du texte :

« La compréhension est un problème de cohérence interne du texte qui suppose qu'on prenne à la lettre le texte, tout le texte et rien que le texte, et qu'on cherche à l'intérieur de celui-ci une structure significative globale »<sup>145</sup>

Goldman la définit comme suit : « la compréhension est la mise en lumière d'une structure significative immanente à l'objet étudié dans le cas précis, à telle ou telle œuvre littéraire »<sup>146</sup>

En ce qui concerne *l'explication*, deuxième point d'analyse qui repose sur l'explication de *l'extra-texte* et qui conduit à comprendre l'œuvre dans sa totalité, ce théoricien affirme :

« L'explication n'est rien d'autre que l'insertion de cette structure, en tant qu'élément constitutif et fonctionnel, dans une structure immédiatement englobante, que le chercheur n'explore cependant pas de manière détaillée, mais seulement dans la mesure où cela est nécessaire pour rendre intelligible à la genèse de l'œuvre qu'il étudie »<sup>147</sup>

En somme, par cette nouvelle méthode d'analyse, ce théoricien a réussi à unifier le dedans du texte à l'extra-texte.

Après avoir présenté les concepts clés de la sociocritique, nous passons à l'application sur notre corpus, nous allons tenter de repérer la part de l'Histoire dans l'univers fictif mimounien à travers l'analyse duchetienne. Nous analyserons donc dans un premier temps la société du roman, pour dégager le lien existant entre celle-ci et la société de référence. Nous repérons également la structure socio-historique, économique et culturelle qui se dégage du texte mimounien et enfin nous mettrons l'accent sur les différents *sociogrammes* présents dans notre corpus à savoir le *sociogramme* de la corruption, de l'injustice sociale, du paraître du sens, de la censure, etc.

---

<sup>145</sup> GOLDMAN, Lucien, *Marxisme et Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p. 62.

<sup>146</sup> Ibid., p. 66.

<sup>147</sup> Ibid., p. 66.

**Deuxième chapitre :**  
**Analyse sociocritique de la Trilogie de Mimouni**

## Deuxième chapitre : Analyse sociocritique de la *Trilogie* de Mimouni

### I-L'Histoire dans *Le Fleuve détourné*

Dans ce chapitre, et à travers une approche sociocritique, et selon l'analyse duchetienne nous allons tenter de réconcilier le dedans du texte (*cotexte*) et le hors-texte (*socio-texte*), car cela nous permet de repérer les éléments historiques transcrits dans l'univers fictionnel mimounien dans son Tryptique de désillusion à savoir : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *l'Honneur de la tribu*.

*Le Fleuve détourné*, roman célèbre de l'écrivain Rachid Mimouni, est publié à l'étranger en 1982. Ce roman constitue le premier volet de la Trilogie de Mimouni. Il retrace le parcours tragique d'un personnage anonyme qui, au lendemain de l'indépendance et après avoir perdu ses pièces d'identité se retrouve marginalisé et exclu par la société.

Commençons d'abord notre lecture analytique par le paratexte, qui lui aussi recouvre en soi la part de l'Histoire et puis nous passerons au texte. Dès la prise de contact avec ce roman, nous nous sommes retrouvés face à un titre très symbolique et significatif à la fois *Le Fleuve Détourné*. L'ambiguïté de ce titre a créé en nous la curiosité de s'interroger sur son contenu.

A cet effet, d'après les critiques ce titre est la métaphore de l'Histoire de l'Algérie détournée de sa bonne voie, inondée dans le chaos, la corruption et l'oppression. Il symbolise l'état anarchique, corrosif voire même absurde de l'Algérie après l'indépendance, résultat d'un régime politique corrompu.

*Le Fleuve*, qualifié de détourné, à ses débuts coulait dans le bon sens, mais après que les suborneurs eurent détenu le pouvoir, ils l'ont détourné de son vrai parcours. Ceux qui ne cherchent que leurs intérêts et qui exercent l'autorité, ne s'inquiétant guère de l'état catastrophique du pays (les pénuries, les maladies...), mais seulement à la confirmation de leurs dires et leurs calculs :

«Je lui demandai pourquoi on construisait des ponts sur des rivières mortes. (...) Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à

l'endroit exact de leurs calculs, ils ont entrepris de le détourner pour confirmer leurs dires. ».<sup>148</sup>

L'expression *Le fleuve détourné* surgit mainte fois dans le texte pour montrer au lecteur la gravité de la situation, afin d'éveiller sa conscience ; elle est donc un clin d'œil qui lui est adressé afin de l'inciter à réagir contre le chaos.

Selon Nadjib Redouane :

« 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 » p189

Passant maintenant à la première page du roman, Mimouni a choisi comme épigraphe la citation de Ben Badis, figure emblématique du mouvement réformiste musulman en Algérie, et l'un des fondateurs du nationalisme algérien qui favorise la lutte par le savoir contre la répression et le système colonial français. Ce choix donc n'est pas gratuit et peut révéler et exprimer la vision de cet écrivain :

« 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 ».

A travers les propos de Ben Badis, l'auteur du *Fleuve détourné* souligne le rôle de l'intellectuel qui se cristallise dans la prise de conscience et l'émancipation des esprits. Il interpelle l'Histoire de son pays en vue de démontrer la rébellion des Algériens dans la période coloniale. Il invite donc son lecteur à revisiter l'Histoire et il l'incite aussi à réagir et à prendre position contre les suborneurs.

Le paratexte donc comme le texte foisonne d'éléments historiques et cela indique parfaitement la présence de l'Histoire de l'Algérie au sein de la création artistique mimounienne.

En ce qui concerne le texte, nous pouvons signaler de prime abord qu'il s'agit d'un enchâssement de deux récits, le premier mené au présent et le second au passé.

L'action du premier récit se déroule dans un camp, le narrateur ici se retrouve prisonnier avec un groupe d'Algériens, il partage avec nous donc son mécontentement

---

<sup>148</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 11.

et sa déception lui et ses amis, le vieux Vingt-Cinq, Omar l'étudiant, Fly-Tox et Rachid le Sahraoui. Ces derniers se sont retrouvés enfermés et considérés comme subversifs par l'état Algérien. Le narrateur leur donne une voix et accuse avec eux le pouvoir algérien après l'indépendance. Devant cette situation accablante, le narrateur décide de rédiger une lettre à l'Administrateur pour lui expliquer son cas et lui demander de sortir :

« Ma présence en ce lieu n'est qu'un 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 »<sup>149</sup>

D'un point de vue socio-historique et selon une approche sociocritique, nous pouvons avancer que ce passage renvoie à une période de l'Histoire de l'Algérie celle de l'indépendance, il illustre parfaitement la situation des Algériens qui se sont retrouvés, miséreux après l'indépendance et face à un nouveau colonialisme celui des dirigeants de l'Algérie des années 80. Cette insertion de l'Histoire au sein de la fiction incite le lecteur à revisiter cette période là.

Dans les premières pages, il décrit le camp où il est prisonnier :

« Nos baraques ne sont meublées que de simples lits de camps en toile et d'armoires métalliques brinquebalantes, rescapés du 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. »<sup>150</sup>

Dans la société du roman et sur le plan économique, en s'inspirant du réel, il soulève le problème de pénurie d'eau dans le camp :

« L'eau nous est distribué 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 se lassait pas de les palper, jouissant du bout des doigts, émerveillé par la transparence du plastique et du liquide »<sup>151</sup>

Sur le même plan, il fait aussi le constat des pénuries de pomme de terre :

« Il y'a grande effervescence, ce matin. Rassemblés dans la cour, les gens parlent de grève et de manifestation. Cela a pour origine une pénurie de pommes de terre, qui constituent la base de notre alimentation. »<sup>152</sup>

Dans le passage qui suit, il fait allusion à la réalité des algériens, qui après la révolution se sont retrouvés prisonniers sans identité, considérés comme morts et leurs

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 09.

<sup>150</sup> Ibid., p. 10.

<sup>151</sup> Ibid., p. 11.

<sup>152</sup> Ibid., p. 14.

noms figurent dans le monument des martyrs. Il convoque l'Histoire dans son récit fictionnel et nous raconte la raison pour laquelle il a été prisonnier. :

« L'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. C'est la raison pour laquelle elle a entrepris une vaste opération d'émasculatation dont elle nous a expliqué en détail les différentes phases. Je me suis ainsi rendu compte que l'ablation de nos glandes génitales ne constituait pas une mince affaire. »<sup>153</sup>

Il ridiculise l'Administration en ces termes :

« Je me suis ainsi rendu compte que l'ablation de nos glandes génitales ne constituait pas une mince affaire. L'Administration est bien consciente de l'énorme tâche qui l'attend. (...) On importa de l'étranger un matériel ultra-moderne, le seul de son genre en Afrique et des experts en vue de superviser le travail des cadres nationaux. »<sup>154</sup>

Dans ce qui suit, il revit l'Histoire en se servant de ce qui se passait dans la société de référence, notamment sur le plan économique, il brouille donc *l'extra-texte* au *cotexte*, il nous fait rappeler l'Algérie socialiste, il dénonce donc le régime socialiste adopté par le pouvoir algérien au lendemain de l'indépendance : « Le socialisme que nous voulons construire saura vous préserver de ces dangereux microbes, et d'autres maladies, d'apparition récente, plus dangereuses encore »<sup>155</sup>

Il nous parle ici de son métier de cordonnier : « Tu resteras chez le cordonnier pour l'aider dans son travail et apprendre le métier »<sup>156</sup>. Il raconte également son histoire avec sa femme Houria, qui d'après les critiques son nom connote la liberté : « Je grandissais avec Houria, dont les seins poussaient, et qui se mettait à baisser les yeux et rougir lors de nos rencontres »<sup>156</sup>

A cet effet, et selon une méthode sociocritique, nous pouvons dire que *l'intra-texte* qui représente la société textuelle est intimement lié à *l'extra-texte* par le biais de la fiction. L'Histoire de l'Algérie est donc incorporée dans la fiction. Il s'agit d'une *fictionnalisation* de l'Histoire :

«Le vieux Vingt-Cinq, s'est lancé dans un long commentaire. Il n'est pas facile, dans ce pays, d'être Administrateur. C'est un poste qui exige beaucoup de qualités. Il faut faire montre d'une grande souplesse d'échine, de beaucoup d'obséquiosité, d'une totale absence d'idées personnelles. »<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup>Ibid., p. 16.

<sup>154</sup>Ibid., p. 16

<sup>155</sup>Ibid., p. 17

<sup>156</sup>Ibid., p. 19.

<sup>157</sup>Ibid., p. 09

Ce passage ironique pris en charge par le vieux Vingt-Cinq, personnage fictif qui fait partie aussi de la société du texte, l'ami du narrateur, indique ici le statut socio-politique du pays consistant en l'incompétence des responsables, leurs mal gestion et leurs politiques corrompus ce qui a conduit l'Algérie vers l'anarchie. Cela témoigne du malheur et de la souffrance des Algériens après l'indépendance.

Cet homme alcoolique, dont le nom est symbolique et humoristique à la fois est décrit par le narrateur comme suit: « Vingt-Cinq s'approche de l'écrivain, ses yeux sont rouges. Complètement ivre, mais il prétend que c'est un effet de la chaleur. »<sup>158</sup>

Il est barbu : «La barbe du distant visiteur inquiète Vingt-Cinq qui parle de raser la sienne »<sup>159</sup>

Ce dernier porte toujours de sévères critiques envers les responsables :

« 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. Nous en tirons comme leçon que la politique est un jeu de dupes. Il ne faut jamais croire les politiciens quand ils parlent de principes. »<sup>160</sup>

Ce personnage, le vieux Vingt-Cinq, représente une force agissante de la société du roman. Son nom renvoie d'après Nadjib Redouane à la date de la création du parti « *Etoile du Nord Africaine* » par Messali Hadj :

« Tout porte à croire que 1925 réfère à la date de la création en France, au sein de l'émigration algérienne, du Parti *Etoile Nord Africaine* par Messali Hadj .Ce mouvement qui marquait la transition entre le patriotisme rural et le nationalisme citadin a été transplanté en Algérie, où il prit le nom de *Parti du Peuple Algérien* (PPA), l'année 1925 coïncide aussi avec la naissance de Frantz Fanon ». <sup>161</sup>

Tout au long du roman, ce personnage dénonce et tourne en dérision le système politique de l'état qui dominait le lendemain de l'indépendance, il accuse les politiciens de corruption et d'intérêt personnel :

« Ces beaux principes ne sont que le moyen qui permet de confisquer le pouvoir. Ne les préoccupe que leurs situations personnelles. Ils sont opposants parce qu'ils ne peuvent pas être partie prenante »<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup>Ibid., p. 67

<sup>159</sup>Ibid., p. 138

<sup>160</sup>Ibid., p. 17

<sup>161</sup> REDOUANE, Nadjib, *De l'indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le Fleuve Détourné de Rachid Mimouni*, p. 177.

<sup>162</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Op.cit, p. 12

Il interprète les propos de l'Administrateur à ses amis car c'est lui seul qui maîtrise l'arabe : « Bien peu de gens comprennent. Vingt-Cinq nous a fait une traduction du discours »<sup>163</sup>

Quant au second récit mené au passé, au moment du déclenchement de la révolution, le narrateur raconte l'histoire de son amnésie due au bombardement du camp par l'armée française là où il commence sa quête, mais rien n'était facile pour lui. En ce temps, il se retrouve allongé dans un hôpital, sans mémoire et sans identité, inscrit sur le monument des martyrs, il est considéré par les habitants du village comme mort. Il se met donc à la recherche de son identité, sa femme et son fils, ses racines, mais à ce moment là, il se heurte à un système politique corrompu et à une administration maladroite, qui lui complique la tâche et refuse de lui régulariser son état civil.

L'Histoire est également présente dans le deuxième récit, en s'inspirant des débuts de l'insurrection, le narrateur nous raconte ce qui a précédé le déclenchement de la guerre de libération :

« Peu de temps après mon mariage, je remarquai les fréquentes visites d'hommes revêtus de lourdes *Kachabias*, aux allures furtives et mystérieuses, ils discutaient quelques temps avec les hommes du douar puis disparaissaient »<sup>164</sup>

Dans le passage qui suit, le narrateur décrit avec minutie le bombardement du camp du FLN par l'armée française, il fait allusion donc dans la fiction à un fait historique très important marquant l'Histoire de l'Algérie, il s'agit de la Révolution :

« Un jour, à l'aube des explosions nous réveillèrent en sursaut, je sortis en courant de la baraque. Là haut dans le ciel, une ronde d'avions déversait sur le camp un déluge de feu. Les bombes éclataient partout »<sup>165</sup>

L'indépendance du pays, un événement historique aussi important que le premier est représenté également dans le texte, ici le maire du village indique dans son discours l'indépendance : « Beaucoup de choses ont changé au pays. Nous sommes un état souverain, maintenant »<sup>166</sup>, Si chérif affirme aussi de sa part : « Je suis content que le pays est libre maintenant »<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup>Ibid., p. 14.

<sup>164</sup>Ibid., p. 21.

<sup>165</sup>Ibid., p. 26.

<sup>166</sup>Ibid., p. 61.

<sup>167</sup>Ibid., p. 81.

Sur un autre plan aussi, le pays connaît un brusque mouvement d'urbanisation qui se traduit vite par une véritable crise de logement, l'exemple du tuteur, qui habite la mosquée traduit ce phénomène, nous relevons :

« Un homme élégant et sérieux s'approcha de moi et me salua. Il tenait à la main un petit sac. Il en tira un pyjama et disparut en direction de la salle d'eau. Il revint revêtu de son habit de nuit et tenant son costume à la main. Il déroula ensuite un sac de couchage et s'y glissa »<sup>168</sup>

Cet autre passage illustre la politique d'arabisation qui s'affirme dans les administrations pour tourner la page du colonialisme, voici un extrait :

« Car, pour préparer l'avenir totalement unilinguisme que l'Administration nous promet, on a décidé une vaste opération d'importation de machines à écrire à caractères arabes. Ils seront obligés de mettre au rebut le parc de machines actuelles »<sup>169</sup>

Sur le plan économique, la révolution agraire, l'un des piliers du socialisme en Algérie est clairement manifestée dans le discours du narrateur :

« 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 coopérative, étonné de se trouver dans une sous-paysannerie ignorée et méprisée »<sup>170</sup>

Sur le plan religieux, cet autre passage montre que la société post-indépendante a perdu toute foi dans la religion. Cette perte s'illustre dans ce qui suit :

« Il m'a semblé que Dieu ne voulait plus recevoir mes prières. Qu'il se désintéressait de mon sort, comme d'ailleurs de tous les autres hommes, qu'il ne voulait plus entendre nos litanies, qu'il avait perdu espoir en nous, qu'il considérait que les affaires terrestres ne le concernaient plus. Il s'en lavait les mains, en quelque sorte. »<sup>171</sup>

## II-Les configurations sociogrammatiques dans *Le Fleuve Détourné*

Dans cette partie, comme le titre l'indique, nous allons mettre en application l'analyse des différents *sociogrammes* incorporés dans le texte mimounien. Cette analyse du sociogramme nous permettra de mettre en relief la *socialité* du texte et d'explicitier le sens voulu de cet instrument qui constitue l'une des pièces maîtresses de la sociocritique duchetienne.

---

<sup>168</sup>Ibid., p. 69.

<sup>169</sup>Ibid., p. 68.

<sup>170</sup>Ibid., p. 197.

<sup>171</sup>Ibid., p. 180.

## 1. Le sociogramme de la corruption

Dans ce premier volet *Le Fleuve détourné*, Mimouni conteste la confiscation du pouvoir par le régime sociopolitique, et propose la reconstitution du passé à partir du présent. Son récit retrace la vie d'un revenant, qui après de longues dates revient à son village natal et se heurte aux abus du système de gouvernance durant sa quête identitaire. De là, le sociogramme de la corruption se dégage, celui-ci trouve sa vie dans ce texte, et se concrétise autour d'un ensemble, flou, instable et conflictuel avec les notions suivantes : corruption, oppression et aliénation. Nous relevons cet extrait, qui témoigne de la fraude électorale et de la violation des règles du système des élections manifestées clairement dans les propos d'Ahmed le maire, où il avoue du truquage des élections à travers les fausses procurations dès la clôture du scrutin :

« Il y' a une fois un candidat étranger au village, il n'a pas obtenu une seule voix. Pas même pas la sienne [...] 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 donnons rarement la peine d'ouvrir les urnes et de dépouiller les bulletins, les procès-verbaux signés par les juges sont parfaitement faux. »<sup>172</sup>

Du point de vue des organisateurs des élections, cet acte est justifié comme une activité légitime et non comme une falsification et tromperie. Etant donné l'importance que prend l'élection dans l'obtention du pouvoir, la modification du corps électoral apparaît comme opération organisée, qui ne déforme plus le résultat du scrutin. C'est dans cette perspective que le sociogramme est bâti, il s'édifie à partir de deux réalités qui sont représentés de manière contrastée.

Nous retrouvons également un autre aspect du *sociogramme* de la corruption. Cette fois-ci, il s'agira de la bureaucratie, qui apparaît comme l'un des obstacles cruciaux régnant la période des années 70. Dans les phrases suivantes, le narrateur met en question l'influence abusive de l'Administration algérienne :

« 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 »<sup>173</sup>

Aux yeux des responsables et administrateurs, cet acte vient servir un intérêt politique et n'apparaît plus comme phénomène de dictature. La bureaucratie est décrite

---

<sup>172</sup>Ibid., p. 62.

<sup>173</sup>Ibid., p. 214.

comme une notion d'humanisation, dont la fonction première consiste à défendre le projet politique et atteindre la démocratie. On y décèle donc cette notion centrale de sociogramme dans la pensée de Duchet, qui consiste à exprimer une chose et son contraire.

La bureaucratie se manifeste également dans le mal traitement des veuves des martyrs après l'indépendance :

« Les veuves des combattants seront les proies rêvées de tous les appétits malsains(...) à la poursuite d'une hypothétique pension qui leur sera accordée comme une aumône par des bureaucrates arrogants qui, pendant la guerre et le feu, se terraient au fond de leurs maisons. »<sup>174</sup>

Dans ce qui suit, le vieux Vingt-Cinq dénonce le manque de liberté en tournant en dérision l'incompétence des politiciens, qui à ses yeux se servent des beaux principes dans leurs discours, mais en réalité ne préservent que leurs intérêts personnels, l'extrait qui suit montre leurs inaptitudes et le manque d'habileté chez eux, qui se traduit souvent par la mal gestion et l'anarchie :

«Il est extraordinaire de voir à quel point le pouvoir peut transformer les hommes. La politique est un jeu de dupes. Il ne faut jamais croire aux politiciens quand ils parlent de beaux principes. Ces beaux principes ne sont que le moyen qui permet de confisquer le pouvoir »<sup>175</sup>

Un autre aspect de corruption, se manifeste le jour de la visite de l'Administrateur :

«Une fébrile animation a régné pendant ces trois derniers jours. On nous a annoncé la prochaine visite de l'Administrateur en chef. Pour organiser cette journée, l'Administration s'est mise sur le pied de guerre. La cour centrale a été goudronnée en un temps record, alors qu'auparavant toutes nos réclamations à ce sujet étaient restées sans suite. On nous a distribué des pots de peinture et des pinceaux avec ordre de repeindre toutes les baraques, les trottoirs ainsi que les troncs d'arbre. »<sup>176</sup>

Le passage suivant explique également ce fait : « Comme ces experts n'omirent pas d'apporter des bouteilles de whisky pour l'Administrateur et des parfums de Paris pour sa femme, tout alla très bien. »<sup>177</sup>

Sur ce même plan, Fly-tox montre un autre aspect, il fait le constat du marché noir et du transport illégal des marchandises. Ce mode de corruption aux yeux des

---

<sup>174</sup>Ibid., p. 178.

<sup>175</sup>Ibid., p.12.

<sup>176</sup>Ibid., p. 106.

<sup>177</sup> Ibid., p. 16.

corrupteurs engendre la bonne gouvernance et favorise la croissance économique. Or dans la société du roman on se retrouve face à un véritable obstacle au développement économique et social. Relevons cet extrait :

«Une grande partie du ciment qui parvient au chantier repart la nuit dans des camions bâchés vers un marché noir florissant où son prix est quadruplé à moins d'être réservé aux émigrés de retour au pays et qui savent payer en devises »<sup>178</sup>

Sur le plan économique, le narrateur soulève le problème de nourriture et des pénuries, il fait le constat du désordre du fonctionnement économique : « Il y'a une grande effervescence, ce matin rassemblés dans la cour, les gens parlent de grève et de manifestation, cela a pour origine une pénurie de pommes.»<sup>179</sup>

Sur le plan social, nous donnons ainsi un autre exemple, il s'agit du népotisme et de la crise de logement. Ici, le narrateur conteste la situation du citoyen qui se retrouve lésé de ses droits:

«Nos dirigeants ambitieux qui rêvent d'un grand pays laisse proliférer le peuple, mais oublie de lui construire des habitations. Les hôtels sont complets et hors de prix et les hammams infestés de brigands. Ici c'est paisible et gratuit. La sainteté du lieu intimide les coquins. »<sup>180</sup>

Cette politique adoptée par le pouvoir est décrite non comme suppression des droits. Favoriser l'un de ses proches sans considération du mérite ou des capacités pour les gouverneurs réfère à une activité légale et n'empêche plus le progrès. Dans le cotexte cet acte se fait selon la justice et le mérite. Nous établirons donc cette notion de sociogramme c'est-à-dire l'ensemble flou et contradictoire de représentations.

## 2. Le sociogramme de la répression

Une autre *configuration sociogrammatique* surgit dans ce premier volet, celle de la répression qui traverse presque la globalité du roman. Au fait, cette configuration très proche de l'isotopie de l'anéantissement tourne autour d'un noyau conflictuel né dans l'opposition qu'on peut lire tout au long du roman entre deux notions celle de la répression et celle de la liberté. Le terme liberté paraît donc adéquat parce qu'il entre en conflit avec le *sociogramme* de la répression, nous relevons cet extrait reflétant l'autorité de l'Administrateur , qui a offensé audacieusement son auditoire :

---

<sup>178</sup> Ibid., p. 14.

<sup>179</sup> Ibid., p. 14.

<sup>180</sup>Ibid., p. 70.

« Vous êtes tous des enfants de putains et des traîtres. Vous devez avoir une confiance aveugle en vos dirigeants .Je me dois d'être franc avec vous .N'attendez aucun bénéfice »<sup>181</sup>

Selon le point de vue de l'Administrateur la confiance aveugle dont il parle et à laquelle, il enclin son auditeur, la populace en l'occurrence ce n'est l'autre, selon le point de vue du narrateur qu'une soumission inconditionnelle de cette dernière à la volonté des corrompus de son état.

Outre cet extrait, le passage suivant illustre la réaction oppressive de l'Administration vis-à-vis de la grève des éboueurs : « Avec l'histoire de la grève, les policiers se sont mis à questionner les gens et à fouiner partout. »<sup>182</sup>

Le passage qui suit illustre également l'abus de l'Administration, ici le narrateur ironise sur la décision des responsables. :

«La plus simple est de rester coi, de laisser l'Administration procéder à l'ablation de nos couilles, d'applaudir aux discours des Sioux et de voter oui lors de toute les consultations électorales »<sup>183</sup>

Dans le passage qui suit, à travers l'exemple de l'enseignant qui habite la mosquée, le narrateur conteste le statut de l'enseignant et la politique du pays qui se trouve aussi déséquilibré et inondé dans le chaos dès la prise de la gestion des responsables corrompus :

« Avec beaucoup de gêne, il m'exposa son problème...Ah ! Le logement, un grand problème. La crise est à l'échelle de tout le pays. Certes nos dirigeants ont raisons de réserver les ressources de l'Etat aux investissements productifs, mais la population augmente et cela ne manque pas de créer des situations pénibles pour certains »<sup>184</sup>

Dans ce qui suit, le narrateur évoque le problème de l'édition : « Je jetterai l'anathème sur les écrivains qui publient à l'étranger et j'égarerai les manuscrits de ceux qui veulent éditer au pays. »<sup>185</sup>

### **3. Le sociogramme des tabous sexuels**

Le deuxième *sociogramme* sur lequel nous voulons nous arrêter est le *sociogramme* des tabous sexuels, celui-ci se trouve fortement illustré et mieux construit dans notre corpus. En fait, Mimouni à travers son narrateur n'omettra pas de

---

<sup>181</sup>Ibid., p. 146

<sup>182</sup>Ibid., p. 14

<sup>183</sup>Ibid., p. 27

<sup>184</sup>Ibid., p.146

<sup>185</sup>Ibid., p. 99

soulever le phénomène des tabous sexuels. Ce dernier s'interroge sur la question de liberté individuelle et décrit avec perspicacité les interdits et les tabous qui frappaient la société algérienne post-indépendante. Dans l'extrait qui suit, le narrateur exprime sa hargne à l'égard des responsables qui ont choisi de fermer les bordels qu'ils fréquentaient d'ailleurs:

« La fermeture des bordels est un coup dur pour les adolescents des villes. Ceux de la campagne peuvent mieux se débrouiller .Ils ont à leur disposition quelques animaux pour assouvir leur ardeur[...]d'urine »<sup>186</sup> .

Ce recours aux scènes des rapports sexuels avec les animaux s'explique comme le besoin d'un effet de réel pour décrire la cruauté et l'hostilité des détenteurs du pouvoir.

Ce *sociogramme* est très répandu dans le texte, le narrateur présente la sexualité comme tabou et acte condamnable, pour lui cet acte est présent sous forme de refoulement. Dans le passage qui suit le narrateur raconte ses relations secrètes avec la fille de son oncle:

« Fatima la fille de mon oncle maternel Saïd, était une fille ronde et dodue. Elle avait des fesses qui me faisaient rêver la nuit. En pratiquant l'ânesse, je fermais les yeux pour aider mon imagination à remplacer entre mes bras l'animal par la fille. »<sup>187</sup>

Le tabou du viol est aussi présent dans le texte, nous relevons à titre d'exemple le viol de Houria la femme du narrateur. Celle-ci raconte comment elle avait été violée par le responsable qui l'a aidée pour obtenir sa pension de veuve :

« Comme je persistais à le repousser, il s'est jeté sur moi. Je me suis mise à crier et à me débattre la villa était isolé et lui très fort [...] Son désir assouvi, il est parti mais pour revenir le lendemain, et le jour suivant, et beaucoup d'autres jours encore. »<sup>188</sup>

On pourrait dire que cette répression manifestée à travers l'infraction du viol et de la violence à l'égard des femmes aux yeux du responsable surgit non plus comme une discrimination, mais elle est vue comme acte licite. Or du point de vue du narrateur il s'agit de l'exercice des contraintes graves à l'égard des femmes à l'exemple de la prostitution forcée, l'humiliation et les menaces.

Il est à souligner donc qu'à travers l'exemple de Houria, qui incarne la liberté bafouée dans ce roman, l'auteur montre le chaos et la perte des valeurs morales qu'a

---

<sup>186</sup> Ibid., p. 39.

<sup>187</sup>Ibid., p. 42.

<sup>188</sup>Ibid., p. 176.

connues le pays après son indépendance, il montre à quel point les détenus du pouvoir pour assouvir leurs désirs sexuels profitent de leurs statuts auprès des femmes des martyrs à la recherche de leurs pensions de veuve. De là, nous pouvons déduire de cet exemple et aussi d'autres que cet acte est souvent lié aux responsables du régime, nous citons cette scène subversive où l'Administrateur profite de son pouvoir :

« Je travaillais dans une villa très spéciale. A partir de dix heurs les voitures commençaient à arriver[...] Robes d'été transparentes[...]elle bombait le torse et entrouvrait ses lèvres humides. Je l'ai coincé entre les étoffes. Elle a tout de suite écarté les jambes. »<sup>189</sup>

Dans le passage suivant, le fils du narrateur raconte également la scène de viol de l'institutrice dans le bureau du directeur :

« Un jour, je les ai surpris dans son bureau...Ils étaient par terre [...] elle voulait se relever, mais il la repoussa brutalement, la pénétra de nouveau. Elle s'exécuta docilement [...] lui écarta violement les cuisses, la pénétra brutalement. »<sup>190</sup>

## I-L'Histoire dans *Tombéza*

Dans *Tombéza*, le référent historique est aussi omniprésent. Dès le premier chapitre, le protagoniste fait allusion à la période de l'indépendance de l'Algérie : « Nous sommes à la veille du dixième anniversaire d'un grand jour, généreusement chômé et payé, et le peuple attend le grand discours promis »<sup>191</sup>

Dans ce qui suit, le narrateur fait le constat sur l'état anarchique des établissements de santé après l'indépendance, il évoque les carences des hôpitaux, et le mauvais traitement des malades :

« Il n'est pas bon pour un blessé ou un malade d'arriver à l'hôpital à ce moment, parce qu'il aura à attendre longtemps, allongé sur la paillasse de faïence blanche face à la porte de la salle des urgences. J'en ai connu beaucoup, du temps où j'y travaillais, des blessés, qui sont morts à attendre le médecin ou l'infirmière qui n'a pas encore fini son repas. »<sup>192</sup>

Sur le plan économique et social, le narrateur tisse également à travers la fiction la vie des paysans, la misère et les épidémies, nous relevons quelques extraits :

---

<sup>189</sup>Ibid., p. 68

<sup>190</sup>Ibid., p. 207

<sup>191</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 12.

<sup>192</sup>Ibid., p. 10

« Les paysans, bras inutiles, restaient accroupis à l'ombre des arbres, fixant le ciel à la frange de leur chapeau. Inquiétude, oueds et barrages à sec, eau raréfié. Partout, le long des chemins, des processions d'ânes et de gosses chargés de bidons, en plastique à la recherche du précieux liquide. Recrudescence des maladies : Choléra et fièvre typhoïde. Succession d'incendies de forêts qui rendent l'air irrespirable. »<sup>193</sup>

Plus loin encore, le narrateur fait un saut dans le passé colonial et revient sur ce même phénomène, il conteste la souffrance et la maltraitance dans lesquels sont maintenus les paysans par le Caïd durant l'Algérie sous le joug de la colonisation:

« Ou bien n'en savait-il guère plus que ces paysans qui avaient appris l'impuissance de leur révolte ,et qui s'échinaient à survivre face aux épidémies, à la sécheresse, aux invasions de criquets, et qui ne percevaient de cette grande fureur planétaire qu'un écho assourdi, mais dont les répercussions n'allaient pas tarder à les atteindre, comme ces affiches de mobilisation placardées sur les murs des villes, qui firent venir le Caïd et ses hommes, pour choisir les plus vigoureux des mâles et les emmener, crâne rasé, par trains entiers vers une destination inconnue»<sup>194</sup>

Le passage ci-dessous indique l'abus d'autorité des caïds pendant l'occupation française:

« Le sergent Ammar qui commandait la brigade de harkis comprit très vite que je ne serais pas un jouet entre ses mains comme le fut le précédent responsable. Il essaya de prime abord de se placer en chef, m'ordonnant de lui rendre compte de tout. »<sup>195</sup>

Dans cet autre extrait, le narrateur indique d'une manière implicite l'avènement de l'anarchie avec les détenus du pouvoir:

« Chez nos populations, les catastrophes sont signes précurseurs de grand événement. C'est alors que les bruits les plus étranges et les plus fantastiques commencèrent à se répandre. Une fillette de dix ans se mettant à pleurer des cailloux de la grosseur d'un pois chiche. Un paysan affirme avoir rencontré, la nuit sur son chemin, un loup qui l'a apostrophé pour lui annoncer l'imminence de l'Apocalypse et l'avènement d'une ère nouvelle.»<sup>196</sup>

Nous trouvons également un autre aspect de l'Histoire. Dans l'extrait qui suit le narrateur revisite l'Algérie française, il fait rappeler son lecteur de l'existence des Sections Administratives Spécialisées (SAS) qui furent créées par Jacques Soustel en 1955, et qui ont été dissoutes avec l'indépendance :

« Des dizaines de personnes brûlées vives [...]Parce que nos autorités ne trouvent rien de mieux que de vider les cafés de leurs consommateurs et de les expédier à pleins camions combattre le feu à mains nues. Comme au vieux temps des corvées de la SAS. »<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup>Ibid., p. 15

<sup>194</sup>Ibid., p. 80.

<sup>195</sup>Ibid., p. 165

<sup>196</sup>Ibid., p. 15

<sup>197</sup>Ibid., p. 15

Le passage qui suit témoigne aussi de la période de l'indépendance, ici le protagoniste décrit le comportement de Batoul figure qui représente le pouvoir corrompu, nous citons:

« Mais pour l'heure, il n'est pas encore sorti des griffes du commissaire Batoul, qui s'amusera longtemps avec lui, qui jouera tour à tour le sévère, le paternaliste, le condescendant, l'amical, le familial, l'officier, épiant l'exaspération croissante de l'estivant à moins que ce dernier ne se fende d'une cartouche de cigarettes ou de quelconque colifichet, il pourra alors s'en aller en tempêtant, ma parole, tous des vautours »<sup>198</sup>

Dans ce qui suit, le narrateur plonge également dans le passé historique, à travers l'histoire du viol de sa mère. Il réactualise la période coloniale et soulève la question des agressions et tortures sexuelles des femmes algériennes par les soldats français. Cela apparaît dans les phrases suivantes :

« Un malaise aussi fétide et écœurant que les écoulements sanglants de ma mère, dont on n'a jamais prononcé le nom devant moi. Quinze ans, les seins qui naissent, à peine abandonnés la poupée de roseau, le jeu des osselets, qu'il faut apprendre à baisser les yeux à retenir sa voix, à devenir furtive, à se faire ombre. L'homme devait se reposer sous l'immense caroubier, auprès de la source. Qui était-il ? Un paysan ? Un étranger ? Un bandit ? »<sup>199</sup>

De là, nous pouvons voir à travers la mésaventure de Tombéza le sort des enfants bâtards et la souffrance des femmes victimes de viol par des militaires français qui ne disposent point de liberté malgré la construction d'un Etat souverain. L'auteur arrive parfaitement par l'intermédiaire de la fiction à créer chez son lecteur l'impression de véracité.

Dans l'exemple qui suit, l'auteur à travers son narrateur critique les islamistes. A ses yeux, ces derniers prétendent la bonne application des enseignements religieux, mais en réalité ils sont loin de la religion. Nous citons ce passage où le narrateur rejette l'enseignement coranique du Taleb, qui n'arrive pas à transmettre correctement le précepte religieux et les messages divins :

« Le vieillard livrait ainsi des versions édulcorées du message divin à ses jeunes potaches qui, sitôt libérés de leurs cours, filaient montrer à leurs pères les hérésies inscrites sur les tablettes dans l'espoir de discréditer définitivement le vieux maître et retrouver ainsi les gambades ininterrompus de leur période »<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup>Ibid., p. 19

<sup>199</sup>Ibid., p. 34

<sup>200</sup> Ibid., p. 54.

Sur un autre plan, le narrateur soulève le problème du logement, dans les phrases suivantes :

« Dans les deux pièces familiales s'entassent le père, la mère, les deux aînés, mariés, l'un avec quatre enfants et une femme de nouveau enceinte, et l'autre qui vient d'avoir des jumeaux, et puis deux sœurs dans la force de l'âge qui se languissent en attendant de trouver preneur, qui couchent dans le couloir »<sup>201</sup>

Dans l'extrait qui suit, il s'agit de la période post indépendante pendant laquelle la société souffre d'abus sexuels de viol, de clochardisation et d'hypocrisie : « La fornication !hypocrite société ! Comme si je ne savais ce que cachent tes apparences de vertu, tes pudibonderies, tes tartufferies. Mille et mille intrigues des tourments de la chair. »<sup>202</sup>

La période de l'indépendance est également présente dans cet autre passage :

« A l'indépendance, après le départ du colon. La veuve et son garçon occupèrent la villa. Au bout de quelques années, la mère qui se sentait vieillir songea à marier le garçon, mais après quelques tentatives se rendit compte qu'elle ne pourrait jamais réunir la somme nécessaire à la constitution de la dot. »<sup>203</sup>

L'atmosphère d'anarchie et de chaos qui régnaient en Algérie indépendante est aussi mentionnée dans le passage ci-dessous :

« La fièvre typhoïde et le choléra sont les fléaux de ce pays. On n'a pas fini de noter la recrudescence de ces affections. Maladies du manque d'hygiène, qui se transmettent surtout par l'eau polluée. Ça n'a l'air de rien, les coupures d'eau, tout à fait anodin, toutes les villes du pays connaissent »<sup>204</sup>.

Nous citons aussi cet extrait :

« Cette clochardisation sociale progressive, gangrène gagnant un domaine après l'autre, et finissant par pourrir le pays tout entier, décrépitude des choses et des êtres, partout dans toutes les villes du pays, des façades d'immeubles qui tombent en ruine, jamais ravalées, jamais repeintes, gouttières qui fuient sur les passants, égouts béants qui vomissent sans arrêt leurs liquides pestilentiels, ordures qui jonchent les rues ornées de trous mystérieux... »<sup>205</sup>

Cette politique anarchique va révéler un autre échec catastrophique sur le plan économique, qui se concrétise dans le mouvement d'afflux vers les villes. Dans l'extrait qui suit le narrateur évoque le phénomène d'exode rural des années 1965 où

---

<sup>201</sup> Ibid., p. 54

<sup>202</sup> Ibid., p. 40.

<sup>203</sup> Ibid., p. 10.

<sup>204</sup> Ibid., p. 140

<sup>205</sup> Ibid., p. 57

les populations se déplaçaient et quittaient les zones rurales pour aller s'implanter dans les zones urbaines :

« Comment dans ces conditions fêter le Mouloud ? Et où est la mosquée ? Et le vieux Taleb à la mémoire traîtresse qui commençait la veillée religieuse en faisant chanter à ses élèves des hymnes à la gloire de Dieu et de son Envoyé avant de poursuivre par la lecture et l'exégèse du coran »<sup>206</sup>

L'extrait suivant dévoile un événement aussi important marquant la guerre de libération. Il s'agit de la constitution des harkis par l'armée française. Ici Tombéza, après avoir été exclu par sa société, au nom des coutumes et traditions s'allie aux français et devient auxiliaire de l'armée française :

« Tu dois savoir qu'ici tu n'es plus dans ton douar natal, parmi ses paysans d'habitants. Ici, tu vas vivre avec des français, qui ne sont pas forcés de te comprendre, de te pardonner tes conneries. Alors tu feras gaffe. Si tu veux pouvoir rester ici, tu te montreras docile et obéissant, tu accepteras tous les travaux et même certaines choses qui pourront t'étonner»<sup>207</sup>

Voici un autre extrait :

« Ton travail consistera à transmettre nos directives à la population à veiller à ce qu'elles soient respectées, à nous signaler tout événement notable, à veiller à ce qu'aucun étranger ne puisse venir passer la nuit chez une famille sans obtenir l'autorisation de Martin, et surtout surveiller toute tentative de contact des rebelles. »<sup>208</sup>

Les français vont par la suite lui attribuer une nouvelle existence, un nouveau métier et lui donner un nom aussi convenable que le premier :

« 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 »<sup>209</sup>

L'extrait suivant dévoile les abus des Harkis durant la période coloniale, ceux-ci exhortent les citoyens algériens à rallier la France, nous relevons :

« Et les gens allaient et venaient sur la place grouillante au centre de laquelle l'armée avait installé un half track sur le plateau duquel un maquisard repent, visage sous cagoule, micro à la main exhortait les gens à rallier la France, la France est forte, la France est généreuse, rendez-vous, rendez vos armes, vous n'avez rien à craindre, il nous vous sera fait aucun mal, vous serez protégés, sinon écrasés, exterminés, la France possède des avions, des chars, des canons, des mitrailleuses, que pouvez vous faire avec vos fusils de chasse rouillés ? »<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup>Ibid., p. 51

<sup>207</sup> Ibid., p. 15

<sup>208</sup>Ibid., p. 110.

<sup>209</sup>Ibid., p. 159

<sup>210</sup>Ibid., p. 146

Dans cet autre extrait, le narrateur plonge dans la période coloniale et nous décrit le jour où l'armée nationale déclenche une vaste opération de ratissage des terres :

« L'envoyer m'apprit qu'il y'avait un vaste ratissage dans le camp et que le lieutenant me demandait. Je revêtis rapidement ma *Kachabia* et sortis. Les soldats avaient commencé leur fouille à l'autre bout de la zone. Je coupai à travers les habitations pour les rejoindre. Ma démarche claudicante me signalait de loin. »<sup>211</sup>

En lisant ce roman, nous avons aussi constaté le recours aux sigles, dates et personnalités historiques marquant l'Histoire, nous citons quelques exemples : « En 1965, à l'appel du FLN, il n'a pas un seul instant hésité à abandonner la cinquième année de médecine qu'il poursuivait à Lyon pour rejoindre à la veille des examens, via la Suisse. », « A partir de 1940, avec l'irruption de la guerre, la misère devint insupportable. », « Le sergent était persuadé que De Gaulle avait roulé les négociateurs du FLN ».

Dans cet extrait, le narrateur nous indique le déséquilibre qu'a connu le pays dans l'économie. Dès la prise du pouvoir par les opportunistes, l'Etat s'effondre et les pandémies, les maladies se propagent et le pays se vide de ses forces les plus productives (médecins, enseignants...etc) :

« La fièvre typhoïde et le choléra sont les fléaux de ce pays. On n'a pas fini de noter la recrudescence de ces infections. Maladies du manque d'hygiène, qui se transmettent surtout par l'eau polluée. Ça n'a l'air de rien, les coupures d'eau, tout à fait anodin, toutes les villes du pays connaissent »<sup>212</sup>

Cet autre extrait révèle un évènement aussi important marquant l'Histoire, il s'agira de l'exode des pieds-noirs après la guerre d'Algérie, le narrateur relate :

« Mais le pactole ça a été le départ des pieds-noirs, à l'indépendance. Je me suis fait vendeur de meubles d'occasion, me fournissant nuitamment dans les villas abandonnées par leurs occupants »<sup>213</sup>

## II. Les configurations sociogrammatiques dans *Tombéza*

---

<sup>211</sup>Ibid., p. 169.

<sup>212</sup>Ibid., p. 203

<sup>213</sup>Ibid., p. 273

## 1. Le sociogramme de l'hypocrisie sociale

L'hypocrisie sociale demeure l'un des sujets saillants dans le texte mimounien. Celle-ci prend diverses formes dans son récit. L'auteur de *Tombéza* s'inspire fortement des événements et faits marquants la société algérienne pour en faire la satire. Partant de ce postulat, nous avons soulevé le *sociogramme* de l'hypocrisie sociale, qui s'incarne dans l'exemple suivant. Nous citons le viol de la mère de Tombéza, qui traduit les violences faites aux femmes et témoigne du caractère hypocrite de la société du roman, qui utilise la religion seulement pour des fins personnels, ne s'inquiétant guère à l'aspect désastreux de ces agressions et comportements inhumains :

« Elle accoucha après un long calvaire, et ne survécut que quelques instants à ma naissance, comme si elle avait bien compris les regards impitoyables et suppliants de la mère. »<sup>214</sup>

Nous relevons un autre aspect d'hypocrisie sociale, cet aspect se concrétise également dans la dévalorisation de la femme, qui est souvent victime de l'injustice sociale, n'ayant aucun statut que sous la tutelle d'un homme, subissant l'inégalité des sexes dans une société qui prétend la meilleure application des enseignements islamiques :

« Chez nous une femme n'a qu'un statut que celui d'épouse. Hors cela, point de salut pour elle. Etudes, métiers ne sont que passe temps, moyen de patienter, il n'y a de respectable que la femme mariée. »<sup>215</sup>

Un autre extrait renvoie à ce *sociogramme* de l'hypocrisie sociale et le détournement des principes de la société religieuse. Ici Tombéza une fois devenu riche, la société l'accepte et oublie sa bâtardise : « Ta demande honore ma fille, mon fils l'aurais consenti avec joie à cette union, mais la fille est promise à son cousin Rabah. »<sup>216</sup>

Plus loin encore, le narrateur décrit également avec effarement l'hypocrisie religieuse des membres de sa tribu :

« Je ne cesse pas de sourire en dépit du rictus qui ferme mon œil gauche, et je vais m'asseoir au premier rang, juste en face de l'imam, où se trouvait ma place, réservée

---

<sup>214</sup>Ibid., p. 38.

<sup>215</sup>Ibid., p. 50

<sup>216</sup>Ibid., p. 171

et que je gagne pas lents, sans avoir à me bousculer ou pointer deux heures à l'avance.»<sup>217</sup>

Cette distorsion entre l'être et le paraître de la société du roman s'illustre également dans l'extrait suivant où l'auteur à travers son narrateur dénonce et lève le voile sur les tabous sexuels, alors que bon nombre d'auteurs n'arrivent pas à s'exprimer librement sur ce sujet:

« La fornication !hypocrite société ! Comme si je ne savais ce que cachent tes apparences de vertu, tes pudibonderies, tes tartufferies. Mille et mille intrigues des tourments de la chair. Les messes noires et les rites d'envoûtement. J'ai su le frère qui engrossait la sœur, pour étouffer ensuite entre ses mains le nouveau né criard, j'ai su la femme à la parfaite réputation qui se donnait au fond du jardin à des inconnus, à des mendiants, à des enfants impubères. »<sup>218</sup>

On dénote que cette description de l'hypocrisie sociale, religieuse et voire même politique est représentée dans le cotexte tantôt de manière négative tantôt de manière positive. Les dirigeants adoptent cette attitude pour préserver une image favorable. Or, ce comportement est en contradiction avec leurs véritables faces et intentions.

## **2.Le sociogramme de l'obscurantisme qui se cache derrière la religion**

La religion musulmane occupe une place majeure au sein de la société algérienne, or ce qui est décrit dans la société du roman *Tombéza* est loin de cette religion des musulmans. En effet, l'analyse de ce volet dévoile la présence d'un troisième *sociogramme*, celui de l'obscurantisme religieux, qui trouve sa vie dans la dichotomie obscurantisme/paix. Lors de notre lecture, nous avons constaté que plusieurs défaillances religieuses caractérisant la société du roman apparaissent. Le passage suivant révèle l'absence de liberté dans la pratique de la religion, le narrateur nous raconte comment il a été chassé de la mosquée de plusieurs reprises:

« Parvenu à la première ligne, ses yeux se posent sur moi. Un douloureux étonnement crisper sa face. Il a l'air de ne pas comprendre. Il éclate. Que fais-tu là, fils de chienne ? Tu oses venir souiller ce lieu sacré ? Hors d'ici bâtard !»<sup>219</sup>

Outre cet extrait, le *sociogramme* de l'obscurantisme religieux est bien perceptible dans le verdict posthume du Taleb, qui censé être un maître religieux ayant suivi des études coraniques et ayant eu un certain savoir religieux, insulte Tombéza :

---

<sup>217</sup> Ibid., p. 309.

<sup>218</sup> Ibid., p. 40

<sup>219</sup> Ibid., p. 52

« Son bâton s'abat sur ma joue. Il n'a pas le temps de frapper une seconde fois. Je suis déjà dehors, élèves bousculés pour me frayer un chemin. Que s'est il passé ensuite ? Les a-t-il excités contre moi, ou est-ce de leur propre initiative qu'ils se sont levés pour se lancer à ma poursuite. »<sup>220</sup>

A travers cet exemple du Taleb, l'auteur dénonce l'obscurantisme religieux, qui a étouffé l'Algérie après la période coloniale. Il montre à quel point les maîtres religieux sont loin de cette religion de paix, de tolérance et des valeurs morales du Coran.

En lisant le texte, on constate aussi que le *sociogramme* de l'obscurantisme religieux est amplement incarné dans la société du roman à travers la sexualité et les tabous sexuels, qui sont aussi présents et traités de plusieurs manières. Le narrateur ne manque pas d'occasions de lever le voile sur le viol, le sexe dans la société musulmane. Dans ce qui suit, il dénonce le fait que les sociétés musulmanes condamnent la femme violée plutôt que le violeur coupable de l'acte criminel :

« As-tu enfin compris que cette morale fétichiste 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 ? Et que ce dernier, en fin de compte, se trouve justifié ? »<sup>221</sup>

Ce passage nous amène à penser que l'auteur compare ce que devrait être la sexualité dans la religion musulmane et ce qu'elle est dans la société du roman. A travers la référence à la religion, ce dernier voulait démontrer qu'il existe une grande ambivalence dans les croyances et les pratiques religieuses et que la société musulmane ne respecte aucun précepte religieux.

Dans un autre passage le narrateur montre également un autre chaos au niveau de la sexualité, il signale le détournement des pratiques et la perte des valeurs morales dans la société. Cette fois-ci, il s'agit de la débauche sexuelle des hommes détenus du pouvoir, ceux-ci ne pensent qu'à leurs désirs les plus ignobles, nous citons cet extrait où le concierge de l'Hôpital profite de son statut de concierge pour satisfaire ses appétits sexuels :

« J'ai poussé la porte et j'ai vu le Borgne en train d'ahaner entre les cuisses molles de la jeune fille, dont il avait relevé la robe. Sa paume droite lui bâillonnait la bouche, toutes les forces rassemblées de la paralytique ne parvenaient qu'à produire de petits

---

<sup>220</sup>Ibid., p. 52

<sup>221</sup>Ibid., p. 283

sursauts, et toute l'horreur impuissante du monde s'était réfugiée dans les yeux terriblement agrandis de l'infirmes »<sup>222</sup>

Nous donnons différents exemples dévoilant la prostitution qui demeure un sujet tabou qui demeure illicite dans la société algérienne post-indépendante. Dans ce qui suit le narrateur nous raconte l'histoire d'Amria victime d'un viol par un tuteur :

« J'ai vite reconnu Amria, qui était de ma race, qui avait dû dès son plus jeune âge apprendre à mordre et à griffer, pour un bout de pain, un fruit avarié, pour survivre, à supporter les coups et les insultes et, un peu plus tard, le bon plaisir d'un tuteur hypocrite et pervers, qui savait hocher la tête avec componction, émailler ses discours de versets coraniques .»<sup>223</sup>

Le *sociogramme* de l'obscurantisme religieux fait ressortir aussi l'énorme souffrance que subit la femme. A travers l'exemple qui suit, le narrateur révèle la situation misérable des femmes: « Chez nous, une femme n'a aucun statut : celui d'épouse, Hors cela, point de salut pour elle. Etudes, métier ne sont que passe- temps, moyens de patienter »<sup>224</sup>

Selon cette description, l'auteur dénonce la subordination de la femme et critique la société musulmane, qui laisse subir tels actes inhumains aux femmes. En effet, cette soumission de la femme provient des traditions ancestrales, qui perçoivent la femme comme objet de plaisir de l'homme.

### **3.Le sociogramme de l'injustice sociale**

La dernière *configuration sociogrammatique* sur laquelle nous voulons nous arrêter est celle de l'injustice sociale. En effet, tout au long du roman l'auteur par l'intermédiaire de la fiction, nous donne à lire les maux de la société algérienne, ceci nous a permis de relever ce *sociogramme* qui répond parfaitement aux critères jugés indispensables quant à l'identification du *sociogramme* à savoir le noyau conflictuel. Ce *sociogramme* trouve son noyau conflictuel dans la dualité injustice Vs justice et droiture. Nous présentons quelques extraits, qui renvoient à ce *sociogramme*, qui évolue dès l'incipit et semble être le mieux construit parmi toutes les configurations présentées jusqu'ici :

« A cette heure-là, les infirmières et les femmes de salle se réunissent dans une vaste pièce et attendent l'arrivée de la serveuse qui ramène les plateaux de repas sur son

---

<sup>222</sup>Ibid., p. 241

<sup>223</sup>Ibid., p. 103

<sup>224</sup>Ibid., p. 176

chariot. On sort alors le butin journalier, gâteaux, fruits et friandise, produit des razzias opérées auprès des malades. »<sup>225</sup>

Dans cet extrait le discours sur l'injustice sociale est bien perceptible, le narrateur ici soulève le problème des inégalités en matière de santé, il nous décrit la corruption et la réalité amère que subit le patient à l'hôpital. Ce dernier se trouve lésé de ses droits de soins de santé.

Ce même phénomène revient aussi plus loin dans la page 200, où le narrateur décrit la corruption dans les hôpitaux et la maltraitance des malades dans le service des maladies contagieuses où il a travaillé comme infirmier, nous citons : « Ici, c'est le service des maladies infectieuses, on ne peut y traiter un diabétique, et ensuite il n'y a aucune place de libre, on nous a dit de venir ici. »<sup>226</sup>

Plus loin encore, vers la fin du dixième chapitre, pendant son travail au service de la chirurgie, le narrateur pointe du doigt la mauvaise situation et la mal-gestion du secteur de la santé :

« Comment décrire les services aux malades, l'infâme brouet qui leur est servi, ces morceaux lilliputiens de viande desséchée par plusieurs mois de séjour au frigo, des conserves normalement inconsommables. »<sup>227</sup>

Dans les lignes qui suivront et à travers l'exemple de Samira et son fiancé, le narrateur soulève un autre aspect d'injustice sociale, celui de la bureaucratie un véritable fléau, qui découragera davantage le citoyen algérien :

« Je souris en reconnaissant le rythme du bruit de talons sur le plancher du couloir : Samira qui va rejoindre son fiancé à la salle des urgences. Pas encore mariés, ces deux pigeons ? Pas encore de logement, sans doute. Depuis plus de cinq ans ils espèrent et attendent. »<sup>228</sup>

Voici quelques autres extraits, où l'auteur de *Tombéza* cherche à traduire la quasi-totalité des problèmes de la société algérienne. Ici le narrateur nous décrit des scènes frappantes dévoilant les contraintes politiques et le manque de liberté individuelle. Nous relevons:

---

<sup>225</sup>Ibid., p. 11

<sup>226</sup>Ibid., p. 200

<sup>227</sup>Ibid., p. 302

<sup>228</sup>Ibid., p. 64

«C'est une parente éloignée d'Aïssa, le concierge. C'est lui qui l'a faite recruter à l'usine. Le père de la jeune fille compte sur lui pour qu'elle soit correctement soignée »<sup>229</sup>

Voici un autre extrait soulignant la corruption et l'injustice sociale:

« Le chef des services généraux s'attache surtout aux signes extérieurs. Il veut un bureau au même étage que celui du directeur, avec moquette, coin salon, ligne téléphonique directe et dans son dos le portrait en couleur du président. »<sup>230</sup>

Nous citons aussi cet autre passage qui vient illustrer le sociogramme tel qu'il le conceptualise Claude Duchet. On décèle ici le phénomène de corruption, qui se manifeste dans le dessous de table. Ce mode de corruption aux yeux des corrupteurs est au profit du pouvoir et vient avancer et enrichir l'intérêt politique :

«Une vieille histoire qui date de plus d'un an déjà. Il avait amené une fille, une amie à lui, qu'il avait recrutée comme infirmière sur la base d'un diplôme plus que douteux. Ça sautait aux yeux qu'elle n'avait aucune qualification, mais personne n'a bronché. Il l'avait placée auprès de Fatima, qui travaillait alors au service des consultations externes en lui recommandant de lui enseigner les rudiments du métier. (...) Un jour, une intraveineuse mal pratiquée sur une fillette de dix ans, qui en mourut. »<sup>231</sup>

L'auteur nous invite aussi à faire le constat sur le monde du travail, on ne se donne pas la peine de former des cadres, selon le narrateur les responsables profitent du pouvoir administratif auprès des femmes à la recherche du travail :

« Après deux mois et demi d'attente, le même préposé, en les recevant, leva les bras au ciel, je suis désolé, l'appareil est en panne, depuis plus d'un mois déjà, je regrette, je ne peux rien promettre, encore moins vous fixer une nouvelle date »<sup>232</sup>

Dans l'extrait suivant, le narrateur nous explique comment les dirigeants du pouvoir arrivent à garder leurs postes dans un système corrompu :

« Une nuée de mouches qui piquent sur une goutte de sirop ! C'est le mal de ce pays. Incroyable ! Un infirmier diplômé, sept années d'ancienneté, et qui veut devenir planton. (...) Et c'est partout pareil ! On recrute dans les usines des machinistes, des ouvriers professionnels qui dès leur confirmation au poste vous produisent un certificat médical attestant leur incapacité de faire le travail »<sup>233</sup>

Le passage qui suit dévoile les abus du commissaire Batoul, qui traverse tout le roman et dessine de façon réaliste la répression et l'injustice dans toute ses formes, nous citons :

---

<sup>229</sup>Ibid., p. 209

<sup>230</sup>Ibid., p. 213

<sup>231</sup>Ibid., p. 215

<sup>232</sup>Ibid., p. 221

<sup>233</sup>Ibid., p. 269.

« Tu vois, Tombéza, moi, il y'a longtemps que j'ai compris que dans ce monde on peut vivre sans conscience mais pas sans amis. Je me suis donc mis à me cultiver, et aujourd'hui, j'en ai de très nombreux, de très connus, de très puissants. Et mes amis et moi, justement, nous avons longuement réfléchi à cette affaire. On s'est dit qu'il serait dommage de laisser détruire ces beaux billets encore neufs. »<sup>234</sup>

A partir de ces extraits, nous pouvons déduire que le *sociogramme* ; cet outil conceptuel aide à inscrire le social dans la réalité littéraire. L'auteur de *Tombéza* arrive donc parfaitement à rapprocher le lecteur de l'atmosphère réelle qui règne dans l'Algérie post- indépendante.

## **I.L'Histoire dans *L'Honneur de la tribu***

Avec *l'Honneur de la tribu*, Mimouni invite également son lecteur à revisiter le passé ce qui est bien manifeste dès l'incipit du roman à travers les propos du personnage protagoniste Omar El Mabrouk ; que tout le monde croyait mort au maquis. Le passage suivant retranscrit l'absurdité de la réalité des algériens pendant la période coloniale:

«-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»<sup>235</sup>

Dans l'extrait suivant, le narrateur revient sur la période de l'indépendance, il évoque la victoire, qui avait mis fin à la présence française en Algérie et tourné la page de la France comme puissance coloniale:

« Comme, après la victoire, on s'était mis à rebâtir la France dévasté, Georgeaud trouva facilement un emploi dans une entreprise de construction, chez Georgeaud et Fils justement, où il débuta comme manœuvre, coltinant brouette après brouette d'infinites coulées de béton, dans la neige et le froid qui rendaient les doigts plus gourds que sarments de vigne après la taille »<sup>236</sup>

En effet, le paysage de désolation est fortement décrit dans le passage suivant, où le vieux conteur réactualise l'existence du régime des communes mixtes, qui se trouvait pendant l'Algérie française en zones rurales:

« Notre bourgade avait toujours été territorialement rattachée au village voisin. A l'époque coloniale, le sage Administrateur de la commune mixte, satisfait de constater que nous nous acquittions régulièrement de nos impôts, ne tenta jamais de se mêler de

---

<sup>234</sup>Ibid., p. 322.

<sup>235</sup>Mimouni, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 9.

<sup>236</sup>Ibid., p. 18.

nos affaires, et nous continuâmes ainsi à jouir du rare privilège de rester livrés à nous-mêmes. »<sup>237</sup>

Dans le passage suivant, le narrateur évoque continuellement l'Algérie indépendante afin de transmettre ses critiques :

« Mais quelques mois après l'indépendance, on vint de lointain lieu nous signifier que nous aurions désormais à exercer notre toute nouvelle souveraineté acquise de haute lutte, et à voter pour élire un maire et un conseil municipal qui prendraient en main la gestion des affaires publiques(...) à Sidi Bounemour. »<sup>238</sup>

Dans ce qui suit, le vieux conteur souligne un événement historique marquant l'Histoire, il s'agit du cessez-le-feu du 19 mars 1962, qui correspond au retour de la paix. Cette date marque l'arrêt officiel des combats de la guerre d'Algérie, elle fut accueillie avec un soulagement par la majorité des algériens et a ouvert au pays la voie de l'indépendance:

« Dès l'annonce du cessez-le-feu entre les maquisards et la France, il se rendit à Sidi Bounemour et se fit recruter dans le corps des forces locales nouvellement constitué, certain désormais que tout danger était écarté pour les porteurs d'uniforme. Quelques semaines, plus tard, il revint se pavaner à Zitouna en tenue soldats qu'on avait combattus »<sup>239</sup>

Dans l'extrait suivant, le narrateur évoque implicitement les réunions des nationalistes sous la bannière du Front de libération nationale (FLN), constitué publiquement le 1<sup>er</sup> novembre 1954 pour engager la libération du pays. Cela confirme la période de l'Algérie sous colonisation :

« Manifestement non échaudé par sa mésaventure, Mohamed décida par la suite de s'inscrire au Parti et se mit à effectuer chaque semaine le déplacement jusqu'à Sidi Bounemour pour assister à la réunion de cellule »<sup>240</sup>

Dans cet autre extrait, le vieux conteur remonte dans un passé lointain et dévoile l'imposition du système d'enseignement colonial. Le refus scolaire de la part des habitants de la tribu apparaît dans les phrases suivantes : « Notre stupéfaction atteignit son comble lorsque l'intrus nous annonça qu'il était instituteur et qu'il venait assurer l'ouverture d'une école. »<sup>241</sup>

L'évocation de la période de l'indépendance s'illustre dans pas mal de passages dans ce roman, nous relevons : « A l'indépendance, après le départ des

---

<sup>237</sup>Ibid., p. 23.

<sup>238</sup>Ibid., p. 23.

<sup>239</sup>Ibid., p. 24.

<sup>240</sup>Ibid., p. 25.

<sup>241</sup>Ibid., p. 28.

militaires qui occupaient l'annexe de la S-A-S. On débâtit longtemps de l'affectation du local en tôle ainsi libéré. », « Notre pays, avec le recouvrement de sa souveraineté a cru nécessaire de s'ouvrir au monde », « Nous avons gagné, Oui notre pays est indépendant. Les Français vont partir », « Notre souveraineté recouvrée, nul ne peut plus nous contester la vallée de l'origan et des soirs imbibés de tendresse »

Dans ce qui suit, la vallée heureuse symbolise parfaitement l'Algérie avant la colonisation : « Inutile de vous lamenter. Vous ne reverrez plus jamais la vallée de la grenade et de la joie de vivre. »<sup>242</sup>

L'exemple du personnage Tête-d'oignon dans ce roman, un traître dans l'armée française traduit la constitution des Harkis durant la période coloniale, nous relevons :

« Après le départ au maquis du groupe d'adolescents, nous vîmes arriver sur la place aux figuiers, égrenant ses rires, Tête-d'Oignon. [...] Il ordonna joyeusement à ses subordonnés d'aller débusquer, où qu'ils se trouvent, les hommes recherchés et de les ramener sur l'agora, fusil dans les reins. »<sup>243</sup>

Dans cette autre réplique, le narrateur fait un saut vers la période des années 1830, il raconte :

« C'est toujours d'autre part que nous attendions la main secourable. L'Alger réputée imprenable en trois semaines s'est rendue, et le Turc lui-même partout bat en retraite tandis que débarquent les armées invincibles de ceux qui ont su se rendre maîtres du fer et du feu. »<sup>244</sup>

Dans ce qui suit, le personnage protagoniste évoque la politique de la répression exercée par les nouveaux dirigeants au lendemain de l'indépendance:

« 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 le début, savaient où aller et qui tous se dirigèrent vers la capitale. »<sup>245</sup>

La situation sociale est également préoccupante dans ce roman aussi que la situation politique, l'auteur lève le voile sur pas mal d'interdits, qui frappaient la

---

<sup>242</sup>Ibid., p. 37.

<sup>243</sup>Ibid., p. 138.

<sup>244</sup>Ibid., p. 40.

<sup>245</sup>Ibid., p 200

société algérienne. L'histoire d'Omar El Mabrouk, qui engagea une relation incestueuse avec sa sœur traduit manifestement le sujet des tabous sexuels :

« C'est toi, le chien lubrique. Elle était déjà enceinte au moment où tu rejoignais le maquis. (...) Ce dernier accepta de l'employer comme femme de ménage.»<sup>246</sup>

Le tabou des viols commis par les militaires français est aussi visible dans ce roman, le narrateur dans les lignes qui suivront raconte les agressions et tortures sexuels pendant la guerre de libération, nous citons :

«Il y'a encore une personne que je dois emmener, nous dit-il suavement. Et nous tourna le dos pour s'éclipser par une venelle. Il revint au bout de quelques instants, tirant par le bras Ourida qui se débattait comme une diablesse tandis que la femme d'Aïssa harcelait de coups et de récriminations(...) Laisse cette fille tranquille, fils de chien.»<sup>247</sup>

Dans le passage qui suit, le détournement qu'a connu l'Algérie post-indépendante est clairement indiqué:

«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 interverti ses raisons.»<sup>248</sup>

## II. Les configurations sociogrammatiques dans *L'Honneur de la Tribu*

### 1. Le sociogramme du paraitre

En lisant ce troisième volet, le premier *sociogramme* sur lequel nous avons décidé de nous pencher est celui du paraitre. Au fait ce *sociogramme* caractérise amplement notre corpus, il se construit autour d'un noyau conflictuel mettant en place un paraitre et un être souvent contradictoires pour dire la société du roman. Cette société textuelle selon le paraitre et suivant les pronostics du préfet se présente comme une société paisible et sereine, mais en réalité elle se trouve complètement déséquilibrée et tourmentée par les changements imposés par celui-ci, face à un honneur bafoué transformé en un déshonneur.

---

<sup>246</sup>Ibid., p. 211.

<sup>247</sup>Ibid., p. 139.

<sup>248</sup>Ibid., p. 166.

Omar El Mabrouk, représentant du pouvoir selon le paraitre fait introduire la modernité et assurer la cohésion et le bon-vivre aux habitants de Zitouna :

« Désormais, l'avenir est entre vos mains. Ensemble, nous construirons ce pays, nous y ferons régner la prospérité et la justice, et tout autour de vous reflouriront les bougainvillées et le rire des enfants, comme autrefois dans la vallée heureuse. »<sup>249</sup>

Or, dans tout le roman, nous avons l'impression que cette cohésion est presque absente ; le paraitre est totalement différent de l'être. En réalité, le préfet au nom du progrès bouleverse complètement l'ordre établi dans la tribu. Nous citons quelques extraits qui renvoient à ce *sociogramme* et traduisent cette ambivalence du paraitre Vs être :

« Ne vous inquiétez pas, nous confia-t-il. J'ai aussi prévu la construction d'une véritable mosquée, avec deux minarets jumeaux au sommet desquels grimperont Méziane et Améziane pour vous convier en chœur à l'office. Elle sera dotée d'une série de salles de bains où coulera à volonté l'eau chaude et froide. (...). Je m'en vais recruter un imam formé dans les meilleurs universités, rémunéré en conséquence, et dont la rhétorique vif argent vous fascinera plus fort que le téton da la fille de Rabat. »<sup>250</sup>

Ce passage résume pleinement les tentatives du renouveau amorcé par Omar El Mabrouk, ici le narrateur nous décrit le climat de désordre et d'agitation caractérisant la tribu après l'interdiction de la Djemaa.

Outre l'interdiction de la Djemaa, dans l'extrait suivant, le préfet décide d'abattre les Eucalyptus sous prétexte d'introduire le modernisme, nous relevons :

« Ces eucalyptus ont été plantés par nos ancêtres aux premiers jours de leur établissement dans ce lieu désolé. Ils poussèrent vivement, quand tout s'étiolait à l'entour, gratifiant ainsi les exilés d'un espoir d'ombre et de survie. »<sup>251</sup>

Cette modernité souhaitée par Omar dans la société textuelle se transforme en destruction ; plus loin encore, le préfet décide de démolir le mausolée d'un saint sans tenir compte de l'avis des membres de la tribu, voici un extrait :

« Cessez de vous agiter, nous voulons seulement le déplacer en un lieu moins gênant. Nous respectons vos croyances et vos rites. [...] En prime, nous doterons chaque tombe d'une belle dalle de marbre. »<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup>Ibid., p. 88.

<sup>250</sup>Ibid., p. 182.

<sup>251</sup>Ibid., p. 161.

<sup>252</sup>Ibid., p. 160.

Malgré les protestations des habitants de Zitouna, le préfet continue à ravager le paysage ancestral et à déraciner ses membres de leurs pratiques et traditions, cette fois-ci, il donne l'ordre de détruire les oliviers et l'extraction de l'huile d'olive :

« N'oublie pas qu'à la première démangeaison de mes couilles, je te ferai virer par un autre arrêté. En revanche, si tu retiens mes leçons, tu n'auras même pas, aux prochaines élections, à faire semblant de te mettre en compagnie. (...) Ta première décision de maire de Zitouna va consister à interdire dans la circonscription toute industrie oléicole. »<sup>253</sup>

Dans cet autre extrait, le préfet prend le rôle de réformateur et exhorte brutalement les membres de la tribu à choisir la voie du civisme et du progrès, il voulait en finir avec les dogmes et les coutumes ancestrales, selon lui, la modernité ne peut se concrétiser qu'avec la transgression de l'ordre établi, nous citons :

« Je m'en vais raser toutes les maisons d'en bas, pour ériger à leur place des immeubles hauts et rectilignes, aux façades plus blanches que les parties intimes de vos femmes. »<sup>254</sup>

Voici un autre extrait :

« Enfants de putes ! Je m'en vais vous enculer les uns après l'autre, ici, au grand jour, avant de passer sur le corps de vos pucelles et épouses. 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. »<sup>255</sup>

Plus loin encore, les habitants se retrouvèrent tourmentés par une nouvelle tentative de modernité, le préfet donne l'ordre du terrassement des cimetières, voici un extrait indiquant cela :

« Nous protestâmes vivement lorsqu'il fut question de terrasser notre cimetière. Le mégaphone étranger nous déclara : Cessez de vous agiter, nous voulons seulement le déplacer en un lieu moins gênant. Nous respectons vos croyances et vos rites. Les minutieuses études effectuées nous permettent de vous garantir que les os de vos ancêtres retrouveront leur exacte position initiale et que leurs mânes pourront reposer en paix. En prime, nous doterons chaque tombe d'une belle dalle de marbre. »<sup>256</sup>

De ces exemples, nous pouvons déduire que l'usage du modernisme n'est qu'une manière pour camoufler le déracinement et l'anéantissement qui se cachent derrière. L'auteur de ce roman à travers l'exemple du préfet, figure représentative du pouvoir nous invite à faire le constat sur la cruauté et la politique d'anarchie du régime

---

<sup>253</sup>Ibid., p. 105.

<sup>254</sup>Ibid., p. 104.

<sup>255</sup>Ibid., p. 162.

<sup>256</sup>Ibid., p. 160.

mis en place. Ce dernier conteste l'ordre établi en Algérie depuis l'indépendance et le compare au pouvoir colonial dans ses dévastations.

## 2. Le sociogramme de la censure

Un autre *sociogramme* se rattache à celui du précédent, il s'agira du *sociogramme* de la censure. En effet ce *sociogramme* évolue tout au long du tissu narratif et se trouve illustré dans notre corpus par plusieurs exemples à l'image de l'autorité d'Omar El Mabrouk à l'égard des membres de la tribu.

Il est à noter, rappelons-le, au sens Duchetien pour qu'un *sociogramme* prenne forme dans une œuvre littéraire, il doit se construire d'un ensemble de *représentations partielles* gravitant autour d'un noyau conflictuel et pour que la censure constitue un *sociogramme* dans notre corpus, elle doit appeler à son contraire qui serait bien évidemment la liberté. Ce rapport conflictuel entre censure et liberté marque la globalité du roman. Cela suffit donc de parler d'une *configuration sociogrammatique* de la censure, nous citons l'extrait suivant qui dessine parfaitement la censure et la répression de toute ses formes, à travers l'exemple du préfet, exemple parfait de la politique d'oppression, d'aliénation et du pouvoir autoritaire:

« Je ne vous savais pas si vaillants. Où étiez-vous donc, Ô mes braves, lorsque mon père gémissait sous l'étreinte du plantigrade ? Vous a-t-on vu, ô mes preux, prendre les larmes contre le colonisateur(...) Non, vous avez préféré garder au chaud vos fusils et vos équipements de combat pour les céder à des gens qui en feront des objets de musée. »<sup>257</sup>

Dans cet autre passage le préfet profite de son statut et décide de détruire la mosquée ne se souciant guère des croyances et pratiques religieuses des membres de la tribu, selon lui l'abolition de ces pratiques est la seule voie permettant à cette tribu d'accéder au développement et de s'ouvrir sur le monde, nous relevons :

« Ne vous inquiétez pas, nous confia-t-il. J'ai aussi prévu la construction d'une véritable mosquée, avec deux minarets jumeaux au sommet desquels grimperont Méziane et Améziane pour vous convier en chœur à l'office. Elle sera dotée d'une série de salles de bains où coulera à volonté l'eau chaude et froide. »<sup>258</sup>

Voici un autre extrait traduisant la politique de répression exercée par le préfet à l'égard des membres de la tribu, celui-ci profitant de son statut continue ces

---

<sup>257</sup>Ibid., p. 162.

<sup>258</sup>Ibid., p. 183.

incessantes hostilités et ses discours violents pour se permettre de tenir en main le sort de Zitouna, nous relevons :

« Devant chacune de vos résidences, je ferai creuser une piscine aussi profonde que vous le souhaiterez.[...] Comme je mettrai à la disposition des amateurs, dans une coopérative spéciale au prix hors taxes, toutes marques de whisky et les liqueurs les plus rares, cent variétés de fromages »<sup>259</sup>

Cette limitation de la liberté est très apparente aussi dans cet autre passage reflétant la censure de la liberté de la femme, nous relevons l'exemple d'Ourida qui s'est violée et censurée de sa liberté :

« Oui, dans la chambre où il venait d'allumer, le lieutenant qui se dirigeait vers la porte rencontra le canon du fusil. Ce fut alors qu'Ourida, toute nue, quittant le lit, se précipita pour faire écran de son corps, cheveux défaits, bras écartés »<sup>260</sup>

Au fait, ce sociogramme de la censure structure le discours et justifie la situation misérable des habitants de Zitouna, une tribu très attachée à ses pratiques et coutumes ancestrales. D'ailleurs cet attachement et ce refus de la modernité est fortement manifesté dans la société du roman, nous relevons :

« Nous devons à la vérité de dire que la population de Zitouna se fichait éperdument de cette vague histoire de ligne téléphonique. Elle s'estimait largement satisfaite dans la mesure où elle pouvait expédier et recevoir le rare courrier qu'Ali fils d'Ali(...) Sidi Bounemour aux villes de la plaine. »<sup>261</sup>

Dans cet autre extrait, le refus de la modernité est aussi perceptible, ici les membres de la tribu rejettent carrément l'idée d'ouverture d'une école dans leur tribu et affirment que seul le Coran est leur source de savoir :

« Notre interprète lui signifia alors qu'en tout état de cause, nous tous, en bons croyants, considérons le contenu du Livre comme la somme de tout savoir sur terre et que, par conséquent, ces fils de l'Islam n'avaient nul besoin d'aller se pervertir l'esprit dans ces lieux d'où Dieu était exclu et qui ne dispensaient que des hérésies. »<sup>262</sup>

Voici un autre extrait reflétant la grande nostalgie que les habitants de cette tribu éprouvent à l'égard de leurs terres et racines ancestrales, prenons l'exemple de la vallée heureuse :

« La nostalgie aidant nos aïeux crurent pouvoir à force d'acharnement au travail, recréer une seconde vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvettes

---

<sup>259</sup>Ibid., p. 116.

<sup>260</sup>Ibid., p. 146.

<sup>261</sup>Ibid., p. 20.

<sup>262</sup>Ibid., p. 29.

et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis, hors les fleuves de miel et les vierges aux yeux noirs. »<sup>263</sup>

En effet, la société textuelle dans ce roman est hiérarchisée en deux classes, la première incarne le pouvoir représenté par le préfet et la deuxième celle de la classe populaire illustrée par les habitants de Zitouna. Nous citons cet extrait où le narrateur parvient parfaitement à nous décrire l'atmosphère de paix et de prospérité et le mode de vie de ses habitants avant les ravages du préfet :

« 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 que se chargeait d'appliquer une assemblée dont on avait désigné les membres à raison de leur savoir, de leur verbe »<sup>264</sup>.

Voici un autre extrait :

« Le plus notable incident eut lieu avec l'arrivée du faux étranger. 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. »<sup>265</sup>

Plus loin dans la trame narrative, cette tribu qui, auparavant était un réceptacle de l'histoire des ancêtres se trouve perdue entre tradition et modernité face à un bouleversement sans indication au préalable et à force de vivre cette réalité contraignante finissait par perdre espoir et s'habituer aux changements imposés par le préfet pour continuer d'exister :

« Nous découvrîmes enfin qu'Omar el Mabrouk avait raison. La fine poussière des eucalyptus avait affecté nos esprits. 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. »<sup>266</sup>

De ces extraits, le lecteur arrive aisément à constater que dans la société du roman, on joue de l'hypocrisie et que le préfet représentant du pouvoir exerce la répression et la dictature pour arriver à ses fins. Il ressort que ces discours, qui sont des représentations de l'opinion public de la société du roman épousent et représentent donc parfaitement ce qui se passe réellement dans la société de référence.

---

<sup>263</sup>Ibid., p. 43.

<sup>264</sup>Ibid., p. 35.

<sup>265</sup>Ibid., p. 27.

<sup>266</sup>Ibid., p. 167.

## **Deuxième partie**

### **Approche narratologique de *La Trilogie* de Mimouni**

## **Chapitre premier :**

### **Approche narratologique de *La Trilogie* de Mimouni**

# Chapitre premier : Approche narratologique de la Trilogie de Mimouni

## I. Rappels théoriques

### 1-Incipients et clausules comme éléments d'inscription de l'Histoire dans le récit-discours mimounien

#### 1.1. L'incipit

Commencer son texte constitue une opération cruciale dans toute œuvre littéraire, mais ce processus ne peut être effectué qu'à travers l'incipit. Ceci occupe une place privilégiée et joue un rôle irréductible dans le texte, en ce sens que l'incipit ne se réduit pas à une simple information inaugurale, mais il s'agit d'un élément central reliant le texte à l'extra-texte : « en faisant référence à un hors-texte et en masquant le caractère fictif (du) geste initial »<sup>267</sup>

D'ailleurs, Claude Duchet, dans son article *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit*, considère l'incipit comme un point d'intersection entre le hors-texte (l'univers réel) et le texte (l'univers fictif). Dans ce sens, Jean J. Le cercle met au goût du jour le concept de *boucle de texte*: « On comprend alors pourquoi la critique littéraire a introduit le concept de boucle de texte. »<sup>268</sup>

Commençons d'abord par la notion d'incipit, qui- à la différence de la clausule qui assure la sortie de la fiction et permet la clôture et l'achèvement du récit- assure l'entrée à l'univers fictionnel en donnant au lecteur les premières informations sur l'histoire racontée.

Dans son acception première, le terme d'incipit vient du latin *incipio*, qui signifie commencer et qui désigne la première phrase d'un texte. Dans son article *Phrase seuil* Raymond Jean propose l'appellation *phrase seuil* pour désigner la première phrase de toute œuvre littéraire. Selon lui : « L'importance de la *phrase*

---

<sup>267</sup>DUBOIS, Jacques, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*, in *Poétique*, N°16, 1973, p. 46.

<sup>268</sup> LECERCLE, Jean Jacques, *Combien coûte le premier pas*, in *l'incipit*, 1977, p. 50.

*seuil* vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans un livre le passage du silence à la parole. »<sup>269</sup>.

Il ajoute que l'incipit est:

« Un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction et qui se termine à la première fracture importante du texte ; un fragment textuel qui, par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit »<sup>270</sup>.

Ceci dit, l'incipit d'un roman peut jouer de multiples rôles, et peut avoir différentes valeurs : d'abord, il a une valeur informative, il annonce la suite du texte en donnant au lecteur un nombre important de repères et d'informations, à savoir l'ancrage spatio-temporel, la présentation des personnages, la description des lieux et décors diégétiques, notamment dans le roman réaliste de facture balzacienne. Ensuite, il peut remplir la fonction de pacte explicite avec le lecteur, à l'exemple de l'ouverture de *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot qui est très significatif à cet égard, ou celui du *père Goriot* de Balzac : « Ainsi ferez vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche , vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : peut-être va-t-il m'amuser »<sup>271</sup>. L'incipit peut également mettre en exergue le contrat générique. Cela veut dire qu'il oriente le lecteur vers le genre de discours auquel il aura affaire. De plus, soulignons que Del Lungo a établi une typologie des incipits fondée sur ce qu'il appelle *la vitesse générale d'entrée dans l'histoire*, en distinguant quatre types, que nous résumons ainsi:

**a-** L'incipit statique :

Ce type d'incipit a une valeur informative, il se trouve notamment dans les romans de Balzac, il se caractérise par la description du décor, des personnages et du contexte historique ce qui rompt l'action et met le lecteur dans un état d'attente.

**b-** L'incipit progressif :

Ce deuxième type s'appuie sur la distillation et apporte moins d'informations et ne répond plus aux exigences du lecteur.

**c-** L'incipit dynamique :

---

<sup>269</sup> RAYMOND, Jean, *Ouvertures, phrases-seuils*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

<sup>270</sup> DEL LUNGO, Andrea, *Pour une poétique de l'incipit*, in *Poétique* n194, 1999, p. 131.

<sup>271</sup> BALZAC, Honoré, *Le père Goriot*, *Revue de Paris*, 1835, p. 50.

Appelé également « *in medias res* », ce type d'incipit s'appuie sur l'immédiateté et accorde moins d'importance à la présentation des personnages, du cadre spatio-temporel...etc. Il focalise sur l'action et plonge le lecteur directement en plein milieu de l'histoire, sans aucune explication préalable, comme si les événements étaient déjà connus de l'instance réceptrice.

**d- L'incipit suspensif :**

Ce type comporte moins d'informations sur l'histoire et cherche principalement à déstabiliser le lecteur, à créer l'effet d'attente et le suspens chez lui. En effet, ce genre d'incipit joue, du point de vue pragmatique le rôle de stratégie de *captatio benevolentiae*.

De plus, dans son ouvrage *Poétique du roman*, Vincent Jouve résume les fonctions principales de l'incipit romanesque élaborées par A. Del Lungo dans son ouvrage consacré à l'étude du statut de l'incipit romanesque *L'incipit romanesque*. Citons ces fonctions que nous investissons dans notre analyse:

**a) La fonction informative :**

Elle consiste à présenter un savoir d'ordre général qui concerne l'organisation de la narration à travers la mise en évidence des codes narratifs : espace, temps, personnages...etc. Vincent Jouve explique : « Informer pour l'incipit consiste à répondre aux trois questions que se pose tout lecteur lorsqu'il aborde une histoire : qui ? où ? quand ? Autrement dit, le début de roman, dans sa présentation de l'intrigue, renseigne le lecteur sur les personnages principaux, le lieu et l'époque de l'action »<sup>272</sup>

**b) La fonction séductive :**

Cette fonction sert principalement à séduire le lecteur et attirer son attention comme le montre Jouve dans le propos ci-après : « Intéresser consiste à susciter la curiosité du lecteur, à le prendre au piège du récit. Pour cela, le texte doit d'emblée camper une atmosphère, susciter des questions, laisser présager un conflit et annoncer une thématique »<sup>273</sup>

**c) Nouer un contrat de lecture:**

---

<sup>272</sup>JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armond Colin, 2020, p 25

<sup>273</sup>Ibid., p 25

Cette fonction joue un rôle prépondérant dans la compréhension, elle offre au lecteur les différents codes et renseignements du genre et du style. Il s'agit de proposer un contrat de lecture, autrement dit : « suggérer au lecteur comment il doit lire et, donc, l'informer sur le type de texte auquel il a affaire. En Principe, une série de signaux indiquent, dès les premières lignes, la nature du récit »<sup>274</sup>

Outre ces trois fonctions, Vincent Jouve expose une série de topoi employée par les romanciers réalistes à l'exemple de ; topos de l'inconnu, topos du nouveau, topos du dévoilement. Ceux-ci participent à motiver l'entrée dans la fiction, relevons l'explication de Jouve :

« Parmi les topoi les plus utilisés figurent : Le topos de l'inconnu (le narrateur, pour faire oublier qu'il contrôle le récit, feint de tout ignorer de son personnage)- le topos du nouveau (l'évocation d'un personnage découvrant, en même temps que le lecteur, le monde de l'histoire naturaliste la présentation de l'univers fictif)- le topos du dévoilement ( la description de l'aube, du lever du jour, permet de dévoiler progressivement et naturellement l'espace de l'intrigue) »<sup>275</sup>

## 1.2. La clausule

Finir son texte constitue une étape aussi importante que le commencement. Cette étape prépare le lecteur à quitter l'univers de la fiction et permet l'achèvement du récit comme l'a expliqué Aristote en disant que l'œuvre d'art se présente toujours comme un modèle fini, cela veut dire que toute création artistique doit se conclure.

Selon les théoriciens, cette fin ne se réduit pas à une conclusion, mais peut se définir comme un passage vers un nouveau départ et rêveries. Pour cela, chaque écrivain est libre de choisir sa clôture romanesque.

Todorov de son côté, accorde une importance particulière à la clôture romanesque, pour lui la définition d'un texte ne peut être appliquée qu'à travers l'autonomie et la clôture : « Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier ; il se définit par son autonomie et par sa clôture (même si en un autre sens, certains textes ne sont pas clos), il constitue un système »<sup>276</sup>

De plus, en abordant la question de clôture romanesque, Guy Larroux a fait la distinction entre clôture et clausule, il définit la clôture comme un lieu de sortie, qui

---

<sup>274</sup>Ibid, p 27

<sup>275</sup>Ibid., p 28

<sup>276</sup> TODOROV Tzvetan et DUCROT Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 421

s'effectue à travers l'acte d'interprétation, visant principalement l'histoire et ayant pour objet la clôture du sens. Il affirme à ce propos :

« La clôture du texte peut renvoyer à la clôture du sens si le texte considéré se présente comme une totalité fermée, complète. Lorsqu'elle définit le roman à thèse et qu'elle précise son caractère *anti-moderne*, c'est précisément cette propriété que retient Susan Rubin Sulaiman : *Là où le texte moderne cherche l'éclatement, la multiplication du sens, le roman à thèse vise le sens unique, la clôture absolue.* »<sup>277</sup>

Quant à la clausule, il précise que celle-ci est en permanente relation avec l'incipit, regroupant l'ensemble des procédés formels et données sémantiques par lesquels la clôture est introduite.

Armine Kotin, de son côté s'appuie sur la définition ci-dessous :

« La conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus. Qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos. »<sup>278</sup>

Ben Taleb à son tour propose cette définition, pour lui, la clausule est : « Un espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration [...] Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin »<sup>279</sup>

Selon ses dires, la clôture d'un texte est centrée fortement sur l'achèvement de la narration et de la lecture.

---

<sup>277</sup> LARROUX, Guy, *Le mot de la fin, La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 28.

<sup>278</sup> MORTIMER, Armine Kotin, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 12.

<sup>279</sup> BENTALEB, Othmen, *La clôture du récit aragonien*, in *Le point final*, 1984, p. 63.

### 1.3. La temporalité narrative

La question du temps constitue l'une des interrogations les plus difficiles à élucider. Depuis la nuit des temps, cette notion a suscité l'intérêt des savants et philosophes. En ce sens, avant de commencer notre analyse, nous proposons dans ce titre de mettre le point sur l'étude du temps qui semble être une composante inéluctable de toute création romanesque tel que l'illustre le propos ci-après :

« Par opposition aux arts spatiaux que sont la peinture ou la sculpture, le roman est avant tout considéré comme un art temporel, au même titre que la musique parce qu'il implique un rythme d'évocation des faits. »<sup>280</sup>

De cette citation, nous pouvons retenir que l'œuvre romanesque est construite d'un univers où espace et temps se mêlent et s'entremêlent. Dans ce sens, la question du temps demeure au centre nodal de toute production littéraire. Il s'agit d'un système de signes mettant en jeu un ensemble de procédés et techniques narratives ayant pour fonction la construction du sens, le déroulement des faits, la projection des événements dans le futur et les retours en arrière au point de l'histoire.

En effet dans tout roman, l'auteur fixe le cadre temporel de son récit par rapport à une situation historique bien précise, mais le temps ne s'écoule pas de manière régulière, car le romancier peut ralentir ou accélérer le rythme de son récit. De la sorte, chaque récit s'inscrit, impérativement, dans un cadre temporel ainsi que l'explique Genette :

« Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu où je la raconte tandis qu'il m'est impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. »<sup>281</sup>

Etudier le temps dans un roman revient donc à évaluer la durée des événements rapportés et à revoir les différentes techniques narratives. En effet, dans chaque récit, on distingue deux plans du temps romanesque. D'un côté, le temps du récit appelé également (temps de la narration), c'est le temps qu'on met à raconter les événements, il se mesure par le nombre de mots transcrit sur la page ; c'est le temps racontant. De l'autre côté, nous avons le temps de l'histoire, c'est le temps raconté. Ce sont les événements tels qu'ils se sont réellement produits dans la diégèse. De là, Genette

---

<sup>280</sup>BOURNEUF, Roland, et Real OULLET *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 128.

<sup>281</sup>GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.50

distingue trois types de relations entre ces deux plans temporels : l'ordre, la durée, la fréquence.

### **a-L'ordre**

Selon Genette, étudier l'ordre temporel d'un récit c'est :

« confronter l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même où qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. »<sup>282</sup>.

Il s'ensuit que l'ordre des événements ne coïncide pas avec leurs présentations narratives, c'est ce que Genette appelle *anachronies narratives*. Celles-ci peuvent être présentées sous deux formes : d'un côté, nous avons l'analepse, ce procédé qui est souvent désigné par le terme anglais *flashback*, correspond à un retour en arrière. Il renvoie à une évocation après coup des événements antérieurs au « récit présent » il permet l'intégration des faits les plus anciens, et sert aussi à éclairer le passé des personnages et justifier la psychologie qui sous-tend leurs comportements.

Dans l'autre côté, nous avons les prolepses, ces dernières consistent en une évocation des événements ultérieurs au « récit présent » ; ils évoquent par anticipation les événements qui se produiront dans l'avenir, bien plus tard dans l'intrigue. Notons aussi que pour chaque *anachronie*, on peut déterminer ce qu'appelle Genette *la portée et l'amplitude* :

« Une *anachronie* peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment présent, c'est à dire du moment où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude. »<sup>283</sup>

### **b-La durée**

Genette propose de mesurer la vitesse du récit en établissant un rapport entre la durée fictive des événements et la durée de la narration. Pour lui, l'étude de la vitesse permet de s'interroger sur le rythme du roman. Ce dernier conçoit la notion de vitesse comme suit :

---

<sup>282</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 347

<sup>283</sup> Ibid., p. 89

« On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale ; la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée celle de l'histoire mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte mesurée en lignes et en pages ». <sup>284</sup>

De plus, Genette répertorie quatre mouvements temporels : la pause, la scène, le sommaire, l'ellipse.

**a- La pause :**

C'est le cas de la description ou le commentaire, c'est quand l'histoire ou la diégèse s'arrête s'interrompt, donnant libre cours à l'écoulement du récit en décrivant des personnages ou des décors , ou en commentant leurs actions. Elle correspond à la formule suivante  $TR=n$  ;  $TH=0$

**b- La scène :**

C'est quand le temps du récit correspond au temps de l'histoire, c'est les cas des dialogues. Il s'agira donc d'une coïncidence entre le temps du récit et le temps de la narration, on la représente par la formule pseudo –mathématique ci-après :  $TR =TN$

**c- Le sommaire :**

Il implique que la durée de la narration soit inférieure à celle de l'histoire, c'est quand le narrateur fait un résumé rapide des événements. Le récit sommaire est marqué par une narration qui résume une période assez considérable en quelques pages et lignes. Il est représenté sous cette formule :  $TR <TN$

**d- L'ellipse :**

C'est le fait de ne pas raconter un pan de l'histoire. Cette technique narrative permet au narrateur de passer sous silence un moment ou un événement plus ou moins important de la diégèse pour différentes raisons. Elle engendre une accélération maximale et se présente selon la formule suivante :  $TR=0$  ;  $TH=n$

## **c-La fréquence**

Dans son analyse de la temporalité romanesque, Genette propose aussi de définir la fréquence comme la relation entre le récit et l'histoire, sur le plan des

---

<sup>284</sup>Ibid., p. 89

répétitions des événements. Etudier la fréquence consiste donc à déterminer combien de fois l'événement est raconté, elle est définie comme suit : « Ce que j'appelle la fréquence narrative, c'est-à-dire les relations de fréquence ou simplement de répétition entre récit et diégèse »<sup>285</sup>. De ce fait, il distingue trois formes du récit :

**a- Le récit singulatif :** C'est le fait de raconter une fois ce qui s'est passé une fois, c'est quand la singularité du récit correspond à la singularité de l'événement raconté. Selon Genette il existe une variante du récit singulatif, celle qui consiste à raconter « *n* fois ce qui s'est passé *n* fois ( *n* R/*n* H) Figures 3 p146. Ce mode singulatif est présent dans tous les récits.

**b- Le récit répétitif :** Il s'agit de raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois. Le mode répétitif est présent dans le roman épistolaire, dans le récit poétique, et, notamment dans le Nouveau roman issu de l'Ere du soupçon.

**c- Le récit itératif :** Il consiste à raconter en une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

#### **d-Les types de narration**

Examinons maintenant les rapports qui peuvent s'établir entre narration et histoire. Du point de vue temporel, la narration entretient des relations pertinentes avec l'histoire, selon Genette, on distingue quatre types de narration :

**a- La narration ultérieure :**

Ce type de narration est censé raconter des événements qui se sont déjà produits dans un passé plus ou moins éloigné par rapport au moment de la narration ou « moment présent »<sup>286</sup>

**b- La narration antérieure :**

Elle consiste à anticiper sur ce qui va arriver dans un futur plus ou moins éloigné. Ce type de narration s'emploie à raconter les événements avant qu'ils se produisent. Le futur simple et le futur antérieur sont les deux temps dominants dans ce type de narration prophétique ou oraculaire.

**c- La narration simultanée :**

---

<sup>285</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, op.cit, p. 89

<sup>286</sup> Ibid., p.72

Dans ce type de narration, le narrateur raconte l'histoire au moment même où elle se produit. Par le biais de cette technique narrative, qui consiste à faire coïncider le temps racontant et le temps raconté, se crée l'illusion de la contemporanéité entre la narration de l'action et son écriture.

#### **d- La narration intercalée :**

Ce type complexe de narration allie la narration ultérieure et la narration simultanée. Cela se fait lorsque le récit du passé s'interrompt pour céder la place à des commentaires et des réflexions rétrospectifs au présent.

Pour aussi mieux comprendre les modalités du fonctionnement de la narration mimounienne, il paraît utile de s'interroger sur les différentes fonctions du narrateur, car toute œuvre romanesque instaure un acte narratif permettant de déterminer la manière dont la fiction est mise en récit.

Selon les critiques, les romanciers modernes ont catégoriquement remis en question les ingrédients ainsi que les techniques du romanesque traditionnel. Tel est le cas de l'écriture de Mimouni, celle-ci repose sur un acte narratif novateur mettant au premier plan l'écriture subversive, comme outil d'élaboration esthétique et idéologique qui s'oriente vers une perspective d'engagement politique, qui n'oblitére pas cependant sa dimension poétique.

Avant d'examiner les différentes fonctions du narrateur, il paraît aussi pertinent dans le cadre de notre analyse de mettre l'accent sur la distinction entre le narrateur et le narrataire, selon Genette : « Le véritable auteur du récit est parfois celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute ». <sup>287</sup>

Quant au plan des niveaux narratifs Genette distingue deux types de narrateurs, le premier est appelé narrateur *extra-diégétique*. Ce dernier est dit, selon Genette, *extra-diégétique* car il est situé à l'extérieur de l'univers diégétique qui est censé nous le rapporter. D'un autre côté un narrateur *intradiegétique* est situé dans l'univers diégétique que le narrateur *extradiégétique* nous rapporte. C'est le cas du narrateur invisible des romans traditionnels où l'histoire n'est adressée à personne. Quant au second type à qui il conserve le qualificatif d'*intra-diégétique*. Il s'agit d'un narrateur visible qui peut être personnage agissant dans l'univers diégétique c'est-à-dire qui

---

<sup>287</sup> Ibid, p. 267.

participe dans le déroulement des actions et événements du récit et remplit la fonction d'un acteur. Comme il peut aussi s'agir d'un narrateur visible et non personnage agissant, qui n'occupe pas la fonction d'un personnage de l'action, il est seulement visible par le fait qu'il est mentionné par le narrataire.

De même Vincent Jouve dans son ouvrage *Poétique du roman*, en parlant des niveaux narratifs soutient l'idée que l'analyse du statut du narrateur :« dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman ?) Et le niveau narratif (raconte- il son histoire en récit premier ou est- il lui- même objet d'un récit »<sup>288</sup>

En ce qui concerne les types du narrateur, il distingue trois: un narrateur *homo-diégétique*, qui n'occupe que le rôle d'observateur ou de témoin dans l'histoire qu'il raconte, et *auto-diégétique* c'est-à-dire héros de son récit et qui participe dans l'histoire qu'il narre et cherche à ce que le lecteur épouse son point de vue. En dernier lieu, le narrateur *hétéro-diégétique*, qui ne prend aucune part à l'intrigue et reste extérieur à sa propre narration.

En ce qui concerne les fonctions du narrateur, selon Genette, l'organisateur de la diégèse peut remplir différentes fonctions, compte tenu des rapports qu'il entretient avec l'histoire racontée. D'après Professeur Malki « Genette distingue cinq fonctions attribuées au narrateur. *La fonction de narration, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction idéologique et la fonction testimoniale*»

### **1-La fonction de régie**

Par le biais de cette fonction, le narrateur intervient dans le récit pour commenter l'organisation de son discours narratif. Cette fonction concerne les articulations internes de ce discours que le narrateur commente au fur et à mesure du déploiement de l'intrigue pour nous marquer les articulations du texte et son organisation interne. Le narrateur par exemple choisira de raconter son texte dans l'ordre ou de brouiller la succession temporelle, elle lui permet de contrôler la structure textuelle et d'organiser le discours.

---

<sup>288</sup> JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Op.cit, p. 23.

## 2-La fonction narrative

Cette fonction se veut une fonction de base, elle apparaît dès qu'il y a un récit. Elle est le plus souvent implicite, mais parfois il arrive que certaines expressions telles que « je vais raconter, je vous présente l'histoire de...etc) la rendent explicite comme le montre Jouve dans son ouvrage *Poétique du roman* : « Le narrateur est d'abord là pour raconter une histoire. Si la fonction narrative peut être implicite (c'est le cas le plus fréquent), elle est parfois explicite. Une annonce liminaire comme « je vais raconter.. », en attirant l'attention sur la figure du narrateur, est souvent l'indice d'un récit autoréflexif. »<sup>289</sup>

## 3-La fonction testimoniale

Le narrateur remplit cette fonction lorsqu'il atteste le degré de certitude des événements et sources et de précision de sa narration. C'est lorsqu'il exprime ses émotions par rapport à l'Histoire. Cette fonction nous permet d'apprendre comment le narrateur appréhende-t-il son récit. Il s'agit d'un témoignage sur le plan affectif. Jouve explique : « La fonction testimoniale renseigne sur le rapport particulier (affectif, moral, intellectuel) que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle peut renvoyer aux sentiments que tel épisode suscite en lui (émotion), aux jugements que lui inspire un personnage (évaluation), ou encore à des informations sur les sources de son récit (attestation). »<sup>290</sup>

## 4-La fonction de communication

Le narrateur exerce cette fonction lorsqu'il s'adresse au narrataire pour maintenir le contact, citons la définition de Jouve : « La fonction de communication permet d'établir un contact direct avec le destinataire, ce sont ces fameuses adresses au lecteur que l'on trouve, par exemple dans *Jacques le fataliste* ou dans *Le Rouge et le Noir*. »<sup>291</sup>

A titre illustratif, Professeur Malki met, dans sa thèse, l'accent sur les rapports tumultueux et controversés qu'entretient le narrateur d'*Esthétique de boucher* avec son lecteur fictif:

---

<sup>289</sup>Ibid, p 38

<sup>290</sup>Ibid., p 39

<sup>291</sup>Ibid., p 39

«Aujourd'hui, sœur lectrice et frère lecteur, je vous ai insultés copieusement, peut-être parce que je me suis levé du pied gauche, et je me suis dit que je remplirais bien une page de ce livre de tous les noms dont je vous ai traités. Cette page serait, je l'espère, suffisante pour vous dégoûter d'être lecteurs - le temps d'un livre ou deux - un peu à la manière de ces films où l'intention est de guérir de la violence par la violence mais je dois être franc, en vous insultant, c'est moi que je vise également » p. 175.

Outre cette de même dans la réplique ci-dessous :

«A trop vous avoir en tête, sœur lectrice et frère lecteur, je ne peux parfois résister à l'envie de vous insulter, je me sens votre prisonnier, un esprit en cage, un stylo sans cervelle, mais il n'y a pas d'autre issue : c'est à vous que je m'adresse et c'est pour vous que j'écris» p. 87.

Pareillement, voire symétriquement, dans *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot, nous avons le cas d'un narrateur aussi peu fiable que provocateur acerbe

## **5-La fonction idéologique**

Cette dernière fonction figure quand le narrateur interrompt son histoire pour apporter un jugement. Les commentaires du narrateur peuvent dépasser le cadre de l'histoire pour prendre une forme plus générale. Jouve clarifie : «La fonction idéologique apparaît lorsque le narrateur émet des jugements généraux (et qui dépassent le cadre du récit) sur le monde, la société et les hommes. Elle se signale, en général, par le recours au présent gnominique à valeur intemporelle. »<sup>292</sup>

### **1.4. L'espace romanesque**

L'univers romanesque se constitue d'un système spatio-temporel dans lequel l'espace-temps sont intimement liés. Cela est dû au fait que depuis la relativité d'Einstein on sait bel et bien que l'espace ne saurait être séparé du temps. Et la littérature a pris en considération la compénétration de ces deux dimensions extrêmement importantes pour l'univers diégétique. L'espace se présente comme un constituant fondamental porteur de sens, qui ne se limite pas à une simple donnée décorative, mais se conçoit plutôt comme un opérateur de lisibilité : « Créer un espace

---

<sup>292</sup>JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armond Colin, 2020, p. 39

et un temps, sont une seule et même opération, bien loin que l'une vienne couper l'autre comme une parenthèse »<sup>293</sup>

On sait bien que la représentation temporelle en littérature semble avoir la priorité, mais la création d'une œuvre littéraire exige aussi la constitution d'une dimension spatiale où sont installés des personnages et dans lequel ils puissent accomplir leurs actions. En ce sens, l'espace romanesque se conçoit comme l'un des éléments essentiels dans tout roman, il sert de cadre de référence pour le déroulement de l'action. Il s'ensuit que l'espace :

« Peut ancrer le récit dans le réel et produire l'impression qu'il reflète le hors-texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman dans la réalité »<sup>294</sup>.

Au sens large, l'espace désigne le milieu dans lequel nous percevons le monde extérieur et localisons les objets, mais dans le monde romanesque, cette notion se trouve liée à un contexte spatial regroupant un ensemble de signes ayant pour effet la représentativité.

De ce fait, évoquer un lieu dans un roman ne sert pas de simple décor, mais il permet essentiellement d'ancrer le récit dans le réel et produire l'impression qu'il reflète le hors-texte. C'est l'illusion du réel telle qu'elle est conçue par la critique. D'ailleurs certains romanciers, pour assurer l'authenticité de l'univers diégétique évoqué et faciliter l'adhésion du lecteur à la fiction, ils concentrent leurs efforts sur la création des espaces jusqu'à les rendre si véridiques qu'on a l'impression qu'ils existent réellement. Dans certaines œuvres, le lieu permet non seulement la progression de l'intrigue et l'annonce de la suite des événements, mais il dépasse cette fonction pratique et tient une fonction narrative et devient même un véritable agent qui conditionne même l'action romanesque, et facilite l'orientation thématique du récit.

De son côté, Bachelard a accordé un intérêt particulier à cette notion dans son ouvrage *Poétique de l'espace*, il souligne la primauté de l'espace par rapport au temps qui n'anime plus la mémoire, d'après lui :

---

<sup>293</sup> TADIE, Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 67.

<sup>294</sup> Ibid., p. 77

« Localiser un souvenir dans le temps n'est qu'un souci de biographie et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe [...] C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés »<sup>295</sup>

De son côté Butor, dans son article *L'espace du roman* fait apparaître l'étroite relation de l'espace romanesque avec l'espace réel. Pour lui l'espace fictif est censé mettre en ordre l'univers réel, il explique: « Toute fiction s'inscrit en notre espace comme voyage et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque. »<sup>296</sup>

Ainsi dans *La Modification* il conçoit une intrigue en vertu de laquelle espace et temps sont étroitement corrélés. L'essentiel du récit est basé sur la modification de la passion amoureuse du héros en fonction de l'espace. Le héros en question Léon Délmond, est partagé entre deux femmes, sa femme légitime à Paris et sa maîtresse Cécile à Rome. L'évolution de la passion amoureuse varie en fonction de l'éloignement dans l'espace. Ainsi quand il est à Paris avec sa femme, il brûle d'envie d'aller rejoindre sa maîtresse et vice versa.

Par ailleurs, une nouvelle conception de l'espace se manifeste avec les questions de Genette qui situe l'espace dans une dimension purement littéraire :

« Y a-t-il de la même façon, où d'une manière analogue quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiant et non signifié, propre à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? »<sup>297</sup>

Ce dernier réserve à l'espace une place considérable en apportant un autre élément de réflexion, celui de l'espace narratif qu'il envisage comme une composante essentielle du récit au même titre que les personnages. Le lieu diégétique définit comme une portion d'espace choisie par le romancier, participant au dénouement et ne présentant pas strictement un espace référentiel, mais pouvant être considéré comme la jonction de l'espace du monde et celui du créateur :

« Le lieu narratif pourrait être pertinent, mais pour des raisons qui ne sont pas exactement d'ordre spatial : qu'un récit à la première personne soit produit en prison, sur un lit d'hôpital, dans une asile psychiatrique, peut constituer un élément décisif d'annonce du dénouement. »<sup>298</sup>

---

<sup>295</sup> BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005, p. 26.

<sup>296</sup> BUTOR, Michel, *Essai sur le roman*, Paris, Ed de Minuit, 1964, p. 50.

<sup>297</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.50

<sup>298</sup> Ibid., p. 228.

Mitterrand, dans son article *Le roman et ses territoires* explique que le lieu diégétique peut exercer une emprise sur les personnages, déterminer leur attitude, et modifier leur comportement en créant des tensions qui insufflent une dynamique nouvelle à la trame romanesque :

« L'étude de l'espace dans le roman ne se confond pas avec celle de la description [...] C'est le récit même, la narration des actions et des péripéties, qui implique à son niveau, une spatialisation. Un exemple commode est celui du déplacement de lieu en lieu et de moment en moment, dans une association consubstantielle de l'action, du personnage, de l'espace et du temps »<sup>299</sup>.

En général la problématique de la détermination du personnage par l'espace dans lequel il évolue a déjà été mise en exergue dans le roman naturaliste de facture zolienne.

## 1.5. L'écriture subversive

La violence de l'écriture correspond à une façon d'écriture qui se détache des normes convenues et ne répond à aucune convention. L'écriture transgressive en question ne se contente pas d'être marginale, mais elle déborde de son cadre pour être dérangeante et agressive à la fois aux yeux du lecteur. Cette violence de l'écriture a marqué la littérature algérienne dans la dernière décennie. Ainsi pendant la période de la colonisation de l'Algérie elle était une lettre ouverte à l'Occident pour contester la paupérisation des algériens. Et à partir des années soixante-dix plus précisément, l'arme de la subversion portée par cette écriture a été pointée vers les nouveaux décideurs en place durant la période post indépendante de l'Algérie.

En fait le roman moderne, par opposition au roman traditionnel, bouleverse complètement les principes du romanesque balzacien. Les romanciers modernes dans leurs écrits cherchent toujours l'innovation, l'inspiration et la création. Ces derniers, étouffés par le dogmatisme, ont apporté un changement révolutionnaire quant aux modalités et techniques d'écriture. A titre illustratif, on assiste à une remise en cause de l'intrigue chronologique, responsable du vraisemblable de continuité, refus du point de vue omniscient, désordre spatial, éclatement du temps, le recours à un type de personnage atypique, insaisissable, anonyme et qui peut être difforme et issu de la marge. Outre cela, au niveau de la narration on y trouve l'emploi du burlesque, de l'ironie, du dialogisme, de la polyphonie. Sur un autre plan, la littérature devient

---

<sup>299</sup> MITTERAND Henri, *Le roman et ses territoires dans Le regard et le signe*, Paris, 1987, p. 50.

engagée et militante cela lui attribue une fonction sociale et un rôle d'éveilleur de consciences.

Ces critères permettant de distinguer et de situer le roman moderne se trouvent absents dans le roman traditionnel. Ce dernier loin d'être subversif, assure l'enchaînement chronologique de l'intrigue, problématise peu le cadre spatio-temporel et met en avant un personnage typique appartenant à une catégorie sociale bien déterminée.

Dans ce sens, le lecteur, habitué au roman traditionnel ou à ce qu'on appelle la littérature « concertante » (Viart), ne fournit pas d'efforts pour comprendre le sens du texte. Mais, il se trouve gêné quant à la lecture de texte romanesque moderne déconcertants. Ce type d'écriture délirante provoque chez lui un état dysphorique et le plonge dans une atmosphère de traumatisme où aucune étincelle d'espoir ne se brille.

Dans son ouvrage *La violence du texte* Gontard explique le point de vue de Khatibi, qui à son tour nomme cette tendance de terroriste :

« En effet, cette écriture terroriste comme l'appelle Khatibi, tire sa poéticité (sa force de séduction) de la violence qui l'agit. C'est un lieu scriptural traversé par des forces dont la suprême irritation suscite une économie de l'excès. 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 »<sup>300</sup>

Selon la réflexion de Barthes, il existe deux types de texte, celui du plaisir qui contente et donne de l'euphorie et celui de la jouissance qui met en état de perte son lecteur. Ce dernier éclaire dans son ouvrage *Le Plaisir du texte* la fonction de jouissance que procure un texte moderne, il explique:

« Lisez lentement, lisez tout, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours »<sup>301</sup>

De plus, ce critique dans son ouvrage *S/Z* souligne aussi l'enjeu du travail littéraire consistant à faire du lecteur un producteur du texte. Pour élucider en quoi consiste cet enjeu, citons ce propos : « l'enjeu du travail littéraire (de la littérature

---

<sup>300</sup> GONTARD, Marc, *La violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 33

<sup>301</sup> BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 26

comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte »<sup>302</sup>

Maurice Couturier de son côté accorde un intérêt majeur au romancier moderne, il souligne à ce sujet que :

« Pour le romancier moderne, l'enjeu principal consiste à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser [...] Le roman moderne sera donc habité par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sur les contours du *sujet-origine* »p 134

Si on revient à son étymologie, le terme de violence provient du latin *violentia*, qui signifie abus de la force. Il s'agira donc d'un acte caractérisé principalement par la brutalité et l'agressivité. Selon les dictionnaires, cet acte peut prendre différentes formes : violence morale, physique, sexuelle, verbale et politique.

Yves Michaud, dans son ouvrage *Violence et politique* propose une définition globale à ce terme, selon lui :

« Il y'a violence quand dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte massée ou distribuée à des degrés variables, soit dans leurs intégrité morale, soit dans leurs processions. »<sup>303</sup>

Il est à signaler aussi que le concept de violence a fait l'objet de nombreuses recherches et différents pistes de réflexions, de la part de la sociologie, la littérature, la psychanalyse etc.

Pour Roland Barthes la violence d'écriture se présente comme une contrainte exercée sur quelqu'un pour l'obliger à ce qu'il ne veut pas :

« On ne peut lui supposer d'autre fonction que celle d'exprimer un fond, une intériorité, une nature, dont elle serait le langage premier, sauvage, asymétrique, nous concevons bien, sans doute, que l'on puisse dériver la violence vers des fins réfléchies, la tourner en instrument d'une pensée, mais il ne s'agit jamais que de domestiquer une force antérieure, souverainement originelle »<sup>304</sup>

En outre, dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, il met l'accent sur les liens existants entre la violence de l'écriture et la société de référence de toute

---

<sup>302</sup>BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p. 10.

<sup>303</sup>MICHAUD, Yves, *Violence et Politique*, Ed Gallimard, Paris, 2005, p. 50

<sup>304</sup>BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 50

production littéraire, il considère la violence comme un *cotexte* ayant une relation directe avec *l'extra-texte*. Ainsi il souligne à ce propos :

« L'écriture est un acte de solidarité historique [...] l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est langage littéraire transformé par destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire »<sup>305</sup>

Toujours pour Barthes, tout écrivain peut se servir de la violence dans son discours pour exprimer sa révolte et son refus de toute soumission, il explique :

« L'écriture de la violence apparaît alors comme une façon de lutter, avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens »<sup>306</sup>

En ce sens, il s'agit d'un moyen de révolte et de combat servant à contester, et qui peut être investi comme une forme d'écriture:

« La violence est une forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture. Il est important de comprendre que l'écriture de la violence comme tentative de la conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, n'est pas un exercice dérisoire : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens-lecteurs »<sup>307</sup>

Réaliser un discours violent n'est donc pas une mince affaire. Selon les théoriciens et les spécialistes, cette opération s'effectue à travers différents mécanismes et procédés discursifs.

---

<sup>305</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 18.

<sup>306</sup> Ibid., 18

<sup>307</sup> NGALLASSO, Mwatha, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français*, in *Notre liberté*, 2002, N° 148, p. 73.

**Deuxième chapitre :**  
**Analyse narratologique de la Trilogie**

## Deuxième chapitre : Analyse narratologique de la Trilogie

### 1. Etude des incipits et des clausules dans le récit mimounien

#### 1.1. Incipits mimouniens

L'œuvre mimounienne témoigne à sa façon d'une écriture souvent déroutante, inscrite principalement dans le modernisme textuel, favorisant l'enchevêtrement de multiples codes narratifs tels que le code de l'énigme de l'oralité... ainsi que des procédés narratifs tels que la destruction de la linéarité, l'éclatement du récit, le désordre spatio-temporel, l'inscription du délire, du mythe et du fantastique dans la narration, la symbolique des personnages et des lieux. Ce chapitre renferme une analyse approfondie du fonctionnement de ces codes et techniques narratifs.

De ce fait, nous nous attacherons d'abord à examiner les incipits, et les clausules dans l'écriture mimounienne, puis nous analyserons les variantes du temps pour pouvoir déceler le temps fictif de la narration et le temps réel de l'histoire. Nous passerons ensuite à l'étude de l'espace et des personnages et leurs fonctions narratives. Cette analyse du tissu narratif nous permettra d'explicitier les différents codes de la narration susmentionnés ci-dessus et nous servira à articuler les mécanismes intra-textuels à la structure globale externe du texte, ce qui permet par la suite d'approcher de plus près l'écriture de Mimouni et de parvenir à une meilleure compréhension du rapport existant entre l'écriture romanesque mimounienne et l'Histoire.

Dans la mesure où l'incipit constitue un lieu stratégique de l'univers diégétique, où se croisent les différents codes de la narration et s'édifie la fiction, il nous est paru utile de commencer notre lecture narratologique par l'étude de l'ouverture romanesque de l'œuvre Mimouni. Cela nous permettra de délimiter les contours de la fiction et de nous montrer également que cette phrase-seuil est le lieu par excellence de l'inscription de l'Histoire et du sens global de l'œuvre toute entière. Pour illustrer l'importance stratégique de ce lieu diégétique, citons M. Malki:

« L'incipit de tout texte romanesque est un espace de lecture programmatique qui vaut pour l'œuvre qu'il inaugure, en ce sens qu'il contient en germes les orientations générique, pragmatique, stylistique, discursive, thématique et esthétique qui spécifient et

canalisent sa réception, c'est-à-dire la nature de son pacte communicationnel, ainsi que le type de coopération requise »<sup>308</sup>

Dès la prise de contact avec le premier volet de la *Trilogie Le Fleuve détourné*, nous nous sommes retrouvés face à une phrase d'entrée très frappante, séductive et violente à la fois, par le biais d'un discours embrayé à la première personne :

« 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. »<sup>309</sup>

Au fait l'incipit du *Fleuve détourné* est, de prime abord, de type dynamique qui commence *in medias res*, projetant le lecteur directement en pleine action, sans aucuns préliminaires. Il cumule également les trois fonctions requises dans tout incipit, à savoir la fonction codifiante, informative et séductive. En effet, cette entrée en matière imbibée de signes de la subjectivité nous plonge dans l'univers du discours : l'adjectif possessif *nos* (exprimant la connivence, la complicité avec l'instance réceptrice dès la prise de contact avec le texte), le présent de l'indicatif, le pronom et le passé composé, le futur antérieur et le futur. Dans cet ordre d'idées le narrateur auto-diégétique s'adresse à son lecteur sur un ton confidentiel pour lui faire part de ses déboires dans les dédales de l'Administration, ainsi qu'on va le voir.

Il s'ensuit que la fonction séductive est aisément déductible de ce début *in medias res*. C'est ainsi que cet incipit stimule le lecteur en produisant chez lui un intérêt romanesque majeur, ce qui le séduit, l'attire et le pousse à découvrir les tenants et les aboutissants de l'histoire racontée et à s'interroger sur le parcours du personnage principal. Cela valide donc la fonction séductive. Cet incipit recèle également et en dernier lieu la fonction dramatique, en impliquant le lecteur d'une manière immédiate dans la narration et les actions. Il s'agit de la mise en œuvre de la stratégie de *captatio benevolentiae* bien concertée.

En outre, nous pouvons ajouter à cela que cet incipit s'ouvre sur une situation d'incertitude et d'immobilité, c'est ce qui est bien repérable dans l'extrait ci-après du personnage principal : « lorsqu'il aura entendu mon histoire »

---

<sup>308</sup> MALKI, Benaïd, *La dimension programmatique de l'incipit en tant qu'espace de lecture stratégique*, In *Revue, Faslo el-khitab*, N° 01, Vol 11, Université Tiaret, 2022, p. 569

<sup>309</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p.09

De plus, nous avons constaté qu'il s'agit d'un discours transgressif, participant à l'éclatement du récit, et dont les marques et traces d'énonciation sont omniprésentes. Celle-ci sont assurées par l'emploi des déictiques (la première personne « Je », les adverbes spatio-temporels « immédiatement... », les verbes au présent « prétend, partage, est... », signalant l'intrusion du narrateur, les pronoms possessifs « ma présence en ce lieu », la focalisation interne et le recours au langage de la sexualité, produit par le procédé de l'humour noir, adressé directement au pouvoir de l'Algérie post-indépendante: « l'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. »

L'incipit de *Tombéza*, à la différence du premier volet, *Le Fleuve détourné*, s'ouvre sur l'ancrage spatial où se trouve le personnage éponyme ; il s'agit d'un « lieu d'entreposage » et sur un indicateur temporel « Depuis midi ». Cela dit, il s'agit donc d'un incipit de type statique, très informatif, permettant au lecteur de se situer d'emblée dans le monde fictionnel, en mettant en relief l'isotopie de la dégradation « balais, w.c. , bidet.. ». Un narrateur de type intra-diégétique. Ceci constitue un espace textuel très riche en informations par rapport au précédent ; il permet ainsi non-seulement l'ouverture du récit, mais aussi l'expansion du titre *Tombéza* :

« 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. »<sup>310</sup>

D'ailleurs, dès la phrase inaugurale, le narrateur décrit avec minutie le décor de l'histoire narrée, autrement dit, l'aspect dégradé et dysphorique du lieu où il se trouve : « cette pièce qui fait lieu de débarras, suffoqués par les merdes, les malades grabataires,...etc ». Cette description de l'univers diégétique suspend l'action et met le lecteur dans un état d'attente, cela assure donc le topos de l'immobilité.

L'univers diégétique décrit dans ce texte nous introduit ex abrupto dans une atmosphère de désolation et de misère. L'espace bien particulièrement décrit est un espace tragique ; le blessé Tombéza se trouve piégé entre les ordures, citons ce passage :

---

<sup>310</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sédia, 2007, p.09

« La nuit Tombe et l'obscurité envahit lentement la salle. Je perçois déjà l'horrible gratouillis des pattes rêches des cancrelats qui se préparent à quitter leur abri diurne. Ils vont bientôt envahir toute la chambre, et les plus gros, antennes en alerte, émergeront un à un de l'orifice du bidet avant de s'aventurer le long des couloirs du pavillon. Ces cafards pansus semblent avoir une prédilection pour le bloc opératoire situé à quelques mètres de l'endroit où je repose. Est-ce le sang qui les attire ? »<sup>311</sup>

Dès cet incipit, le séjour de Tombéza à l'hôpital paraît difficile puisqu'il est jeté à son insu dans un vivier invivable envahi d'ordures nauséabondes et de bêtes diurnes. Il est donc l'objet amorphe des cafards qu'ils l'envahissent de tout côté :

« Je sens le chatouillement itinérant du premier animal qui se promène sur mon cou nu. Un autre débarque sur mon front, teste l'obstacle de mon sourcil droit qu'il préfère finalement contourner, débouche sur ma pommette, excellent poste d'observation, traverse la joue et s'arrête à la commissure des lèvres. Émerge son suçoir à la recherche d'une trace de salive à aspirer. Un troisième vient rejoindre son compagnon [...] je suis allongé »<sup>312</sup>

Nous pouvons constater alors d'ores et déjà qu'il s'agit d'une part, de la mise en exergue de la fonction informative manifestée par le biais des constituants de l'univers diégétique: espace, temps et personnages. D'autre part, de la fonction codifiante, puisque le narrateur expose d'une manière précise le code du texte et les différents renseignements.

Soulignons aussi que la narration est à la première personne, elle renvoie au personnage principal de l'histoire Tombéza, dont l'onomastique est vraisemblablement humoristique et revêt une sonorité explosive, portant en elle une valeur péjorative de laideur et de mocheté. Bien évidemment, un sobriquet pareil est une pure fiction dont on ne connaîtra pas la suite, l'intention cachée derrière son onomastique, et que le narrateur, Tombéza, rejette d'ailleurs, conscient qu'il recèle une malédiction, à la fois existentielle et congénitale le poursuivant toute sa vie :

« 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'impudent 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. »<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza, Ed Sédia*, 2007, p. 09

<sup>312</sup>Ibid., p. 10

<sup>313</sup> Ibid., p. 153.

Quant à l'incipit de *L'Honneur de la tribu*, nous pouvons avancer que ce dernier fonctionne autrement que les deux précédents. Il est de type suspensif, contenant peu d'informations sur la situation, le lieu, les personnages et le moment de l'action. Au fait, il met en avant le procédé de *l'intertextualité* qui s'incarne dans la mise en relief d'un passage coranique indiquant une tradition arabe :

« 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'agréer mon récit. »<sup>314</sup>

Il en va de même pour *Le Fleuve détourné*. Ce dernier s'ouvre aussi sur le motif de l'attente, de l'incertitude de ce qui va suivre, et de l'arrivée, ce qui exhibe au texte un aspect énigmatique dû au manque d'informations sur l'intrigue et l'histoire narrée : « nous ne savions pas ce qui nous attendait ». Cela séduit le lecteur, le rend actif et renforce par la suite la fonction séductive.

De plus, cet incipit noue également un pacte de lecture très manifeste entre les deux instances narratives : l'instance productrice et l'instance réceptrice. Il est construit d'une narration à la première personne et d'une formule impersonnelle signalant vivement la nécessité de la révolution et indiquant le recours à l'aspect historique manifesté dans les propos d'Omar El Mabrouk, dès son arrivée à sa tribu natal, ce qui dérouta le lecteur : « Il faut que vous sachiez que la révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée »

Nous retiendrons de là que cet incipit est essentiellement révélateur de l'Histoire, il distille, petit à petit, l'information dès la première ligne en commençant à exposer la situation des habitants de la tribu. Le narrateur met l'accent sur l'aspect culturel, il compare et relie la disparition de la langue à l'état catastrophique et absurde des habitants, qui, à ses yeux, conduit à la perte irrémédiable de l'identité, de la culture et de l'existence : « Notre langue est tombée en désuétude et nous ne sommes que quelques survivants à en user. »<sup>p09</sup>

Il s'ensuit que les incipits mimouniens s'ouvrent sur des topois divers : l'attente, l'immobilité, l'arrivée etc. Ces topois foisonnent de procédés d'embrayage et entretiennent un rapport étroit avec les titres du roman. En ce sens, nous pouvons déduire que Mimouni, dès l'entrée en matière, cherche à maintenir le contact avec son

---

<sup>314</sup>Mimouni, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p.09

lecteur en attribuant à son texte différents codes et fonctions qui s'inscrivent et permettent au lecteur l'accès rapide à la signification de l'œuvre.

## 2. Eclatement du temps

Après avoir analysé les incipits, il s'agira dans cette section d'une analyse du tissu narratif en suivant la méthode Genettienne. Cela nous permettra de comprendre le fonctionnement de la narration mimounienne et permet aussi de déceler le rapport entre le temps du récit et celui de l'histoire.

A la lecture de la Trilogie mimounienne, on se trouve face à des anachronies au point de l'histoire autrement dit, la notion du temps est fortement caractérisée par le désordre et la discontinuité. Rachid Mimouni, pour déstabiliser son lecteur et assurer l'illusion du réel, il met en jeu un ensemble de techniques narratives.

### 2.1. *Le Fleuve détourné*

Ce premier volet, porte sur des sujets politiques tels que la confiscation de la révolution, la dictature, et la quête identitaire. Il s'ouvre par un discours inclusif, sur un ton confidentiel. Le pronom « nos » a une valeur de connivence ; il exprime une certaine complaisance entre émetteur et récepteur du texte. Partant le lecteur est pleinement engagé dans le texte :

« 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.... Je suis certain qu'il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera partir immédiatement. »p 09

Pour ce qui est du reste, nous soulignons le type de narration ultérieure, le personnage protagoniste raconte à ses compagnons du camp son histoire et son passé au maquis, son enfance, son séjour à l'hôpital. Ces événements ont déjà eu lieu dans le passé, et apparaissent comme postérieurs au « récit présent »( Genette). D'ailleurs, on constate l'usage du passé simple et l'imparfait dès le début jusqu'à la fin du récit. Voici quelques exemples : « Je grandissais avec Houria, dont les seins poussaient, et qui se mettait à baisser les yeux et rougir lors de nos rencontres. Elle était belle comme un rêve, et je craignais de ne pouvoir l'épouser »p 19, « Un jour, il

me prit par la main et m'emmena vers l'échoppe du cordonnier.... »p20, « Il me mena vers une des habitations. Elle contenait plusieurs lits du camp. Ce sera ta place me dit il en me désignant l'un d'entre eux. »p 24

Dans ce roman, la narration est confiée à un narrateur de type *auto-diégétique*, celui-ci est narrateur de sa propre histoire, c'est-à-dire objet de sa narration cela fait appel donc à la focalisation interne. Ce type de narrateur est choisi par Mimouni en fonction de la problématique générale abordée dans son œuvre, qui place au premier plan la critique du pouvoir dictatorial et la dénonciation de l'oppression.

Ce narrateur est souvent victime des faits relevant de sa propre expérience, il nous communique ses pensées, ses émotions et ses jugements par rapport aux événements de la *diégèse* :

«Et brusquement, je compris la raison de cette sensation et l'origine du malaise qui me saisissait à chaque fois que je me trouvais dans la compagnie : Il n'y avait pas d'oiseau 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. »<sup>315</sup>

D'ailleurs on constate que ce narrateur ne cesse de répéter tout au long de la narration son errance, nous relevons ce passage indiquant son enfermement dans le camp : « La vie dans le camp était strictement réglementée. Un horaire minutieux organisait nos activités. Nous nous levions le matin au signal de trois longs coups de sifflet...la fin du repas. »p25 C'est de là, qu'est venu tout le mal par la suite.

Ce narrateur évoque aussi son parcours tragique personnel comme l'indique le passage suivant : « Je lui répondis que je venais d'arriver au pays après une longue absence, pour apprendre qu'on me considérait comme mort, que je n'avais aucune pièce d'identité»<sup>316</sup>

Quelques pages plus loin, il décrit sa déception et son désespoir:

«Je n'attends plus la réponse de l'Administrateur. Je sais désormais qu'elle ne viendra jamais. Qu'il ne se soucie de mon cas comme maintenant de son ancienne villa aux murs lézardés »<sup>317</sup>.

De son histoire se dégage l'isotopie de l'attente. Cette isotopie est très significative dans ce roman, elle s'étend sur l'œuvre tout entière et donne au texte une

<sup>315</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 185.

<sup>316</sup> Ibid., p. 72.

<sup>317</sup>Ibid., p. 214.

signification tragique. Elle traduit également l'échec du régime et accentue le ton tragique de cet univers textuel. Compte tenu de la narratologie Genettienne, le choix d'un tel narrateur s'explique par le fait que Mimouni veut exprimer sa position idéologique et imprimer à son œuvre une allure de témoignage personnel sur la réalité politique de la société algérienne.

De surcroît, l'analyse de ce roman permet d'observer les différentes fonctions du narrateur expliquées plus haut. Le narrateur de ce premier volet remplit quelques fonctions définies par Genette, nous citons d'abord la fonction narrative qui apparaît dès l'incipit. Outre cette fonction, étant donné que tout texte exige un destinataire pour que l'acte de communication se produise afin de garder le contact avec le destinataire auquel s'adresse son récit, ce narrateur assume la fonction communicative qui permet d'amener le lecteur à prendre position, de l'impliquer dans la diégèse.

Par ailleurs, ce narrateur- personnage exerce aussi une fonction testimoniale, celle-ci correspond à l'évaluation qui consiste à porter des jugements. Dans ce roman, elle permet de témoigner sur le comportement du régime politique en place et résume l'opinion de Mimouni. .

Il convient d'ajouter que cet exemple où le narrateur autodiégétique était au maquis dans le camp où il a travaillé, prouve son contact régulier avec les maquisards et ne manque pas aussi l'occasion pour attester sur la corruption des responsables, ceux qui profitent de leurs statuts et leurs liens avec le pouvoir pour préserver leurs intérêts : « Tour à tour les personnages importants et graves prononcèrent des discours enflammés puis ils remontèrent dans leurs belles voitures noires et disparurent aussitôt »<sup>318</sup>

Comme les montrent ces exemples, la fonction testimoniale trouve son expression dans le récit. Ce narrateur ne cesse d'émettre des jugements négatifs qui reflètent parfaitement l'opinion réelle et la position critique qu'adopte l'auteur contre le régime mis en place. .

Outre cette fonction, ce narrateur remplit également la fonction idéologique traduite par ses interventions à l'égard de l'histoire. Cette fonction apparaît de manière

---

<sup>318</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 136.

directe dans les séquences narratives qui livrent les nombreux jugements de valeurs, convictions et pensées et évaluations du narrateur.

De plus, ce narrateur assume la fonction de régie, celui-ci organise sa matière et opère sa propre chronologie incluant analepses et prolepses, et oriente notre réception en insistant sur certains événements par la redondance et en choisissant de faire passer sous silence d'autres.

## **a- L'ordre**

### **Les analepses**

Les analepses et les prolepses prolifèrent tout au long du texte mimounien, nous prenons à titre d'exemple quelques passages. Dans l'extrait qui suit, le narrateur remonte dans le passé, il fait un retour vers ses origines et sa naissance, en décrivant avec minutie sa tribu ancestrale, il évoque un événement très important sur le plan économique, il s'agit des partages des terres :

« Je suis né dans un petit douar au pied des monts Boudjellel, face au point KEDAR. Ma famille est issue d'une puissante tribu qui habite en haut, près du village KEDAR. La loi française disait qu'il suffit qu'un seul ayant droit demande le partage pour que celui-ci soit réalisé d'autorité.»<sup>319</sup>

Il développe encore le point de la révolution agraire dans l'analepse qui suit :

« Loin de village, séparé des autres de la tribu, il y'avait un bout de colline rocailleux et stérile. Y furent exilées cinq familles. Celles qui comptaient pour rien dans la subtile hiérarchie de la tribu, celle qui n'eurent jamais voix au chapitre au moment du partage, celles dont les chefs ne savaient parler au conseil, ne faisaient que bafouiller quand il leur fallait prendre la parole... »<sup>320</sup>

Dans ce qui suit, il continue son voyage dans le passé, cette fois-ci, après avoir parlé de sa transcendance et ses origines, il signale le point de l'exil :

« Les membres exilés de la tribu s'installèrent sur leur flanc de colline. Têtes basses, mâchoires serrées. ; Pieds nus et djellaba au vent, j'ai passé le plus clair de mon enfance à trotter le long des sentiers sinueux de cet espace abrupt, Houria ma voisine, partageait concernant mes jeux et mes randonnées. »<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup>Ibid., p.13

<sup>320</sup>Ibid., p. 15.

<sup>321</sup>Ibid., p. 17.

Dans l'exemple suivant, il fait un saut vers un autre sujet, il s'éloigne de l'histoire et nous fait partager ses pensées en s'interrogeant sur le destin de sa tribu, il s'agit d'une *digression* :

« Qu'importe les mots, notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre ni pitié. Nos voix s'enrouent, et nos cœurs et nos bras se lassent de tans d'âpreté, de tant d'injustice. Un jour, nous remettrons en cause nos destins. »<sup>322</sup>

Dans ce qui suit, il raconte son départ au maquis, il signale ici l'événement de préparation de la guerre de libération :

« Peu de temps après mon mariage, je remarquai les fréquentes visites d'hommes revêtus de *kachabias*, aux allures furtives et mystérieuses ...Un jour, trois d'entre eux s'encadrèrent à la porte de l'échoppe que le vieux cordonnier me légua à sa mort. Ils me saluèrent. Je jetai mon sac sur l'épaule et nous nous mîmes en route. »<sup>323</sup>

De plus, il fait appel à l'Histoire notamment la révolution algérienne dans l'analepse suivante, il décrit sa vie et son parcours au maquis:

« Nous marchâmes longtemps à travers monts et forêts. Je me rendis effectivement compte de la nécessité de solides chaussures pour accomplir ce genre de parcours : un jour, à l'aube, des explosions nous réveillèrent en sursaut. »<sup>324</sup>

Dans ce qui suit, il décrit aussi son séjour à l'hôpital :

« En me réveillant, je me trouvais dans une grande salle blanche contenant une dizaine de lits alignés de part et d'autres du mien... ; je lui répondais que je ne m'en souvenais plus... »<sup>325</sup>

Cette analepse témoigne de son voyage à un pays voisin et, surtout, de sa guérison soudaine de son amnésie :

« Je vécus ainsi plusieurs années, serein et calme, entouré de gens amicaux et fraternels. J'y aurais volontiers passé le reste de mon existence. Mais il a fallu que le malheur survienne. Un jour, comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres et se mirent à picorer les fleurs. En instant, le jardin fut ravagé. Ce fut ce jour que recouvrai la mémoire... ; le jour de mon départ, tout le personnel vint me souhaiter bon retour au pays. »<sup>326</sup>

Dans cette analepse Fly-tox plonge dans le passé et raconte ses souvenirs au bordel :

---

<sup>322</sup>Ibid., p. 20.

<sup>323</sup>Ibid., p. 20.

<sup>324</sup>Ibid., p. 26.

<sup>325</sup>Ibid., p. 31.

<sup>326</sup>Ibid., p. 36.

« 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 monter »<sup>327</sup>

De même, le vieux Vingt-Cinq plonge dans le passé et raconte ses souvenirs :

« De plus loin que je me souviene, j'ai toujours vécu de rapines, j'ai commencé par servir parmi les paysans de la région. En ce temps- là une grande partie du pays était couverte de forêts. »<sup>328</sup>

Dans le passage qui suit, Rachid le Sahraoui se souvient de son passé, il raconte son aventure et son travail :

« Je travaillais dans une villa très spéciale entourée d'un haut-murs d'enceinte .Deux soldats dont défendaient l'entrée. Les rayons étaient chargés des produits les plus sophistiqués, les plus rares ... Robes d'été transparentes.»<sup>329</sup>

## Les prolepses

La prolepse constitue une anticipation des événements postérieurs par rapport au point de l'histoire, nous donnons quelques exemples :

Dans ce qui suit, le narrateur prédit l'avenir, il voit qu'un jour le fleuve retrouvera son cours naturel et débordera partout:

« Que tombe la pluie ! Que tombe la pluie ! Tous les jours, et toute la nuit encore ! Sans répit alors, ses forces enfin revenues, 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. »<sup>330</sup>

Dans la prolepse suivante, il se projette dans l'avenir et prévoit une fin sanglante au pays en raison des déceptions du peuple :

« Que s'abreuve encore le sang le sol de ce pays, car le soleil dessèche tous, et notre mémoire est courte. Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, pour tatouer la mémoire collective qui, refusant le silence complice, saura, le temps venu, ressusciter nos souvenirs. Que s'abreuve encore le sang le sol de ce pays, j'appellerai à notre secours les plaintes de tous les damnés du monde »<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 66.

<sup>328</sup>Ibid., p. 152.

<sup>329</sup>Ibid., p. 68.

<sup>330</sup> Ibid., p. 142.

<sup>331</sup>Ibid., p. 128.

## **b. La durée**

Le rythme du récit correspond à la différence entre le temps de la fiction et le temps de la narration, il peut être accéléré comme il peut être ralenti. Pour ce qui est de notre récit, nous relevons quelques extraits :

Une matinée en une page : « Il y'a une grande effervescence, ce matin [...] Qui répondra toutes vos questions. » p 14

Une nuit en une page et demie : « A la tombée de la nuit, Messaoud, mon premier compagnon, réapparut. Il hocha la tête sans mot dire[...] Et ainsi toute la nuit, nous marchâmes ainsi. » p 93

Une matinée en quelques lignes :

« Au petit matin, nous franchîmes un oued et après avoir contourné une colline, nous découvrièmes une vague piste [...] Il me semblait que nous nous trouvions plus au sud, au creux d'une petite vallée » p 95

Une journée en une page : « Un jour comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres [...] L'hôpital tomba alors dans un silence sépulcral [...] Le directeur me fit un papier pour me permettre de traverser la frontière » p 35

Une journée en six pages : « Au milieu du deuxième jour, à bout de force, les tempes bourdonnantes, je m'écroulai au bord d'un petit ruisseau [...] Comme c'est étrange » p 28

Huit heures en trois pages :

« Huit heures vautré sur le dos dans la poussière de la cour, Rachid défie le soleil. Il le fixe sans cligner des yeux[...]Je viens du désert. J'aurais voulu voir la mer. Une fois, une seule, respirer à pleins poumons le vent du large » p 53

Trois jours en une ligne : « Trois jours et Rachid n'a pas fini d'exhaler sa fureur contre vingt- cinq. » p 66

Une nuit en cinq pages : « Nous sommes assis devant la porte de la baraque, sous la clarté de la lune. Silence à l'entour [...] Rachid le sahraoui nous a préparé du thé à la menthe. » p 152

Plusieurs années en une ligne : « Je vécu ainsi plusieurs années serein et calme, entourée de gens amicaux et fraternels. » P36

**-Pause :**

Une description : « A franchement parler, il n’y a pas trop lieu de se plaindre à notre situation. Certes notre installation matérielle reste très rudimentaire.» p10

Un commentaire : « Le bien et le mal sont restés pour moi des notions d’une parfaite abstraction. Je les retrouvais dans les discours de mon instituteur, dans les livres que je lisais [...] la paix de l’âme » p 186

**-Scène :**

Dialogue du protagoniste avec Si Chérif, un défunt :

« -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» p81-82

**-Sommaire :**

« Trois jours et Rachid n’a pas fini d’exhaler sa fureur. » p 66 « Je répétai alors mon histoire, qu’il écouta avec beaucoup d’attention » p 81 « Le jour de mon départ tout le personnel vint me souhaiter bon retour au pays [...] Les mots me manquaient » p 36 « Nous sommes assis autour du cadavre de Omar, étendu sur une natte dans un coin de la pièce » p 211

**-Ellipse :**

« Et toi ? demanda-t-il pourquoi es –tu ici ? Tu as retrouvé ta femme ? – C’est une longue histoire.» p 190 « C’est une longue histoire. Si tu sais où se trouve mon fils dis-le- moi. » p 201 « Je vécus ainsi plusieurs années, serein et calme, entouré de gens amicaux et fraternels. J’y aurais volontiers passer le reste de mon existence. » p 35

### **c.La fréquence**

**-Récit singulatif :** Toute l’histoire représente ce type de récit.

**-Récit répétitif :** Nous avons relevé pas mal de récits qui se répètent tout au long du roman:

Premier récit :

« L'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversif » p 09 « Le plus simple est de rester coi, de laisser l'administration procéder à l'ablation de nos couilles » p 27 « L'ablation de vos couilles vous préservera à tout jamais de ces affections malignes. Cela n'est d'ailleurs qu'une première étape. Faites- nous confiance, nous vous préparons des lendemains mirifiques » p 51

Deuxième récit :

« Vers midi arriva le maire accompagné de personnages importants et graves » p 135 « Tour à tour les personnages importants et graves prononcèrent des discours enflammés[...]et disparurent aussitôt » p 136

Troisième récit :

« Que viens- tu faire ici, revenant ? Ta place est là-bas, dans le cimetière » p 52. « Tout le monde te croyait mort, commença Ahmed » p 58 « Je lui répondis que je venais d'arriver après une longue absence, pour apprendre qu'on me considérait comme mort.. » p 72

Quatrième récit :

« Un vieillard qui m'a parlé de 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 ? » p 59. « Que s'est-il passé au pays ? Pourquoi les oiseaux ont-ils disparu ? Pourquoi construit- on des ponts sur des rivières mortes [...] Pourquoi les morts refusent- ils de témoigner ? » p 209

Cinquième récit :

« J'attends toujours la réponse de l'Administrateur en chef. Mon séjour en ce lieu commence à me peser » p 19 « A ce jour, pourtant, je n'ai reçu aucune réponse. J'ai décidé d'envoyer une lettre de rappel » p 145

**-Récit itératif :**

« Je soignais les arbres et taillais leurs branches qui abritaient les oiseaux chanteur. Je prenais bien garde à ne pas déranger les nids. » « Il a pris l'habitude de revenir avec trois autres hommes, et des femmes à chaque fois différentes » p 176  
« Puis on m'a demandé d'attendre. J'attends toujours. [...] Régulièrement, chaque mardi matin, jour de réception, je vais m'enquérir de l'avancement de mon dossier » p 121

## **2.2 Tombéza**

Dans ce deuxième volet, la narration est prise en charge par un narrateur *auto-diégétique* c'est à dire le narrateur est lui-même le personnage principal de l'intrigue. Nous soulignons donc une narration à la première personne. Au fait, dans *Tombéza*, le narrateur s'adresse aux personnages de l'histoire et leurs attribue une voix textuelle. On constate l'enchâssement de pas mal d'histoires au sein du récit cadre de Tombéza. Dans ce cas l'ordre de la narration ne calque pas l'ordre de l'histoire, le narrateur emploi des *anachronies* narratives ce qui perturbe l'ordre d'apparition des événements.

On constate aussi que la narration ultérieure manifeste tout au long du récit. Tombéza joue le rôle de narrateur et personnage à la fois, ce dernier se trouve dans le même espace de son histoire. Il convient aussi de souligner aussi que la narration dans ce roman est construite par le monologue interne. En effet le texte est fortement submergé par les réflexions du protagoniste. Nous soulignons donc un manque d'actions et un surplus de souvenirs, de rêves, de pensées et d'espoirs que le narrateur ne cesse de répéter et partager avec son narrataire. Voici quelques extraits : «Comment ai-je survécu ? Abandonné dès le premier jour, c'était à peine si Fatima consentait à me faire avaler furtivement un peu de lait volé à la chèvre »<sup>332</sup>. Nous citons aussi cet autre passage : « 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.»<sup>333</sup>

---

<sup>332</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 43.

<sup>333</sup> Ibid., p. 53

## a.L'ordre

### Les analepses

Dans cette analepse, le narrateur *auto-diégétique* plonge dans le passé coloniale et nous raconte sa naissance tragique :

« Ma naissance ne fut l'objet d'aucune de ses réjouissance traditionnelles qui célébraient la venue d'un enfant mâle dans la famille, aucun youyou de femme heureuse ne vint se mêler à mes cris de nouveau né. »<sup>334</sup>

Dans l'analepse qui suit, il raconte son travail chez Biget :

« Nous entrâmes dans l'écurie où s'alignaient en deux rangées vingtaine de vaches énormes et grasses. Je fis état de mon admiration et mon compagnon ne put réprimer un sourire. »<sup>335</sup>

Dans cette analepse, il raconte sa connaissance avec Batoul, qui lui montre la photographie du repris de justice :

« Il a plaqué contre mon nez la photographie du repris de justice avec la même insistance qu'avaient mise les deux sergents du 2<sup>ème</sup> Dragon qui me demandaient d'identifier les trois terroristes en ce dimanche où je fis pris dans la rafle du souk du village. »<sup>336</sup>

Ici, il raconte son histoire quand il devient responsable d'un village à l'époque coloniale et son mariage avec Malika : « Abandonnée Malika, et jamais ni le père, ni la mère, ni un frère ou une sœur n'eurent ce courage de lui rendre visite, disons pendant mon absence [...] devant son lit. »<sup>337</sup>

### Les prolepses

La prolepse constitue une anticipation des événements postérieurs par rapport au point de l'histoire, nous relevons ces exemples :

« Quand le présent est atroce, l'avenir menaçant, l'espoir se raccroche aux promesses messianiques de temps nouveaux. Pauvre cons, l'histoire aura beau se répéter. » p 16

« La France est forte, la France est généreuse, rendez vous, rendez vos armes, vous n'avez rien à craindre, il ne vous sera fait aucun mal, vous serez protégés....Je vous promets que vous ne le regretterez pas. » p 146

---

<sup>334</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 34

<sup>335</sup> Ibid., p.109

<sup>336</sup> Ibid., p.144.

<sup>337</sup> Ibid., p.187.

« Votre femme ne survivra pas à une troisième fausse couche. L'alternative, c'est soit divorcer, soit vous faire stériliser. » p 185

## **b.La durée**

Une saison en une page et demie :

« Tout a commencé, il y'a quelques mois avec un printemps qui s'annonçait caniculaire. Il n'avait pas plus depuis le mois de décembre et on prévoyait des récoltes[...] l'avènement d'une ère nouvelle.» p 15

Une matinée en six pages : « Je me souviens d'une horde de miséreux qui arrivèrent dans la région par un matin de février pluvieux et glacé. Une trentaine de personnes.» p 76

Une matinée en onze lignes : « C'est ainsi qu'un matin deux agents de police munis d'un mandat de dépôt embarquèrent l'innocent Boukri [...] Le plus clair de son existence » p 142.

Quelques instants en une demi-page : « Au bout de quelques instants, alors que tout semble prêt, le directeur arrive [...] une moisson négligente et précoce. » p 137

Fin de matinée en trois pages : « En fin de matinée, je descendis en ville pour rendre visite à El Hadj Mohamed El Moubarak qui m'accueillit avec déférence dans son grand magasin de tissus [...] Si Amar l'apprenait » p 170

### **-Pause :**

Description :

« Dans mon HLM, avec ses habitants dessus avec des habitants dessous, qui s'émerveillent devant la commodité de ses cubes en béton, mais dont les fenêtres sont trop grandes, vous me direz, elles laissent pénétrer plus de lumière, mais le problème c'est qu'il n'y a pas de mur d'enceinte. »

Commentaire : « La fornication !hypocrite société ! Comme si je ne savais pas ce que cachent tes apparences de vertu, tes pudibonderies, tes tartufferies... » p 40

Commentaire :

« Un cimetière chrétien, et de l'autre côté de la ville, un cimetière musulman, la mort elle même est incapable de réconcilier les humains. Si dieu est unique, pourquoi cet ostracisme ?...l'art de disséquer ses semblables. » p 67

Monologue interne :

« Que voulait-il signifier par là ? Qu'il maudissait une ultime fois ce bâtard inévitable qu'il retrouvait à chaque étape cruciale de son existence. Ou venait-il enfin de comprendre qu'une fillette peut se faire violer sous un caroubier exactement comme peut mourir un grand père d'une jambe brisée...Et que ce dernier en fin de compte, se trouve justifié ? » p 283

**-Scène :**

Dialogue de Tombéza avec Martin :

« -Eh 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.

-SNP, peut être ? suggéra Martin.

-Sans nom patronymique. C'est un paradoxe.

-Oui.

-Comment tu veux t'appeler ?

-Tombéza !

-Bravo, mon gaillard ! Toi »p 159

**-Sommaire :**

« Trois semaines de lit dans un état d'inconscience proche du coma et peuplé de cauchemars. » p36 « Quand la porte céda, on découvrit le vieillard étendu dans un coin de la mosquée, mort depuis plusieurs jours sans doute » p 61« Quinze jours plus tard, le jeune professeur obtint son appartement. Il eut l'intelligence de ne pas me remercier ni de m'accabler d'une amitié reconnaissante » p 180 « Six mois durant, il s'agita comme un beau diable, le petit professeur, et sa rage grandissait à mesure que [...] pour l'y abriter » p 178 « Palino mourut à l'hôpital et j'ai hérité de toutes ses affaires » p 287 « En 1956, à l'appel du FLN, il n'a pas un seul instant hésité à abandonné la cinquième année de médecine qui pour suivait à Lyon, pour rejoindre à la veille des examens, via la Suisse et le Maroc[...] devenu chirurgien émérite. »

**-Ellipse :**

« La jeune fille restait figée dans son attitude d'horreur muette, bouche ouverte, yeux fixes : Elle était morte. » p 241« Tombe alors la sentence » p229 « Elle accoucha après un long calvaire, et ne survécut que quelques instants à ma naissance » p 38 « Je n'ai rien dit à Malika qui allait expirer quelques jours plus tard[...]Abandonnée, Malika, du jour où elle franchit le seuil de ma maison. » p 186

### c. La fréquence

**-Récit singulatif :** Toute l'histoire représente ce type de récit.

**-Récit itératif :** « On a pris l'habitude de toujours laisser, ouvert les robinets » P « Mais comme rien de nouveau ne se produisit pendant plusieurs mois, l'alarme retomba » p 123 « Le voilà qui chaque samedi soir revêt son costume de mariage pour descendre au village et au bar des notables offrir des tournées de pastis à ces fonctionnaires. » p 125 « Alors que je continuerai à servir les meilleurs quartiers au boucher arrogant[...]à laisser » p 135

**-Récit répétitif :**

Premier récit :

« Amria, qui jamais ne cessait de le taquiner, lui promettant les plus rares plaisirs s'il acceptait de l'accompagner dans son débarras.. » p 260

« Comme l'aimait Amria qui ne cessait pas de le taquiner, comme l'aimait Fatima, l'infirmière que j'ai fait renvoyer... » p 264

Deuxième récit :

« Brahim est mort comme un chien étendu sur le trottoir, d'une part, une nuit claire et glacée. » p 259

« Un chien et Brahim sont mort comme chien, par une nuit et glacée, étendu sur le trottoir d'une rue, les yeux grande ouvert sur le ciel cendré, et ce sont les éboueurs de la ville qui l'ont découvert au petit matin parmi les détruits des poubelles renversés. » p263

### 2.3 L'Honneur de la tribu

Dans ce roman, la narration met en relief plusieurs genres qui s'enchevêtrent dans le texte. En effet, l'auteur bouleverse la notion conventionnelle de genre par le biais d'une écriture kaléidoscopique, bigarrée qui reflète parfaitement le chaos représenté par cette écriture. A vrai dire, ce roman illustre pleinement la réconciliation avec le modèle ancestral. Il s'agit d'un récit tribal dans lequel, un vieux conteur nous fait rappeler l'esprit des Ancêtres à travers l'histoire d'une tribu très attachée à ses coutumes, refusant tout aspect de modernité. De plus, le narrateur de ce volet occupe une position *homo-diégétique*, le lecteur a donc l'impression que l'univers construit dans la *diegèse* se déroule sous ses yeux. Il s'ensuit que, nous avons vu qu'il serait préférable, voire pertinent d'analyser la position et les fonctions qu'assume ce

narrateur par rapport aux événements ou aux personnages. Nous citons quelques fonctions du narrateur dans le texte. En tant qu'organisateur de la diégèse, il exerce d'abord la fonction de régie ; il contrôle et organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages. Outre cette fonction, deux autres se trouvent combinées dans le passage qui sera mentionné ci-dessous : la fonction narrative et la fonction testimoniale, car au fur et à mesure de la narration, il intervient et porte des jugements sur l'univers diégétique évoqué :

«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. »<sup>338</sup> .

Cette intrusion vient confirmer son autorité énonciative et traduire aussi son amertume et son refus de la modernisation intempestive et corrosive de sa tribu. Ce roman se compose de plusieurs récits enchâssés présentés sous forme de biographies des protagonistes. Ces récits s'enchâssent parfaitement dans le tissu narratif et participent à l'éclatement du discours narratif, nous citons comme exemple le récit de Slimane, père d'Omar : « Quand Slimane eut atteint sa cinquième année, l'imam refusa de l'admettre à l'école coranique... »p 58

Voici un autre récit enchâssé, celui de la tribu des Béni Hadjar : « Entre eux, les Béni Hadjar, ignorant les interdits de l'Apôtre, pratiquaient sans vergogne l'adultère et l'inceste... » De même, le récit enchâssé d'Ourida sœur d'Omar : « A regarder Ourida, la jeune sœur du chenapan, on ne pouvait que croire à une négligence de Redwan... »p95 Cette pluralité et ces différents commencements narratifs laissent désarmé le lecteur et confèrent au roman une richesse narrative novatrice.

De plus, nous avons relevé deux types de destinataires dans ce roman, un destinataire sollicité par le narrateur personnage, il s'agit d'un narrataire *extra-diégétique* et un autre secondaire *intra-diégétique*. Le premier renvoie au lecteur virtuel imaginé par l'auteur. Ce destinataire est interpellé dès l'incipit. L'usage du présent justifie sa présence. Quant au second type, le destinataire *intra-diégétique* en l'occurrence, ce dernier s'inscrit dans le corps du roman et fait partie de *la diégèse*. Il est identifié par le pronom personnel « tu ». Citons à ce propos cet exemple : « Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis »p09, « Maintenant, arrête ta machine, je dois me reposer un peu et surtout rassembler les souvenirs. L'âge a ruiné ma mémoire »p66. . L'importance de ce narrataire réside dans le fait qu'il conduit au bon

---

<sup>338</sup>Mimouni, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p.166

déroulement de la narration, et participe à la vérification de l'authenticité des faits rapportés.

## **a.L'ordre**

### **Les analepses**

Dans l'analepse qui suit, le vieux conteur fait un retour au passé, une rétrospection qui raconte l'histoire du postier Ali :

« Nous savions tous qu'à neuf heures le facteur entrait dans la petite pièce attenante à l'annexe municipale qui lui tenait lieu de bureau. Cela suffisait à le distinguer de tous les autres habitants du village puisqu'il était seul à jouir du privilège de ne se lever qu'après le soleil, que les journées s'allongent ou raccourcissent. »<sup>339</sup>

Dans ce qui suit, il plonge dans le passé et raconte l'histoire de l'épicier :

« Comme, après la victoire, on s'était mis à rebâtir la France dévastée, Georgeaud trouva facilement un emploi dans une entreprise de construction, chez Georgeaud et Fils justement, où il débuta comme manœuvre, coltinant brouette après brouette d'infinies coulées de béton, dans la neige et le froid qui rendaient les doigts plus gourds que sarments de vigne après la taille »<sup>340</sup>

De même, le narrateur fait une rétrospection vers l'époque coloniale :

« Notre bourgade avait toujours été territorialement rattachée au village voisin. A l'époque coloniale, le sage administrateur de la commune mixte, satisfait de constater que nous nous acquittions régulièrement de nos impôts, ne tenta jamais de se mêler de nos affaires, et nous continuâmes ainsi à jouir du rare privilège de rester livrés à nous-mêmes. »<sup>341</sup>

L'analepse suivante dévoile l'histoire de Mohamed :

« Dès l'annonce du cessez-le-feu entre les maquisards et la France, il se rendit à Sidi Bounemour et se fit recruter dans le corps des forces locales nouvellement constitué, certain désormais que tout danger était écarté pour les porteurs d'uniforme. Quelques semaines, plus tard, il revint se pavaner à Zitouna en tenue soldats qu'on avait combattus »<sup>342</sup>

Par le biais de pareille rétrospection, le narrateur fait un retour vers le récit d'Omar El Mabrouk: « Votre sort est désormais entre vos mains, ajouta t-il en descendant de voiture »<sup>343</sup>

---

<sup>339</sup>Ibid., p. 12

<sup>340</sup>Ibid., p. 18

<sup>341</sup>Ibid., p. 23

<sup>342</sup>Ibid., p. 24

<sup>343</sup>Ibid., p. 36

Dans ce qui suit, il remonte vers le passé ancestral : « Il y'avait plus d'un siècle et demi et nos ancêtres avaient pu comprendre et interpréter les signes avant-coureur des temps nouveaux. »<sup>344</sup>

L'exemple suivant renvoie aux souvenirs d'Omar dans le maquis:

« 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. »<sup>345</sup>

Ainsi, le narrateur regrette la passage du temps ayant provoqué une anamorphose des choses fort regrettable :

« 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 interverti ses raisons. »<sup>346</sup>

Dans une autre digression mnémonique, il évoque l'enfance d'Omar : « 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 »<sup>347</sup>

Dans ce qui suit le narrateur fait un retour à l'histoire d'Hassan El Mabrouk, grand père d'Omar :

« Mais depuis son plus jeune âge, Hassan n'avait d'yeux que pour la sœur aînée d'Aïssa le boiteux. Elle se révéla, bien avant sa puberté, d'une taille que l'unanimité moins une voix se fit aussitôt dans le village. »<sup>348</sup>

### **Les prolepses**

Nous comprenons de la prolepse suivante que le narrateur anticipe sur des événements postérieurs par rapport au récit qu'il était entrain de raconter, il prévoit les transformations dans la tribu :

« Je m'en vais raser toutes les maisons d'en haut, toutes les maisons d'en bas pour ériger à leur place des immeubles hauts et rectilignes, aux façades plus blanches que les parties intimes de vos femmes. »<sup>349</sup>

La prolepse suivante fonctionne comme une sorte de prédiction du futur, ici le Saltimbanque prévoit le malheur dans la tribu :

---

<sup>344</sup>Ibid., p. 38

<sup>345</sup> Ibid., p. 39

<sup>346</sup>Ibid., p. 166

<sup>347</sup>Ibid., p. 50.

<sup>348</sup>Ibid., p. 48

<sup>349</sup>Ibid., p. 107

« 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 n'osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas »<sup>350</sup>

De façon semblable, Omar El Mabrouk prévoit encore l'avenir de la tribu :

« Ici en ce lieu, je construirai une école avec des tables et une estrade, des images aux murs et des grandes fenêtres ouvertes sur le monde »<sup>351</sup>

## **b.La durée**

Un mois en une page : « Tout commença par un mois de juillet dont la vindicte caniculaire avait fini par avoir raison des hommes et des bêtes[...]lieu de clémence » p 10

Une nuit en une page : « C'était une terrible nuit d'hiver, avec la neige qui s'accumulait, le vent qui hurlait[...] sans son consentement » p 50

Une journée en cinq pages : « Un jour d'entre les jours, bien avant la prière de l'aube, nous fumes réveillés par un grandement si terrible [...]Cela peut être dangereux » p 124

### **-Pause :**

Description : « Les tiges de grenadier et les plants de menthe s'étoilèrent en dépit des soins prodigués, comme se desséchèrent les néfliers et les thuyas. Le blé ne put jamais s'acclimater, l'orge rendait dix fois moins que dans la vallée [...]des oiseaux d'alentour » p43

Description : « Il faut que je te décrive cette Suzanne. Comme tu le sais, les roumis sont tous beaux. Ils seraient parfaits, n'était la couleur indécente de leurs yeux [...] prononcer ce mot » p 95

Commentaire : « Nos aïeux nous avaient prévenus : une belle fille est une calamité. Nous en avons conclu que l'honorabilité d'une vierge exigeait qu'elle cachât les charmes jusqu'au jour de ces noces... » p 174

---

<sup>350</sup>Ibid., p. 82.

<sup>351</sup>Ibid., p. 183.

-Scène :

Dialogue des membres de la tribu avec l'avocat :

« -On t'autorise à nouveau à nous fréquenter ?

-Non, je viens vous faire mes adieux.

-On t'a assigné un autre lieu d'exil ?

-Non, je suis libre.

-Comment cela ?

-Nous avons gagné.

-Gagné

-Oui, notre pays est indépendant. Les Français vont partir. » P147

**-Sommaire :**

« Il mourut quelques jours plus tard et fut enterré au pied de l'énorme olivier qui donna son nom au village » p 39 « 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. »p11

**-Ellipse :**

« Quelques semaines plus tard, la plupart d'entre eux disparurent dans la nuit. » p 138 « Quinze jours plus tard nous revîmes la voiture abondamment chromée dont les baguettes semblaient vouloir multiplier les rayons du soleil. » p 100 « Nous vivions oubliés à la lisière du nouveau village. Un jour d'entre les jours, le petit avocat vint nous rendre visite » p205

### **c.La fréquence**

**-Récit singulatif :** Toute l'histoire représente ce type de récit.

**-Récit itératif :** «Il arrivait chaque année à Zitouna à la fin de l'été, quand la terre et l'espoir s'effritaient en poussière. »P72

**-Récit répétitif :**

Premier récit :

« Franchement, peux-tu me dire comment faire de ce hameau un acceptable chef-lieu de préfecture ? Mais pourquoi a-t-on choisi Zitouna » p 101 « Pourquoi ont-

ils choisi Zitouna ? Me répéteras-tu. Je crois pouvoir t'expliquer les calculs des futés de la capitale » p 103

Deuxième récit :

« Il faut oublier la vallée des lauriers- roses et des humides matins pour nous incruster des lauriers- roses et des humides matins » p 41 « Croyez vous que nous retrouverons la vallée de l'armoïse et de la tourterelle ?... » p 138 « Et par un clair matin, ils découvrirent à leurs pieds les molles courbes de la vallée des ancêtres et de la nostalgie. » p 150

Troisième récit :

« Vous ignorez l'honneur que je vous fais en tenant à venir vous visiter chaque année » p 78

Quatrième récit :

« Comme autrefois dans la vallée heureuse » p 88 « Croyez vous que vous retrouverez la vallée de l'armoïse et de la tourterelle ? » p 138 « La vallée heureuse n'a jamais existé. C'est une création de votre nostalgie du passé » p 155

A la lumière de cette lecture narratologique, il apparaît clairement qu'il existe une différence entre le discours du romancier et celui de l'historien. Le premier fait fi de la continuité narrative, par contre le deuxième est très soucieux du vraisemblable et de la continuité ainsi que l'explique Paul Ricoeur dans son ouvrage *La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli* : «Eclate le thème de la discontinuité, avec coupures, béances, redistributions soudaines, que Foucault oppose à l'habitude des historiennes. »<sup>352</sup> Dans ce sens, le récit mimounien progresse par zigzag et par résonance entre le passé et le présent. Cela est dû au fait que le discours du romancier est soucieux de faire passer au crible du passé les événements présents. Histoire de bien ressasser les différences substantielles entre les deux époques.

### 3. Désordre spatial

Ainsi qu'on nous l'a vu dans le titre précédent, Mimouni instaure dans son texte la déchronologie et la discontinuité narratives. Cet éclatement temporel se trouve

---

<sup>352</sup> RICOEUR, Paul, « *La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli* », Paris, Seuil, 2000, p. 255

également soutenu par une distorsion spatiale. Or étant donné que l'objectif recherché est de questionner toutes les dimensions de l'écriture romanesque de cet écrivain, nous avons jugé utile de traiter la spatialité, pour pouvoir examiner et dégager le sens de l'espace chez cet écrivain. Cette lecture spatiale s'appuie sur une analyse immanente appliquée aux trois romans étudiés.

### 3.1. *Le Fleuve détourné*

Chez Mimouni, l'investissement de l'espace ne représente guère un décor neutre, qui sert de cadre de déroulement à l'histoire, mais il se présente comme un objet-message, dénotant une symbolique négative et dysphorique, qui couvre en soi un message quasi obsessionnel bien qu'il représente un paysage strictement référentiel. L'obsession de la représentation dysphorique de l'espace est bien manifeste dans son premier volet.

A ce sujet, Mahdeb Aissa dans son article *Le Fleuve détourné, une écriture à contre courant* précise que l'utilisation de l'espace romanesque chez cet écrivain dépasse l'indication d'un lieu, en ce sens qu'il ne s'agit pas d'un simple décor. Bien au contraire, la représentation spatiale mimounienne symbolise parfaitement un univers dépourvu de valeurs humanistes. Les propos ci-dessous corroborent la symbolique de l'espace chez Mimouni:

« La trame narrative dans le texte de Mimouni, tire sa force du soutien de la description, dans l'intention de donner, en quelque sorte, une représentation singulière de la réalité, et de la symbolisation du sentiment de perte, de désespoir, de déception, à la suite d'expériences traumatisantes; c'est ce qui légitime d'accorder une attention particulière à la symbolique de l'espace, principalement, car celui-ci, quoiqu'il soit loin d'être référentiel, se construit en fonction du contenu à communiquer »<sup>353</sup>

Le premier constat qui s'impose à la lecture de ce roman est que l'espace romanesque se trouve corrélé au temps ; nous trouvons d'un côté l'espace du passé, celui du maquis et de la guerre de révolution et dans lequel le narrateur nous donne des indications concernant son passé héroïque comme l'indique l'extrait ci-après :

---

<sup>353</sup>VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Classiques Garnier, 2021, p.141

« Un jour, à l'aube des explosions nous réveillèrent en sursaut, je sortis en courant de la baraque. Là haut dans le ciel, une ronde d'avions déversait sur le camp un déluge de feu. Les bombes éclataient partout »<sup>354</sup>

Ce lieu s'associe au temps de la colonisation et demeure un espace de résistance où les maquisards se réfugièrent durant la guerre pour se soustraire aux autorités coloniales. Il prend donc la valeur d'un espace mémoire déclencheur du texte et révélateur de l'Histoire.

A côté de cet espace, nous relevons d'autres, très emblématiques dans le récit, tels que le douar. Ce lieu représente non seulement l'espace familial du narrateur, mais il porte en lui un sens et une valeur non négligeables. Il incarne l'Algérie sous la domination française où le douar était une division administrative rurale notamment de la commune mixte, ayant une représentation spatiale permanente, regroupant une tribu ou une fraction de tribus. Cet espace de regroupement surgit maintes fois dans le roman, le narrateur en parlant de sa naissance et sa hiérarchie tribale fait toujours appel à cet espace. Nous avons relevé l'extrait suivant :

« Je suis né dans un petit douar au pied des monts Boudjellel, face au point KEDAR. Ma famille est issue d'une puissante tribu qui habite en haut, près du village KEDAR. Autrefois nous vivions unis et prospères sur des vastes terres exploitées dans l'indivision, mais un colon du voisinage, qui projetait d'étendre ses champs de vigne, soudoya un membre de la tribu qui alla demander le partage des terres »<sup>355</sup>

Sous l'œil du narrateur, ce lieu figure comme espace d'indigène misérable où les paysans vivaient en vase clos, ou, ce qui revient au même, dans des enclos, animalisés qu'ils étaient par l'administration coloniale, fière de son ethnocentrisme.

À cet égard, ouvrons une parenthèse. La présence française en Algérie avait été justifiée par deux prétextes : la double mission salvatrice et civilisatrice et des Algériens, considérés comme des primitifs de rang inférieurs à la race occidentale. Dans sens la littérature coloniale foisonne de récits faisant l'apologie des colons, menant des combats sans un merci dans un pays féérique, l'Algérie en l'occurrence, occupé cependant par des barbares et des primitifs.

Outre cet espace, nous relevons un autre lieu aussi misérable que le précédent. Il s'agit du camp où se déroule la principale histoire. C'est dans cet espace fermé que

---

<sup>354</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 26

<sup>355</sup> Ibid., p. 13

se trouve le protagoniste embrigadé et étouffé par le sentiment du mal-être et de l'angoisse. Ce lieu d'enfermement fonctionne comme un espace d'errance pour le narrateur et les personnages secondaires, notamment le vieux Vingt-Cinq et Rachid le Sahraoui. Or pareil lieu diégétique est emblématique puisqu'il est synonyme de perte de repères et d'errance pour le héros mimounien, rangé par l'engrenaged'une administration muette représentative d'un univers ubuesque totalement corrompu:

« Je n'attends plus la réponse de l'Administrateur, je sais désormais qu'elle ne viendra jamais. Qu'il soucie de mon cas comme maintenant de son ancienne villa aux murs lézardés. Que mes lettres n'ont été transmises à l'Administrateur en chef, qu'elles ont dû finir dans la poubelle du bureau de la secrétaire dont Rachid était amoureux.»<sup>356</sup>.

Pour mieux faire voir la désolation de pareil espace, citons ce passage descriptif:

« 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.»<sup>357</sup>

Par ailleurs, à l'encontre de cette panoplie d'espaces, nous relevons d'autres lieux issus de la période post-indépendante, prenons comme exemple la ville. Ce lieu apparaît aux yeux du narrateur comme un espace de bruit, de corruption et de non-complaisance. Le protagoniste durant son travail d'éboueur décrit la ville comme suit :

« Le travail d'éboueur permet de bien connaître la ville. Chaque matin, on en visite tout un secteur, rue par rue. On apprend à distinguer les quartiers aisés, propres avec leurs poubelles bien alignés le long des trottoirs, des quartiers populaires où les débris épars jonchent le sol [...] Les rats prolifèrent »<sup>358</sup>

Outre cet extrait s'ajoute la métaphorisation qui apparaît dès le choix du titre. Celle-ci traduit l'échec et la perte de liberté, relevons cet exemple où elle s'incarne dans le premier volet à travers le choix de l'espace bien particulièrement de la prison, qui symbolise l'enfermement et témoigne le manque de liberté et l'aliénation du peuple sous l'emprise du pouvoir autoritaire : « Dix ans. Une peine à vivre. Un jour, j'irai me constituer prisonnier. A la fois de mon temps, peut être me sera-t-il possible de trouver la paix ? D'ailleurs ne sommes-nous pas déjà prisonniers ? » p 194

---

<sup>356</sup>Ibid., p. 214.

<sup>357</sup> Ibid., p. 10

<sup>358</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 129

De surcroît, un mal spatial se dégage des propos du narrateur, la villa de l'Administrateur. Ce lieu d'extase est chargé de sens, il fonctionne aussi comme espace de pouvoir corrompu :

« L'Administrateur a égorgé dix-neuf moutons, afin, selon la sainte tradition, d'arroser du sang les fondations de sa nouvelle résidence, tout en marbre de carrare : le plancher, le plafond, les murs, les salles de bains et aussi les toilettes. »<sup>359</sup>

### **3.2. Tombéza**

Dans ce deuxième volet de la trilogie mimounienne, l'action se situe aussi, comme dans *Le Fleuve détourné*, dans un espace clos. Il s'agit d'un débarras sordide d'un hôpital. Ce lieu dysphorique où Tombéza se retrouve coincé sert non-seulement de cadre au déroulement des événements, mais il renvoie à un *hors-texte* et fonctionne d'un côté comme espace de corruption dans la période post-indépendante. Ce lieu diégétique représenté en tant qu'espace d'enfermement final du protagoniste qui y fut transporté par l'infirmière, a une valeur contestataire, de dénonciation :

« Vers midi, cette infirmière que je ne connais pas est entrée dans ma chambre poussant devant elle un chariot qu'elle a rangé le long du lit; comme on coltine un fardeau encombrant, elle se mit en devoir de me transférer sur le chariot. Le drap est jeté négligemment sur moi et nous partons le long des couloirs jusqu'à ce débarras où d'une poussée elle envoie roulée le chariot, elle sort en tirant la porte derrière elle. »<sup>360</sup>

C'est dans ce lieu, notamment au service des contagieux que Tombéza a travaillé et qu'il a pu témoigner de la corruption et de l'incompétence des responsables. Le narrateur décrit dans plusieurs phrases le comportement du personnel hospitalier. Nous relevons :

« Il est très fort Amili, il parvient toujours à ses fins, il avait amené une fille, une amie à lui, qu'il avait recruté comme infirmière sur la base d'un diplôme plus douteux. Ça sautait aux yeux qu'elle n'avait aucune qualification, mais personne n'a bronché. Un jour une intraveineuse mal pratiquée sur une fillette de dix ans, qui en mourut. »<sup>361</sup>

En plus de cet espace emblématique de la période post-indépendante, soulignons cette fois-ci un autre représentatif de la période coloniale, le douar natal du narrateur en l'occurrence. Cet espace, sous l'œil du narrateur, demeure un lieu

---

<sup>359</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 67.

<sup>360</sup>Ibid., p. 270.

<sup>361</sup> Ibid., p. 176

spécifiquement indigène et traduit de la sorte la vie misérable des paysans. Il représente également pour Tombéza un espace d'enfer où son innocence fut détruite :

« J'ai grandi sous la risée des enfants du douar qui me singeait et se moquaient de moi avant de courir se réfugier dans les jupes de leurs mères dès que je faisais mine de me retourner. Et celles-ci en profitaient pour faire un peu de morale à leurs rejetons. »<sup>362</sup>

Ajoutons à cela un autre lieu, qui à la différence du précédent, se veut un espace antinomique prospère et ouvert, les fermes de Biget. C'est dans les terres du colon Biget que Tombéza a travaillé en collaboration avec les français qui ont lui attribué une nouvelle existence. Ce lieu diégétique euphorique fonctionne donc comme espace de paradis et de béatitude : « Ici, tu es sur les terres de M. Biget, qui n'aime pas les vagabonds. Alors, tu feras bien de disparaître au plus vite. Sinon, tu auras affaire à ses chiens. »<sup>363</sup> revoir le commentaire

Un autre espace de corruption se manifeste durant la période de l'après indépendance. Il s'agit du lieu de résidence du Commissaire Batoul. Il reflète le pouvoir, la corruption et la répression. Il est décrit par le narrateur comme suivant :

« La rue où loge Batoul est interdite aux passants. Il ne fait pas bon l'y rencontrer. Il faudra justifier de son identité, lui dire ce qu'on est venu faire là, lui expliquer la raison ». <sup>364</sup>

De surcroît, nous relevons un autre lieu, celui de la ville. Cet espace demeure sous l'œil du narrateur un espace de clochardisation :

« Cette clochardisation progressive, gangrène gagnant un domaine après l'autre, et finissant par pourrir le pays tout entier, décrépitude des choses et des êtres, partout dans toutes les villes du pays, des façades d'immeubles qui tombent en ruine, jamais ravalées, jamais repeintes... »<sup>365</sup>

### **3.3. *L'Honneur de la tribu***

Dans *L'Honneur de la tribu*, l'action est située dans un village qui s'appelle Zitouna. Ce lieu constitue l'espace principal dans ce roman. Il est rare que le narrateur nous en donne des indications précises. Il évoque cependant le misérabilisme des habitants de ce village, imputé au colonialisme. Par conséquent, ces villageois se tiennent à l'écart et deviennent des exilés :

---

<sup>362</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 39

<sup>363</sup>Ibid., p.108

<sup>364</sup>Ibid., p. 18

<sup>365</sup>Ibid., p. 56

« Les premières années à Zitouna furent meurtrières. Les exilés y découvrirent la nouvelle ardeur du soleil, et puis l'hiver cruel, avec la neige, oh ! La neige, recouvrant le sol de plusieurs coudées [...] Les guerriers se retrouvèrent paysans. Ils se mirent donc à la tâche.»<sup>366</sup>

A côté de cet espace de désolation, il existe un autre espace qui remonte à l'aube des temps avant la colonisation. Le narrateur évoque dans son discours la vallée heureuse, emblème de sérénité et d'harmonie qui cimentait les liens entre les membres de la tribu. Nous avons relevé quelques extraits qui se réfèrent à cette période :

«Vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvettes et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis, hors les fleuves de miel [...] en dépit des soins prodigués, comme se desséchèrent. »<sup>367</sup>.

Il semble que la modernisation de ce village ancestral après l'indépendance se trouve échouée. Elle symbolise non seulement l'échec des projets du préfet, qui prétendait les changements, mais elle vient aussi renforcer l'échec du nouveau régime installé en Algérie post-indépendante. Le narrateur nous donne quelques indications du traumatisme qu'a subi sa tribu, il décrit :

« 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 interverti ses saisons. »<sup>368</sup>

De plus, il existe un autre espace-repère pour les habitants du village, la place aux figuiers. Cet espace surgit plusieurs fois dans le roman, il dénote un lieu de rassemblement des vieux de la Djemaa, symbole de cohérence de la société colonisée dans la littérature maghrébine de langue française. Il s'annonce donc comme espace traditionnel où toute la tribu se réunit: « Il faisait stationner sa roulotte sur la place aux figuiers et ordonnait aussitôt à l'un des garçons qui l'entouraient d'aller lui rapporter une grande gargoulette » p 72 « Massée sur la place aux figuiers la population guettait le retour de ses envoyés »p125

En dernier lieu, un autre lieu figure dans la clause du roman. Le narrateur à la fin de l'histoire, nous indique qu'il est dans une salle de prière. Ce lieu apparaît comme espace de culte et il vient renforcer l'attachement de cette tribu à la religion.

---

<sup>366</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 45

<sup>367</sup>MIMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 43

<sup>368</sup>Ibid., p. 169.

Les habitants de ce village vivent dans une culture traditionnelle. Nous ne disposons d'aucun détail à ce lieu :

«Voilà avec l'aide d'Allah mon histoire se termine. Tu peux arrêter ta machine. Il commence à faire sombre dans cette salle de prière. Viens, sortons, allons faire quelques pas dehors. Regarde le soleil est entrain de coucher [...] les arbres ont disparu [...] Je crois bien que j'ai envie de mourir.»<sup>369</sup>

A l'aune des éclaircissements précédents, il convient de dire que le paysage spatial chez Mimouni, qui incontestablement référentiel et significatif, renvoie à une représentation dysphorique, exception faite pour celui de la Dejamaa. Cet écrivain instaure dans sa trame narrative une dislocation spatiale, qui se conjugue pleinement avec la déchronologie du temps ce qui détruit le récit et instaure la discontinuité de la narration. En passant d'un camp dans *Le Fleuve détourné* à un débarras sordide d'un hôpital dans *Tombéza*, à un village ancestral dans *L'Honneur de la tribu*, celui-ci charge l'espace de sens, attribue à son texte une dimension dénonciatrice et invite son lecteur à réfléchir sur le devenir de son pays. Il s'avère donc que les lieux des trois romans étudiés reprennent le référent algérien et traduisent pleinement l'hostilité et le mal social du monde disloqué auquel les personnages sont obligés de faire face.

#### 4. Les clauses mimouniennes

##### 4.1. Les fins mimouniennes

Comme son titre l'indique, il s'agira dans cette section d'aborder la question de la clôture romanesque pour pouvoir analyser le fonctionnement du sens dans le triptyque mimounien. A la différence des autres fins, Mimouni élabore sa propre stratégie de fermeture et protocole de sortie du texte, il fait du début une fin et de la fin un commencement et inscrit de la sorte dans son texte sa vision idéologique à partir de ce qui circule dans *le hors-texte*. Analysons la clause du *Fleuve détourné* :

« Aux 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'événement. Ou bien tout simplement ne s'est il pas encore réhabitué à vivre au grand jour, toujours incapable de retrouver les gestes naturels après une si longue période. D'ou vient-il ? A t-il eu affaire à Raspoutine ? L'homme sans nom en est convaincu. »<sup>370</sup>

---

<sup>369</sup>MIMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 212

<sup>370</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 216.

On remarque que cette portion finale du premier volet porte en elle la trace d'une mémoire historique authentique et vérifiable. L'insertion des figures historiques comme Staline et Raspoutine dans cet énoncé clausulaire semble significative et révélatrice à la fois. D'un côté, elle met en évidence l'ancrage référentiel du récit, de l'autre, elle fonctionne comme une mise en abyme reliant le texte à *l'hors-texte*. Dans notre contexte, le premier a pour principale finalité la satire. Dans la citation précédente, ces deux personnages référentiels, en l'occurrence Joseph Staline, ancien chef de gouvernement de l'Union soviétique et Raspoutine, maitre et chamane russe, ayant prédit tous les maux de son pays, représentent, d'un côté, un pan important trop controversée de l'Histoire russe. De l'autre, ils fonctionnent comme parabole qui connote le sort fatal de tout projet révolutionnaire, tel qu'il est guetté par l'opportunisme et les complots. Aussi, par effet de projection, cette référence à une époque troublée de l'Histoire de la Russie, explique le désarroi de l'Algérie post coloniale.

L'intertexte historique inscrit dans cette clause est clairement affiché, il permet l'articulation sémantique avec l'incipit et donne du sens à l'Histoire qui n'a cessé d'alimenter tout le récit.

La mise en scène de la mort de Staline dans cet achèvement vient renforcer l'idée de l'échec et confirmer la déception d'un personnage-narrateur souffrant de l'amnésie et de la méconnaissance. Dans ce sens, à la suite du bombardement de son camp, le protagoniste reçoit un coup à la tête et fut de la sorte atteint d'amnésie. Une lecture historique de cet incident fatal, sous tendue par une approche rhétorique met en évidence l'état de choses suivant. Le héros en question fonctionne, du point de vue rhétorique, comme la synecdoque de tout un Pays, l'Algérie post indépendante en l'occurrence. Il s'ensuit que ce qui est stigmatisé par cette figure c'est bel et bien un Pays amnésique qui tourne le dos à son passé, refusant de ce fait toute anamnèse.

En mettant en exergue le poids incontournable du passé, Paul Ricoeur commence symboliquement son livre « La mémoire, l'histoire, l'oubli » par une citation du philosophe iconoclaste français Vladimir Jankélévitch :

« Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été : désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir été est son viatique pour l'éternité » (Paul Ricoeur épigraphe de « La mémoire, l'histoire, l'oubli », Editions du Seuil, Paris, 2000)

A l'aune de cette citation, nous pouvons dire que, appréhendée sous la lorgnette d'une lecture historique stricto sensu, l'amnésie du protagoniste, est le symbole d'une nation qui fuit vers l'avant, en refusant toute communion avec son passé, son « viatique » dont elle est pourtant inséparable.

La mémoire dans ce cas de figure figure par le motif du protagoniste éponyme. En effet, les défaillances cognitives figurent en l'occurrence mnémoniques corrélés aux correspondants un relâchement pragmatique : Le pays refuse son passé en mettant à mal la mémoire collective. Or, il s'est avéré que l'antiquité a un rôle apaisant dans la vie de l'homme comme l'explique Paul Ricoeur dans le fragment ci-après :

« L'Histoire des notions et des mots est à cet égard constructive : Les Grecs avaient deux mots, *mneme* et *amnesis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection-*pathos*-sa venue à l'esprit, d'autre par le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection. »<sup>371</sup>

In fine, L'image en question réactive donc le sens qui n'a cessé de traverser tout le roman, et ne fait que produire un projet qui est travaillé par l'Histoire et dont l'identité fut bafouée par le régime de gouvernance.

Cette clause est régie par un narrateur *auto-diégétique*, qui seul met en place les protocoles d'entrée et de sortie du texte. Autrement dit, la focalisation et la narration sont organisées par la même instance narrative dans les deux bordures du texte. Le même personnage émerge à nouveau et annonce la fin de son récit en déclarant l'échec de sa quête identitaire et en assumant aussi les mêmes fonctions du début jusqu'à la fin. La rupture avec l'univers fictionnel fut donc annoncée dans ce volet par le sujet de l'énonciation, qui a pris en charge la narration en se manifestant depuis le début par les intrusions qu'il fait pour représenter ses personnages, sous une optique contestataire, dans l'univers diégétique.

Outre ces indices, cette clause revêt un ensemble de démarcateurs résumant la finalité sémantique à laquelle aboutit le texte. A cet égard, nous constatons comme signaux de la fin par exemple le changement du temps ; le texte s'écrit à un temps autre que celui de l'ensemble du récit. Il se termine par un futur, qui raconte les événements à venir et permet un nouveau commencement.

---

<sup>371</sup> Ricoeur, Paul, « *La mémoire, l'Histoire et L'oubli* », Paris, Seuil, 2000, p. 04

Arrivé à ce point, nous pouvons déduire que cette clôture romanesque rejoint le titre auquel elle fait écho. Elle devient un lieu d'échange avec le dire idéologique et historique, comme elle signe d'emblée la tonalité ironique que le roman développe à travers la mise en œuvre des situations contradictoires et absurdes.

De plus, relevons la clause de *Tombéza* :

« Une joyeuse férocité dégouline du sourire de Batoul. Tu peux rigoler sombre crapule, je n'ai pas peur de 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. Comme Bismillah, qui a trébuché dans le précipice que ses yeux morts ne pouvaient déceler, qui a peut être délibérément fait ce pas dont on le menaçait [...] Je crois que somme toute, ce n'était pas une solution. »<sup>372</sup>

Quant à cette fin du deuxième volet, nous pouvons dire qu'elle s'achève par un épuisement après un long parcours réalisé par le personnage principal, qui prend en charge la narration de sa propre histoire. Tombéza clôture son récit par une forte note de regret. Ce protagoniste allongé sur son lit de mort télescope et confronte passé et présent, paradis et enfer en laissant foisonner les souvenirs dans des lueurs de conscience sur ce qu'a été sa vie. Il fait un rappel de son sort, qui était aussi sordide que sa naissance.

De plus, l'insertion des récits de Bismillah et Brahim paraît comme un enchâssement voulu, elle vient non seulement renforcer la thématique centrale du texte, mais faire aussi resurgir la problématique du Bien et du Mal autour de laquelle s'articule le roman tout entier et duquel souffre la société algérienne post-indépendante. Cette finalité fonctionne comme une condensation du désespoir d'un investissement idéologique dans lequel Mimouni s'inscrit.

Dans ce sens, le narrateur *auto-diégétique* clôt son texte par une scène de mort très émouvante et significative, qui explique un aboutissement logique annoncé dans l'incipit. La mort de Tombéza apparaît comme légitime dans l'économie générale du récit en survenant à sa fin.

En effet, on constate que cette clause est fortement marquée par l'isotopie de la souffrance, du désespoir et de l'affectivité : « férocité, la mort, je crèverai, peur, la

---

<sup>372</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 327.

géhenne...etc.», en mettant en avant la comparaison et l'hyperbole comme procédés stylistiques :

« Comme Bismillah qui a trébuché dans le précipice, que ses yeux morts ne pouvaient déceler, comme la rougeole et la circoncision, que Bismillah retrouve la lumière, les fleuves de miel et les houris et Brahim toute la bière qu'il voudra ».

Cette surcharge pathétique exhibe donc dans la clôture une finalité émotive visant principalement la compassion et la commisération du lecteur par voie de projection, avant que le contact de l'instance réceptrice avec l'univers diégétique tire à sa fin.

De plus, soulignons aussi que cet énoncé clausulaire est régi par l'*intertextualité*, en ce sens qu'il entremêle dans son discours des extraits coraniques incarnés dans le choix du nom Bismillah et la phrase suivante:« Que Bismillah retrouve la lumière, les fleuves de miel et les houris et Brahim toute la bière qu'il voudra »<sup>373</sup>p 327. La note finale du texte se trouve donc fortement ancrée dans une dimension religieuse.

Il paraît également que cette portion finale du texte revêt une certaine ambigüité et un inachèvement, manifestés par la ponctuation et les points de suspension, qui marquent l'énoncé final du texte. Ceux-ci fonctionnent comme un manque à remplir et ont pour fonction principale la fragmentation, la discontinuité du discours narratif.

Notons aussi que ce silence clausulaire est marqué par la mise en place des marques interrogatives qui soulignent le manque de repère. Cela interpelle à bien des égards, donc le lecteur l'incite à compléter le sens indépendamment des intentions de son auteur. En d'autres termes, l'aposiopèse ont une fonction pragmatique d'implication du lecteur dans la diégèse, en l'incitant du même coup à la réflexion.

En ce qui concerne l'achèvement du troisième volet :

« Voilà avec l'aide d'Allah mon histoire se termine. Tu peux arrêter ta machine. Il commence à faire sombre dans cette salle de prière. Viens, sortons, allons faire quelques pas dehors. Regarde le soleil est entrain de coucher [...] les arbres ont disparu [...] Je crois bien que j'ai envie de mourir.»<sup>374</sup>

---

<sup>373</sup> Ibid, p. 327

<sup>374</sup>MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 212.

On constate qu'il se termine d'une manière différente des deux cas précédents. Il s'appuie sur un métalangage clair et direct mettant en avant un narrateur *homo-diégétique*, qui suivant les méandres de sa mémoire, nous raconte dans une salle de prière le passé et le présent de sa tribu: « Voilà avec l'aide d'Allah mon histoire se termine. Tu peux arrêter ta machine. »<sup>375</sup>

Cette façon par laquelle le texte déclare sa fin trouve son issue dans l'art littéraire et fonctionne comme un code social, qui fait partie des codes de communication orale. Cette fin repose comme dans l'incipit sur l'intertexte religieux, c'est sur lui qu'elle s'appuyait pour se construire. D'ailleurs, le narrateur ouvre son univers fictionnel et clôt ainsi sa narration par la parole divine et ce pour mettre en avant le projet idéologique du roman.

Notons aussi que le dire historique prend une place considérable et se manifeste dans la globalité du texte. Il s'incorpore dans les propos du narrateur, qui accuse la modernisation d'avoir dégradé la tribu de Zitouna. Le recours à cette parole collective et à l'Histoire exhibe dans cette clause une dimension référentielle pure et authentique ayant pour finalité la mise en scène de l'Histoire de l'Algérie sous l'emprise coloniale. Elle permet également de nouer un contrat avec l'univers narré et se justifie comme une expansion du sens, qui a été mis en avant, programmé dès le commencement du récit.

Il en ressort que l'articulation entre l'incipit et la clause se fait selon des mécanismes qui produisent un effet de cadre faisant de l'incipit une ouverture de l'univers fictif et de la clause un recommencement de ce qui est narré dans l'incipit. Il s'avère donc que Mimouni, avait orienté les fins de ses récits vers une visée où l'Histoire prend une place considérable. L'encadrement de ses trois romans déploie donc un investissement idéologique très apparent et semble corroborer par des références authentiques, des mécanismes et procédés, qui favorisent la mise en relief de la cohérence globale de l'œuvre participant à la lisibilité.

---

<sup>375</sup> Ibid, p. 212

## 5. Fonctionnement de l'écriture subversive

La violence de l'écriture s'insère dans une tendance moderne, qui ne répond plus aux normes de l'écriture traditionnelle. Cette violence se trouve dans la structure narrative même du récit. L'intérêt de ce titre est de montrer ces procédés et sa manifestation dans la Trilogie de Rachid Mimouni.

A la lecture de cette Trilogie, nous avons constaté que l'orientation subversive du discours romanesque mimounien est très manifeste. Cet écrivain emploie dans son texte une parole crue, violente et vulgaire à la fois, ne se souciant plus du respect des règles de bienséances préétablies par l'écriture traditionnelle. Il ne se gêne plus encore d'aborder des sujets que la société considère comme tabous. Dans ce qui suit, nous analyserons quelques extraits illustrant son choix.

### 5.1. *Le Fleuve détourné*

A la lecture de ce premier volet, nous avons constaté que les injures, les accusations et les insultes se propagent tout au long de la trame narrative. D'ailleurs, dès l'incipit la subversion est bien manifeste dans le discours du narrateur. Celui-ci s'appuie sur une série d'invectives pour consolider sa ligne de violence et exprimer sa colère :

« L'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. Je ne partage pas cette opinion, au moins pour ce qui me concerne[...] Je suis certain qu'il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera partir immédiatement. »<sup>376</sup>

Ce passage indique parfaitement le recourt à la violence discursive. Il s'agit d'un discours transgressif, participant à l'éclatement du récit, dont les marques et traces d'énonciation sont omniprésentes, assurés par l'emploi des déictiques : la première personne (je), les adverbes spatio-temporels (immédiatement), verbes menés au présent signalant l'intrusion du narrateur et la focalisation interne ( prétend, partage, est..), pronoms possessifs (ma présence en ce lieu) contenant aussi le langage de la sexualité (nos spermatozoïdes sont subversifs.), produit par le procédé de l'humour noir adressé directement au pouvoir de l'Algérie post-indépendante.

---

<sup>376</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 09.

On pourrait ajouter à cet exemple quelques autres. Le fragment qui suit illustre également l'emploi de la violence dans l'écriture. Ici, le vieux Vingt-Cinq, personnage principal de l'histoire ridiculise le discours de l'Administrateur, il nous transmet un message assez virulent dû à sa colère contre tout, il évoque le problème de nourriture, en vue de dévaloriser et critiquer la politique de l'Administration, il réclame:

« Vous êtes tous des enfants de putains et des traîtres. Vous devez avoir une confiance aveugle en vos dirigeants. Hier c'est nous qui vous avons sortis de la merde, ne l'oubliez pas .Aujourd'hui, nous travaillons pour le bonheur des générations futures [...] Mais comme je sais que vous êtes de bons musulmans, vous trouverez au paradis la récompense des peines endurées ici bas »<sup>377</sup>

Cette réplique s'ouvre donc sur une insulte, destinée aux prisonniers, résumant parfaitement le déploiement de la subversion dans l'écriture. Celle-ci s'opère à travers un vocabulaire violent, chargé de mots subversifs très vulgaires et insolents (putains, traîtres...etc). Ce type de discours crée chez le lecteur une impression déplaisante, blessante et désobligeante. Ce qui le déstabilise, le met mal à l'aise et l'ébranle psychologiquement :

« La fermeture des bordels est un coup dur pour les adolescents des villes. Ceux de la campagne peuvent mieux se débrouiller. Ils ont à leur disposition quelques animaux pour assouvir leur ardeur [...] La meilleure est sans doute l'ânesse [...] d'urine »<sup>378</sup>

De façon semblable, la violence est inscrite à travers le discours du personnage locuteur le vieux Vingt-Cinq, qui dénonce avec raillerie et mépris le système de gouvernance.

De même, l'insulte devient très appuyée exprimant une certaine hostilité langagière, visant l'interlocuteur. Elle est clairement manifeste dans les propos du personnage le vieux Vingt-Cinq :

« Vous nourrissez des poules , qui ne suffisent pas à vous nourrir. et vous êtes contents à suer toute la journée, à vous faire mal au cul, comme si c'était vous qui pendiez les œufs. Vous êtes stupides.»<sup>379</sup>

On remarque là une dénonciation de nature offensive, qui s'accompagne d'un vocabulaire brutal et assez frappant traduisant l'affect négatif du locuteur. Elle indique pleinement l'emploi de la violence discursive. Celle-ci est perceptible à travers une série de termes et d'expressions : (Vous êtes stupides, à vous faire mal au cul etc.). Il

---

<sup>377</sup> Ibid., p. 14

<sup>378</sup> Ibid., p. 39.

<sup>379</sup> Ibid., p. 27.

s'agit donc d'une information, qui recouvre en soi une valeur négative exprimant l'angoisse et la colère du locuteur et traduisant l'intention de l'auteur.

Soulignons une autre forme de violence incarnée par le procédé de la métaphore zoomphore, qui permet de visualiser les scènes d'horreur les plus atroces et a pour principal fonction la satire. Cet emploi de la métaphore rend la description plus imagée et le lecteur a l'impression d'être présent dans cette scène. Le narrateur l'utilise pour déshumaniser les responsables du pouvoir. Il les compare à des animaux ce qui provoque un sentiment d'écœurement et gêne le lecteur, à titre d'exemple nous repérons:

« 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 [...] Il faut alors les castrer. »<sup>380</sup> p 169

Voici un autre extrait : « Un cul humain est parfaitement neutre et banal. Avez-vous remarqué le soin que met l'homme à montrer son visage et à cacher son cul, alors qu'il devrait faire l'inverse »<sup>381</sup> p198. De ces scènes, le lecteur se trouve ébahi et métamorphosé dans une atmosphère non confortable face à cette extrême violence.

Le lecteur remarque aussi l'utilisation des termes vulgaires et grossiers à l'exemple de: (bordel, putain, cul...). Ce lexique appartenant à la langue argotique est fortement présent dans les actions et les discours des personnages pour montrer les réalités. Cet emploi d'écriture subversive signale donc un mélange magique du tragique au comique et fait naître une certaine hétérogénéité offrant au texte une mosaïque inhabituelle. Mimouni à travers cette subversion de l'écriture a réussi à témoigner d'une tragédie qui secouait le pays pendant les années 80, en rejetant tout ornement et décoration.

## **5.2. *Tombéza***

*Tombéza* est une fiction sinistre qui plonge le lecteur dans une atmosphère tragique. Ce roman révèle le chaos et l'injustice et dévoile les différentes facettes de la société algérienne post- indépendante. Mimouni dans ce roman montre le calvaire et la souffrance vécus par les femmes. Il critique la société, qui dévalorise cet être et donne toujours la supériorité à l'homme, en faisant parler un personnage tragique subissant

---

<sup>380</sup> Ibid, p. 169

<sup>381</sup> Ibid, p. 198

l'inégalité et la cruauté. Un tel sort ne pourrait être raconté donc qu'à travers une écriture délirante et une narration perturbée. Nous relevons quelques extraits illustrant la subversion de l'écriture dans ce deuxième volet:

« -Je veux bien t'apprendre. Mais à une condition.

-laquelle

-Montre-moi ton sexe.

-Non.

- si, je veux savoir comment il est fait. Mes copines ne cessent pas d'en parler.»<sup>382</sup>

Ici, Tombéza durant son travail dans les fermes de Biget reçoit des insultes de Danielle à qui il lui a demandé de lui faire apprendre la langue française. Nous remarquons donc que sur le plan formel la règle des bienséances est non respectée. Ce langage grossier dérange le lecteur qui n'est pas habitué à lire ce type de textes.

En lisant ce roman, on constate aussi que Mimouni pour amplifier l'effet de la violence dans son texte recourt au vocabulaire animalier. Le lecteur dans *Tombéza* assiste à la mise en scène des passages contenant un nombre considérable d'espèces (l'âne, la vache, les taureaux,...). Ceci crée également un effet de choc chez le lecteur habitué au langage bienséant, soulignons:

«Sage vieillard! Savait-il que ce service obligatoire avait évité bien des discordes parmi ses étudiants [...] le vieil animal accueillait ces sexes juvéniles avec un air indifférent et blasé, uniquement impatient de se remettre à brouter.»<sup>383</sup>

L'anaphore suivante concrétise également ce recours au vocabulaire vulgaire et grossier:

«Des enfants de putains! Les hommes en sont restés les bras ballants de stupéfaction(...), et tous se tournèrent vers le cadavre du maître coranique qui n'avait pas hésité à profaner le saint lieu pour les accabler de son verdict posthume. Des enfants de putains? Qui est ce qui avait pu mettre en une telle fureur ce tranquille vieillard...Des enfants de putains! N'est-ce pas à moi qu'il avait de s'adresser....»<sup>384</sup>

La violence de l'écriture couvre la globalité du roman, elle illustre la cruauté de la parole. A titre illustratif, nous avons: « le salopard ! Il est en train de me pisser sur le visage.»p 13, « J'ai vu le Borgne en train d'ahaner entre les cuisses molles de la jeune fille dont il avait relevé la robe...»p 241

---

<sup>382</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 117.

<sup>383</sup> Ibid., p. 59

<sup>384</sup> Ibid., p. 62

Le protagoniste ajoute :

« La voilà qui s'accole à l'homme, le provoque de ses seins turgescents, sa langue lèche les gouttes de sang cagoulé sur la poitrine. [...] Elle ouvre la bouche, aspire le sexe et d'un brusque coup de mâchoires sectionne le gland et elle se précipite dehors serrant fièrement entre ses dents le trophée sanglant.»<sup>385</sup>

Repérons également cet exemple :

« Le verdict est là. Montre-nous donc ce pouvoir mâle que tu croyais accrocher à ta paire de couilles [...] Tu l'imaginais renversée sur le dos, en pâmoison, dans l'attente de la verge qui la pénétrerait, et d'avoir ainsi à ouvrir leurs jambes doit discréditer toutes les femelles...»<sup>386</sup>

Il semble aussi que ces phrases font surgir une autre allure de violence. Celle-ci s'incarne dans le discours de Biget, qui ne cesse d'humilier les paysans et les considérer comme des brebis :

« Le premier Arabe que je vois rôder dans le coin, je l'abats sans sommation. J'en ai prévenu les gendarmes. Il faut qu'on sache ma détermination. Ali lui faisait remarquer que ces hommes procédaient toujours de nuit.»<sup>387</sup>

Du côté familiale la violence prend aussi une place considérable, le personnage se trouve écoeuré par l'injustice et l'hypocrisie de sa société et reste toujours à la recherche de l'acceptation sociale. Dans les lignes qui suivront, le protagoniste explique les circonstances de sa naissance tragique et pitoyable et comment son grand père et sa famille lui ont rejeté:

« Ma naissance ne fut l'objet d'aucune de ces réjouissances traditionnelles qui célébraient la venue d'un enfant mâle dans la famille, aucun youyou de femme heureuse ne vint se mêler à mes cris de nouveau né. »<sup>388</sup>

Cette présentation résume l'état d'âme de ce personnage qui s'est devenu traître, car dans sa tribu et sa société est vu toujours comme un fruit de luxure.

Ce héros montre à quel point les concepts et les préceptes de la religion se trouvent dénaturés par le système de gouvernance ; il témoigne de la tragédie qu'a subit sa mère dans une société chaotique, qui diminue la femme et lui arrache son plus simple droit, celui de vivre. Le lecteur arrive à ressentir la douleur et le mal que subit

---

<sup>385</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 189

<sup>386</sup>Ibid., p.230

<sup>387</sup>Ibid., p.123

<sup>388</sup> Ibid., p. 34

la femme dans la société à travers le procédé de l'hypotypose que le narrateur emploie:

«Sans mot dire, l'homme alla décrocher sa canne qui pendait à un clou planté dans le mur de pisé. [...] Elle releva la tête, les yeux hagards fixés sur le rictus du père. Le deuxième coup lui ouvrit l'arcade sourcilière. »<sup>389</sup>

Outre ce procédé, l'isotopie relevé du texte est celle de la mort. On voit clairement que le lecteur est interpellé par la redondance des termes et expressions en relation avec la mort. Cette tendance du récit répétitif est au centre des événements, elle revient sans cesse et couvre presque l'intégralité du récit, voyons quelques termes qui y renvoient : (crever, suicide, géhenne, enfer, etc.). Cet emploi confère au texte une dimension tragique, qui provoque chez lui l'angoisse et l'écœurement et rend la narration désorganisée et anarchique voire même lourde.

Une autre forme de violence se concrétise dans le comportement de Tombéza, elle s'illustre dans son terrible enfance:

«Je le pratiquais jusqu'à satiété, et en me relevant, il m'arrivait souvent de lui pisser dessus pour achever de le mortifier. [...] Je lui intimai l'ordre de m'expliquer le sens des signes qui y étaient inscrits.»<sup>p</sup>

De même, on décèle :

«Les lointaines menaces de leur mère me laissaient indifférent, quand je ne leur répliquais pas par des quolibets ou des insanités. Je me montrais déjà prompt à sortir mon petit sexe et à le brandir à l'adresse de celles qui faisaient mine de me poursuivre. »<sup>390</sup>

Il est à signaler que Tombéza a grandi sous les insultes des mères et la risée des enfants du douar, on note: « Regardez, disaient-elle, le fruit de la débauche et de la fornication. »<sup>p 39</sup>, « Ah ! Je vous le prédici, ce bâtard me rendra folle. »<sup>p43</sup>

### ***5.3.L'Honneur de la tribu***

Dans ce troisième volet, l'air de la révolte est aussi manifeste. Mimouni bouleverse les normes de l'écriture traditionnelle et instaure la subversion dans son écriture. En parcourant les chapitres, on remarque que le passage d'un registre à un autre déstabilise le lecteur inhabitué à lire des termes tels que: (enculer, cul, etc.).

---

<sup>389</sup>MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 35.

<sup>390</sup>Ibid., p. 42.

Omar personnage protagoniste dès sa réapparition ne cesse d'agresser et dévaloriser les membres de sa tribu avec le langage grossier qu'il utilise, notamment le mot (enculer), qui est répété à mainte reprise dans le texte : «-Sale petit merdeux ! Si je t'attrape, je t'encule. »p85 .

D'autres insultes se manifestent: « Fils de pute ! hurla l'homme bousculé.»p85, « Je veux enculer la mère de tous ceux qui s'en viennent et de tous ceux qui s'en vont, criait-il, canne levée. » p 91. Face à ces insultes et invectives injustes lancées par Omar, les membres de la tribu ont toujours gardé le silence.

La réplique ci-après recouvre aussi des termes frappants et violents. Ici, Ourida sœur aînée d'Omar lorsqu'elle apprend que son frère s'établit chez Martial, elle accentue son ton de violence :

« A-t-il à ce point perdu sa dignité pour accepter de se mettre au service d'un mécréant? Est-il à ce point obsédé par la chose pour accepter de partager la couche d'une répugnante goule qui jamais ne se rase le sexe ni ne se lave après l'acte ? »<sup>391</sup>

De même, le protagoniste menace le maire du village de lui exclure s'il n'acceptera pas de suivre docilement ses ordres et ses arrêts :

« N'oublie pas qu'à la première démangeaison de mes couilles, je te ferai virer par un autre arrêté. En revanche, si tu retiens mes leçons, tu n'auras même pas, aux prochaines élections, à faire semblant de te mettre en campagne. [...] Ta première décision de maire de Zitouna va consister à interdire dans la circonscription toute industrie oléicole. »<sup>392</sup>

Les discours violents du préfet se poursuivront tout au long du texte, il continue d'exercer son pouvoir autoritaire et ses menaces offensives :

« Vous ne me duperez pas, je vous connais trop bien. Sous votre masque de soumission, vous restez sournois et retors. [...] Alors soyons clairs : ou vous évacuez ces logements dans les heures qui suivent, où les gendarmes viendront faire sortir vos femmes et vos enfants à coups de botte au cul.»<sup>393</sup>

On constate que l'isotopie de la mort prend place tout au long du texte, nous repérons l'emploi récurrent des termes renvoyant à la mort : (mort, crever, suicide....etc.).

Ici, le préfet offense audacieusement le juge :

---

<sup>391</sup>MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 98.

<sup>392</sup>Ibid., p.105.

<sup>393</sup>Ibid., p. 100.

«Ta justice, je m'en branle. Grâce à qui as-tu pu aller sur les bancs de l'université, serrer tes fesses contre celles des jolies midinettes en faisant mine d'être plongé dans des articles de ces codes aussi futiles que complexes ? Sans mes compagnons et moi, qui avons pris larmes pour vous libérer, tu serais encore à nettoyer tes sabots de leur reliquat de crottin. »<sup>394</sup>

En somme, Il en ressort que ce dernier volet éclate de tabous, et d'accusations. En d'autres termes, l'injure, l'insulte et les invectives prolifèrent presque dans tout le roman. Elles se trouvent mêlés avec le sarcasme et l'ironie ce qui crée un climat d'oppression, d'insécurité et d'humour caustique à la fois. En bref, Le recours à la subversion dans l'écriture dans notre corpus n'est donc que le résultat d'un drame et d'un chaos régnant l'Algérie post-indépendante.

---

<sup>394</sup> Ibid., p. 210.

## **Troisième partie**

### **Lecture énonciative et sémiotique de la Trilogie de Mimouni**

## **Chapitre premier :**

**L'oralité, l'intertextualité, la polyphonie, et le dialogisme  
au service de l'écriture de l'Histoire dans la Trilogie de  
Mimouni**

# Chapitre premier : L'oralité, l'intertextualité, la polyphonie, et le dialogisme comme procédés d'écriture de l'Histoire dans la Trilogie de Mimouni

## I. Rappels théoriques

### 1. L'oralité comme moyen d'approfondissement de l'Histoire

Etant donné que l'oralité est rattachée à la mémoire et à l'Histoire, il paraît intéressant de déterminer les différentes acceptions de cette notion qui demeure encore difficile à cerner. Cette section sera axée donc sur la question de l'oralité considérée comme moyen de restitution des vestiges du passé. Nous verrons dans un premier temps son rapport avec la mémoire et l'écriture, puis dans un second lieu nous nous pencherons sur le rôle qu'occupe cette dernière dans la transmission du patrimoine et l'inscription de la cohésion communautaire.

Nombreuses sont les études qui ont été faites sur l'oralité dans la littérature maghrébine de langue française. Cette dernière occupe une place marquante dans les écrits de pas mal d'écrivains algériens francophones. Le recours au modèle ancestral et au récit traditionnel devient pour eux le meilleur outil pour exprimer leurs identités et leurs rejets de l'acculturation.

De prime abord, le retour aux sources populaires fait connaître l'appartenance culturelle et identitaire, comme il permet l'ouverture sur l'autre et le renouvellement tout en gardant son authenticité. A ce sujet Bakhtine explique: « Tout pas en avant s'accompagne d'un retour au début, *aux sources* [...] La mémoire retourne au début lui rendant sa nouveauté. »<sup>395</sup>

De plus, ce recours aux *sources* permet aussi d'inscrire la cohésion communautaire. Cécile note à ce propos :

« L'oralité doit être considérée comme une modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés assurent la pérennisation d'un patrimoine verbal et culturel conçu comme un élément essentiel de ce qui fonde la cohésion communautaire.»<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 485.

<sup>396</sup> LEGUY, Cécile, *Oralité et créativité en Afrique*, Université de Guyane.

Cette modalité se présente comme un instrument d'échange dans les sociétés, elle joue un rôle prépondérant d'échange du patrimoine culturel et de rapprochement des valeurs traditionnels et rites entre les individus comme l'explique Bernabé :

« Dans une société à tradition orale, la mémoire est le seul instrument de la tradition au double sens de ce terme : répétition du passé et transmission de ce dernier, avec les risques relativement limités, mais toujours possibles de variation. »<sup>397</sup>

Dans ce sens, l'oralité représente un vecteur de codes sociaux d'une communauté assurant l'aspect collectif et permettant l'échange verbal. En d'autres termes, l'oralité véhicule l'héritage des ancêtres et participe à la création des liens entre les êtres humains, et se présente comme moyen de communication et de communion à la fois entre les individus :

« Par patrimoine culturel immatériel, il faut entendre les traditions et expressions orales, les arts du spectacle, les pratiques rituelles, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers, les savoirs-faire liés à l'artisanat traditionnel. Le principal moyen de transmission de ce patrimoine immatériel est donc l'oralité. »<sup>398</sup>

Cela nous amène donc à aborder la dimension collective de la littérature orale, qui englobe l'ensemble des contes, légendes, fables et se définit comme :

« Par littérature orale, j'entends les expressions non écrites produites par un individu ou un groupe social, élaborées dans leur forme et dans leur contenu, faites pour être répétées, transmises au sein du même groupe social et constituant des œuvres faisant partie de sa culture propre. »<sup>399</sup>

Hormis cette dimension collective de l'oralité, le philosophe Michel De Certeau, en analysant le rapport de l'oralité et l'écriture, précise que le passage de l'oral à l'écrit peut être accompagné d'une perte irréparable :

« L'opération scripturaire, qui produit, préserve, cultive des *variétés* non-périssables, s'articule sur une rumeur de paroles évanouis aussitôt qu'énoncées, donc perdues à jamais. Une *perte* irréparable est la trace de ces paroles dans les textes dont elles sont l'objet. »<sup>400</sup>

Cécile Leguy attire l'attention sur ce point et souligne qu'il est primordial de s'interroger sur la question du passage de l'oral à l'écrit : « S'interroger sur les

---

<sup>397</sup> BERNABE, Jean, *Au visiteur lumineux, des Iles Créoles aux sociétés plurielles, Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit Bourg 2000, p. 1

<sup>398</sup> LEGUY, Cécile, *Oralité et créativité en Afrique*, Université de Guyane.

<sup>399</sup> LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Littérature arabe et histoire*, in Crape, 1984, p. 810.

<sup>400</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 218.

rapports et de l'écriture oblige à s'interroger sur ce qu'on perd et ce qu'on gagne en passant d'un mode communicationnel à un autre.»<sup>401</sup>

L'espace romanesque devient support de sauvegarde et de conservation de l'authenticité culturelle, il offre la possibilité d'une réactualisation d'éléments appartenant à la culture. Le propos ci-après l'explique:

«Travail de réécriture, un style où superpose la littérature orale et la découverte d'un texte littéraire qui renvoie constamment le lecteur à une expérience d'intertextualité. La littérature orale populaire échappe ainsi au procès d'accumulation auquel elle était destinée pour devenir un objet littéraire. Représentation de la tradition populaire et exercice de libre création.»<sup>402</sup>

De cette fusion entre littérature et oralité né donc le concept d'*oraliture*, néologisme, qui désigne l'ensemble de la littérature orale, et qui résulte de l'intégration des formes populaires dans une structure textuelle:

«*L'oraliture* comporte de nombreux genres : mythe, conte, proverbe, adage, aphorisme maxime, sentence, devinette, formule magico- religieuse, chanson c'est-à-dire structures selon une logique mémorielle. C'est ainsi par exemple que le proverbe est un texte qui rend d'une vérité d'expérience ou constitue un conseil de sagesse pratique et populaire commun à tout un groupe social et est exprimé en une formule elliptique généralement imagée.»<sup>403</sup>

Ces traits définitoires de l'oralité nous conduisent à faire ressortir le sens de l'oralité. En effet, l'oralité renvoie à une situation de communication dans laquelle la transmission et la réception transitent par la voix. La parole étant ici en situation d'interlocution comme l'explique F. Vanoye :

«L'oral est quelque chose qui se pratique et implique des relations, des interactions entre des personnes qui se parlent. Les situations de communication orale doivent se vivre et avec elles, la pratique de certains types de discours, d'interactions verbales et non-verbales, d'actes de parole, de règles, implicites ou explicites, de communication. Ces situations ne s'appréhendent et ne se travaillent pas seulement au niveau de la langue (phrases, énoncés, discours) mais aussi à celui du jeu social des communications ( règles, rituels, et stratégies.»<sup>404</sup>

Ce dernier constate :

«L'oral est socialisation de l'expérience individuelle et comme tel, ne se réduit pas à la fonction de communication ou à un ensemble de techniques d'expression. Quelque chose se joue dans l'oralité, qui relève de l'échange, du partage, de la relation, où interviennent le désir, l'angoisse et le besoin de

<sup>401</sup> LEGUY, Cécile, *Oralité et créativité en Afrique*, Université de Guyane.

<sup>402</sup> ALFARO- AMIERIO, Margarita, *Transmission, transcription et restauration du conte populaire dans Le Trésor des contes d'Henri Pourrat*, in *Anales de Filologia Francesa*, N 5 , 1993, p. 8.

<sup>403</sup> Ibid., p. 8.

<sup>404</sup> VANOY, F, *Pratique de l'oral : Ecoute, Communications, Jeux théâtral*, Paris, Armond Colin, 1981, p. 52

situer sa propre expérience par rapport à celle des autres et par rapport au monde. »<sup>405</sup>

Dans ce cas, il s'agit de situer l'oralité dans la présence du groupe et donc la mémoire collective. Jean Calvet propose : « Histoire, mémoire et art de le parole et pouvoir de cet art sont définitoires de la tradition orale qui consacre la force de la parole. »<sup>406</sup>

Zumthor aussi a introduit la mémoire collective dans la constitution de l'oralité, il affirme :

« L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio- culturel limité [...] pour s'intégrer à la conscience culturelle du groupe, le message doit référer à la mémoire collective. L'oralité intériorise ainsi la mémoire, par la même qu'elle la spatialise. L'auditeur traverse le discours qu'on lui adresse et ne lui découvre pour unité que ce qu'en enregistre sa mémoire.»<sup>407</sup>

## 2. L'intertexte au service de l'écriture de l'Histoire

Avant d'entamer notre lecture analytique, il se doit pour nous d'expliquer d'abord la notion de l'*intertextualité*. Il paraît intéressant de faire un rappel théorique sur le concept selon les différents critiques et un ancrage sur la classification de Genette des liens et procédés intertextuels. Cet intitulé renferme les jalons qui peuvent nous servir à cerner notre lecture analytique de l'intertextualité dans les trois romans choisis.

Le concept d'*intertextualité* fut officiellement introduit par Kristeva dans son essai *Sémiotique, Recherche pour une sémanalyse* en 1969, dans le cadre d'une théorie générale de l'*intertexte* inspirée par le sémioticien russe M. Bakhtine. En s'inspirant des travaux de ce dernier, cette théoricienne élabore un point de liaison entre les textes, elle voit que tout texte se construit comme une mosaïque de citations.

De cette idée, il paraît que l'*intertextualité* constitue un phénomène d'engendrement d'un texte à partir d'un ou plusieurs textes qui l'ont précédé ou suivi.

Cette théoricienne décrit ce phénomène d'interaction de plusieurs textes comme étant une dynamique textuelle où il est question de traces souvent inconscientes de l'autre. A ce sujet, citons cette définition qui éclaircit encore plus la notion d'*intertexte* :

---

<sup>405</sup>VANOY, F, *Pratique de l'oral : Ecoute, Communications, Jeux théâtral*, Paris, Armond Colin, 1981, p. 10

<sup>406</sup>CALVET Jean, *La tradition orale*, 1984, p. 114

<sup>407</sup>ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, in MEZEGELDI Zohra, p. 1

« Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres »

Selon cette conception, cette pratique s'appuie sur la transposition d'un ensemble de signes dans un autre système de signes, qui se réfèrent non- seulement à l'ensemble des écrits littéraires, mais aussi à la totalité des discours sociaux, le propos ci-après résume la théorie de Kristeva:

« L'*intertextualité* est la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre, il s'agit moins d'emprunt, de filiation ou d'imitation que des traces souvent inconscientes difficilement isolables, le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais à la totalité des discours.»<sup>408</sup>

Barthes aussi a développé cette théorie du texte pour l'appliquer à ses travaux, ce dernier relie le texte à la productivité et considère que l'intertexte est la condition de tout texte. Ainsi, écrit-il dans son ouvrage *Le plaisir du texte*:

« Passant dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc, car il y'a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérables, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »<sup>409</sup>

Nous retrouvons également cette définition, qui paraît plus exigeante que les précédentes:

« L'axe horizontal *sujet destinataire* et l'axe vertical *texte-contexte* coïncide pour dévoiler un fait majeur: le mot texte est un croisement de mots, de textes où on lit au moins un autre mot *texte*. Chez Bakhtine d'ailleurs ces deux axes qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence ne sont pas clairement distingués »<sup>410</sup>

De sa part Nathalie Piégay-Gros remonte dans l'émergence du concept et admet que l'*intertexte* désigne la perception par le lecteur des liens entre une œuvre et d'autres, elle atteste:

« La notion d'intertextualité émerge dans le discours critique à la fin des années soixante et s'impose rapidement, au point de devenir le passage obligé de toute analyse littéraire [...] Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de

---

<sup>408</sup>Piegay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002, p. 11

<sup>409</sup> Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Ed Seuil, 1973, p. 53

<sup>410</sup> Gignoux Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 16

ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition.»<sup>411</sup>

Ce concept a été également pris en charge par d'autres penseurs et théoriciens en l'occurrence Riffaterre et Genette. Pour le premier, l'*intertextualité* est appréhendée dans le cadre de la réception du lecteur des rapports entre une œuvre et d'autres. Ce dernier aborde sa propre théorie de l'*intertextualité* du côté du lecteur plus que de celui du texte, il associe cette notion au degré d'implication du lecteur dans le mécanisme de la lecture et de la capacité du lecteur averti à déceler des éléments dans le texte en rapport avec les œuvres précédentes. Pour lui l'*intertextualité* est principalement la perception, il explique :

« L'*intertexte* est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'*intertexte* est donc un corpus indéfini »<sup>412</sup>

De plus, ce penseur recourt également le concept de l'*interprétant*, qui renvoie à la construction du sens par le lecteur, il précise à ce sujet :

« J'emprunte le terme *interprétant* à Charles S. Peirce qui l'avait créé pour rendre compte de la relation entre un signe et son objet. Cette relation, la *sémiosis* proprement dite est, en effet triple: elle engage le signe et l'*interprétant*, qui est une crainte idée de l'objet à laquelle le signe a donné naissance, cette idée prenant nécessairement la forme d'un autre signe. »<sup>413</sup>

Il s'avère dans ce cas que la réflexion de Riffaterre tient compte aussi de la *mémoire* du fait que l'*intertextualité* est vouée à la perception par le lecteur des traces de l'*intertexte*.

Quant à Genette, ce critique utilise aussi un concept aussi fertile, celui de la *transtextualité* ou *transcendance textuelle*, qui le conçoit comme tout ce qui met « un texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes. »

Dans son ouvrage *Palimpsestes*, il établit une classification sur les pratiques intertextuelles, et distingue cinq types de relations intertextuelles que nous énumérons et résumons ainsi :

#### a. La para-textualité :

---

<sup>411</sup>Gignoux Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 16

<sup>412</sup> Ibid., p.43

<sup>413</sup> Ibid., p. 43

Cette forme d'*intertextualité* chez Genette renvoie généralement à un champ de relations moins explicite qu'entretient le texte avec son paratexte:

«Le second type est constitué par la relation généralement moins explicite et plus distante, que dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires. »<sup>414</sup>

**b. La métatextualité :**

Ce deuxième type s'appuie sur la relation de commentaire, qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer, et sans le nommer.

**c. L'architextualité :**

Genette définit ce troisième type comme la relation la plus implicite, elle détermine la catégorie générique dont relève le texte : « Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle, de pure appartenance taxinomique. »<sup>415</sup>

**d. L'hypertextualité:**

Par *hypertextualité*, Genette entend toute relation de dérivation d'un texte A *hypotexte* vers un texte B *hypertexte*. Il explique: « J'appelle *hypertexte* tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation »<sup>416</sup>

**e. L'intertextualité :**

Genette précise la notion d'*intertextualité* et la définit comme:

«Je définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre sous sa forme la plus explicite et la plus littérale. »<sup>417</sup>

De surcroît, ce critique bouleverse la théorie de *l'intertextualité* et propose une classification des rapports intertextuels à travers deux types de procédés par le biais desquels un texte entretient des rapports avec d'autres textes.

Parmi les procédés de la coprésence, ce critique répertorie trois sortes: La citation, l'allusion est la référence. En ce qui concerne les procédés de dérivation, il

<sup>414</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982 p. 11

<sup>415</sup> Gignoux Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 11

<sup>416</sup> Ibid., p. 13

<sup>417</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8

distingue deux types de pratiques intertextuelles à savoir la *parodie* et le *pastiche*. Les voilà résumés ci-dessous:

### **1-Les procédés de coprésence :**

#### **a- La citation :**

Genette a identifié cette pratique littéraire qui est aisément repérable par le lecteur. Elle consiste à intégrer un morceau d'un texte A dans un texte B et elle est mise en évidence par l'emploi de marqueurs linguistiques et typographiques.

#### **b- L'allusion :**

L'auteure Nathalie Piégay souligne que ce type de pratique, est souvent implicite. Dès le premier regard, il apparaît comme un élément ludique, adressé au lecteur. Contrairement à la citation, l'allusion suppose une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur. On la compare souvent à la citation, mais elle s'en distingue par sa nature implicite :

« L'allusion est souvent comparée, elle aussi à la citation, mais pour des raisons différentes: parce qu'elle est ni littérale ni explicite, elle peut sembler plus discrète et plus subtile. Ainsi pour Charles Nodier, une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelque fois le sceau du génie. »<sup>418</sup>

#### **c- La référence:**

Ce type de pratique est défini par Nathalie comme une forme explicite d'intertextualité, très proche à la citation, mais qui n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie.

### **2- Les procédés de dérivation :**

#### **a- La parodie :**

Il s'agit d'une pratique consistant en la transformation et la transposition dans une nouvelle forme d'éléments et de matériaux appartenant à *l'hypo-texte*, elle remonte à la poétique d'Aristote. Pour les anciens Grecs ce concept a été limité à l'imitation comique d'un poème sérieux. Cette appellation est ensuite appliquée aux imitations comiques d'œuvres de fiction. Selon l'étymologie, ce mot vient du grec *para* qui

---

<sup>418</sup> Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002, p. 48

désigne (contre) et *Odé* (chant), littéralement *contre chant* pour signifier traduire en ridicule. Genette la définit de la sorte :

« La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots, comme Racine fait ici sur le mot exploits, parfait exemple de calembour intertextuel. La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité »<sup>419</sup>

#### **b- Le pastiche :**

Il s'agit d'une pratique formelle, c'est une imitation par un auteur du style et du genre d'un autre auteur. Pasticher désigne le fait d'imiter le style. Ce mot vient de l'italien *pasticcio*, qui signifie (échec). Il a été d'abord employé en mauvaise part au XII<sup>ème</sup> siècle à propos de la peinture. Méthode ensuite utilisée par les professeurs de rhétorique. Cette pratique a été le moyen pour les écrivains de s'affirmer en reprenant les mêmes procédés et rendant ainsi hommage à l'originel.

En ce sens, nous pouvons aussi souligner que cette pratique *d'intertextualité* est liée à la réécriture, qui se présente sous deux formes; réécriture qui cite littéralement et une réécriture avec variation, évoquons la définition du *Petit Robert* qui éclaire ce concept: « Action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs »<sup>420</sup>

Le questionnement sur la réécriture conduit également à s'interroger sur le concept *d'altérité*, qui consiste en la reconnaissance de l'autre dans sa différence qu'elle soit étique, religieuse ou sociale.

Bakhtine accorde aussi une importance particulière à ce concept, selon lui l'autre collabore pleinement dans la construction du moi :

« Pour Bakhtine, ce dialogisme tire ses racines du dialogue socratique et de la satire ménippée. Le dialogue socratique a pour principe d'après lui que la vérité n'est pas le fait d'un seul homme, mais se construit grâce à l'interaction dialogal: La vérité naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique.»<sup>421</sup>

<sup>419</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 23

<sup>420</sup> Robert Paul, *Petit Robert de la langue française*, Edition millésime, 2017, p. 2156

<sup>421</sup> Piegay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002, p.

Convoquer l'altérité selon lui, peut s'expliquer comme une prise de position idéologique du fait que la réécriture dépend aussi de l'arrière fond culturel de l'écrivain et de sa capacité de découvrir des éléments antérieurs.

### 3. La polyphonie et le dialogisme comme procédés d'écriture subversive

Dans le titre précédent, nous avons éclairé et défini la notion *d'intertextualité* comme nous avons ainsi évoqué la classification des rapports intertextuels de Genette. Pour ce qui est de ce titre, ce qui nous intéresse est les deux notions bakhtiniennes de *polyphonie* et de *dialogisme*. Nous pensons que le détournement de l'écriture et le choix de la modernité s'incarne aussi dans le phénomène de la *polyphonie* et le dialogisme ; concepts clés que nous investissons dans notre section analytique.

Etymologiquement parlant, la notion de polyphonie provient du grec *polyphonia*, qui revoie à la combinaison de plusieurs voix mélodiques dans une composition musicale. Ce terme remonte à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle où la musique occidentale a connu son apogée. Claire Stolz aborde la définition suivante :

« Mot décalqué du grec *poluphonia* signifiant d'après l'étymologie (multiplicité de voix ou de sons). Utilisé d'abord dans le vocabulaire de la musique vocale, le terme désigne un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques»<sup>422</sup>

Au niveau linguistique, cette théorie de la polyphonie désigne les signes qui peuvent exprimer plusieurs sons. Pour Ducrot, la polyphonie linguistique désigne ce phénomène d'interaction explicite ou implicite d'un discours avec d'autres discours. Pour pouvoir appliquer sa théorie, ce dernier a mis au point focal les concepts de *locuteur* et *énonciateur*. Selon sa réflexion, dans l'énoncé du locuteur une autre voix peut résonner celle de *l'énonciateur*, il déclare :

« J'appelle *énonciateurs*; ces êtres qui sont censés s'exprimer par l'énoncé, sans qu'on leur donne des mots précis; s'ils *parlent*, c'est seulement dans ce sens que l'énoncé est vu comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais pas, au sens matériel du mot leurs paroles. »<sup>423</sup>

Dans ce cas, il établit une distinction entre le *locuteur* et *l'énonciateur*. Pour lui, *l'énonciateur* revient fortement à la notion de point de vue, plus exactement à

---

<sup>422</sup> VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Classiques Garnier, 2021, p. 149

<sup>423</sup> Austin, Jean, *Quand dire c'est faire*, cité par Maingeneau Dominique In *Pragmatique pour le discours littéraire*, Ed Armond Colin, 2005, p. 07

l'acte *perlocutoire* de la parole c'est-à-dire sur le fait d'assumer ce qui est dit et non plus sur l'acte *illocutoire*, qui tient seulement à énoncer les mots et les paroles:

«Le *locuteur* est celui qui prononce réellement le discours et accomplit l'acte *locutoire*, c'est-à-dire qui profère les mots du discours; l'*énonciateur* est le responsable des actes *illocutoires*, c'est-à-dire de la visée pragmatique qu'il confère à son discours : asserter, ordonner, questionner, polémiquer.»<sup>424</sup>

Dans ce sens, la notion de point de vue est attribuée aux êtres discursifs à la différence de la voix qui s'associe au locuteur responsable de l'énonciation.

Dans *Quand dire c'est faire*, ce linguiste distingue trois dimensions d'actes:

« Proférer un énoncé c'est à la fois: réaliser un acte locutoire, produire une suite de sons dotée d'un sens dans une langue; réaliser un acte illocutoire, produire un énoncé auquel est attachée conventionnellement, à travers le dire même, une certaine *force*; réaliser une action perlocutoire, c'est-à-dire provoquer des effets dans la situation au moyen de la parole; par exemple on peut poser une question *acte illocutoire* pour interrompre quelqu'un, pour l'embrasser, pour montrer qu'on est là, etc. Le domaine du *perlocutoire* sort du cadre proprement langagier »<sup>425</sup>

Et quant à l'*énonciation*, il propose la définition suivante :

«J'appellerai *énonciation*, l'événement, le fait que constitue l'apparition d'un énoncé-apparition que la sémantique linguistique décrit généralement comme l'actualisation d'une phrase[...] Le concept d'*énonciation* dont je vais me servir [...]n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant.»<sup>426</sup>

Aux yeux de Bakhtine, l'*énonciateur* ducrotien correspond à ce que Genette appelle *centre de perspective* :

«A l'*énonciateur* également je peux faire correspondre un des rôles proposés par Genette. Je le mettrai en parallèle avec ce que Genette appelle quelquefois *centre de perspective*, c'est-à-dire la personne du point de vue de laquelle les événements sont présentés. Pour le distinguer du narrateur, Genette dit que le narrateur est celui qui *parle* alors que le *centre de perspective* est celui qui *voit*.»<sup>427</sup>

Quant au domaine littéraire, son emploi renvoie aux modalités de la présence dans un énoncé de plusieurs voix et points de vue comme l'explique Bakhtine dans son analyse des romans de Dostoïevski vers les années 80. Ce formaliste russe développe sa théorie de la *polyphonie*, il indique: « Dostoïevski est le créateur du

<sup>424</sup> Calas, Fayard, *Leçons de stylistique*, Paris, Belin, 2003, p. 119

<sup>425</sup> Ibid., 50

<sup>426</sup> Ibid., p. 33

<sup>427</sup> Ibid., p 208

roman polyphonique, il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau.»<sup>428</sup>

Selon sa conception, la *polyphonie* devient une caractéristique du roman moderne par opposition aux romans monologiques, dont les personnages sont dépendantes : «D’abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au roman monologique traditionnel, la polyphonie devient bientôt une caractéristique du roman en général »<sup>429</sup>

Dans les romans de Dostoïevski, la *polyphonie* rend les personnages libres dans la structure de l’œuvre. Bakhtine explique :

« Dans la conception monologique du roman, le héros est ferme, ses contours de signification sont nettement spécifiés: Il agit, pense, prend conscience, dans les limites de son image, définie comme réalité: Il ne peut cesser d’être lui-même, transcende son caractère, ses traits typiques, son tempérament, sans détruire l’idée monologique que l’auteur a de lui. »<sup>430</sup>

Selon lui, outre la pluralité des voix on peut aussi parler de pluralité des consciences, il relie la conscience de l’auteur à celle des personnages:

« Ce n’est pas un grand nombre de destinées et de vies qui se développent au sein du monde objectif unique. Eclairé par l’unique conscience, ayant des droits égaux, possédant chacun son monde, qui se combinent dans l’unité d’un événement sans pour autant se confondre.»<sup>431</sup>

De plus, il atteste que la pluralité des voix se concrétise lorsqu’on aborde l’art de Dostoïevski, autrement dit toute une mosaïque discursive se fait sentir où s’affrontent les idéologies :

«Lorsqu’on aborde la vaste littérature consacrée à Dostoïevski, on a l’impression d’avoir affaire, non pas à un seul auteur-artiste qui aurait écrit des romans et des nouvelles, mais à toute une série de philosophie, à plusieurs auteurs penseurs.»<sup>432</sup>

Contrairement au roman monologique où l’attention de l’auteur est portée uniquement sur le développement de l’histoire. Dans ce type de roman polyphonique,

---

<sup>428</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction d’Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 33

<sup>429</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p. 18

<sup>430</sup> Ibid., p. 88

<sup>431</sup> Ibid., 161

<sup>432</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction d’Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 31

l'auteur attribue la parole à ses personnages. On assiste à une résonance de voix comme l'explique Bakhtine dans ses études approfondies sur l'œuvre de Dostoïevski: «Le roman pris comme tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyse y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes »<sup>433</sup>

Pour ce qui est du *dialogisme*, qui est souvent confondu à la notion de *polyphonie*; il s'avère que Bakhtine, à la différence de Saussure, qui postule que la langue objet de la linguistique ne se concentre plus du contexte social; celui-ci soutient l'idée de la relation avec autrui raison pour laquelle ; il élabore le concept de *dialogisme* dans ses analyses linguistiques sur la poétique de Dostoïevski 1970:

« La langue ne vit que dans l'échange dialogique entre ses usagers. Le commerce dialogique est justement la sphère véritable dans laquelle évolue une langue. Toute la vie de celle-ci, quelle que soit la zone de son emploi (langue quotidienne, d'affaires scientifique, artistiques, etc.) est sous-tendue de rapports dialogiques.»<sup>434</sup>

En effet, pour ce théoricien chaque discours est habité par d'autres discours antérieurs. Ce dernier, souligne que la notion du *dialogisme* dépasse le monologisme et renvoie principalement aux relations d'interaction et de rencontre de plusieurs discours :

«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 pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se fait entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours. »<sup>435</sup>

Bref, la théorie bakhtinienne postule qu'il n'existe plus de discours isolé, il s'agit d'une continuité entre les discours et c'est cette diversité et hétérogénéité, qui forme l'essence du roman dialogique:

«L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solidaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation

---

<sup>433</sup>Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 87

<sup>434</sup>Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p. 240

<sup>435</sup>Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine : *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 8

mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet.»<sup>436</sup>

Il est à signaler que la pensée bakhtinienne exige la combinaison des voix autonomes, des volontés individuelles comme l'indique ce propos:

«Dans ce sens, sa définition de la *polyphonie* n'est pas correcte, car elle néglige le fait le plus important, et précisément que les voix restent autonomes et se combinent en tant que telles, dans une unité d'un ordre supérieur à celui de l'homophonie.»<sup>437</sup>

De plus, ce penseur qualifie les relations entre les énoncés de sémantiques, citons ce fragment: «Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés au sein de la communication verbale.»<sup>438</sup>

Outre ces réflexions, Bakhtine distingue deux types de *dialogisme*: le premier est appelé *interdiscursif* dont :

«Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère comme d'échange verbal. Un énoncé doit être considéré avant tout comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée [...] Un énoncé est tournée non seulement vers son objet mais aussi vers le discours d'autrui portant sur cet objet[...] Un énoncé est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal et on ne peut pas le détacher des maillons antérieurs qui le déterminent tout du dehors et qui suscitent en lui des réactions réponses immédiates et une résonance dialogique »<sup>439</sup>

Il s'agit dans ce premier cas d'un *dialogisme* exprimant les dimensions sociales et culturels. Brès renvoie ce type au: « locuteur, qui dans sa saisie d'un objet, rencontre les discours précédemment tenus par d'autres sur ce même objet, discours avec lesquels il ne peut manquer d'entrer en interaction.»<sup>440</sup> Il concerne les traces de paroles rapportées qui forme une sorte d'échange.

Pour ce qui est du deuxième type, celui du dialogisme *interlocutif*; il est anticipatif et il concerne la manière dont le locuteur interprète l'énoncé; il se concentre donc sur la réception de l'autre; même si cet autre est absent physiquement. Dans ce type l'interaction joue un rôle crucial :

---

<sup>436</sup> Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine : *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98

<sup>437</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p. 52

<sup>438</sup> Ibid., p. 95

<sup>439</sup> Ibid., 302

<sup>440</sup> Brès, Jacques et Aleksandra Nowakowska, Sarale Jean-Marc, *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 3

« En référence au *dialogisme interlocutif*, nous soulignons le fait que l'ensemble de ces discours instaurent une relation de dialogue in absentia avec les lecteurs réels ou virtuels, en anticipant leur réception dans le discours. »<sup>441</sup>

Le discours ici est orienté vers l'autre, il est toujours mis en relation avec celui d'autrui, qui fait intervenir un autre champ sémantique. Sur ce point, la notion de *dialogisme* ne s'élabore que dans une dimension interactionniste :

«Un énoncé cependant est relié non seulement aux maillons qui le précèdent mais aussi à ceux qui lui succèdent dans la chaîne de l'échange verbal [...] L'énoncé dès son tout début s'élabore en fonction de la réaction réponse éventuelle en vue de laquelle il s'élabore.»<sup>442</sup>

De surcroît, ce second type n'est pas seulement réservé au dialogue, mais il peut se manifester aussi bien dans le monologue. Bakhtine ajoute :

«L'expression d'un énoncé est toujours à des degrés divers, une réponse, autrement dit : elle manifeste non seulement son propre rapport à l'objet de l'énoncé, mais aussi le rapport du locuteur aux énoncés d'autrui. Les formes de réactions-réponses qui remplissent un énoncé sont extraordinairement variées et jusqu'à présent, elles n'ont jamais été étudiées »<sup>443</sup>

A la lumière de ce rappel théorique, il ressort que ce qui distingue les deux notions est que la polyphonie souligne l'hétérogénéité et la diversité énonciative, et constitue l'apparition de plusieurs voix indépendantes dans la structure romanesque. Pour ce qui est du *dialogisme*, il s'avère que cette notion concerne le discours et constitue l'interaction de plusieurs consciences.

---

<sup>441</sup> Simon, Justine, « *Dialogisme interlocutif et dialogisme interdiscursif : Des concepts opératoires pour l'analyse du discours de presse* », Université Paul Valéry, Montpellier, 2010

<sup>442</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 303

<sup>443</sup> Ibid., p. 299

**Deuxième chapitre :**  
**Analyse énonciative et sémiotique de la Trilogie**

## Deuxième chapitre : Analyse énonciative et sémiotique de la Trilogie

### 1. L'inscription de l'oralité dans la Trilogie mimounienne

#### 1.1. *Le Fleuve détourné*

En lisant ce premier volet, nous nous sommes rendu compte qu'il garde les aspects du genre oral traditionnel. Mimouni y assure l'expression de l'identité et de l'appartenance en créant une certaine cohésion entre les personnages de son récit. Cette cohésion communautaire contribue à alimenter le sens de solidarité ainsi que la continuité du groupe. Au fait, les personnages partagent souvent des moments de communion, d'errance collective lors de leur enfermement dans le camp. Ces derniers partagent entre eux les mêmes sentiments et émotions d'amertume et d'angoisse:

«La vie dans le camp était strictement réglementée. Un horaire minutieux organisait nos activités. Nous nous levions le matin au signal de trois longs coups de sifflet [...] la fin du repas»<sup>444</sup>.

Le retour vers le passé collectif s'avère essentiel chez cet auteur. Pour éviter que l'Histoire tombe dans l'oubli, celui-ci adresse les sacrifices au lecteur et lui confie de préserver cette mémoire. L'écriture devient donc pour lui un acte héroïque, signe de résistance, et un instrument de lutte efficace permettant d'une part de ressusciter les voix du passé, et de faire sortir la société algérienne de son mutisme. A travers le sort qu'il a réservé à son personnage anonyme, cet auteur propose donc de restituer le sort de l'Algérie et la voix du peuple, qui après avoir sorti d'une longue guerre se retrouve encore remis en jeu.

Dans cette perspective, en passant d'un code à l'autre, cet auteur redynamise la tradition orale et associe son discours dénonciateur à l'oralité pour remettre en valeur la mémoire de sa langue, ses ressources et pour faire revivre tout un patrimoine culturel et une identité menacée d'effacement.

Nous retrouvons également un autre aspect de l'oralité, incarné dans la création d'un langage animalier dans ce roman. En effet, notre attention est attirée par la présence d'un caractère animalier, nous passons d'un récit humain à un récit animal avec un langage spécifique mettant en valeur un registre particulier. Nous avons répertorié cet extrait illustratif:

---

<sup>444</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 25.

« 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 le troupeau. Il faut alors les castrer. »<sup>445</sup>.

Ces propos sont pleins d'ironie et chargés de sens caustique, ils révèlent la dénonciation et le caractère barbare des hommes du pouvoir, et apparaissent comme une sorte de jugement sévère adressé à la société humaine.

De surcroît, sur un autre plan les signes typographiques sont fortement manifestés dans ce volet. Nous soulignons par exemple les italiques. Cette écriture penchée est souvent utilisée par cet auteur pour montrer les mots emprunts et servir l'accentuation et l'insistance:

*« Merveilleuse entente, fondée sur le sexe hospitalier de l'ânesse! [...] Nous pensions bien gardé le secret de nos conventions. Et par conséquent assurée l'approbation populaire [...] Après le putsch qui le renversa, Lénine fut qualifié de dictateur, et ses méthodes de gouvernement sévèrement condamnées »*<sup>446</sup>.

Une autre marque stylistique surgit, celle des phrases elliptiques et incomplètes qui permettent de pousser le lecteur à réfléchir et à imaginer la suite. Les phrases suivantes suscitent le suspens du lecteur et l'invitent à s'interroger sur les changements survenus à son pays :

« Commencèrent alors les pires folies [...] le pays devenu un vaste champ d'expériences pour des théories venues de l'étranger [...] ridiculisaient nos coutumes et notre religion[...] le pétrole aidant, le dollar coulait à flots au pays de l'austérité. »<sup>447</sup>

L'énoncé qui suit met aussi la lumière sur un autre aspect important d'*oraliture*, celui du procédé de la métaphore filée dans l'écriture romanesque de Mimouni: « Ils furent tous atteints [...] comme des vermisseaux, comme des porcs. Trois d'entre eux avaient déféqué dans leurs pantalons »<sup>448</sup>

De même, l'emploi des interjections est aussi présent. L'interjection en tant que signe court purement oral sert à montrer l'état psychique du locuteur, elle joue le rôle d'une phrase et permet l'économie de la langue. Dans les exemples suivants elles

---

<sup>445</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 196.

<sup>446</sup> Ibid., p. 41

<sup>447</sup> Ibid., p. 197.

<sup>448</sup> Ibid., p. 181

expriment la surprise et l'étonnement : «Ah ! Oui, le cordonnier, Aiouah ? La *Malédiction* !, Holà ! Cafard, Hé ! L'endormi ! Hé ! L'homme, Ah ! C'est toi, Hein ??»

Nous trouvons aussi que le récit est soutenu par des mythes:

« Depuis des siècles déjà, les fils du soleil sont désunis. En même adversité, au lieu de les rassembler, acheva de semer la discorde, et nos gouvernants réciproques se sont empressés d'institutionnaliser les séparations. »<sup>449</sup>.

Dans la mythologie grecque, *Phaéthon* est considéré par la majorité des sources antiques comme fils du dieu soleil. A travers ce recours au mythe, le roman ébranle les règles de base et devient un récit de violation des normes et de renouvellement.

On découvre aussi à la lecture que ce roman est enchâssé dans d'autres récits pris en charge par différents personnages. Ce procédé de *mise en abyme* désarticule la linéarité textuelle et participe à l'éclatement du récit et à la mise en place de la *polyphonie* narrative. Dans ce cas, cette répartition de la parole produit un effet polyphonique, qui se traduit par la multiplication des instances et niveaux narratifs.

Outre ces marques d'oralité, s'ajoute la tendance narrationnelle au *récit répétitif*. Celle-ci s'étale tout au long du roman ; elle permet le ralentissement du rythme de l'histoire et du déroulement linéaire du récit. On constate que le protagoniste ne cesse de raconter son histoire, l'idée de la quête identitaire se poursuit tout au long de son parcours narratif. Nous relevons ce mécanisme dans les exemples qui suivront : « 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. » p 12, « Ton nom est inscrit dans le monument aux morts du village » p 47, « Je lui répondis que je venais d'arriver au pays après une longue absence, pour apprendre qu'on me considérait comme mort, que je n'avais aucune pièce d'identité. » p 72, « Je lui racontai enfin une partie de mon histoire, lui expliquer la situation dans laquelle je me trouvais [...] que ma situation soit régularisé. » p 169 « Tu n'es pas mon père. Je n'ai pas de père. Mon père est mort il y'a bien longtemps » p 209

Au départ, le protagoniste raconte son histoire à son père, plus loin encore il répète la même histoire au policier, qui lui a demandé ses papiers. Il explique aussi sa

---

<sup>449</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 104.

situation au maire pour le convaincre à lui régulariser sa situation. Tous ces déplacements ont pour but la quête identitaire.

Ensuite, après avoir retrouvé sa femme, il lui résume aussi ce qui s'est passé avec lui, il tente de la convaincre pour témoigner avec lui pour qu'il obtienne ses pièces d'identité. Il s'adresse aussi au Messie, qui lui aide à retrouver le chemin de son fils. Le protagoniste se déplace pas mal de fois et raconte aussi son histoire à maintes reprises à plusieurs interlocuteurs.

De plus, nous avons aussi remarqué que l'auteur pour garder une certaine esthétique à son récit recourt à l'intertextualité, en l'occurrence au poème *Elévation* de Baudelaire pour exprimer son désarroi, son spleen et son rejet par sa société dont il est pourtant parti défendre les valeurs, en prenant le maquis. Nous constatons dans cet extrait des récurrences phoniques mises en jeu à travers le procédé de l'assonance :

« Au dessus des hommes ...au-dessus des lois...de ceux qui peuvent dire : qui t'a fait roi...déclinent tous les honneurs officiels, préfèrent l'ombre propice...n'apparaissent jamais au soleil...mais tiennent beaucoup de fils... nôtres [...] les puissants viennent se prosterner devant lui...ne vit que la nuit...le sourire ne sert qu'à découvrir les canines...un émouchet qui ne rate jamais sa proie... »<sup>450</sup>

L'anaphore rhétorique, surtout utilisée en poésie traverse aussi tout le tissu narratif :

« Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, pour tatouer [...] Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, j'appellerai à notre secours les plaintes de tous les damnés du monde » p 128

On repère :

« Que tombe la pluie! Que tombe la pluie! Tout le jour, et toute la nuit encore! Sans répit. Alors, ses forces enfin revenues, le fleuve détourné, rugissant d'une vieille colère, rompra ses dingues 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 142

Voici un autre exemple qui exprime le comble du désarroi et la déception :

«Naïfs, nous l'étions tous. Nous sommes descendus de nos montagnes la tête emplie de rêves...Naïfs...Car vous ignorez tout les dossiers méticuleux qui se constituaient sur votre compte...Naïfs... les vrais loups avaient eu l'intelligence d'attendre que s'organise la vraie curée » p195

Mimouni fait preuve donc d'un grand talent, par le fait d'introduire dans son texte la parole ancestrale. Par l'emploi des différents éléments et genres oraux, il vise à

---

<sup>450</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 139.

revaloriser un riche patrimoine, qui a longtemps été dévalorisé par le discours colonial. Il crée donc des passerelles entre passé et présent pour militer en faveur d'une affirmation de l'identité dans son texte. L'importance qu'acquiert l'oralité est fortement liée au rôle qu'elle joue dans la préservation de la mémoire collective et l'Histoire.

### ***1.2.Tombéza***

Dans ce deuxième volet, Mimouni greffe harmonieusement la tradition orale sur sa structure romanesque. Il crée aussi un espace de communion, ainsi qu'un lieu de réactualisation d'une parole vivante sporadique. La combinaison des différentes composantes de la culture orale lui permet non-seulement une authenticité culturelle vouée à la disparition, mais aussi d'exprimer une esthétique moderne. Dans les extraits qui suivront, il mélange pèle mèle des éléments de l'oralité et de l'écriture.

Nous avons répertorié un certain nombre d'expressions, qui montrent la résurgence d'une écriture portant les marques d'innovation et postulant la transgression et la déconstruction des techniques classiques d'écriture ou de la norme de l'esthétique romanesque.

L'auteur n'hésite pas aussi à emprunter des extraits coraniques repris dans les sociétés musulmanes. Le rapport au texte sacré et l'influence de la religion est très apparent dans le texte. Cette portée religieuse apparaît dans le cas par exemple de Bismillah, qui outre le fait de porter le prénom de la formule coranique fait apprendre Tombéza les valeurs et préceptes religieuses, notons cette illustration :

« Je songe encore à ces paroles de Bismillah, étendu sur le chariot brinquebalant immonde débarras où l'on a fini par me reléguer, et je sentais la fine pellicule d'urine séchée doubler la peau de mon visage [...] Si nous sommes totalement libres, qu'est ce qui peut nous justifier ? »<sup>451</sup>.

L'oralité est donc fondée sur l'art de la persuasion, nous pensons que le recours à la religion sert d'élément d'argumentation comme le montre cet autre extrait :

« 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 du miel et les houris, et Brahim toute la bière qu'il voudra.»<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 318

<sup>452</sup> Ibid., p. 327

De même, l'exemple qui suit indique également une autre technique d'insertion de l'oralité, il se trouve encadré par les guillemets : « *Les choses s'arrangent de façon inespérée* »

L'exemple suivant repose sur des énoncés construits selon l'apostrophe, nous repérons cette expression apostrophique, qui traduit l'estime du narrateur et fonctionne comme élément d'argumentation :

« Pauvre fille ! Pauvre femme ! Votre *malédiction*, c'est cette membrane qui ferme l'accès de votre vagin. [...] Un bon bain suffirait à effacer les traces de mille viols successifs. Une petite membrane qui fonde une civilisation.»<sup>453</sup>

L'oralité est bâtie aussi dans ce roman sur le procédé du *récit répétitif*. On constate tout au long du parcours narratif de Tombéza la récurrence de l'histoire de la sacoche, répétée à plusieurs reprises. L'officier ne cesse d'interroger et d'accuser Tombéza d'avoir commis une infraction consistant dans la détention illégale des faux billets, son enquête ne s'achève plus et revient pèle mèle tout au long de la trame narrative. L'officier de police Rahim revient dans pas mal de chapitres interroger Tombéza (chapitres 1, 5, 6 etc.).

On constate que la même enquête et la même stagnation se répète dans le septième chapitre. Aucune transformation n'est perceptible : « Oui, ce sont les billets qu'on a trouvés dans votre sacoche, il s'avère que ce sont des faux » p 197. L'histoire se reproduit encore vers la fin du neuvième et dernier chapitre : «A la pensée de Batoul furibond qui allait et venait dans ma chambre en ce septième jour de ma sortie du Coma» p 319. Mimouni déstructure donc le schéma narratif et déclenche une révolution dans l'écriture, une transgression au niveau du fond et de la forme.

Dans ce roman, la parole ancestrale permet d'exprimer une identité, dont le narrateur ne cesse de mentionner tout au long du roman. Dans l'exemple ci-dessous l'oralité joue un rôle significatif dans la sauvegarde du patrimoine et des traditions faisant partie de la société algérienne. Cette fois-ci le narrateur évoque le rituel de la cérémonie du Mouloud, qui se mêle à ses souvenirs d'enfance: « Chez nous le Mouloud était la plus grande fête de l'année [...] j'en garde comme une image de vaste feu d'artifice »p 46.

Ces pratiques traditionnelles ont une valeur mémorielle et historique, elles expriment les croyances et les savoirs propres au référent algérien et témoignent d'une

---

<sup>453</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 41.

mémoire collective populaire ; comme ils produisent des traces d'intertextualité qui recèlent des contacts des cultures.

L'auteur va plus loin encore en intégrant parfois des mots, voire des expressions entières, directement empruntés à la langue arabe originelle dans son texte français. On retrouve ainsi des termes comme : «*burnous, douar ya-sidi, ya médem, gandoura, djemaa, touiza, bendir, caïd...etc*» Ceci fonctionne comme trace majeur de l'oralité, en permettant de mobiliser un certain savoir linguistique ancestral, l'échange et l'ouverture sur l'univers de l'interculturel.

Par ailleurs, le choix des noms des personnages renvoie aussi à la langue source et permet la connaissance culturelle du lecteur, comme il peut amener des débats sur l'onomastique littéraire, à titre d'exemple nous signalons le sobriquet de *Tombéza*. Ce sobriquet véhicule un savoir linguistique propre à la culture et au dialecte d'origine même si n'a pas de sens clair chez un lecteur étranger. Ce passage d'une langue à une autre soutient aussi cette dimension d'oralité que l'auteur transpose sur son écrit, il permet la transmission des valeurs culturelles du discours maghrébin.

Dans cet autre extrait, l'oralité est décelable grâce au procédé du dialogisme. On constate qu'outre la voix du narrateur dans cet extrait, surgit celle de la *doxa*. Cette dernière s'exprime implicitement dans la narration et porte en elle un regard méprisant envers la venue des enfants naturels. Faire accepter un enfant illégitime menace les valeurs et coutumes familiales et déstabilise la société, relevons cet exemple :

« Je crois que sa mort m'a sauvé la vie. Dans nos compagnes fourmillent ces histoires d'enfants du *déshonneur* abandonnés par leurs mères parmi les haies de roseaux bordant les oueds ou au pied d'un arbre au plus dense de la forêt »<sup>454</sup>.

Signalons que ce dialogisme par lequel sont mêlées les voix du narrateur et de la *doxa* représente l'un des traits caractéristiques de l'écriture romanesque de Mimouni.

On constate également le recours au mythe, le narrateur compare à maintes reprises l'officier de police au *Cerbère*, qui symbolise la terreur et désigne dans la mythologie grecque le chien polycéphale gardant l'entrée aux enfers empêchant les morts de s'échapper de l'ancre et les vivants de venir repérer leurs morts. Voici l'exemple tiré du roman : «Comme si le *Cerbère* à l'œil unique allait se muer en

---

<sup>454</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 39.

employé attentif et diligent et leur fournir les renseignements qu'ils attendent, les informations qu'ils espèrent» p 30.

L'insertion du mythe est aussi perceptible dans cet autre énoncé où le narrateur recourt au *Sphinx*, un monstre auquel était attribué le corps d'un lion : « Un visage de Sphinx dont les froncements de sourcils accentuent la sévérité naturelle, qui ne préférerait pas un cri même si la foudre tombait à ses pieds.» p35

Il ressort donc que dans ce roman, Rachid Mimouni fait exploiter l'*oralité*, en introduisant des bribes d'énoncés oraux dans son texte. Par le moyen des techniques narratives, ce dernier reconstitue les conditions d'énonciation orale et permet la mémoire orale de devenir écrite.

### ***1.3.L'Honneur de la tribu***

Dans ce troisième volet, on constate aussi que Mimouni se dérobe derrière le verbe populaire et donne libre cours à une parole ancestrale spontanée en voie de disparition. Ce dernier établit aussi dans ce roman un pont entre oralité et écriture et propose de reconstruire le passé à partir du présent pour sauver la mémoire ancestrale de l'oubli.

L'histoire dans ce volet remonte à la période coloniale jusqu'à la période qui suit l'indépendance. Le narrateur s'efforce pour raconter la vie dans la tribu et les turbulences et cruautés du pouvoir. Dans ce qui suit, nous essayerons de nous pencher sur les aspects de l'oralité.

Le narrateur renoue le contact avec son ascendance ; il met en avant les valeurs traditionnelles de sa tribu. Ces exemples témoignent de l'esprit ancestral et l'attachement des membres de la tribu à leurs sources, terres et champs de vigne: «Les oliviers disparus, qu'allions-nous faire de nos journées? Et comment assurer la subsistance de nos enfants.» p 184 .Nous mentionnons aussi cet autre énoncé «Ô ma terre craquelée, que se cicatrisent tes blessures et nous retrouverons la vallée heureuse et la verdure qui repose l'âme » p 15

Ce narrateur se présente comme porte parole de sa tribu, il raconte le vécu des anciens habitants de Zitouna et trace la genèse de cette tribu depuis les ancêtres jusqu'à la période coloniale en employant le « nous » inclusif :

« Notre idiome et pourtant réputé si riche et si subtil que bien des natifs se montrent incapables de la maîtriser. C'est pourquoi nous admirons tant nos

poètes anciens. Ces étrangers ne pourront même pas en imiter les Sonorités.  
»<sup>455</sup>

Cet autre extrait symbolise le lien sacré des membres de la tribu aux coutumes et mœurs traditionnels :

«Les membres de la djemaa se félicitèrent mutuellement d'une si belle conclusion de l'affaire et, pour fêter l'événement, le père d'Aissa et le beau père de Slimane égorgèrent chacun une chèvre » 64.

Dans ce cas, la cohésion et la communion sont omniprésentes : les membres de la tribu partagent entre eux les mêmes pratiques et exécutent aussi les mêmes rituels.

On constate que le recours à l'oralité est appuyé également par de nombreux procédés et registres: l'*intertextualité*, la *polyphonie*, l'ironie, le merveilleux, le carnavalesque...etc. Ces mécanismes se télescopent pour se greffer sur le discours des personnages, et semblent bien rimer avec la dimension novatrice du texte mimounien. A titre d'exemple, le carnavalesque est très apparent dans ce roman, il s'illustre à travers le recours au personnage Saltimbanque , symbole de l'oralité poétique.

L'insertion de ce monde fantastique vient donc consolider l'emploi de l'oralité et attribue au texte une dimension artistique exemplaire dans la mise en place de la poétique orale reflétant le talent de l'auteur. On décèle le discours de ce personnage fantastique pratiqué dans les places publiques :

« J'ai connu les sept parties du monde. J'ai traversé les pays où l'on marche sur la tête, qui ont l'hiver en été et l'été en hiver [...] atteints par le mal du rire inextinguible que répercutent de lieu en lieu les surfaces argentées de leur miroir »<sup>456</sup>.

De plus, le narrateur s'appuie également sur l'art de la métaphorisation, nous relevons plusieurs comparaisons de subversion, qui soutiennent cette dimension d'oralité, voici quelques exemples: « Plus blanches que les parties intimes de vos femmes. » p104 « Il fait chaud dans le sexe d'une chèvre » p81 « Plus fort que le liquide nacré d'un adolescent pénétrant sa première femme » p 19 « Que les lèvres de votre première amante » p 165.

Plus loin dans le roman, le recours à l'apostrophe est très apparent et confère au texte une certaine résonance. Nous avons répertorié des énoncés qui s'illustrent comme des marques d'insertion de l'oralité : «Ville ô ma ville de toutes les villes, plus

---

<sup>455</sup>MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p.122

<sup>456</sup>Ibid., p. 69.

tendre au soleil déclinant que première étreinte de l'amante retrouvant son élu. Ville ô ma ville de mon enfance, ville ô ma ville de l'enfance du monde, avec tes jardins plusieurs qu'un espoir de paradis.» p 76

L'usage de l'*emprunt* est aussi présent dans ce récit, ce mécanisme soutient également la dimension de l'oralité car il permet l'échange, la transmission de l'identité linguistique et la culture d'origine et sert à restreindre les distances sociales. Ce choix se justifie donc comme le besoin de se ressourcer et apparaît comme une sorte d'attachement à la culture d'origine, nous notons: «*couscous gandoura, roumi, burnous, gourbi etc.* »

Bref, nous retenons que l'écriture mimounienne se laisse envahir par la tradition orale, qui devient un support avec lequel on dialogue avec les sociétés, elle se présente comme un moyen d'expression d'une quête identitaire servant principalement l'approfondissement de l'Histoire.

## 2. L'intertextualité au service de l'écriture de l'Histoire

En vertu de notre approche intertextuelle de *la Trilogie*, nous avons aisément trouvé la présence de plusieurs pratiques intertextuelles, notamment celles des relations de coprésence et de dérivation forgées par Genette.

A la lecture du premier volet, nous avons constaté que la *citation* est mise en avant dans le début du roman. Elle devient un des signes de l'*intertextualité* et se caractérise par sa fonction référentielle. L'auteur du *Fleuve détourné* fait référence à la citation de 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.» p08

Cette citation insérée intégralement dans l'épigraphe s'avère être un message codé, elle rend hommage d'un côté à Ben Badis représentant du mouvement réformiste en Algérie et souligne dans un autre côté la filiation idéologique, combattante dans laquelle Mimouni se situe. Elle vient élucider le titre, illustrer l'intérêt de l'engagement et souligner un infléchissement plus manifeste vers le devoir national. Cette référence au mouvement réformiste durant la période coloniale vient confirmer la lutte, la conscience nationaliste et le rôle de l'intellectuel. Elle vient montrer qu'il s'agit d'un roman d'éveil des consciences.

De plus, l'*intertextualité* surgit également dans l'incipit, qui constitue le point de rencontre évident avec l'univers camusien. Le passage qui suit nous fait rappeler l'incipit camusien où Meursault reçoit un télégramme lui annonçant la mort de sa mère:

«Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: *Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués*. Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.»<sup>457</sup>

Mimouni dans son incipit imite Camus. Ce dernier a voulu que son personnage principal soit absurde et déraciné pour véhiculer ses pensées et sa position. On constate qu'il ouvre son récit sur des séquences choc, d'instabilité et d'immobilité. Il s'agit d'une *allusion*, qui provoque l'étonnement par son caractère inhabituel contraire à la règle des bienséances, elle souligne aussi un sentiment de manque, d'incomplétude et d'incongruité sémantique qui provoque chez le lecteur l'impression du vertige, repérons l'incipit mimounien :

« 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»<sup>458</sup>

D'ailleurs, on ressent que le héros mimounien ressemble très fort au Meursault camusien. Les deux personnages symbolisent la quête, l'errance et l'indifférence, soulignons cet extrait où Meursault décrit la cellule où il couchait en prison:

«La salle était pleine à craquer. Malgré les stores, le soleil s'infiltrait par endroit et l'air était déjà étouffant. On avait laissé les vitres closes. Je me suis assis et les gendarmes m'ont encadré.»<sup>459</sup>

De la même façon, le héros mimounien décrit le lieu de son emprisonnement dans le camp avec ses amis :

«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 contreplaqué de nos bicoques laisse tranquillement passer le froid et la chaleur.»<sup>460</sup>

Les sentiments de haine, d'enfermement et d'errance représentent un point commun chez les deux personnages. Il ressort que Mimouni a fait écho implicitement

---

<sup>457</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Editions Talantikit, 2015, p. 09

<sup>458</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 09

<sup>459</sup> Ibid., p. 88

<sup>460</sup> Ibid., p. 10

à *L'Etranger* de Camus en se basant sur le procédé de l'*allusion* évoqué ci-haut dans l'assise théorique.

De plus, il convient aussi d'ajouter qu'en comparant les textes de Mimouni à ceux de Kamel Daoud, il apparaît nettement que Daoud, ce natif de Mostaganem rejoint l'objectif de la dénonciation du pouvoir postcolonial.

Malgré que les deux auteurs n'ont pas vécu la même période, mais on peut apercevoir de véritables liens dans leurs univers romanesques. Nous évoquons à titre d'illustration le roman de *Meursault contre-enquête*, pour qui Daoud bouleverse les pistes romanesques avec *L'Etranger* de Camus en établissant un dialogue avec Meursault.

Paru en octobre 2013 aux éditions Barsak en Algérie, ce roman dialogue également avec la *Trilogie* de Mimouni, abordant plus particulièrement le thème de l'identité bafouée. Il est explicitement manifeste que le protagoniste daoudien, Haroun, utilisé par le romancier pour exprimer sa colère contre Camus, est à la recherche de l'identité de son frère, un Arabe non identifié et tué par Meursault dans *L'Etranger*. Ce personnage présente de fortes similitudes avec le héros de Mimouni, qui lui aussi subit l'anonymat et la marginalité.

En ce sens, il paraît que l'écriture daoudienne, par sa richesse thématique et sa confusion entretient également des liens avec l'écriture de Mimouni. Dans ce cas, Daoud commence là où Mimouni s'arrête. Entre autres les deux romanciers militent en faveur de l'émancipation et la liberté par rapport au même pouvoir. Chez le premier agir c'est s'engager, ainsi que pour le deuxième exprimer sa colère ne peut se faire qu'à travers sa plume. Repérons cette illustration donnée par Kamel Daoud lors d'un entretien :

« J'ai essayé d'écrire une colère, mais c'est une colère double ou triple même. C'est la colère d'un personnage qui éprouve beaucoup de ressentiment envers le meurtrier et envers l'écrivain, qui avait campé ce meurtre d'une manière si absolue au point d'arriver à faire oublier le crime par le génie quelque part. Mais, il y'a une deuxième colère, beaucoup plus profonde. C'est une colère niée. C'est la colère d'Haroun quand il découvre peu à peu qu'il ressemble beaucoup plus à celui qui a tué qu'au mort. Au final, lui-même aussi voudrait se débarrasser du cadavre. Et il finit par endosser par fascination ce rôle et ce corps du meurtrier, et la façon de voir du meurtrier »<sup>461</sup>

On décèle ainsi un autre procédé manifesté dans les dernières pages où le vieux Vingt-Cinq transforme les propos de l'Administrateur et fait une sorte de *parodie* et de réécriture ironique :

«L'ablation de vos couilles vous préservera à tout jamais de ces affections malignes. Cela n'est d'ailleurs qu'une première étape. Faites nous confiance, nous vous préparons des lendemains mirifiques. »<sup>462</sup>

Rappelons que la *parodie* est une imitation non sérieuse d'un texte sérieux. Cette pratique transformationnelle de la parodie est manifeste presque dans la globalité du roman. Mimouni, ne se contente plus de conserver le contenu des discours des politiciens, mais il élabore tout un travail de transformation en parodiant leurs *hypotextes* pour exprimer son rejet et sa visée contestataire. Rappelons aussi que l'*hypertextualité* est une pratique intertextuelle reposant sur une relation de dérivation, par transformation, d'un texte A appelé *hypo-texte* d'un texte B, l'*hypertexte*.

Nous donnerons brièvement quelques exemples sur le recours à l'humour noir qui s'explique comme une autre modalité de réécriture et de production du sens :

« L'Administration nous a assuré qu'il n'y aurait pas de représailles: le droit de grève est reconnu par la constitution. Mais elle a décidé d'égorger toutes les poules, pour améliorer notre ordinaire et dit-elle, parce que ces animaux n'ont plus de raison d'exister.»<sup>463</sup>

L'absurdité camusienne s'amplifie dans le texte d'un chapitre à un autre, nous relevons cet extrait où le protagoniste ne trouvera pas de réponse chez les vivants, raison pour laquelle, il fait parler un défunt et lui demande un témoignage pour régulariser sa situation :

« Je commençai par ôter les orties et les herbes qui recouvraient la tombe puis me mis à piocher avec précaution. Il me fallut du temps pour retrouver les pauvres restes du

---

<sup>461</sup>VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Classiques Garnier, 2021, p.324

<sup>462</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 51

<sup>463</sup>Ibid., p. 38

commandant. Je replaçai les os avec une grande minutie dans leur position naturelle et me mis à appeler Il fut long à se réveiller.»<sup>464</sup>

Ce choix n'est pas fortuit, mais il révèle l'absurdité de la société algérienne après le départ du colonisateur.

Les isotopies de la révolte, de l'enfermement et de la liberté se retrouvent aussi impliquées dans le texte mimounien :

«Qu'importe les mots, notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables nous submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre ni pitié.»<sup>465</sup>

Ce choix relie le discours du roman de Mimouni à celui de Camus et indique l'influence de Mimouni par la philosophie camusienne. Avec ces extraits, il paraît qu'ils sont bien attachés l'un à l'autre.

Mimouni n'arrête de faire écho au texte camusien, nous repérons cette autre *allusion* où le mort-vivant a été arrêté et interrogé par le policier : « Suis-moi au poste de police. Tu expliqueras ton histoire au commissaire. Je veux bien être pendu s'il croit à un seul mot de ton récit.»<sup>466</sup>

Nous avons remarqué facilement la ressemblance avec *L'Etranger* :

«Le jour de mon arrestation, on m'a d'abord enfermé dans une chambre où il y'avait déjà plusieurs détenus, la plupart des Arabes. Ils ont ri en me voyant. Puis ils m'ont demandé ce que j'avais fait. J'ai dit que j'avais tué un Arabe et ils sont restés silencieux.»<sup>467</sup>

Il est à rappeler donc que cette *allusion* est un indice intertextuel discret, qui nécessite l'intelligence et la perception des rapports communs entre les textes.

Par la suite, l'*allusion* se manifeste dans le crime du protagoniste, qui a tué les violeurs de sa femme :

«Ils ne voyaient pas mon bras droit, caché par un meuble. J'avançai encore et ils aperçurent enfin le double canon du fusil pointé vers eux. La terreur les paralysa sur leurs chaises [...] J'appuyai une première fois, une seconde. Ils furent tous atteints. »<sup>468</sup>

---

<sup>464</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p.80

<sup>465</sup> Ibid., p. 20

<sup>466</sup> Ibid., p. 72

<sup>467</sup> Camus Albert, *L'Etranger*, Paris, Editions Talantikit, 2015p. 77

<sup>468</sup> Ibid., p. 181

Cette ressemblance ne vient que confirmer que les deux protagonistes partagent le même destin, la même quête identitaire et la même errance. On constate une nette ressemblance entre eux, et leurs aptitudes. Cela renforce qu'ils sont des éléments allusifs.

D'ailleurs plusieurs passages sont ancrés implicitement et nous font réfléchir à l'absurde de Camus: « Parce que là-haut, dans la montagne, ils avaient besoin d'un bon cordonnier pour leur fabriquer de solides chaussures.»<sup>469</sup>

Voici un autre exemple:

«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.»<sup>470</sup>

On retrouve la même situation dans *L'Etranger* avec Meursault, qui a tué Moussa. L'absurdité de ce crime est comme celle de Meursault :

«Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parut. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.»<sup>471</sup>

Il paraît donc clair que Mimouni incarne cette notion de l'absurde dans son écriture et s'inspire de la pensée philosophique camusienne, qui considère l'absurde comme l'absence du sens logique de la condition humaine.

Nous décelons aussi plusieurs clin d'œil adressés au lecteur par le biais de l'*intertextualité*. On constate que dans le premier volet de la Trilogie que Mimouni brasse un nombre considérable d'évènements historiques, il couvre des périodes historiques très variées. Citons à titre d'exemple cet extrait où l'auteur fait appel à l'histoire russe en citant Vladimir Oulianov, dit Lénine l'un des principaux dirigeants et révolutionnaires communistes :

«Où est l'hérésie? Je suis en droit de supposer que Lénine ne fut pas un habile politicien. Sinon, comment expliquer qu'il eut pu, pendant des années, laisser son dangereux bras droit comploter dans l'ombre pour organiser sa chute.»<sup>472</sup>

Outre cette personnalité historique, un autre clin d'œil est fait à la continuité politique des deux successeurs de Lénine à la fin du roman à savoir: Joseph Staline et

---

<sup>469</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 23

<sup>470</sup> Ibid., p. 80

<sup>471</sup> Camus Albert, *L'Etranger*, Paris, Editions Talantikit, 2015, p. 66

<sup>472</sup> Ibid., p. 165

Léon Trotski : « Aux 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 »

473

Pour illustrer d'avantage notre propos, penchons nous sur cet exemple :

«Où est l'hérésie? Trotski fut sans conteste un révolutionnaire de la première heure, un des titans de la Révolution. Le créateur de *la Pravda* a passé le plus clair de sa jeunesse dans les prisons du tsar.»<sup>474</sup>

De plus, nous avons aussi décelé un autre fait intertextuel manifesté à travers l'allusion au *Mythe de Sisyphe* essai d'Albert Camus publié en 1942, faisant partie du cycle de l'absurde avec *Caligula* (pièce de théâtre 1944) *L'Etranger* (roman, 1942) et *Le Malentendu* (pièce de théâtre, 1944). Sisyphe, héros de la mythologie grecque, connu pour son châtement, consistant à rouler un rocher au sommet d'une montagne, d'où il finit toujours par retomber. Ce dernier ressemble très fort au Tombéza mimounien, enfant méprisé, victime et bourreau à la fois, qui ne recule point pour parvenir à ses fins, citons cette *allusion*:

« Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine. C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même »<sup>475</sup>

En effet, cet essai traite le sujet de la problématique du mal et de la révolte, ce qui est bien exprimé tout au long de l'histoire dans *Tombéza*.

D'ailleurs dès l'incipit, Mimouni met en scène un personnage énigmatique comme celui de Sisyphe. Revenons à *l'hypertexte* pour découvrir cette pratique intertextuelle :

«Le fruit de la débauche et de la fornication; 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.»<sup>476</sup>

De surcroît, la pratique du sobriquet peut aussi être interprétée dans le cadre de *l'intertextualité*. Rappelons-le, le sobriquet est souvent donné en référence à une caractéristique physique ou morale et son emploi s'avère significatif comme c'est le

---

<sup>473</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 216

<sup>474</sup> Ibid., p. 162

<sup>475</sup> Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p

<sup>476</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 30

cas du sobriquet Tombéza, qui a un rapport avec la langue maternelle et la culture d'origine.

A la lecture de ce deuxième volet, nous avons pu également repérer un autre procédé d'*intertextualité*, celui de la *citation*. Rappelons que la *citation* est considérée par Genette comme le procédé minimale d'insertion d'un fragment dans un autre. Mimouni convoque de façon explicite la citation de Gibran Khalil :

« Mais si je vous le dis, de même que le saint et le juste ne peuvent s'élever au dessus de ce qu'il y'a de plus élevé en vous. Ainsi le mauvais et le faible ne peuvent tomber au dessous de ce qu'il y'a également de plus bas en vous. Et le juste n'est pas innocent des actions du méchant. Et celui qui a les mains blanches n'est pas indemne des actes du félon [.....] le tisserand vérifie tout le tissu, et il examine ainsi le métier »<sup>477</sup>

Cette ouverture révèle l'existence d'un rapport intertextuel, repérable grâce à l'emploi du nom de l'auteur cité et des marques typographiques (les guillemets et l'italique).

Quant au dernier volet *L'Honneur de la Tribu*, on constate aussi que le procédé d'*allusion* est bien manifeste. Nous avons décelé certains passages, qui font allusion au texte sacré, parmi lesquels :

« J'ai franchi la barrière construite par Alexandre pour contenir les fils de Gog et Magog, ces barbares aux immenses oreilles capables de recouvrir leur corps, qui un jour dévasteront la terre et boiront toute l'eau des fleuves et des lacs. »<sup>478</sup>

Dans les versets coraniques, Gog et Magog sont mentionnés à propos du récit de Dhu-l-Quarnayn comme étant un signe de la fin des temps. Cette *allusion* est exprimée comme suit: « Ils dirent: « O Dhu-l- Qarnayn, Gog et Magog ravagent la terre; te donnerions-nous un tribut pour que tu places une muraille entre nous et eux. »

On constate aussi que la référence au texte coranique se manifeste aussi quant au choix des noms, à titre d'exemple, le nom de Bismillah : « Je songe encore à ces paroles de Bismillah, étendu sur le chariot brinquebalant, dans cet immonde débarras où l'on a fini par me reléguer. »<sup>479</sup>

---

<sup>477</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*. Editions Sedia, Alger 2007, p. 08.

<sup>478</sup>MIMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 70

<sup>479</sup>Ibid., p. 262

Nous mettons aussi en évidence la présence des rapports intertextuels avec *Le mythe de Sisyphe*. La scène suivante nous fait rappeler la punition de Sisyphe par une insulte faite aux dieux: « Ecoutes, nous arrivons au bout de ce chemin que ta canne doit bien connaître. Nous sommes au bord de la falaise, à moins d'un mètre [...] Une seule poussée, et c'est fait de toi.»<sup>480</sup>

Cet autre exemple fait aussi renvoyer le lecteur à l'essai. Le narrateur ici fait allusion à la philosophie camusienne, à l'absurde et à la recherche du sens de l'homme, relevons cette digression:

« Si nous sommes totalement libres, qu'est ce qui peut nous justifier? A vivre sans lois et sans consciences, nous ne pouvons que fermer sur nous-mêmes et tôt ou tard la nausée viendra comme me vient justement l'envie de vomir mes entrailles »<sup>481</sup>

De même, un exemple d'*intra-textualité* incarnée dans l'incipit de ce roman. La réapparition d'Omar El Mabrouk dans sa tribu semble identique à celle du protagoniste du *Fleuve détourné*, homme amnésique, qui après de longues dates se retrouve inscrit sur le monument des martyrs : «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. »<sup>482</sup>

En outre, nous avons décelé un autre cas d'*intra-textualité* avec le deuxième volet. Ce propos nous fait rappeler la scène d'exclusion de Tombéza de la mosquée par le Taleb : « Dès son arrivé, l'imam le repoussa d'un geste de la main. Tu ne peux pénétrer en ce lieu. Slimane baissa la tête et s'éloigna silencieusement »<sup>483</sup>

Examinons cette fois-ci l'utilisation de la *parodie* de manière carnavalesque : « 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.»<sup>484</sup>

Il ressort donc que cet écrivain fait par cette réécriture un jeu de miroir avec le texte camusien et n'échappe pas à l'intertextualité qui postule que tout texte est construit de façon explicite ou implicite à travers la reprise d'autres textes.

---

<sup>480</sup> Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 50

<sup>481</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 263

<sup>482</sup> MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 09

<sup>483</sup> Ibid., 59

<sup>484</sup> Ibid., p. 11

Outre l'univers camusien, on décèle nettement que Mimouni fait écho au modèle Katébien, il emprunte de Kateb Yacine; pionnier de la littérature algérienne francophone; l'écriture allégorique et métaphorique, qui gravite autour du symbole. Mimouni avoue déjà dans un entretien :

«L'écrivain qui m'a le plus fondamentalement marqué, c'est bien évidemment Kateb Yacine. Son livre *Nedjma* m'a tellement marqué que mon premier roman, publié il y a très longtemps, et très mauvais d'ailleurs, était entièrement écrit sous son influence, ce que n'ont pas marqué de remarquer les critiques qui ont eu la gentillesse d'en rendre compte.»<sup>485</sup>

En effet, Charles Bonn atteste que l'influence de Kateb Yacine sur ses contemporains a été reconnue par un bon nombre de critiques :

«Bien d'autres écrivains parmi ceux qui dans les années 70 imposèrent, par la nouveauté et la qualité de leur écriture, une lecture moins paternaliste de la littérature maghrébine, pourraient être relus ainsi sous l'angle du jeu de leur parole avec celle de Kateb, dont ils reconnaissent unanimement la paternité, surtout lorsqu'il s'agit de la féconder pour la dépasser.»<sup>486</sup>

Rappelons-le, Genette dans *Palimpsestes* parle d'imitation du style, il explique qu'il est possible d'imiter un texte ou un auteur comme c'est le cas de Mimouni, qui pastiche le style Katébien. Ajoutons les propos de Soltani Fairouz qui déclare que :

«Rachid Mimouni ne 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.*»<sup>487</sup>

Rappelons-le, aussi que le *pastiche* est une sorte d'imitation minutieuse du style d'un écrivain sans intentions satiriques, il constitue l'un des mécanismes de réécriture qui s'oppose à la *parodie*.

Conformément à ce qu'à été dit plus-haut, nous considérons que le texte de *Nedjma* constitue l'hypo-texte du *Fleuve détourné*. Nous pensons de prime abord que le titre du *Fleuve détourné* entretient une relation de *paratextualité* avec le titre de *Nedjma*. Le *Fleuve détourné*, titre métaphorique symbolisant les souffrances et les regrets d'un peuple ainsi que le détournement des principes, il connote l'Algérie détournée de sa bonne voie après l'indépendance 1962.

---

<sup>485</sup> Bruno De Cessole, entretien avec Rachid Mimouni.

<sup>486</sup> Bonn, Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, PUF, Paris, 1990, p. 109

<sup>487</sup> Soltani, Fairouz, *La symbolique des personnages dans Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni*, Université de Biskra, p. 19

Il paraît que cette mise en relation de l'Histoire est aussi présente dans *Nedjma*, qui signifie *étoile* et revoie principalement au personnage principal de l'histoire. Ce titre énigmatique évoque l'histoire d'une Algérie violée, il nous renseigne aussi sur les événements du 8 mai 1945 relatés dans le roman.

Il s'avère que Mimouni partage la thématique du détournement de l'Histoire et les réflexions de Kateb Yacine ; les deux sont donc défenseurs de la cause sociale.

De plus, à la lecture de *Nedjma*, nous avons remarqué une certaine connivence implicite avec le premier volet de la Trilogie sur le plan scripturaire. Il paraît que Kateb avec ce roman bouleverse les normes d'écriture. En fait, nous constatons la dislocation du temps, l'enchâssement des récits, la non-linéarité. Cela nous laisse penser que Mimouni imite Kateb.

Mimouni, sur les traces de Kateb, met son lecteur dans un monde éclaté. Le choix de détournement de l'écriture et de l'ordre chronologique paraissent volontiers et ceux en relation avec le détournement de l'Histoire.

On constate aussi que dans *Le Fleuve Détourné*, on assiste à un bruissement de voix; plusieurs voix narratives s'entremêlent ce qui déstabilise le lecteur et crée une certaine ambiguïté. Nous pensons que ce style d'écriture est aussi semblable à celui de *Nedjma* où les narrateurs varient de temps à autre :

« C'était à Oran, dit Meziane. J'étais gosse et je faisais n'importe quoi. J'avais un ami de mon âge, sorti du Sahara pour gagner sa journée. On travaillait dans le même bain, Larbi et moi; des fois on remplaçait le masseur.»<sup>488</sup>

De plus, comme *Le Fleuve détourné*, qui couvre des périodes marquants l'Histoire de l'Algérie et des événements qui se déroulent autour de la période de la colonisation et de l'indépendance, l'univers du colonisé et du colonisateur est aussi présent dans *Nedjma* ; l'air de la révolte est travaillé dans ses profondeurs. Kateb traduit l'image de la société algérienne dans son roman, il décrit les conflits qui opposent le colonisateur au colonisé en utilisant le symbole comme procédé d'écriture moderne :

«Etoffe et chair fraîchement lavées, Nedjma est nue dans sa robe; elle secoue son écrasante chevelure fauve, ouvre et referme la fenêtre ; on dirait qu'elle cherche, inlassablement, à chasser l'atmosphère, ou tout au moins à la faire circuler par ses

---

<sup>488</sup> Ibid., p. 11

mouvements [...] Nedjma reste étendue, alors que sa mère, Lella Fatma, aidée par des visiteuses que la jeune femme ne daigne pas recevoir, prépare le repas; Nedjma répond par des grognements aux questions de Kamel.»<sup>489</sup>

Rappelons- le que l'imitation peut se faire en deux manières; soit par *parodie* pour faire rire le lecteur, soit par *pastiche* pour rendre hommage à l'auteur comme c'est le cas de Mimouni qui pastiche le style katébien, les mêmes thématiques et sujets qui ont été l'objet de *Nedjma* à savoir : la politique, l'identité, le pays. Relevons cet autre exemple :

«Le 8mai a montré que la gentillesse de ce marin peut faire place à la cruauté; ça commence toujours par la condescendances. Que fait-il dans un train algérien, ce marin, avec son accent marseillais? Evidemment le train est fourni par la France...Ah ! Si nous avions nos propres trains [...] D'abord les paysans seraient à l'aise.»<sup>490</sup>

Pour cet écrivain donc, il est clair que l'*intertextualité* ne se limite pas à une simple insertion des textes d'autrui, mais elle est fondée sur un grand travail de transformation.

Au terme de cette lecture analytique des formes intertextuelles et après le repérage de quelques exemples, on se retrouve donc face à un appel silencieux d'autres textes à l'exemple de *L'Etranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, d'Albert Camus, *Meursault, contre enquête* de Daoud et *Nedjma* de Kateb Yacine.

Mimouni puise donc dans un riche répertoire de sources intertextuelles pour réécrire et reconfigurer l'Histoire officielle, souvent silencieuse sur les souffrances et les injustices vécues par le peuple algérien. En s'appropriant des fragments de discours historiques, littéraires et philosophiques. Ce dernier les détourne de leur contexte d'origine pour les confronter à sa propre vision du passé et du présent.

L'intertextualité lui permet d'explorer les complexités de l'identité algérienne postcoloniale, marquée par les traumatismes de la guerre et les luttes pour l'indépendance. En confrontant des voix et des perspectives divergentes, Mimouni met en lumière les tensions à la construction d'une identité nationale postcoloniale.

En somme, l'intertextualité chez cet écrivain se manifeste de diverses manières à l'exemple des citations et allusions à des textes littéraires et philosophiques, de la

---

<sup>489</sup> Kateb, Yacine, *Nedjma*, Editions Seuil, 1956, p. 39

<sup>490</sup> Ibid., p. 37

réécriture et la parodie d'autres textes, et enfin l'intégration de personnages et de motifs empruntés à d'autres œuvres.

Il ressort que cette pratique littéraire investie dans notre *Trilogie* produit des effets riches et variés, elle permet l'enrichissement du sens, la création d'un dialogue intertextuel entre différentes époques et cultures, la remise en question des récits officiels et des versions dominantes de l'histoire, ainsi qu'elle invite à une lecture active et critique de la part du lecteur.

### **3. La mise en exergue de la polyphonie dans la *Trilogie* de Rachid Mimouni**

Une analyse de la *polyphonie* semble nécessaire et ce pour éclaircir les procédés de l'écriture subversive de l'Histoire. Elle convient également à la théorie de Bakhtine, qui exclut l'idée de trouver un énoncé monologique.

Parler de *polyphonie* dans les textes littéraires ne peut se faire sans mentionner le personnage. Celui-ci, selon la conception bakhtinienne possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, cela dit, le personnage ne se contente plus d'être un simple élément participant à la progression narrative, mais il fait écho à d'autres personnages, qui expriment eux aussi leurs idées, à propos d'une multiplicité de sujets. Philippe Hamon précise :

« Manifesté sous l'ensemble discontinu de marques, le personnage est une unité diffuse de signification, construite progressivement par le récit. Un personnage est donc le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait »<sup>491</sup>

Pour ce titre, il nous semble important donc d'effectuer une analyse des personnages pour mieux comprendre le fonctionnement de cette technique de la *polyphonie* et de la diversité énonciative.

De ce fait, nous allons analyser la présence des personnages récurrents, qui figurent dans notre corpus tout en leurs attribuant les caractéristiques qui leurs sont propres.

---

<sup>491</sup>VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Classiques Garnier, 2021, p.205

Nous commencerons cette analyse polyphonique d'abord par examiner la voix du personnage principal, car il s'agit de son propre parcours narratif. Puis nous passerons aux personnages secondaires. Nous tenterons donc d'appréhender le fonctionnement et le statut des personnages afin de comprendre le processus de construction de ces êtres en papier.

Il est à noter que nous analysons l'image du personnage mimounien à l'aide d'apports théoriques. Nous décelons ses actes et ses rôles pour mettre en évidence sa complexité, sa trajectoire, ses multiples facettes et son évolution dans la narration.

Au fait, dans notre Trilogie, ce qui est remarquable dans l'écriture de Mimouni est que l'univers romanesque englobe une multiplicité de voix, qui accompagnent la voix du personnage narrateur tout au long de son itinéraire narratif.

On constate que la narration se déroule à travers plusieurs voix qui s'affrontent; les personnages focalisent le récit et représentent l'essence de vie du texte ; ils agissent et interagissent au travers d'un parcours porteur de sens leurs permettant de devenir symbole d'une qualité ou d'un vice.

Il est à souligner que Aïssa Mahdeb dans son étude des deux romans, celui de Balzac *Le Colonel Chabert* et celui du *Fleuve détourné* de Rachid Mimouni souligne une divergence entre les deux récits en faisant un constat remarquable quant à la complexité de l'identité des personnages.

Ce dernier explique que chez Balzac, le personnage principal, qui est le vieux colonel est un être définissable, qui révèle son identité au cours de l'histoire, contrairement au héros mimounien, qui reste épinglé dans l'anonymat tout au long de l'histoire. On n'a aucun indice sur son identité. Mimouni choisit de le laisser dans l'anonymat. Relevons cette distinction entre les deux personnages: « Monsieur, lui dit Boucard, vous voulez avoir la complaisance de nous donner votre nom, afin que le patron sache si...-Chabert »<sup>492</sup>

Relevons également l'extrait du *Fleuve détourné* où le protagoniste est non désigné. On l'appelle seulement le revenant « Que viens- tu faire ici, revenant ? Ta place est là-bas, dans le cimetière »<sup>493</sup>

Dans ce cas, ce manque de clarté sur le plan textuel illustré par l'anonymat et la non désignation des personnages peut s'expliquer comme un reflet d'une société extra-

---

<sup>492</sup> BALZAC, Honoré, *Le colonel Chabert*, Paris, 1832, p. 20

<sup>493</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p.

textuelle, qui se trouve déchirée, confuse et étouffée par l'aliénation et la recherche d'une identité bafouée à la croisée de l'absence inexplicée des valeurs morales.

La lecture de cette Trilogie donne à voir un univers diégétique inquiétant et traumatisant où les personnages sont souvent des êtres marginalisés comme l'explique le propos ci-après :

« Chaque personnage est choisi pour représenter une tranche de la société avec ses tares (le paysan, le fonctionnaire, le fou, l'arriviste, le corrompu, etc). Ces personnages ne sont pas des héros de guerre, ni des grandes personnalités historiques. Ils n'effectuent pas un changement dans la cours de l'Histoire et ne sont pas adulés par le groupe social. Bien au contraire, ce sont des marginalisés, des personnages « *naïfs* », simples qui vont se trouver dans une réalité aberrante »<sup>494</sup>

Pour sa part Marie Scarpa a accordé une importance particulière à l'étude des personnages marginaux, selon sa conception ces derniers on les appelle des personnages liminaires, voyons cet extrait où elle explique ce que c'est ce type de ce personnage :

« Certains personnages passeraient donc d'une cosmologie à l'autre ; non, qui restent sur les frontières, dans un entre-deux mondes. Nous les appelons des personnages liminaires » p 173

Par ailleurs, ce personnage liminaire est un individu présentant des traits spécifiques ayant pour principale fonction le témoignage. On comprend alors qu'il s'agit d'un personnage témoin placé au sommet de la perte et de l'échec. Nous nous référerons à cette explication :

« Un individu en position liminale qui présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou aux revenants ; leur invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut. Le plus souvent caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants »<sup>495</sup> p 176

A titre illustratif, citons quelques témoignages tirés du premier volet indiquant ces personnages *liminaires* qui évoluent en marge de l'officialité :

---

<sup>494</sup>VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Classiques Garnier, 2021, p.

<sup>495</sup>Ibid., p. 176

«Naïfs, nous l'étions tous. Nous sommes descendus de nos montagnes la tête emplies de rêves...Naïfs...Car vous ignorez tout les dossiers méticuleux qui se constituaient sur votre compte...Naïfs... les vrais loups avaient eu l'intelligence d'attendre que s'organise la vraie curée »<sup>496</sup>

On peut interpréter ce passage comme un témoignage d'une désillusion amère. Le narrateur et ses compagnons ont été victimes de leur naïveté et de la manipulation des suborneurs. Ces derniers se sont retrouvés confrontés à un monde cruel et impitoyable.

Cet exemple met en avant le contraste entre les rêves idéalistes du narrateur et la réalité brutale du monde. Il souligne également la naïveté et la manipulation.

Outre cette illustration, On peut interpréter cet autre passage comme un autre témoignage qui invite le lecteur à ne pas oublier les victimes de la violence et à lutter contre l'injustice. L'auteur semble croire que la mémoire collective, même douloureuse, est une arme puissante contre l'oubli.

De même, 'extrait ci-dessous met en avant l'importance de la transmission de la mémoire. Il s'agit de ne pas laisser s'éteindre le souvenir des souffrances passées, mais d'en faire un moteur pour un avenir meilleur :

« Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, pour tatouer la mémoire collective, qui refusant le silence complice, saura, le temps venu, ressusciter nos souvenirs »<sup>497</sup>

Voici un autre exemple où le personnage d'Omar exprime sa déception et son ressentiment face à la trahison dont il a été victime. Ce dernier et ses compagnons ont le sentiment d'avoir été trahis, ce qui laisse supposer que le projet a échoué et que ses rêves ont été bafoués. On peut interpréter ce passage comme un témoignage amer et désabusé sur l'échec d'un projet idéaliste :

« Le projet n'était pas de nous. C'est dans le maquis que nos aînés avaient muri ce grand rêve de fraternité. Utopique, mais combien généreux. Qui rendait à l'homme sa vraie place. Nous avons été trahis »<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 195

<sup>497</sup> Ibid., p. 128

<sup>498</sup> Ibid., p. 183

Il semble alors que l'écriture de l'Histoire se manifeste également dans le choix des personnages. Mimouni joue autant sur la norme quant à l'écriture du personnage. En explorant sa *Trilogie*, il paraît clairement que celui-ci fait appel à des personnages liminaires s'agissant généralement des revenants, des morts-vivants, des difformes, des alcooliques, des chercheurs d'identité illusoire.

On remarque également que, malgré que ces derniers n'arrivent pas à leurs missions, ils n'aboutissent qu'à l'échec dans leurs parcours à cause des forces, qui bloquent leurs passages. Ce recours donc à ce type de personnages s'illustre comme l'un des procédés de la dimension subversive à travers lequel Mimouni questionne l'errance d'un groupe social. Il est bien compris que ce dernier ne donne pas beaucoup d'importance aux détails des personnages. La section suivante sera consacrée au repérage des différentes voix incorporées dans notre corpus.

### **3.1. *Le Fleuve détourné***

Dans *Le Fleuve détourné* à titre d'exemple, l'auteur offre au lecteur une vision endogène de la société algérienne des années 70. On constate que la narration met en scène des personnages qui partagent entre eux le sentiment de désenchantement et de l'errance; ils interviennent d'un temps à autre et s'interrogent sur les causes des changements politiques, sociaux et économiques du pays.

On décèle également que les voix narratives dans ce roman se résument en cinq voix dont chacune renvoie à un personnage qui explique son point de vue et commente le malaise social. Nous relevons:

#### **a. La voix du personnage principal**

Ce personnage ne fait jamais mentionner son nom. Ce que nous savons sur lui c'est qu'il est un homme marginalisé, sans nom, sans mémoire, depuis qu'il était au maquis, inscrit sur le monument des martyrs du village. La narration n'a pas attribué à ce personnage des traits physiques ; il est resté tout au long de l'histoire dans l'anonymat.

En ce qui concerne son portrait moral, ce personnage paraît naïf, car il croit toujours en l'administration qui ne répond plus à sa lettre: «J'attends toujours la

réponse de l'Administrateur en chef. Mon séjour en ce lieu commence à me peser. »<sup>499</sup>  
Ce n'est que vers la fin du roman qu'il décide de ne plus attendre la réponse de l'Administrateur:

«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.»<sup>500</sup>

Il s'agit aussi d'un personnage désespéré, indifférent et vu toujours aux yeux de tout le monde comme mort. Il éprouve tout au long du récit des sentiments d'errance et de souffrance à l'égard de ce qui s'est passé à son absence.

L'indifférence et le délire se manifestent aussi clairement dans le troisième chapitre où ce personnage se dirige vers le cimetière pour demander l'aide d'un défunt : «Je répondis que je souhaitais lui demander conseil. Je répétais alors mon histoire [...] Je ne sais plus si je suis vivant ou mort.»<sup>501</sup>

Ce qui est du statut social, ce dernier est issu d'une famille, qui fait partie d'une tribu puissante : «Ma famille est issue d'une puissante tribu qui habite en haut, près du village Kédar. Autrefois, nous vivions unis et prospères sur de vastes terres exploitées dans l'indivision.»<sup>502</sup>

De plus, ce personnage, dès son retour au pays, avance des interrogations sur les changements qu'a connus son pays tout au long de son parcours narratif: «Je me demandai pourquoi la rivière était morte. N'y a-t-il de pluie au pays? Les sommets des montagnes refusent-ils les neiges de l'hiver? »<sup>503</sup>

Ce que nous avons aussi comme indice est que ce personnage a exercé le métier de cordonnier pendant la guerre de libération où il s'est engagé avec les maquisards, laissant derrière lui sa femme et son fils: «Je répondis que je voulais commencer à travailler aussitôt que possible et qu'il me fallait du cuir et des clous.»<sup>504</sup>

Par cette allusion à l'Histoire, ce narrateur expose la situation des maquisards qui se sont engagés pour que leur pays acquière sa souveraineté. Dans ce cas, le lecteur revisite donc une part de la réalité des Algériens après l'indépendance.

---

<sup>499</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 19

<sup>500</sup> Ibid., p. 214

<sup>501</sup> Ibid., p. 81

<sup>502</sup> Ibid., p. 13

<sup>503</sup> Ibid., p. 48

<sup>504</sup> Ibid., p. 24

Étant marginalisé et rejeté par sa société, ce personnage est dépourvu du pouvoir faire. Il possède seulement le vouloir faire qui est bien manifeste dans sa quête identitaire. Nous citons quelques passages: «Dis-moi cousin, je voudrais te poser une question. Tu es aujourd'hui un homme important. Tu dois savoir bien des choses, et sans doute la réponse à ma question.»<sup>505</sup>

Voici un autre passage. Il s'agit du jour de sa rencontre avec sa femme:

«Je lui racontai enfin une partie de mon histoire, lui expliquai la situation dans laquelle je me trouvais et la nécessité pour elle de m'accompagner au village pour que ma question soit régularisée »<sup>506</sup>

Plus loin dans la narration, ce personnage ne s'arrête plus de raconter son histoire. Cette fois-ci, il demande de l'aide de son cousin Ahmed, le maire: «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»<sup>507</sup>

De plus, il décide de déterrer le défunt de sa tombe et lui demande une confirmation de son état de vivant: «C'est moi, répondis-je. J'étais avec toi dans le camp, au maquis, souviens-toi [...] -Ah oui! le cordonnier. Je me souviens maintenant»<sup>508</sup>

Nous trouvons aussi une image du texte reliant le fantastique au réel. Cette fois-ci, le protagoniste ouvre une discussion avec la photo de l'homme au mur dans le bureau du maire du village comme s'il s'agit d'un homme en chair et en os:

«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.»<sup>509</sup>

Le fantastique dans ce cas traverse la narration et bouleverse son vraisemblable et fait révéler une écriture non conforme à la raison humaine.

La fonction première de ce type de personnage est d'être un personnage *liminaire*, qui ne parviendra jamais à changer son statut, il reste bloqué sur le seuil des frontières, dans l'anonymat, en dépit de toutes les tentatives et cela est bien apparent dans les dernières pages du roman où sa quête identitaire n'aboutira qu'à l'échec:

---

<sup>505</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 59

<sup>506</sup> Ibid., p. 168

<sup>507</sup> Ibid., p. 60

<sup>508</sup> Ibid., p. 81

<sup>509</sup> Ibid., p. 60

«Je sais désormais qu'à mon tour il me faut choisir. Faire comme Vingt-Cinq, qui considère qu'il a fini de vivre [...] Faire comme l'Ecrivain, qui n'a pas fini de se collecter avec lui-même dans une impérative quête intérieure[...] A moins de suivre Rachid , qui décida son départ un beau matin[...]A moins d'imiter Omar qui quitta subrepticement la scène, laissant les vrais protagonistes face à face.»<sup>510</sup>

Il convient alors de signaler que l'auteur veut questionner l'errance identitaire de toute une société à travers ce personnage *liminaire*. Il nous transmet tout au long de la trame narrative sa vision critique d'une société plongée dans le chaos.

### **b. La voix de Vingt-cinq**

Le personnage de Vingt-cinq est aussi dominant que le personnage narrateur. Celui-ci est le modèle par lequel le narrateur dénonce l'abus du système politique dominant le lendemain de l'indépendance. Il est un homme alcoolique ; toujours attaché à sa bouteille de whisky, qui ne sait que radoter et délirer: «Encore ivre? Une réelle frayeur se lit pourtant dans ses yeux. C'est l'heure intime où l'homme oublie ses vanités pour se retrouver face à ses craintes.»<sup>511</sup>

Dans le roman, il avance souvent des paroles sévères chargées de mots subversifs; son discours paraît parfois incompréhensible.

De plus, ce personnage possède un certain savoir faire du fait qu'il connaît bien la politique de l'Administration. Il est conscient de tout ce qui se passe dans le camp:

«Il ne faut jamais croire les politiciens quand ils parlent de principes. Ces beaux principes ne sont que le moyen qui permet de confisquer le pouvoir. Ne les préoccupe que leur situation personnelle.»<sup>512</sup>

### **c. La voix de l'Administrateur**

Ce personnage dirige le camp et intervient dans plusieurs passages dans le récit, il représente l'image des détenus du pouvoir. Les caractéristiques que lui donne la narration sont: la mal-gestion, l'absence des idées, l'opportunisme ...etc.

De surcroît, il est connu par ses promesses irréalisables, citons cet extrait:

«Vous pouvez ainsi constater que la sollicitude des autorités à votre égard n'est pas un vain mot. Nous tiendrons toutes nos promesses. Bientôt, vous verrez partout surgir des villes nouvelles, et toutes vos villas seront équipées de ce même type de lavabo, dernier cri de la technique moderne.»<sup>513</sup>

C'est l'homme à qui le personnage narrateur écrit sa lettre:

---

<sup>510</sup>Ibid., p. 215

<sup>511</sup> Ibid., p. 47

<sup>512</sup> Ibid., p. 12

<sup>513</sup> Ibid., p. 30

«Omar m'a assuré qu'il était intervenu auprès de la secrétaire de l'Administrateur. A ce jour, pourtant, je n'ai reçu aucune réponse. J'ai décidé d'envoyer une lettre de rappel.»<sup>514</sup>

De même, ce personnage est préoccupé par son propre avenir; il ne s'intéresse qu'à la construction de sa villa au détriment des autres: «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.»<sup>515</sup>

Les caractéristiques physiques de ce personnage ne sont aucunement évoquées.

La création de ce personnage révèle parfaitement l'état chaotique du pays après l'indépendance:

«Nous avons la ferme intention de vous préserver de ces fléaux, ainsi que d'autres maladies, bien plus dangereuses encore, qui comme la grippe et la syphilis [...] L'ablation de vos couilles vous préservera à tout jamais de ces affections malignes[...] Faites-nous confiance, nous vous préparerons des lendemains mirifiques.»<sup>516</sup>

Ce personnage a le savoir-faire, il avance souvent des paroles philosophiques : «Notre peuple est un peuple sain, affirme l'Administrateur. Les maladies qui sévissent actuellement dans ce pays ont été importées de l'Etranger.»<sup>517</sup>

#### **d. La voix de Fly-Tox**

La diversité énonciative des voix narratives s'étale tout au long du récit, ce qui en détruit la linéarité et provoque des ruptures, voire des distorsions sémantiques.

Le narrateur n'est pas seul à construire l'univers romanesque. Nous relevons la voix de Fly-tox. Ce personnage figure dans le deuxième récit. Il se montre tout le temps attentif et conscient du monde du trafic, qui se passe dans le camp.

Ce personnage dont le nom renvoie à un insecticide ne cesse de témoigner du marché noir et du chaos. Le narrateur lui cède la parole vers la fin du récit :

«La villa est l'occasion d'un gigantesque trafic: une grande partie du ciment qui parvient au chantier repart la nuit dans des camions bâchés vers un marché noir florissant où son prix est quadruplé à moins d'être réservé aux émigrés de retour au pays et qui savent payer en devises. »<sup>518</sup>

#### **e. La voix d'Ahmed le maire**

Selon le concept de Greimas, qui classe le personnage non seulement selon ce qu'il est, mais aussi en fonction de ce qu'il fait, nous disons que l'auteur pour ne

---

<sup>514</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 145

<sup>515</sup> Ibid., p. 91

<sup>516</sup> Ibid., p. 51

<sup>517</sup> Ibid., p. 49

<sup>518</sup> Ibid., p. 77

pas fermer l'œil sur la bureaucratie qu'a connu le pays insère le personnage d'Ahmed le maire. Ce dernier se manifeste comme exemple représentatif du pouvoir anarchique. Dans tout le texte ce personnage ne fait l'objet d'aucune caractérisation concernant son aspect physique. Il explique aux protagonistes que le pays a changé durant ses années d'absence. Dans ce qui suit, il donne aussi des explications sur les élections nationales et l'imposture des résultats:

«Mon cher cousin, il faut bien comprendre la situation actuelle. Beaucoup de choses ont changé au pays. Nous sommes un Etat souverain, maintenant. Autrefois, l'administrateur de la commune mixte, aidé de ses caïds, décidait de ce qui était bon pour nous»<sup>519</sup>

De ce point de vue, il est nettement apparent que ce roman est écrit sous forme d'un récit polyphonique. La diversité énonciative trouve son sommet ; du fait que plusieurs voix s'interpénètrent cela provoque des ruptures sémantiques tout au long du texte et confirme l'opacité de la narration caractéristique du texte mimounien.

#### **f. La voix de Houria**

Ce personnage joue un rôle maximal dans le texte. Le narrateur lui cède la parole dans le chapitre cinq. Cette dernière est la femme du narrateur avec laquelle il a passé son enfance:

«Je grandissais avec Houria, dont les seins poussaient, et qui se mettait à baisser les yeux et à rougir lors de nos rencontres. Elle était belle comme un rêve, et je craignais de ne pouvoir l'épouser.»<sup>520</sup>

En ce qui concerne son portrait physique, cette femme était si belle, mais souvent méprisée et considérée comme prostituée de mauvaise réputation par la société. La narration lui attribue aussi le caractère d'une femme rusée et machiavélique car après le retour de son mari; elle a refusé de témoigner que ce dernier est effectivement vivant pour ne pas perdre la pension de veuve de martyr:

«Sinon, je perdais ma pension. Puis elle ajouta qu'elle avait besoin de cet argent pour vivre, qu'elle était bien triste pour moi mais que je devais continuer à me considérer comme décédé.»<sup>521</sup>

A travers la création de personnage, Mimouni dénonce le statut des femmes victimes des suborneurs. La création de ce personnage invite le lecteur à faire une certaine projection de la femme algérienne, elle reflète la réalité et le véritable

---

<sup>519</sup> Ibid., p. 61

<sup>520</sup> Ibid., p. 19

<sup>521</sup> Ibid., p. 168

traumatisme fonctionnalisé. Ce personnage donc, par la description et les traits que lui donne la narration témoigne du chaos qui régnait en Algérie au lendemain de l'indépendance.

Cette diversité énonciative contribue à la subversion des codes narratifs traditionnels et permet de raconter l'événement de plusieurs manières et sous multiples facettes ; comme elle présente les différents points de vue des personnages et perturbe l'homogénéité du récit. A titre illustratif, nous repérons ce monologue interne du personnage protagoniste :

« Le bien et le mal sont restés pour moi des notions d'une parfaite abstraction. Je les retrouvais dans les discours de mon instituteur, dans les livres que je lisais. J'en admettais l'existence, comprenais parfaitement le remords du malfaiteur. »<sup>522</sup>

On peut interpréter ce monologue interne comme une confession. Le protagoniste se questionne sur la réalité du bien et du mal et sur sa propre expérience. Ce dernier a appris à conceptualiser le bien et le mal, mais il n'a pas encore trouvé sa propre place dans ce système de valeurs.

Outre cet exemple, le passage cité ci-dessous est un exemple frappant de la polyphonie énonciative. L'ironie ici indique une critique de la manipulation. L'auteur crée un effet comique pour véhiculer un message critique sur la déshumanisation. Le narrateur ici utilise l'euphémisme « ablation de vos couilles » pour désigner la castration. Ce choix de vocabulaire est ironique car il minimise la gravité de l'opération et la douleur qu'elle implique. Le second niveau d'ironie réside dans la contradiction entre la promesse de « lendemains mirifiques » et la réalité de la « castration », qui privera le narrateur de sa virilité:

« L'ablation de vos couilles vous préservera à tout jamais de ces affections malignes. Cela n'est d'ailleurs qu'une première étape. Faites nous confiance, nous vous préparons des lendemains mirifiques. »<sup>523</sup>

Il s'agit de la polyphonie énonciative. Le narrateur est seulement *locuteur* et non un *énonciateur*, il se met à distance et n'assume plus les propos de l'Administration qui restent mensongères et absurdes à ses yeux.

---

<sup>522</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 186

<sup>523</sup> Ibid., p. 51

### 3.2. *Tombéza*

Lorsqu'on lit *Tombéza*, une *polyphonie* énonciative se dégage. Nous nous proposons d'analyser quelques passages en fonction des voix concurrentielles qui ponctuent le récit-discours. Dans ce roman, ce qui est perceptible est que Mimouni libère ses personnages, leurs restitue des voix autonomes. On constate aussi dans ce deuxième volet qu'il existe aussi cinq voix narratives qui contrôlent le déroulement de l'histoire. Il nous semble qu'il faut mettre en valeur chacune des voix seule:

#### a. La voix du personnage Rahim

Le personnage du roman est un maillon essentiel dans toute œuvre littéraire. Ce que nous savons sur le personnage de Rahim dans ce roman c'est qu'il est un inspecteur de la brigade économique: «Je m'appelle Rahim, Abdelkader Rahim. Je suis officier de police. Je viens d'Alger. Brigade économique.»<sup>524</sup>

Tombéza reçoit toujours cet inspecteur d'Alger. La narration lui attribue un portrait peu risible, une allure élégante et une beauté féminine, qui fait de lui un inspecteur étrange:

«Pourquoi m'a ton envoyé cet ahuri, avec tête de roudi, le visage poupin comme celui d'une fillette, pas la moindre cicatrice, séquelle des combats d'une enfance turbulente passée dans les ruisseaux ou sur les trottoirs, avec ses manières de gentleman, sa politesse d'un autre siècle.»<sup>525</sup>

De ce portrait physique se dégage une attitude désagréable et un caractère vicieux.

Au cours de la narration, ce dernier chargé de l'enquête vient toujours s'asseoir au chevet du malade et Tombéza semble gêné par sa présence :

«N'avait il rien compris aux explications du médecin qui lui avait décrit mon état et mon aphonie, peut être définitive [...] Me prendrait-il pour un simulateur? Cette histoire m'apparaissait cousue de fil blanc»<sup>526</sup>

Avec ce personnage, l'auteur brouille les frontières entre réel et fiction. Le faire de ce personnage s'éclaircit à travers l'étude de ses actions. Au cinquième jour de la sortie de Tombéza du coma, l'inspecteur Rahim vient aussi lui persécuter. Relevons cet extrait :

---

<sup>524</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 27

<sup>525</sup>Ibid., p. 28

<sup>526</sup> Ibid., p. 28

« L'inspecteur Rahim a déboulé dans ma chambre, en ce cinquième jour de ma sortie du coma, accompagné de trois hommes dont l'allure et les gestes signalaient sans équivoque leur appartenance à la police.»<sup>527</sup>

Plus loin au cinquième jour, Rahim vient accuser Tombéza de détention illégale de devise. Nous citons :

« Oui, c'est que les billets qu'on a trouvés dans votre sacoche, il s'avère que ce sont des faux. Notre spécialiste est formel. Il m'a montré de vrais francs, et j'ai pu constater la différence»<sup>528</sup>

Sur le plan physique, le portrait de ce personnage est peu développé, nous ne trouvons aucun indice. Quant au plan psychologique, c'est l'autorité. Nous apercevons un air hautain et méprisant. Il est de caractère coléreux et aigu.

#### **b. La voix de Batoul**

La deuxième voix introduite est celle du commissaire Batoul. Ce personnage représente un modèle des suborneurs qui se préoccupent seulement de leurs avenir. Les caractérisations de ce personnage ont pour but de faire la critique. Selon Hamon, le personnage est une unité diffuse de signification, construite progressivement par le récit, ayant principalement une fonction textuelle. Pour lui, l'analyse du faire du personnage impose une étude analytique de ses actions et ses comportements et elle repose sur le rôle thématique et le rôle actanciel. Nous relevons le parcours de ce personnage:

Ce personnage, du début de la narration jusqu'à la fin donne au lecteur un accès au réel, est le modèle par lequel l'auteur dénonce le système politique du pays après l'indépendance. Il occupe une place importante dans la narration. Le comportement de ce personnage est décrit comme suit.

« Batoul me fixe de ses petits yeux noirs. Il s'est dépouillé de son masque de jovialité et toute sa haine à mon égard resurgit. Considérant mon état qu'il juge irréversible. Il ne se donne plus la peine de feindre.»<sup>529</sup>

Ce personnage est décrit dans l'esprit de Tombéza comme un homme ayant une allure dépourvue de toute forme de charme et de délicatesse. Quant à sa tenue vestimentaire, elle révèle son statut social: «La fine cravate noire qui bat sur sa maigre poitrine accentue son aspect longiligne.»<sup>530</sup>

---

<sup>527</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 160

<sup>528</sup> Ibid.,161

<sup>529</sup> Ibid., p. 192

<sup>530</sup> Ibid., p. 23

Au quatrième jour de la sortie de Tombéza du coma, Batoul continue ses interrogations. Cette fois-ci, il montre à Tombéza la photographie de Boukri: « Il a plaqué contre mon nez la photographie du repris de justice avec la même insistance qu’avaient mise les deux sergents»<sup>531</sup> Celui-ci mène une enquête et vient toujours à l’hôpital pour comprendre les circonstances de l’accident tragique qu’a subi Tombéza: « Il se dirige vers moi. Ses yeux brillent. Envie de me saisir au collet pour me secouer, me faire cracher ce que j’ai dans le ventre. »<sup>532</sup>

De ce portrait physique de dégage une attitude désagréable et un caractère vicieux.

On constate que ce personnage est aussi ridiculisé, Tombéza lui accorde une caractérisation aussi risible que l’inspecteur Rahim :

«Avec la nuit qui tombe sur l’hôpital [...] Je souris à l’évocation de la fureur du commissaire Batoul, ce coquin long et maigre comme un jour de Ramadhan venu secouer la torpeur de la chambre où je reposais »<sup>533</sup>

Vers la fin du chapitre, Batoul réapparaît après une absence remarquée et sollicite l’aide de Tombéza:

«Tu vois Tombéza, moi, il y’a longtemps que j’ai compris que dans ce monde on peut vivre sans conscience mais pas sans amis [...] On s’est dit qu’il serait dommage de laisser détruire ces beaux billets encore neufs.»<sup>534</sup>

Sur le plan de la narration, il paraît que les deux personnages susmentionnés ci-hauts produisent une image dysphorique correspondant à la réalité du pays au lendemain de l’indépendance ayant bénéficié des postes de la part des responsables grâce à leurs argent.

### **c. La voix de Tombéza**

L’existence fictionnelle de ce personnage s’inspire du réel. Dès l’incipit, le roman s’ouvre sur une description d’un débarras sordide où le narrateur fait le bilan de sa vie: «Depuis midi, je suis dans cette pièce qui fait office de débarras, de lieu d’entreposage [...] La nuit tombe et l’obscurité envahit lentement la salle.»<sup>535</sup>

Devant ce constat, le lecteur peut aisément imaginer le parcours tragique de Tombéza. Cette description ne fait que renforcer davantage la marginalisation de ce

---

<sup>531</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 118

<sup>532</sup> Ibid., p. 24

<sup>533</sup> Ibid., p. 19

<sup>534</sup> Ibid., p. 266

<sup>535</sup> Ibid., p. 09

personnage. Tombéza, enfant du déshonneur, né avec difformité congénitale nous raconte son histoire qui lui a valu le sobriquet de Tombéza. Voilà ce qu'est:

«Je grandis sous la risée des enfants du douar qui me singeaient et se moquaient de moi avant de courir se réfugier dans les jupes de leurs mères dès que je faisais mine de me retourner.»<sup>536</sup>

Plus loin encore, la narration dévoile aussi que la naissance de ce dernier n'est pas fêtée, sa famille annihile complètement son existence et sa venue: «Ma naissance ne fut l'objet d'aucune de ces réjouissances traditionnelles qui célébraient la venue d'un enfant male dans la famille.»<sup>537</sup>

Ce dernier grandit entouré de haine, sous la risée des enfants et dans un douar fort attaché aux traditions ancestrales, qui refuse de lui attribuer le nom et la reconnaissance. L'image de l'exclusion est bien apparente: «La famille se résigna à accepter mon existence, reportant sur moi la hargne qui avait accablé la défunte, dans le secret espoir de me voir bientôt la rejoindre.»<sup>538</sup>

Plus loin, il continue la description des conditions de sa survie:

«Je ressemblais à ces figuiers de Barbarie. Je grandissais en dépit de tous les pronostics, chétif et clopinant, mais hargneux et tenace, me nourrissant sans rechigner des restes trainant dans les cours, les disputant parfois aux chiens et aux chats.»<sup>539</sup>

En cette occasion, il raconte le décès de sa femme Malika, nous citons: «Malika est morte en me serrant la main, en ce dimanche pluvieux et glacé où Amar est venu me chercher pour me demander de désigner un emplacement à de nouveaux arrivants»<sup>540</sup>

Ce personnage parcourt un chemin semé d'embûches ce qui le pousse à se venger de ce monde qui le méprise. Les images de l'exclusion restent gravées dans sa mémoire: «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.»<sup>541</sup>

---

<sup>536</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 33

<sup>537</sup> Ibid., p. 29

<sup>538</sup> Ibid., p. 33

<sup>539</sup> Ibid., p. 35

<sup>540</sup> Ibid., p.153

<sup>541</sup> Ibid., p. 44

Ceci le pousse à la vengeance: «De l'aventure, j'ai gardé ce souvenir d'amertume, qu'aucune boisson au monde n'est parvenue à faire passer, qui a fini par imprégner toute mon existence»<sup>542</sup>

Un grand tournant se produira, la vie de l'enfant du viol bascule radicalement, il intègre l'armée française comme supplétif. Par la suite, il enchaîne les postes, du pavillon des maladies infectieuses à la chirurgie, avant d'atteindre le sommet en devenant conseiller du directeur Nessam. L'enfant jadis marqué par la luxure se métamorphose ainsi en un homme puissant et respecté. Son parcours est marqué par une oscillation constante entre gloire et marginalisation.

«Je savourais mon triomphe bien plus que le plat hors de prix amoureuxment cuisiné. Ils étaient tous là, au tour de ma table, affables et souriants, un rien obséquieux [...] Je souris sans écouter.»<sup>543</sup>

Il revient sans cesse à l'histoire de sa mère. Ici, il développe dans un monologue:

«Pauvre fille! Pauvres femmes! Votre malédiction, c'est cette membrane qui ferme l'accès de votre vagin. Quelle obscure mais implacable nécessité a conduit la nature à vous doter de ce catastrophique hymen? Tout aurait été si simple sans cela.»<sup>544</sup>

#### **d. La voix de la mère de Tombéza**

Les images des femmes dans ce roman n'apparaissent pas comme dominantes. Seule la mère de Tombéza s'impose comme pivot du parcours de celui-ci. Cette jeune fille de quinze ans violée sous le caroubier est pour le protagoniste son malaise premier. Citons cette description qui reflète l'image d'un véritable traumatisme fonctionnalisé. La femme ici est considérée comme marchandise:

«Un malaise aussi fétide et écœurant que les écoulements sanglants de ma mère, dont on a jamais prononcé le nom devant moi. Quinze ans, les seins qui naissent, à peine abandonnées la poupée de roseau, le jeu des osselets [...] L'homme devait se reposer sous l'immense caroubier, auprès de la source. Oui était-il? Un paysan? Un étranger? Un bandit? On le sut jamais»<sup>545</sup>

---

<sup>542</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 45

<sup>543</sup> Ibid., p. 254

<sup>544</sup> Ibid., p. 34

<sup>545</sup> Ibid., p. 29

Le père de celle-ci, à l'annonce de la nouvelle décrocha sa canne et intervient: « Le premier coup l'accueillait à l'épaule. Elle poussa un petit cri d'animal atteint par la balle du chasseur. Elle releva la tête, les yeux hagards fixés sur le rictus du père.»<sup>546</sup>

Le rapport de celle-ci avec Tombéza est marqué par la souffrance, relevons cet extrait:

«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 [...] Je crois que sa mort m'a sauvé la vie.»<sup>547</sup>

Cette richesse et pluralité des voix met en avant l'alternance narrative du roman.

### **3.3. *L'Honneur de la Tribu***

Il est à signaler aussi que dans *L'Honneur de la Tribu* l'échange discursif est d'ordre polyphonique; plusieurs voix interviennent ; les personnages agissent et interagissent, ils se partagent le bonheur ainsi que le malheur dans une région nommée Zitouna. Nous nous proposons d'analyser la pluralité de ces voix, qui contrôlent le déroulement de l'histoire. Notre analyse tiendra compte que des personnages jouant un rôle maximal dans le texte.

#### **a. La voix du vieux conteur**

Ce vieux conteur est personnage de son récit, selon l'expression de Philippe Hamon, il appartient à la catégorie des personnages dits *embrayeurs*. Les interventions narratives de ce dernier confirment son autorité énonciative: «Oui, notre mémoire collective est tenace. C'est que notre tribu a connu tant de malheurs. Je te raconterai comment nos ancêtres sont venus s'établir à Zitouna.»<sup>548</sup>

Du début à la fin, nous constatons que le projet de ce vieux conteur est de raconter l'histoire de sa tribu. Il s'agit d'un personnage porte-parole et c'est qu'à travers le point de vue de ce dernier que le savoir ancestral est transmis:

---

<sup>546</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 30

<sup>547</sup> Ibid., p. 33

<sup>548</sup> MIMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 32

« Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. Elle disparaîtra avec nous. Ainsi s'engloutira notre passé, et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été.»<sup>549</sup>

Le retour du héros dans ce roman réveillera ses souvenirs et le poussera à tracer un portrait de son entourage. Il décrit avec un œil très attentif les changements qui concernent la vie quotidienne des habitants de Zitouna, leurs apparences, et surtout leurs rejet de la modernité et la civilisation occidentale, citons cet épisode de l'ouverture de l'Ecole:

«Notre interprète lui signifia alors qu'en tout état de cause, nous tous, en bons croyants, considérons le contenu du livre comme la somme de tout savoir sur terre et que, par conséquent, ces fils de l'Islam n'avaient nul besoin d'aller se pervertir l'esprit dans ces lieux d'où Dieu était exclu.»<sup>550</sup>

Ce vieux conteur raconte l'histoire de sa tribu à un interlocuteur, à qui on adresse la parole, qui n'est pas impliqué dans le dialogue. Le vieillard mentionne à plusieurs reprises que ce dernier est incapable de déchiffrer ce qui est dit : «Maintenant arrête ta machine, je dois me reposer un peu et surtout rassembler les souvenirs [...] De toute façon, tu ne comprends rien à ce que je dis.»<sup>551</sup>

De plus, dès le début de la narration, il s'applique à raconter et décrire les personnages du roman. Voilà le portrait du personnage Omar El Mabrouk:

«Le voyou ne montrait aucun respect aux adultes, allant jusqu'à répondre à leurs réprimandes. Il ne se gênait pas pour lever les yeux sur les femmes qui poussaient. A cinq ans, il avait refusé de mener paître les chèvres de son tuteur.»<sup>552</sup>

Il en est de même pour le personnage de Slimane :

« Mais l'orphelin poussait terriblement vite, et à douze ans il avait atteint taille d'homme. Le jour de l'Aïd, il emprunta un burnous à son oncle et se présenta en même temps que nous à la mosquée pour la prière du matin.»<sup>553</sup>

De plus, dès le début, il demande à son interlocuteur de transcrire son histoire et la mémoire collective de sa tribu: «Laisse donc ta machine s'imprégner de mes mots.»<sup>554</sup>

Nous déduisons de cela qu'en matière d'écriture de transmission de l'Histoire, il existe une tendance systématique à opposer l'histoire non officielle ou officieuse à

---

<sup>549</sup> Ibid., p. 09

<sup>550</sup> Ibid., p. 29

<sup>551</sup> Ibid., p. 66

<sup>552</sup> Ibid., p. 90

<sup>553</sup> Ibid., p. 59

<sup>554</sup> Ibid., p. 09

l'Histoire officielle. Or cette problématique est d'ailleurs omniprésente en littérature maghrébine. Le passage ci-dessous extrait d'*Esthétique de boucher* de Mohamed Magani, écrivain iconoclaste algérien, corrobore cet état de choses. Ce roman traque une illusion, celle de l'écriture historiographique. Dans ce sens, le narrateur maganien fait son procès à l'histoire officielle algérienne, essentiellement tronquée et inquisitrice, dans l'intrusion ci-dessous :

« L'histoire non-officielle ne palabrait pas, elle enregistrait toutes les versions, façonnait autant d'histoires que la chaîne de transmetteurs le permettait, démembrait l'événement en mille morceaux complets, suffisants, plus efficaces que mille tracts. »<sup>555</sup>

En outre, ce narrateur fait parler plusieurs voix narratives dans son texte. Dans ce qui suit, il fait enchâsser le récit de la tribu des Béni Hadjer :

«La tribu des Béni Hadjer avait connu un sort semblable au nôtre. Vaincue, elle était venue se réfugier sur un sommet encore plus inaccessible et plus désolé, face à nous, de l'autre côté du grand précipice.»<sup>556</sup>

De plus, la narration de ce roman se déroule à travers d'autres voix qui tour à tour racontent leurs récits, nous citons ces exemples de récits, que le narrateur fait aussi enchâsser. Citons l'exemple du récit de Hassen, grand père d'Omar :

«Je vais te raconter l'histoire de son grand père, le terrible Hassan El Mabrouk dont mes exactions semèrent le trouble dans notre région. L'adolescent ne craignait ni Dieu ni les adultes.»<sup>557</sup>

Cette pluralité de récits donne au discours narratif différents commencements narratifs; plusieurs récits s'éclatent et s'enchaînent ce qui exprime une richesse énonciative et confirme le déploiement d'une nouvelle stratégie d'écriture.

En outre, on constate que nous n'avons aucun détail sur l'endroit où ce conteur se trouve. Ce n'est qu'à la fin du roman, dans la clause que nous apprenons que le lieu diégétique est une salle de prière: «Tu peux arrêter ta machine. Il commence à faire sombre dans cette salle de prière.»<sup>558</sup>

---

<sup>555</sup> MAGANI, Mohamed, *Esthétique de boucher*, Alger, Enal, 1990, pp. 61-62.

<sup>556</sup> MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 51

<sup>557</sup> Ibid., p. 48

<sup>558</sup> Ibid., p. 212

On constate aussi, qu'il prononce souvent des maximes et des paroles d'ordre didactique et moral, relevons ces extraits: «Nous retînmes de l'incident que c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive.»<sup>559</sup>

Le passage ci-dessous semble dénoter une fonction de communication en s'adressant directement à son narrataire *intra- diégétique*. La relation entre ce narrateur et son narrataire est bien manifeste. Un jeu de force s'installe: «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.»<sup>560</sup>

Nous pouvons avancer que la création de ce personnage est déduite de la réalité et liée à l'aspect culturel et idéologique.

### **b. La voix d'Omar**

Le personnage d'Omar domine la globalité du récit. Ce que nous savons sur lui c'est qu'il représente le pouvoir de l'après indépendance. Il revient à son village, devient préfet et décide de tout changer:

«Apprenez que désormais il n'existe en ce lieu qu'une autorité et une seule: la mienne, et qu'avant de vous permettre de vous pêter ou d'essayer votre morve il faudra m'en demander la permission»<sup>561</sup>

A son arrivée, la vie des villageois est brutalement bouleversée, car ce dernier se comporte en dictateur, il instaure la répression et la tyrannie: «Quoi merde? Tu n'as donc rien retenu ce que je t'expliquais il y a un moment? [...] Finies les discussions, finies les objections. J'ordonne et tu obtempères. Est-ce clair?»<sup>562</sup>

Les paroles de celui-ci sont à la fois ambiguës et menaçantes, nous citons:

«Je vous connais trop bien. Sous votre masque de soumission, vous restez surnois et retors[...] Alors, soyons clair: ou vous évacuez ces logements dans les heures qui suivent, ou les gendarmes viendront faire sortir vos femmes et vos enfants à coup de botte au cul.»<sup>563</sup>

L'oppression et l'humiliation qu'il faites aux villageois sont bien manifestes dans les extraits suivants: «Je constate que rien n'a changé depuis le temps de mon

---

<sup>559</sup>MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 32

<sup>560</sup> Ibid., p. 202

<sup>561</sup> Ibid., p. 162

<sup>562</sup> Ibid., p. 88

<sup>563</sup> Ibid., p. 100

adolescence. Toujours aussi mal fichu, votre village; on dirait une bourgade mexicaine.»<sup>564</sup>

Sur le plan physique, ce personnage est décrit en tant qu'être arrogant : « Il s'avança vers nous, buste, gonflé, mains aux hanches.»<sup>565</sup>

De plus, son père Slimane fut battu sous ses yeux. Face à cette tragédie, il décide de se venger des villageois:

«Je m'en vais raser toutes les maisons d'en haut, toutes les maisons d'en bas, pour ériger à leur places des immeubles hauts et rectilignes, aux façades plus blanches que les parties intimes de vos femmes.»<sup>566</sup>

Selon cette optique, Mimouni veut parler sur la réalité cachée par les détenus du pouvoir.

### **c. La voix du Saltimbanque**

Constatons aussi que le personnage du Saltimbanque occupe une place importante dans le récit. Dans le cinquième chapitre, il est le seul à parler.

Il s'agit d'un personnage fantastique, inséré comme élément symbolisant l'oralité poétique. Il est étranger, il venait chaque année visiter le village. Son ours a tué Slimane, le père d'Omar lors d'un spectacle: «Silencieusement, Slimane ramassa son burnous et retourna à son champ. On le découvrit le lendemain, adossé au tronc d'un olivier. Il avait cessé de vivre.»<sup>567</sup>

Le narrateur lui attribue le caractère d'un bohémien et un vendeur des remèdes miraculeux. A sa sortie, il prévoit les malheurs au village 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 osa lui porter secours. Il ne l'oubliera pas.»<sup>568</sup>

### **d. La voix d'Ourida**

Les femmes dans ce roman sont présentées non seulement comme un décor, mais elles occupent un statut ambigu et significatif. Le narrateur pointe du doigt dans pas mal de passages sur la ségrégation entre les sexes et la domination masculine:

---

<sup>564</sup> MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 82

<sup>565</sup> Ibid., p. 162

<sup>566</sup> Ibid., p. 104

<sup>567</sup> Ibid., p. 180

<sup>568</sup> Ibid., p. 80

«Nos aïeux nous avaient prévenus: une belle fille est une calamité. Nous en avons conclu que l'honorabilité d'une vierge exigeait qu'elle cachât les charmes jusqu'au jour de ces noces.»<sup>569</sup>

Ourida dans ce roman représente le statut de la femme-marchandise, celle-ci a été violée par son frère et elle a vécu à la merci de l'officier français: «Ce fut alors qu'Ourida, toute nue, quittant le lit, se précipita pour faire écran de son corps, cheveux défaits, bras écartés.»<sup>570</sup>

Elle porte la connotation de la beauté et elle est décrite comme:

« A regarder Ourida, la jeune sœur du chenapan, on ne pouvait que croire à une négligence de Redwan qui aurait oublié de fermer les portes du jardin du paradis et ainsi permis à un ange de s'échapper.»<sup>571</sup>

On déduit de cette lecture polyphonique que Mimouni dans son écriture de l'Histoire s'appuie sur la polyphonie narrative qui lui permet de présenter des points de vue multiples sur des événements historiques, en donnant la parole à des acteurs différents d'un événement historique. Ainsi, elle lui permet de s'affranchir d'une vision unique et unifiée du passé et de restituer la complexité des situations.

Par l'emploi de ce procédé d'écriture subversive, cet auteur favorise la remise en question des récits officiels en donnant voix à ceux qui ont été marginalisés ou exclus.

De plus, en confrontant des perspectives différentes, ce dernier donne plus grande richesse et complexité à la représentation et il favorise la compréhension du passé et des événements historiques et leurs motivations.

---

<sup>569</sup> MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 174

<sup>570</sup> Ibid., p. 146

<sup>571</sup> Ibid., p. 96

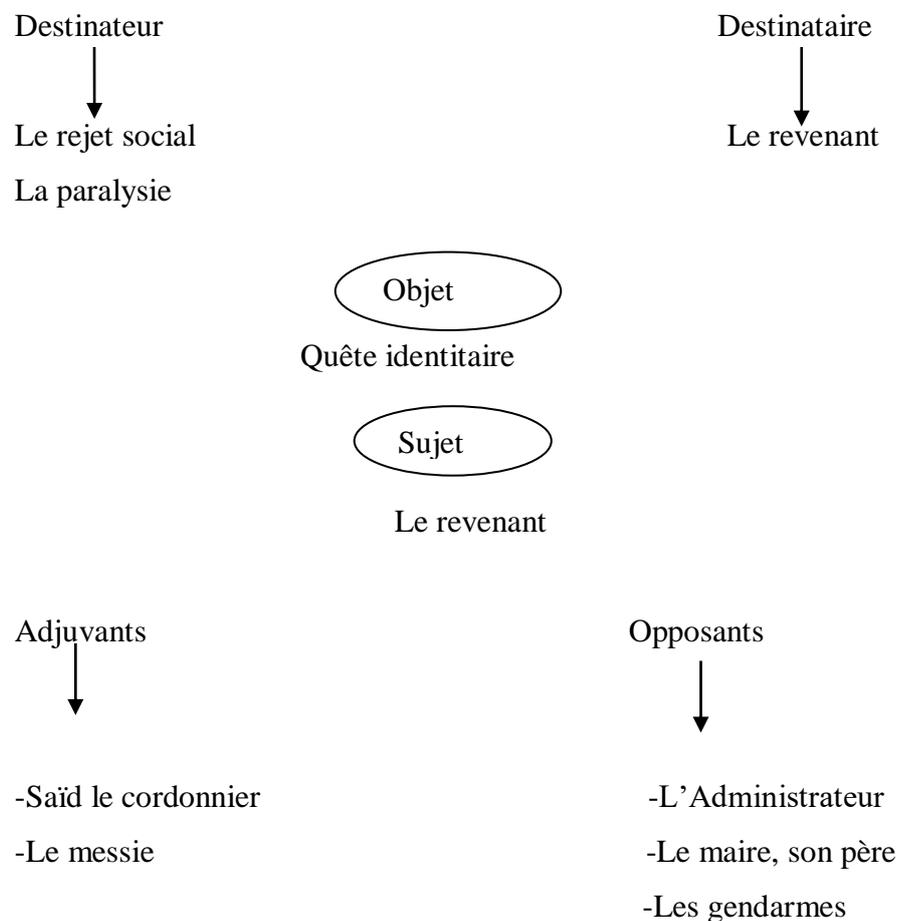
#### 4. Vers une lecture sémiotique de *la Trilogie de Mimouni*

Greimas distingue six actants principaux qu'il nomme *les forces agissantes*: ( sujet /objet, adjuvant/opposant, destinateur/destinataire) et qu'il situe sur trois axes: (vouloir, pouvoir, savoir)

##### a. Schéma actancier du *Fleuve détourné*

Rappelons-le, d'après la terminologie de Greimas, la notion d'*actant* renvoie à une force agissante dans le récit, et qui peut parfois être composé de plusieurs personnages. Dans ce sens, tout récit qui comporte une quête, les actants sont au nombre de six: Le sujet, l'objet, le destinateur, le destinataire, les adjuvants, et les opposants.

Appliquons cette théorie à notre premier volet de la Trilogie. Le schéma suivant résume donc la structure du récit, qui s'appuie sur ce que font les personnages en tant que force agissante:



Il est à noter que chaque actant a derrière lui un moteur, qui lui pousse ; ce que Greimas appelle un *destinateur*. Ce dernier peut ne pas se limiter à un personnage mais il peut s'agir seulement d'un fait ou d'un sentiment. En ce qui concerne ce roman, nous supposons que le *destinateur* est illustré dans le rejet social et dans le fait de la paralysie du protagoniste.

Dans ce premier volet, l'étude du programme narratif du personnage-protagoniste révèle que ce dernier s'est lancé dans deux quêtes: La première c'est la quête identitaire. On voit clairement que le protagoniste, dès son retour à son village natal se retrouve marginalisé et considéré comme mort; il rencontre des obstacles, personne ne l'aide pour récupérer ses papiers et avoir de nouveau son existence. Face à cette situation dramatique, bloquée, il décide de rédiger une lettre à l'administration. Or cette quête en réalité n'aboutira qu'à l'échec.

Au cours de son itinéraire, notre héros reçoit l'aide de deux personnages, qui lui permettent d'accomplir pleinement sa mission. Ces derniers vont appuyer ce revenant dans sa quête, ils concordent chacun à une des parties du roman.

D'abord, il reçoit l'aide de Saïd. Celui-ci est un vieux cordonnier qui a beaucoup aidé le protagoniste durant sa quête car il partage avec lui le même problème d'ignorance de l'Etat. Il raconte dans ce qui suit sa blessure au maquis: «Viens donc avec moi, bonhomme, nous partagerons l'assiette de pommes de terre bouillies. Demain, il fera jour.»<sup>572</sup>

Ce dernier aide le protagoniste en lui faisant la reconnaissance du Messie; un autre adjutant; qui lui aussi va aider le protagoniste pour retrouver sa femme et son fils. Il le guide à une femme qui lui adresse le chemin de son fils. De là se lance la deuxième quête, celle de sa famille. Dans la réalisation de celle-ci, le protagoniste se retrouve aussi face à un autre échec: sa femme refusait son existence de crainte qu'elle perde sa pension de veuve de martyr et son fils rejette aussi sa présence. De là, il ne réussira pas à reconstruire sa famille.

Lors de sa rencontre avec sa femme; cette dernière a elle-même été choquée de le voir mort-vivant:«C'est toi? fit elle pour rompre un silence qui devenait gênant à durer. Tu n'es donc pas mort?»<sup>573</sup> Il lui raconte toute l'histoire espérant qu'elle

---

<sup>572</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 112

<sup>573</sup> Ibid., 167

réagisse, mais elle refuse de témoigner que c'est son mari et elle nie son existence: «Je regrette, je ne peux pas venir [...] Sinon je perdrai ma pension»<sup>574</sup>

Son fils, lui aussi lui tourne le dos et n'accepte pas son apparition, il réagit: «Qui te dit que je suis ton fils? [...]Tu es un rescapé du passé. Tu ne peux pas comprendre. A quoi bon en parler? A quoi bon expliquer?»<sup>575</sup>

Cette dernière réplique peut aisément se lire comme la métaphore d'une société qui tourne le dos à son passé. Une société en fuite perpétuelle vers l'avant.

Cette situation dans laquelle se retrouve le protagoniste ne renvoie pas seulement à lui seul, mais elle traduit l'immense désespoir dont le peuple algérien a tant souffert. Cette quête symbolise donc parfaitement la quête collective de toute une société négligée par le pouvoir.

De plus, malgré la présence des adjutants, le protagoniste rencontre divers opposants dans sa quête tels que le maire, son père, l'Administrateur, son oncle Si Mokhtar, les gendarmes...etc.

La première déception commence dès l'entrée au douar où le protagoniste fut chassé par les gendarmes, qui lui ont interdit l'entrée au village car l'ont considéré comme étranger: «Aucun étranger ne doit pénétrer dans le douar.»<sup>576</sup>

Au niveau figuratif de surface, les gendarmes sont les emblèmes du pouvoir. Un usufuitier et ingrat, qui refuse de reconnaître un ancien maquisard qui s'est sacrifié pour la délivrance et la liberté du pays.

Outre le rejet par les gendarmes, son père aussi le rejette: «Tout le monde te croit mort, éluda-t-il »<sup>577</sup> Le protagoniste reste ébahi devant ce geste inattendu de son père.

Le sentiment d'étrangeté se poursuit tout au long de son parcours. Cette fois-ci, il rencontre un vieillard au village, ils commencent à s'échanger la parole, ils abordent le sujet du changement du pays:

«Des planificateurs arrogants et lointains ont quadrillé leurs cartes de traits rectilignes et puissants, à l'encre de chine, indélébile, de façon à rendre leurs projets définitifs et l'option irréversible»<sup>578</sup>

---

<sup>574</sup> Ibid., p. 168

<sup>575</sup> Ibid., p. 209

<sup>576</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 43

<sup>577</sup> Ibid., p. 45

<sup>578</sup> Ibid., p. 48

Face à ce rejet, le protagoniste décide de voir le maire du village dans l'espoir qu'il lui régularise son état civil. Or la rencontre avec le maire n'aboutit qu'à l'échec, le maire aussi ralentit son parcours et lui fait comprendre que son cas est très délicat, il lui rejette sous le prétexte que son affaire risque de le faire perdre son poste de maire: «Les choses ne sont pas aussi simples que tu as l'air de le croire.»<sup>579</sup>

Après cette autre déception, il a eu l'idée de chercher trois témoins pour l'aider à prouver son existence. A ce moment, il se dirige vers le cimetière et commence à creuser la tombe du commandant de son camp.

Un autre opposant figure aussi dans son cheminement, il s'agit de son oncle Si Mokhtar: « Tu aurais pu persister dans la voie de l'oubli, ou comme Ali ton cousin, dans celle de l'inconscience.»<sup>580</sup>

A cet instant, le protagoniste perd complètement l'espoir de régulariser sa situation. Vers la fin du récit, il demeure donc rongé par l'errance et l'indifférence. Ce sentiment constitue un élément essentiel dans le parcours narratif du sujet. Il le singularise à un point où il n'y a plus de retour vers sa communauté, vers l'hypocrisie, l'oppression et la corruption...etc.

#### **a. Schéma actanciel de *Tombéza***

A la lecture de ce roman, nous constatons de prime abord que la caractérisation de ses personnages n'est pas uniforme. Il paraît que certains ne sont plus décrits à l'instar d'autres. A titre d'exemple: le grand père Messaoud, Ammar, et Nessam. Ces derniers n'ayant même aucun trait de caractérisation physique. L'auteur s'attarde sur les traits physiques.

Nous remarquons également que l'auteur porte un regard dysphorique sur ces personnages.

Un autre point aussi important que le premier consiste en l'état civil et la situation matrimoniale. Les personnages portent tous un nom, seul *Tombéza* porte un sobriquet, signifiant *difforme* en arabe dialectal.

Du point de vue de la situation matrimoniale, les personnages sont tous célibataires sauf le protagoniste qui a été marié, mais sa femme a été violée.

---

<sup>579</sup> Ibid., p. 61

<sup>580</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 101

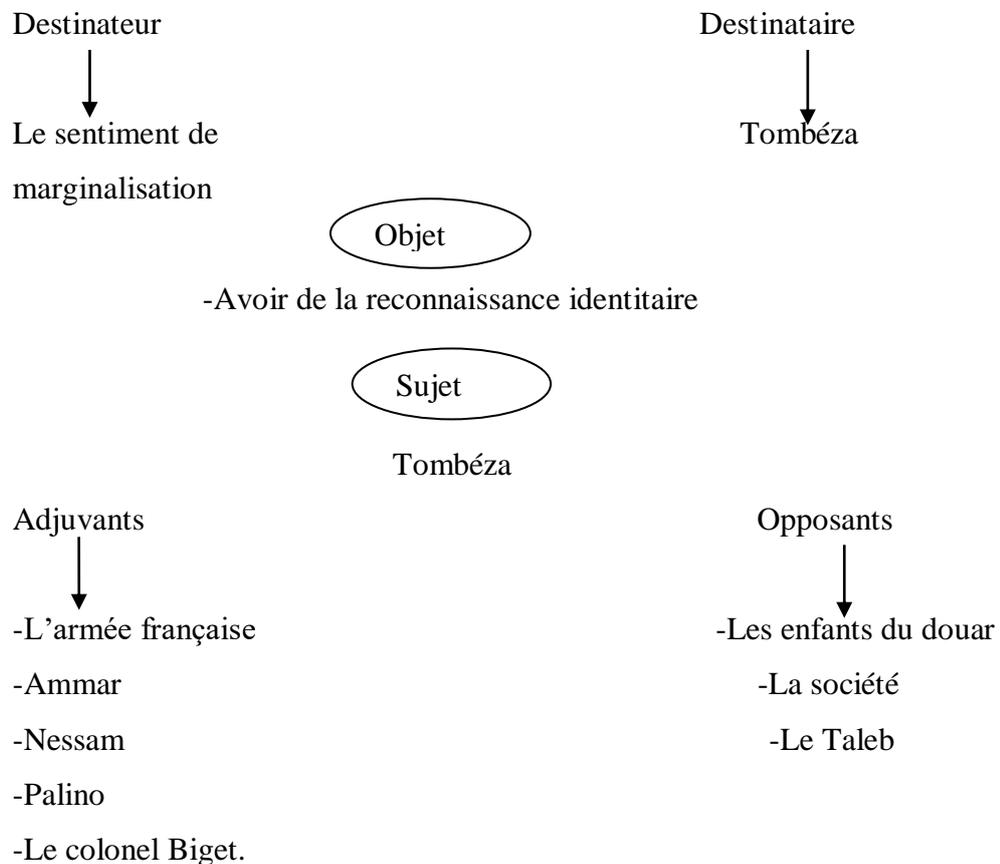
Au-delà de cette esquisse de statistiques, ce qu'il convient aussi de connaître et de comprendre, c'est le rôle ou la fonction que jouent les différents personnages dans le récit.

D'après P. Ricœur, le schéma actanciel de Greimas se résume dans le passage des personnages aux actions ou en terme plus technique des actants aux fonctions.

Appliquons dès lors à Tombéza le schéma actanciel de Greimas selon ses trois axes: Ceux du savoir (destinateur/ destinataire), du vouloir (sujet/objet), du pouvoir (adjuvants/ opposants).

Les actants sont les suivants: Le destinateur incarne le sentiment de la marginalisation, du refus, de l'exclusion etc. Pour ce qui est du destinataire, on note Tombéza, et quant à l'objet, il est bel et bien celui de l'obtention de la reconnaissance. Comme nous avons aussi le sujet Tombéza, et les adjuvants illustrés dans (l'armée française, Ammar Nessam, Palino, le colonel Biget...) et enfin les opposants (sa famille, les enfants du douar, le Taleb etc).

Le schéma actanciel de ce roman peut être récapitulé de la manière suivante:



Ce schéma actanciel permet de résumer l'intrigue du récit comme suit:

Tombéza suit une quête qui a pour objet principal la reconnaissance (objet). Rappelons-le, au terme de Greimas, cette relation entre le sujet et l'objet s'inscrit dans le cadre du désir.

Nous tenons à préciser aussi que, sur l'axe de la communication et suivant l'approche greimassienne, le destinataire peut ne pas être personnage au sens propre comme c'est le cas de notre corpus où le destinataire est incarné seulement dans le sentiment de la marginalisation.

Quant à l'axe du vouloir, le sujet est orienté vers l'objet de la reconnaissance et sur l'axe du pouvoir, l'armée française et le chef Ammar lui aide pour la réalisation de sa quête de soi.

Il est à préciser aussi que le bénéficiaire de la jonction entre sujet et objet reste Tombéza lui-même, il est à la fois sujet et destinataire.

Dans sa quête de reconnaissance, ce dernier est aidé par les militaires français, qui lui attribuent un nom, mais sa famille le rejette et gêne l'accomplissement de sa quête.

Or, ce héros rencontre plusieurs opposants dans son parcours narratif. Nous relevons:

En rentrant dans la mosquée, celui-ci fut chassé par le Taleb, citons cet extrait à titre illustratif : « Son bâton s'abat sur ma joue. Il n'a pas le temps de frapper une seconde fois. Je suis déjà dehors. »<sup>581</sup>

Ensuite, il s'avère aussi que les enfants du douar et leur mère ont nui le sujet. Tombéza, qui a été expulsé du village à cause d'eux. Nous relevons:

«Les lointaines menaces de leur mère me laissaient indifférent [...] Je me montrais déjà prompt à sortir mon petit sexe et à le brandir à l'adresse de celles qui faisaient mine de me poursuivre, comptant sur mon agilité.»<sup>582</sup>

Face à cette exclusion et cette marginalisation, quand la guerre se déclenche, l'enfant de la honte décide de se venger. Il s'allie aux français qui apparaissent comme adjuvants au héros: «Tu vas avoir l'exceptionnel privilège de choisir ton nom. Comment veux-tu t'appeler? SNP peut être? suggéra Martin»<sup>583</sup>

Outre l'armée française, le personnage d'Ammar le harki aide le héros pour rejoindre les français. C'est grâce à son aide que Tombéza acquiert le statut de Harki

---

<sup>581</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 43

<sup>582</sup> Ibid., p. 36

<sup>583</sup> Ibid., p. 130

et s'inscrit comme supplétif chez l'armée française. Ce statut lui attribue la force et la puissance: «Ton travail consistera à transmettre nos directives à la population, à veiller à ce qu'elles soient respectées, à nous signaler tout événement notable.»<sup>584</sup>

Un autre adjuvant se manifeste aussi dans ce récit, c'est le colonel Biget. Ce dernier, s'illustre comme premier adjuvant au héros. Tombéza sera recruté dans sa ferme, nous relevons ce passage:

«Tu dois savoir qu'ici tu n'es plus dans ton douar natal, parmi ses paysans d'habitants. Ici, tu vas vivre avec des français. Qui ne sont pas forcés de te comprendre, de te pardonner tes conneries.»<sup>585</sup>

Mis à part ces adjuvants, nous relevons le personnage de Nessam, qui lui aussi aide le sujet dans son cheminement. Celui-ci attribue au héros le poste de Conseiller: «Je devins ainsi son homme à tout faire, chargé des commissions délicates, son informateur et peu à peu son conseiller.»<sup>586</sup>

Palino aussi, un autre adjuvant. Ce dernier, ancien joueur, laisse ses affaires entre les mains de Tombéza: «Palino me confia une foule d'autres petits secrets. Mais son état de santé se détériora assez vite [...] Palino mourut à l'hôpital et j'ai hérité de toutes ses affaires.»<sup>587</sup>

C'est grâce à ces adjuvants que Tombéza est devenu visible dans le champ social où il exercera sa tyrannie.

On dénote aussi que le sujet, pour accomplir sa mission, il se sert du monologue pour extérioriser ses sentiments, nous relevons ces extraits:

«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.»<sup>588</sup>

Un autre extrait illustre la vengeance de Tombéza:

«Des enfants de putains! N'est ce pas à moi qu'il avait essayé de s'adresser par delà la mort, pour me dire qu'il regrettait de m'avoir interdit l'accès de la mosquée [...] Que la bâtardise habitait chacun des hommes, que la vilénie était plus dans les actes et pensées que dans la naissance?»<sup>589</sup>

---

<sup>584</sup> Ibid., p. 131

<sup>585</sup> MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 90

<sup>586</sup> Ibid., p. 246

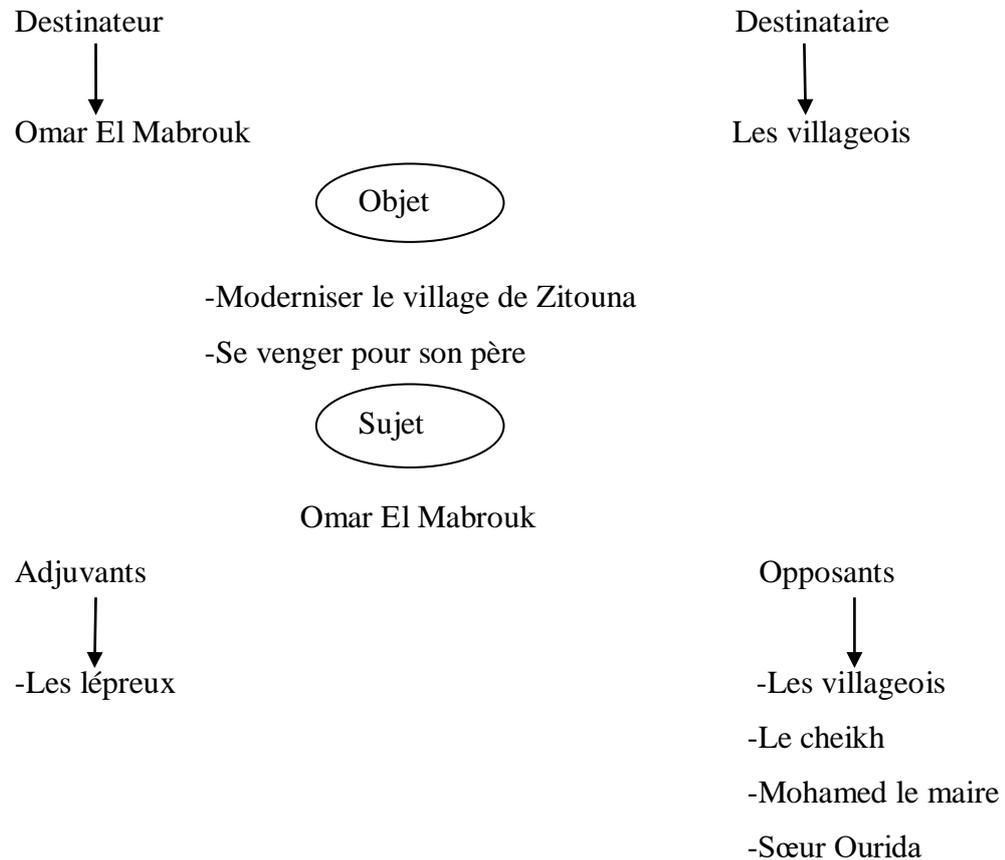
<sup>587</sup> Ibid., p. 236

<sup>588</sup> Ibid., p.125

<sup>589</sup> Ibid., p. 52

### c. Schéma actanciel de *L'Honneur de la Tribu*

Appliquons à ce troisième volet la théorie du schéma actanciel élaborée par Greimas afin d'analyser le rôle tenu par chaque personnage:



Dans ce schéma actanciel, (le sujet) Omar représentant du pouvoir tyrannique est à la quête de l'objet de l'intrusion de la modernité à Zitouna. Cet ancien maquisard du FLN une fois devenu préfet bouleverse complètement l'ordre établie à Zitouna: «Je vous promets qu'ici, en ce pays du bout du monde, je ferai venir des machines qui perceront la glaise et le schiste.»<sup>590</sup>

C'est d'ailleurs avec ces mots terribles qu'il s'adresse aux habitants du village: «Enfants de putes! Je m'en vais vous enculer les uns après les autres.»<sup>591</sup>

Il est à noter aussi que l'héros de ce récit est à la fois (Sujet et destinateur). Au fait, on voit clairement que le village de Zitouna a connu un grand changement avec l'avènement de ce dernier. Citons à titre d'exemple le terrassement du cimetière. Le

<sup>590</sup>MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 165

<sup>591</sup> Ibid., p. 162

narrateur raconte cet épisode: « Nous protestâmes vivement lorsqu'il fut question de terrasser notre cimetière.»<sup>592</sup>

Le conflit entre ceux qui sont pour cette modernité entrée par la force des choses et ceux qui sont contre ce choix nous montre d'une façon claire la présence de deux catégories actanciennes : Celle des opposants, qui font l'obstacle à la quête du sujet et celle des adjuvants qui favorisent et aident à l'accomplissement de cette quête.

En effet, à la lecture de ce roman, la lutte contre la modernité occidentale divise le village en deux visions : Celle de la tradition reliée à la religion, aux coutumes et au savoir ancestral et celle de la modernité, qui suit le chemin de la civilisation occidentale.

Les opposants sont les villageois. Ceux-ci n'ont pas su s'adapter au nouveau mode de vie, ils voient cette modernité comme danger, qui va détruire leurs coutumes ancestrales, elle menace leurs identités. Donc, ces derniers bloquent le sujet dans l'exécution de son objet. L'extrait suivant illustre leurs refus. Ici, ils se sont engagés dans le combat pour leur propre survie: «De nos propres mains, nous arracherons ces plants sacrilèges pour semer l'orge et le blé, planter l'amandier et le jasmin.»<sup>593</sup>

Outre ces villageois, le cheikh a été le premier personnage qui bloque le sujet dans la quête de son objet. Celui-ci apparaît comme opposant du début de la trame narrative jusqu'à la fin. A titre d'exemple, il refuse d'établir une école moderne dans le village. A ses yeux, ce choix n'est qu'un prétexte pour éloigner les enfants de leur religion, il insulte Omar: «Sois maudit, fils du diable!»<sup>594</sup>

Citons aussi le personnage de Mohamed le maire, qui lui aussi se manifeste comme opposant au sujet. Son insouciance et sa négligence à appliquer les décrets nuit le sujet et empêchera son parcours narratif. Il intervient dans l'épisode de l'extraction de l'huile d'olive: «Et comment nous procurerons-nous de l'huile?»<sup>595</sup>

Le narrateur le décrit ainsi:

«Mohamed se retrouva conseiller municipal. Le rusé maire de Sidi Bounemour, qui ne voulait en aucun cas s'encombrer de problèmes de rivalités tribales, le désigna comme adjoint chargé de l'administration de Zitouna.»<sup>596</sup>

---

<sup>592</sup> Ibid., p. 160

<sup>593</sup> MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 151

<sup>594</sup> Ibid., p. 182

<sup>595</sup> Ibid., p. 105

<sup>596</sup> Ibid., p. 27

De surcroît, Ourida sœur du protagoniste fait aussi partie des opposants. Celle-ci vient entraver la progression du héros. Certes, en analysant le roman, les personnages féminins figurent seulement comme personnages de la marge et n'apparaissent plus comme protagonistes, mais il s'avère que la sœur du protagoniste est aussi un grand opposant en ce sens qu'elle était toujours en conflit avec lui : « Est-il à ce point obsédé par la chose pour accepter de partager la couche d'une répugnante goule qui jamais se rase le sexe ni ne se lave après l'acte? »<sup>597</sup>

Cependant, Omar entreprend sa quête en se faisant aidé par les lépreux. Ces derniers étaient seuls les adjuvants au sujet parce que ces derniers ont su s'adapter au nouveau mode de vie à Zitouna: «Ils avancèrent vers nous tête basse, honteux et contrits comme s'ils avaient commis les sept pêchers capitaux»<sup>598</sup>

Ce schéma vient donc à la fois dessiner la structure actancielle du récit et décrire le projet idéologique de l'auteur, qui a essayé de décrire la vie sociale d'un village situé au bout de la route refusant de quitter leur monde ancestral. Il résume parfaitement ce que c'est que le passage de la tradition à la modernité.

Établissons dans ce qui suit le carré sémiotique des trois romans choisis.

## 5. Le carré sémiotique de la *Trilogie de Mimouni*

Il est à signaler d'abord que le carré sémiotique a été proposé par le sémioticien lituanien Algirdas Julien Greimas. Il sert à formaliser les relations entre des signes sémiotiques et à représenter l'émergence de la signification à l'intérieur d'une structure.

A partir de l'opposition donnée des deux concepts S1 (mort) et S2 (vie) placés au sommet du carré sur l'axe des contraires, le carré sémiotique met ces concepts en relation avec leurs contradictoires S1/ (non mort) S2/ (non vie).

Ce carré permet aussi d'obtenir un certain nombre de méta-concepts qui sont composés à partir des quatre premiers.

C'est à partir de là que va se former notre carré sémiotique des trois romans choisis.

---

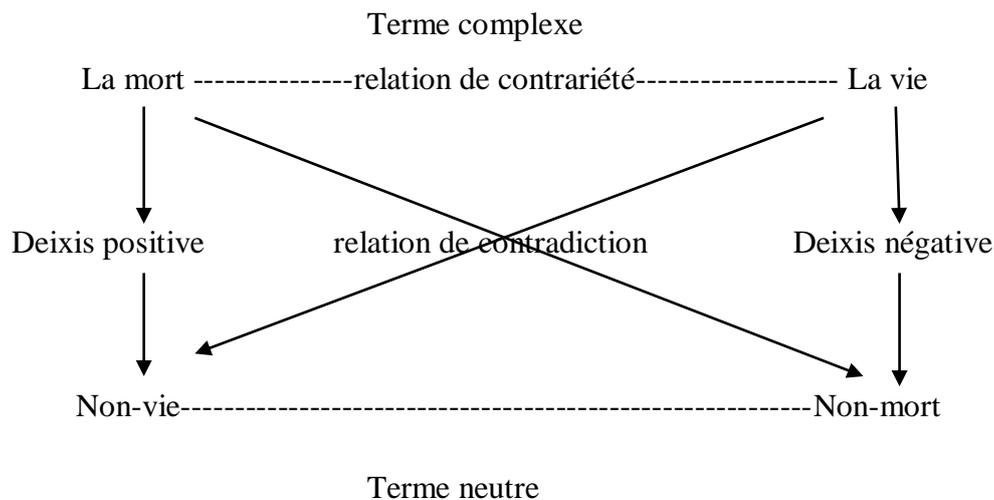
<sup>597</sup> MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 98

<sup>598</sup> Ibid., p. 107

### a. Explication du carré sémiotique du *Fleuve détourné*

Dans ce roman, le jeu de la position fondamentale entre la vie et la mort gère la dynamique de la signification du récit. C'est cette contradiction entre *la mort* et *la vie* qui a produit le sens.

A travers ces deux valeurs contradictoires extraites du texte, notre carré sémiotique se façonnera de la manière suivante:



En fait, le protagoniste nous raconte son itinéraire et son passé déplorable. Il s'agit d'un personnage sans nom, considéré comme mort, car il a perdu la mémoire lors d'une blessure au maquis à cause d'un bombardement du FLN par l'aviation française et lorsqu'il recouvre sa mémoire et revient à son douar natal, il se rend compte qu'il est considéré comme mort, inscrit sur le monument des martyrs. Face à ce drame, le mort-vivant se lance dans une quête identitaire pour prouver son existence durant son parcours. On constate que ce dernier traverse un certain nombre d'épreuves. Il était marginalisé et rejeté par pas mal de gens: Les gendarmes du village, le commissaire, le maire, les autorités, son oncle Si Mokhtar, sa tribu, son père, sa femme, son fils...etc.

Le programme narratif de ce héros se résume ainsi:

Homme misérable → cordonnier → amnésique suite à un bombardement du FLN par l'aviation française → rejeté par les habitants du village → Etat civil non régularisé → prisonnier dans le camp → considéré par l'état comme subversif → éboueur → rejeté par sa femme et son fils.



On constate que dans son parcours, il y a eu un véritable changement; l'enfant du stupre devient chef de regroupement d'un village. Il sort donc de la marginalité et se retrouve au cœur du pouvoir et de la gloire. Il va surmonter les difficultés et les embûches de son milieu jusqu'à se retrouver maître de son destin: «J'aime jouer au grand seigneur. On se sent gros quand on se sait important [...] Je vais m'asseoir au premier rang, juste en face de l'imam, où se trouve ma place.»<sup>599</sup>. Notre héros va passer par plusieurs étapes dont nous résumons dans le schéma suivant:

Tombéza enfant du stupre → chassé de la mosquée → expulsé du village recruté dans la ferme de Biget → supplétif aux côtés de l'armée française → garçon de salle dans un hôpital → réceptionniste de l'hôpital → conseiller du directeur Nassam → gestionnaire des affaires de Pallino → paralysé et aphasique suite à un accident de voiture → assassiné à la fin par le commissaire.

Ce schéma résume le cheminement du sujet. Notre héros a passé par pas mal d'étapes durant sa quête de reconnaissance, allant d'un enfant illégitime, puis seigneur, jusqu'au finir paralysé et mort dans un débarras sordide:

«J'aperçois la seringue dans la main de l'infirmière qui me découvre le bras. Une joyeuse férocité dégouline du sourire de Batoul, Tu peux rigoler sombre crapule, je n'ai pas peur de la mort»<sup>600</sup>

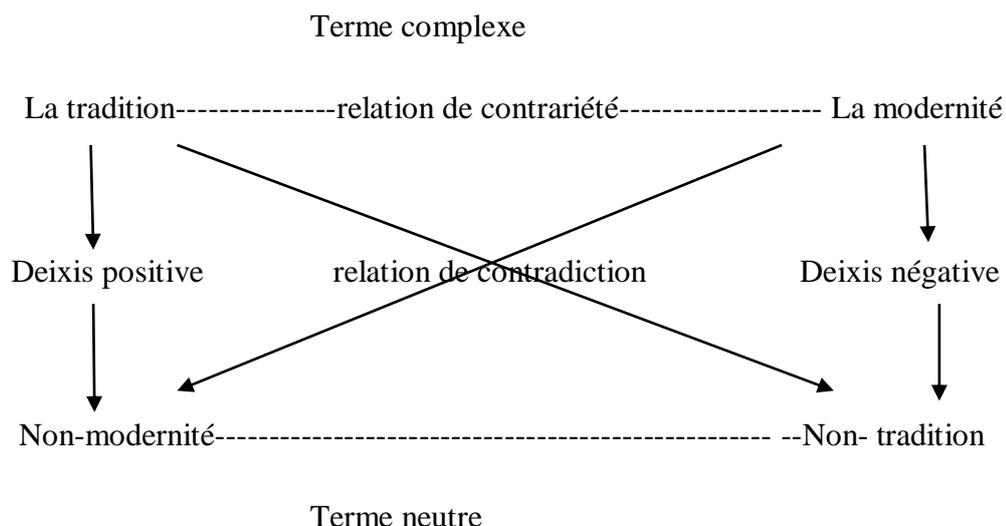
#### **d- Explication du carré sémiotique de *L'Honneur de la Tribu***

En effet, dans ce récit se joue un certain nombre d'oppositions à savoir la *tradition* et la *modernité*. C'est à travers l'étude de ces oppositions que nous allons pouvoir extraire du sens. Ces oppositions qui se jouent dans ce roman gèrent amplement la dynamique de la signification de ce récit.

En ce sens, l'étude du carré sémiotique va nous permettre de dégager les représentations véhiculées implicitement par l'œuvre et ce à travers le jeu de binarité s'articulant en des valeurs contraires. Il se façonnera de la manière suivante:

<sup>599</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 254

<sup>600</sup> Ibid., p. 270



On constate qu'il y a eu un véritable changement. Si les aïeux au début refusaient la modernité, il semble que celle-ci est entrée par la force des choses avec l'arrivée du nouveau préfet, le narrateur affirme: «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.»<sup>601</sup>

Les ravages de ce dernier deviennent une vraie menace pour les villageois, il ordonne de tout changer. Citons à titre d'exemple le rasage des eucalyptus : «Les étrangers s'enhardirent jusqu'à menacer de la scie électrique nos eucalyptus tutélaires.»<sup>602</sup>

Ce dernier fait appel aux étrangers et planifie une modernité forcée au village, il jure de tout transformer en instaurant la répression et la tyrannie, nous relevons: «Je serai désormais l'unique saint que vous révèrerez. Et vous pouvez m'en croire, vous ne perdez pas au change. Je vous sortirait de l'obscurité pour vous mener vers la lumière.»<sup>603</sup>

Aux yeux des villageois qui ont vécu à la marge, la modernité est traumatisante car depuis plus d'un siècle, ils vivaient paisiblement dans la sérénité et la tradition: «Nous vivions jusque-là dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde, ayant su faire notre profit des expériences de nos sages et des enseignements de nos saints.»<sup>604</sup>

<sup>601</sup>MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 167

<sup>602</sup> Ibid., p. 160

<sup>603</sup> Ibid., p.180

<sup>604</sup> Ibid., p.35

De plus, la destruction des oliviers fut un drame pour les villageois : «Les oliviers disparus, qu'allions-nous faire de nos journées ? Et comment assurer la subsistance de nos enfants?»<sup>605</sup>

Au fait, l'intrigue principale de ce récit concerne principalement le bouleversement du village de Zitouna. Ce village isolé chargé de valeurs ancestrales et traditionnelles devient brutalement chef-lieu de préfecture moderne.

Mimouni à travers ce récit essaie de nous faire voir la modernité avec une autre perspective, il nous montre que le village de Zitouna est resté coincé entre le repli sur soi et l'ouverture forcée sur le monde moderne. L'extrait qui suit illustre notre propos: «Nous ne retrouvâmes au village qu'à la nuit tombée, hagards, hébétés, devenus incapables de nous reconnaître.»<sup>606</sup> En ce sens, cette tribu n'a ni le pouvoir de transformer, ni le pouvoir de s'adapter.

L'histoire de ce roman se termine par un immense désespoir, le narrateur clôture son récit ainsi: «Les arbres ont disparu. Une étrange maladie a rongé la base de leur tronc [...] Tout aussi solidaire fut notre existence.»<sup>607</sup>

Nous pensons alors que cette binarité entre tradition et modernité se conjugue pleinement avec l'image que nous livre Mimouni de la société algérienne, qui souvent tourmentée plus d'un siècle dans le joug colonial.

En guise de conclusion, nous pouvons déduire que l'application du carré sémiotique s'avère intéressante et très fructueuse dans la compréhension du sens, elle nous a permis de déterminer les différents mouvements dans le récit.

---

<sup>605</sup> Ibid., p.184

<sup>606</sup> MMOUNI, Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Ed Sedia, 2008, p. 167

<sup>607</sup> Ibid., p. 213

## 6. Pour une écriture oblique : Le burlesque, l'épique, l'ironie et ses para-synonymes.

Se servir d'une écriture comique pour dire la vérité avant les années 80 était une mission difficile à atteindre du fait que le roman de cette période passée était réservé à décrire l'hostilité du colonialisme français à l'aide d'un récit tragique. Le rire n'avait pas de place. On opte généralement pour un langage sérieux et une écriture cruelle dépourvue de toute plaisanterie et d'amusement. C'est qu'au début des années 80 que l'utilisation du comique a vu le jour, bien particulièrement avec les écrits de Mimouni, l'un des prémices de l'écriture comique et cynique à la fois. Ce dernier alterne sérieux et comique dans sa production romanesque en vue d'inscrire les réalités amères et la quasi-totalité des problèmes de sa société tels que l'injustice, l'incompétence de l'administration, les pénuries.etc

Dans les écrits de ce dernier, il est nettement apparent que le rire s'éloigne de sa fonction euphorique pour faire place à un rire non euphorique relevant du mépris, de la colère et de la révolte comme le montre l'extrait ci-après :

« Le comique en général, toujours en train de simuler : signer le mal pour l'exorciser, parodier le beau pour le relativiser, contrefaire le vrai pour l'adoucir ou le dénoncer, déguiser les personnages, les gestes, les propos, les intentions. »<sup>608</sup>

D'ailleurs, Freud dans son ouvrage *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* présente cet art comme un mécanisme de défense à travers lequel on peut faire face aux conflits et aux situations complexes, citons sa réflexion :

« On épargne les affects auxquels la situation devrait donner lieu ,le tout sans quitter le terrain de la santé psychique, contrairement à ce qui a lieu dans les autres processus qui possèdent un même objectif et aboutissant à la névrose ,la folie, l'inverse, le repliement sur soi-même ou l'extase »<sup>609</sup>

En effet, notre romancier trouble la linéarité de son texte par le recours au burlesque, héroï-comique, l'ironie et ses para-synonymes à savoir : le sarcasme, la dérision, l'humour noir etc. En explorant sa Trilogie de désillusion, on voit clairement que l'univers romanesque de celui-ci est fragmenté par le déploiement d'un ton comique et satirique à la fois, tournant en dérision un système politique

<sup>608</sup> SAREIL Jean, *L'écriture comique*. Presses Universitaires de France, 1984, p. 21.

<sup>609</sup> COLLINGE, Linda, *Beckett traduit Beckett : de Malone mort à Malone dies*, Massot, Genève, 2000.

anarchique. L'écriture oblique se manifeste donc comme un autre mode d'expression et de production du sens. Il est nettement apparent que celle-ci s'emploie par le contraste du style et de la gravité des situations.

Dans les trois romans choisis, des situations humoristiques, des portraits risibles et des descriptions hyperboliques rendent plus comique le message transmis et plus clair les réalités amères de la société algériennes. On assiste à une complicité et un clin d'œil adressé du narrateur au narrataire *extra-diégétique*. Citons cet exemple tiré du roman *Tombéza* où le protagoniste dessine la caricature du commissaire Batoul, qui vient toujours mener son enquête pour comprendre les circonstances de son accident tragique: « Je souris à l'évocation de la fureur du commissaire Batoul, ce coquin long et maigre comme un jour de Ramadhan, venu me secouer la torpeur de la chambre où je reposais.»<sup>610</sup>

Ce portrait risible ne fait que refléter le mépris de Tombéza à cet homme comme il vient aussi renforcer la véritable attitude des responsables et des détenus du pouvoir.

De plus, cet autre extrait du *Fleuve Détourné* souligne la mise en rapport du registre épique avec la dérision, qui participe elle aussi à la rupture avec le modèle habituel par sa dimension carnavalesque et se présente comme caractéristique de la littérature post-coloniale des années 80. Le narrateur ici se moque de l'Administration qui fait institutionnaliser une action banale:

«L'écrivain qui, qui en dépit des apparences, est un homme très pudique, n'arrête pas de protester contre cette situation. 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.»<sup>611</sup>

L'intrusion de l'épique dans l'écriture romanesque est bien illustrée dans cet autre extrait. Le narrateur ici traite sur un ton épique dans un but satirique un sujet banal au moyen des expressions hyperboliques:

«Je me suis ainsi rendu compte que l'ablation de nos glandes génitales ne constituait pas une mince affaire. L'Administration est bien consciente de l'énorme tâche qui l'attend. Elle affirme vouloir mener cette action de façon

---

<sup>610</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 19

<sup>611</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p. 11

scientifique. Elle en a donc confié l'étude préliminaire à une société américaine »<sup>612</sup>

Dans cet autre passage du troisième volet *L'Honneur de la tribu* le burlesque est aussi présent. Nous relevons cette exagération dans la description de Georgeaud du pays de la frénésie:

«Oui dans ta propre maison, tu tournes un bouton et, une mystérieuse résurgence, jaillit le jet furieux, plus fort que liquide nacré d'adolescent pénétrant sa première femme»<sup>613</sup>

De plus, le choix du saltimbanque peut aussi être interprété comme un symbole d'une écriture carnavalesque hors-norme, loin de toute tradition et ornement, qui se fait plaisante, pour exprimer un état sérieux. Citons ces phrases hyperboliques :

«J'ai connu les sept parties du monde. J'ai traversé les pays où l'on marche sur la tête, qui ont l'hiver en été et l'été en hiver, ceux qui ont la nuit le jour et le jour la nuit, dont les habitants ne peuvent mourir que de folie, atteints par le mal du rire [...] J'ai passé quinze mois dans l'île des Waq Waq dont les arbres produisent des fruits qui ont visage humain »<sup>614</sup>

Voici un autre passage contenant la dérision, qui s'opère au moyen de la comparaison. Ici le saltimbanque ridiculise les promesses des détenus du pouvoir:

«J'ai vu des mers si poissonneuses qu'au soleil couchant, elles prennent la couleur de l'or, d'autres que recouvrent en permanence des brumes plus épaisses que celle de votre ignorance, et qui s'égarent ou se terminent en cul-de-sac, ne débouchant sur aucune terre, comme les promesses de vos dirigeants. Ils vous affirmeront que vos ancêtres ont été les premiers à traverser l'océan et découvrir l'Amérique»<sup>615</sup>

Outre ces exemples, nous présentons aussi quelques passages illustrant cette écriture oblique. A titre illustratif, dans *Le fleuve détourné*, le personnage de Vingt-cinq avance un discours ironique pour ridiculiser les propos absurdes de l'Administrateur. Soulignons cette réplique:

«Il n'est pas facile, dans ce pays, d'être administrateur. C'est un poste qui exige beaucoup de qualités. Il faut faire montre d'une grande souplesse d'échine, de beaucoup d'obséquiosité, d'une totale absence d'idées personnelles de manière à garder à ses neurones toute disponibilité pour accueillir celle du chef. Il faut surtout se garder comme de la peste de toute forme d'initiative. Notre administrateur observe à la lettre ses sacro-saints principes. C'est un homme intelligent .je prédis qu'il montera haut dans la hiérarchie. »pp. 9-10

---

<sup>612</sup>Ibid., p.16

<sup>613</sup>Ibid., p. 19

<sup>614</sup>Ibid., p. 69

<sup>615</sup> Ibid., p. 72

Ainsi à cette perspective, s'ajoute un autre code de l'écriture oblique. Il s'agit du fantastique. Citons cet extrait qui illustre une communication muette entre le protagoniste narrateur et une image : « Le froncement de sourcils de l'homme du portrait s'accrut aussi et je dus baisser les yeux devant le feu des regards convergentes. 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 »

Outre cet exemple, une autre image du texte que l'on peut ajouter est le passage suivant qui rassemble le réel et le burlesque. Cette situation traverse le récit et perturbe sa linéarité et traduit amplement l'écriture symbolique de Mimouni non conforme à la raison : « Pour bien nous narguer, et nous montrer la vanité de notre labeur, les poules se sont mises en grève, elles refusent de pondre les œufs.» Ainsi, les textes de Mimouni se bâtissent. Ils s'élaborent sur le brouillage du fantastique au réel, la diversité du récit par des récits seconds, l'ambiguïté, la perturbation de la cohérence. C'est avec finesse qu'il dépeint le monde dans lequel vivait la société postindépendante.

A cette perspective se mêle la dimension ironique qui distingue l'écriture mimounienne des autres. Il est bien repérable dans l'exemple ci-après l'insertion du comique dans le récit tragique. L'énoncé suivant porte un message politique qui suscite une complicité de la part du lecteur : « Le plus simple est de rester coi, de laisser l'administration procéder à l'ablation de nos couilles, d'applaudir aux discours des Sioux et de voter oui lors de toutes les consultations électorales » Cela nous amène donc à dire que cet auteur s'approprie une écriture symbolique qui cherche à révéler un désordre total sur tous les plans : économique, culturel, sociopolitique...

Pour s'en convaincre, voici un autre procédé qui s'ajoute aux précédents. L'insertion du sarcasme est aussi privilégiée dans les textes de Mimouni. Elle marque la globalité de son roman :

« Vous nourrissez des poules, qui ne suffisent pas à vous nourrir. et vous êtes contents de suer ainsi toute la journée, à vous faire mal au cul, comme si c'était vous qui pondiez les œufs »

On pourrait ainsi multiplier les exemples en citant le sarcasme et l'humour noir. Le narrateur dans ce qui suit fait une transformation des sujets sérieux en vulgaires à travers des descriptions subversives qui rendent le discours plus offensif, Relevons un exemple du *Fleuve détourné*:

«La fermeture des bordels est un coup dur pour les adolescents des villes. Ceux de la campagne peuvent mieux se débrouiller. Ils ont à leur disposition quelques animaux pour assouvir leur ardeur. Il y'a d'abord l'impudique chèvre avec son petit bout de que relevé [...] accessible aux plus jeunes.»<sup>616</sup>

Le choix des personnages issus de la marge portant des sobriquets ironiques peut aussi s'expliquer comme une autre allure de burlesque. L'auteur par ce choix traite sur un ton frivole des sujets sérieux: «Bonsoir, Si Tombéza, que la paix de Dieu sois sur toi.»<sup>617</sup>, « Fly-tox s'est montré totalement imperméable aux discours du vieillard»<sup>618</sup>

Le discours devient plus cynique dans les propos du vieux Vingt-Cinq qui tourne en ridicule le discours de l'Administrateur. On peut nettement apercevoir le recours au sarcasme qui est signalée par une série d'expressions hyperboliques tels que : confiance aveugle en vos dirigeants, vous êtes de bons musulmans, la stratégie est magnifique, tout le peuple est avec nous. Nous citons :

« Vous êtes tous des enfants de putains et des traîtres. Vous devez avoir une confiance aveugle en vos dirigeants. Hier c'est nous qui vous avons sortis de la merde, ne l'oubliez pas .Aujourd'hui, nous travaillons pour le bonheur des générations futures, que nous sommes en mesure de garantir, si vous acceptez de nous suivre docilement au long du difficile chemin que nous vous avons tracé. Je me dois d'être franc avec vous .N'attendez aucun bénéfice immédiat de vos efforts. Mais comme je sais que vous êtes de bons musulmans, vous trouverez au paradis la récompense des peines endurées ici bas.la stratégie que nous avons mise au point est magnifique.la preuve : tout le peuple est avec nous. »p 14-15

Angenot de son côté distingue le sarcasme par son caractère blessant d'autres procédés et il lui attribue la définition suivante:

« Le sarcasme consiste à agresser l'adversaire en se montrant en apparence bienveillant, débonnaire, favorable à son égard. La figure apparaît selon l'opposition métalogue élémentaire : bienveillance apparente vs agression

<sup>616</sup>MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p.39

<sup>617</sup>MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Ed Sedia, 2007, p. 261

<sup>618</sup>Ibid., P. 108

dissimulée. Le sarcasme peut consister à compenser un reproche par un éloge fallacieux, qui n'aboutit en fait qu'à aggraver le reproche même »<sup>619</sup>

Outre cet extrait, le narrateur dans l'exemple suivant se moque de son ami Rachid le sahraoui qui se trouve ébahi devant l'action de distribution de l'eau. Cette fois-ci, il choisit le procédé de l'humour noir, qui est incarné par le procédé de l'hyperbole. L'exagération s'effectue à l'aide d'un ensemble de termes et d'expressions appréciatifs de valeurs euphoriques à l'exemple de : jouissant, émerveillé, il passait des heures entières, le miracle de cette mécanique :

« L'eau nous est distribué 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 passait des heures entières à regarder la machine évacuer le long d'une glissière les petits sachets d'eau qui tombaient un à un dans un bac. Il n'arrivait pas à concevoir le miracle de cette mécanique fabriquant de l'eau. Il se lassait pas de les palper, jouissant du bout des doigts, émerveillé par la transparence du plastique et du liquide » p. 11.

A ce sujet, Delacroix dans l'énoncé ci-après établit une distinction entre l'humour et l'ironie qui souvent se confondent:

« Prenez l'ironie. Mettez-y une pointe de bienveillance, vous obtenez de l'humour. Rajoutez une touche de désespoir, vous produisez de nouveau de l'ironie. Adoucissez : l'humour. Un peu de sel : ironie. Un peu de chaleur : humour. Refroidissez : ironie.»<sup>620</sup>

En continuant sa critique, le protagoniste narrateur ridiculise cette fois-ci la décision d'amputation des spermatozoïdes des prisonniers à l'aide du procédé de l'ironie. Cette introduction dans le romanesque d'un autre mode d'expression s'explique donc comme un véritable renouvellement d'un récit nouveau :

« L'administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. C'est la raison pour laquelle elle a entrepris une vaste opération d'émasculation dont elle nous a expliqué en détail les différentes phases. Je me suis ainsi rendu compte que l'ablation de nos glandes génitales ne constituait pas une mince affaire. L'administration est bien consciente de l'énorme tâche qui l'attend. Elle affirme vouloir mener cette action de façon scientifique. Elle en a donc confié l'étude préliminaire à une société américaine. Il fut impossible de mettre en doute les conclusions du document final car les paiements se faisaient en dollars, à la suite de ces recommandations, on importa de l'étranger un matériel ultramoderne, le seul de son genre en Afrique et des experts en vue de superviser le travail des cadres nationaux. » p16.

<sup>619</sup> -LUCIE Didio, « Une approche sémantico-sémiotique de l'ironie ». Thèse de doctorat en sciences du langage de l'Université de Limoges.

<sup>620</sup> -DELACROIX Vincent, *Petit éloge de l'ironie*. Editions Gallimard, Paris, 2010, p. 19.

Dans l'ouvrage de Du Marsais *Des tropes ou des différents sens*, cette figure de rhétorique est définie par le procédé de l'antiphrase. Voyons cette explication :

« L'ironie est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral [...]. Les idées accessoires sont d'un grand usage dans l'ironie, le ton de la voix, et plus encore la connaissance du mérite ou de démérite personnel de quelqu'un, de la façon de pensée de celui qui parle servent plus à faire connaître l'ironie que les paroles dont le discours ordinaire fait un éloge.»<sup>621</sup>

De plus, le narrateur dans ce qui suivra critique la politique d'importation des œufs de l'étranger, par le biais du registre comique, bien particulièrement le recours à la dérision. On constate que le narrateur donne à un sujet vulgaire et plaisant la forme de l'épopée. On observe ici une apparence de noblesse épique aux choses vulgaires:

«Devant ce chômage technique imprévu, l'Administration s'est émue. Elle nous a assuré que nous n'aurions pas à souffrir de cet état de fait somme toute indépendant de notre volonté. Elle a promis de réaliser rapidement un vaste programme d'importation d'œufs, directement d'Espagne [...] Il est démontré que les œufs importés sont de meilleure qualité que les œufs nationaux. Ils sont plus ronds et plus blancs.»<sup>622</sup>

Relevons cette définition de la dérision du dictionnaire *L'internaute* : « Une moquerie envers quelque chose, quelqu'un, sous forme d'ironie. Tourner en dérision indique donc la volonté de faire preuve de dérision envers une situation ou quelqu'un, en influençant ainsi l'opinion. » En ce sens, il s'agit d'une sorte d'ironie, dans l'intention est de railler avec mépris une personne ou une situation.

---

<sup>622</sup> MIMOUNI, Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Ed Sedia, Alger 2007, p.37

## **Conclusion générale**

## Conclusion

Au terme de ce travail de recherche, qui se situe dans l'interdisciplinarité et qui avait comme objectif de repérer les mécanismes et procédés d'écriture de l'Histoire dans la Trilogie de Rachid Mimouni *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la Tribu*, nous pouvons dire que l'étude de l'écriture mimounienne s'est révélée fort enrichissante. Il paraît nettement que Mimouni avait alimenté son projet d'écriture subversive des faits historiques authentiques de l'Histoire de l'Algérie.

Il en ressort que l'écriture de ce dernier devient exemple de résistance, de dévoilement du malaise, et d'affirmation de soi. Elle dépasse le cadre d'une littérature de désenchantement pour s'inscrire dans une littérature de combat et de lutte contre les falsificateurs de la vérité historique.

L'assemblage du fictif et du factuel indique lucidement la volonté obstinée de cet auteur d'illustrer la profonde amertume et de transposer à travers des êtres de papiers ce qui se joue dans les arènes de la société algérienne des années 80.

Au fait, ce dernier n'hésite plus à prendre le risque, il incarne toute la tragédie de l'Algérie et fustige de façon violente les travers du régime post-colonial qui, en aucune façon n'a répondu aux attentes du peuple. De là, mettre le textuel au service du contextuel était l'objectif ultime pour lui. Nul ne doute que sa production romanesque soit un concentré de désillusion faisant total abstraction du malaise et du vécu social et historique.

A l'issue de notre lecture analytique de sa Trilogie *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la Tribu*, et en fonction des hypothèses émises au départ, il est possible d'avancer que les trois romans analysés constituent des fictions à l'aspect historique. Ces derniers semblent bâtis sur des éléments historiques propres au référent algérien.

A titre illustratif, *Le Fleuve détourné* nous plonge dans la période post-indépendante et coloniale à la fois et nous révèle les situations d'injustice et d'inégalité, l'assujettissement, la corruption et les ravages d'un système politique oppressif.

*Tombéza* aussi recouvre des péripéties historiques, qui nous font pénétrer dans un monde sinistre résumant amplement les carences et les déviations d'une société en chaos.

*L'Honneur de la tribu* installe sa fiction dans un contexte aussi historique et sociopolitique, qui illustre clairement le désordre et l'errance sous l'emprise d'un pouvoir écrasant qui déracine pour enraciner d'autres valeurs.

Cet intérêt de brouillage du fictif au factuel a donc pour effet de souligner l'engagement et le militantisme de l'auteur à faire restituer quelques pans de l'Histoire de l'Algérie durant les années 80. Dans ce cas, il convient de dire que la dimension qu'octroie Mimouni à sa Trilogie confère au roman une certaine authenticité permettant d'orienter les regards vers une véritable quête sociale et historique.

De plus, l'analyse de sa Trilogie nous a permis de montrer un autre aspect de son écriture, celui de la transgression des codes de lisibilité textuelle. Cela va s'avérer avoir pour effet une révolte scripturaire voulue pour dire l'Histoire de l'Algérie dans ses différentes phases.

Il est à noter aussi que bien que les récits de ce dernier racontent des événements tragiques, son écriture engendre le métissage de plusieurs procédés humoristiques à savoir le burlesque, la satire, le sarcasme, l'ironie.etc. Le repérage de ces procédés a fait révéler l'intention de l'auteur à faire de son lecteur complice à travers les portraits, les scènes et caricatures risibles. Ce choix d'écriture de complaisance et de comique ne vient donc que pour lever le voile sur les déviations et les soubresauts de la société algérienne.

Il en résulte également que cette dimension contestataire de l'écriture mimounienne ne peut se faire sans le choix des personnages atypiques, issus de la marge, errants, aliénés et condamnés à la méconnaissance et au rejet, qui prennent la parole pour raconter leurs histoires. On décèle clairement l'inclusion des héros de la marge, aux traits difformes, victimes d'une révolution trahie. L'image de la marginalité est bien manifeste dans les trois récits, elle vient révéler la vérité de la société algérienne, assurer la révolution de l'esthétique romanesque et renforcer la rupture avec le modèle classique.

Sous cette optique, le lecteur est confronté à une écriture particulière, qui au-delà de son enracinement dans l'Histoire, se veut un espace de révolte aussi bien scripturaire, qui s'élabore parfaitement à partir des éléments d'incohérence, de transgression et de la rupture à l'intérieur de la fiction.

Pour mener à bon escient cette recherche, nous avons choisi d'inscrire notre étude dans un cadre théorique et pratique à la fois, comme nous nous sommes appuyés sur une démarche qui favorise l'investissement des différents concepts et théories littéraires. Soulignons aussi que notre thèse a visé un élargissement et une continuité à notre travail de recherche antérieur.

Quant au cadre méthodologique, nous avons divisé notre thèse en trois parties, chacune subdivisée en deux chapitres: l'un théorique contenant les outils d'analyse, les concepts de base et les notions clés de la recherche. Pour ce qui est du deuxième, il comporte l'analyse et l'investissement des différentes approches et théories.

Dans un premier temps, nous avons consacré la première partie à la sociocritique duchetienne. Dans cette partie, nous nous sommes focalisé sur la présentation des différents sociogrammes incorporés dans le texte mimounien. L'application de l'approche sociocritique nous a permis d'examiner l'insertion du social et le repérage des différentes configurations sociogrammatiques à savoir le sociogramme de la corruption, de l'oppression, de l'hypocrisie sociale, du paraître et de la modernité. Elle s'est avérée efficace dans le dévoilement du cadre sociopolitique de l'Algérie.

Dans un second temps, nous avons réservé la deuxième partie à l'approche narratologique. L'application de cette approche nous a laissé percevoir la dimension subversive de l'écriture mimounienne illustrée dans le mixage des différents procédés et codes de fragmentation qui se trouvent glissés dans le corps textuel. Il s'avère sur le plan de la narration, que la construction spatio-temporelle est construite à partir d'une dislocation spatiale, qui se conjugue pleinement avec la déchronologie du temps ce qui détruit le récit et instaure la discontinuité de la narration. Il en ressort que Mimouni fait recours à la subversion et la violence dans son discours comme réponse à la violence du pouvoir et du chaos régnant l'Algérie post-indépendante.

Il s'avère aussi que la méthode d'analyse narratologique proposée par Genette est aussi valide pour le récit factuel.

Outre cela, l'intrusion du code de l'oralité dans la narration est également travaillée. Revaloriser la parole ancestrale était l'objectif patent de cet auteur. Celui-ci fait preuve d'un grand talent à créer des passerelles entre passé et présent pour militer une affirmation de l'identité dans son texte et une préservation de la mémoire collective et de l'Histoire.

De surcroît, pour mettre à jour les différentes voix qui surgissent dans la trame narrative, nous nous sommes référés à une approche polyphonique. Celle-ci a fait révéler l'une des caractéristiques majeurs de l'écriture mimounienne qui est l'hétérogénéité du récit, aspect de bouleversement des codes narratifs traditionnels.

Ce qui ressort aussi de l'analyse de l'écriture de Mimouni est qu'elle est essentiellement dialogique au sens bakhtinien du terme du fait qu'elle est non seulement orientée vers un lecteur ou plutôt l'interlocuteur virtuel, mais aussi elle est dirigée sur une réponse de sa part, elle suscite ses réactions, son accord ou désaccord. Cette dimension dialogique s'explique comme une volonté de la part de l'auteur à intéresser et maintenir l'attention du lecteur. Nombreux sont les passages textuels qui relèvent d'un commentaire de la part de l'auteur-narrateur et ce pour susciter une interprétation de la part du lecteur.

En outre, la perspective intertextuelle a été aussi insérée. Celle-ci nous a permis d'analyser les formes intertextuelles et la dimension interactionnelle du texte mimounien. Il a été démontré que le texte mimounien entre en dialogue avec les textes d'autrui, à l'exemple de *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, d'Albert Camus et *Nedjma* de Kateb Yacine.

Un autre outil a fait l'objet de notre recherche dans cette dernière partie de la thèse. C'est la sémiotique qui s'est avérée un outil considérablement efficace pour appréhender à l'aide du carré sémiotique et du schéma actanciel greimasien l'émergence de la signification et le repérage des rôles tenus par les personnages, leurs déplacements, leurs statuts qu'ils soient embrayeurs, anaphores ou référentiels.

Nous arrivons donc à confirmer nos hypothèses émises au départ et à déduire que l'écriture romanesque de Rachid Mimouni se laisse envahir par le dire historique

qui devient support avec lequel ce dernier traduit un cri poignant d'une société en pleine mutations.

Il en ressort que l'étude de l'écriture de l'Histoire dans la Trilogie de Mimouni est un domaine de recherche riche, qui permet de mieux comprendre les complexités de l'Histoire algérienne et les défis auxquels le pays est confronté dans sa quête de mémoire, d'identité et de réconciliation. Dans cet élan, quelques perspectives de recherche semblent intéressantes tels que : L'étude du rôle de la littérature dans la reconstruction de la mémoire et du vivre -ensemble en Algérie.

Outre cette perspective, nous désirons explorer les liens entre l'œuvre de Mimouni et d'autres auteurs algériens et maghrébins qui ont écrit sur l'Histoire, la mémoire et l'identité. Il serait également pertinent de comparer l'écriture de l'Histoire dans la trilogie de Mimouni avec celle d'autres écrivains postcoloniaux du monde entier.

Ainsi, il serait aussi pertinent d'explorer l'écriture de l'Histoire dans le contexte postmoderne, autrement-dit Comment l'œuvre de Mimouni s'inscrit-elle dans les courants littéraires et philosophiques du postmodernisme?

Ces perspectives de recherche ne sont qu'un échantillon des nombreuses possibilités d'analyse de l'écriture de l'Histoire dans la trilogie de Mimouni. L'œuvre de cet auteur algérien continue d'inspirer les chercheurs et de susciter de riches réflexions sur la mémoire, l'identité et la postcolonialité.

# **Bibliographie**

## Bibliographie

### Corpus d'étude

MIMOUNI Rachid, *Le Fleuve Détourné*. Editions Sedia, Alger, 2007.

MIMOUNI Rachid, *Tombéza*. Editions Sedia, 2008.

MIMOUNI Rachid, *L'Honneur de la tribu* Editions Sedia, 2008.

### Ouvrages de critique

ACHOUR, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Entreprise algérienne de presse/ Bordas francophonie, 1990.

ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, OPU, 2005.

ACHOUR Christiane, *Lectures critiques*, Algérie, Ed O.P.U, 1977.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski, traduction d'Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARBERIS Pierre, *Le prince et le marchand, idéologies; la littérature et l'Histoire*, 1980.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Ed Seuil, 1973.

BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Ed Seuil, 1982.

BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Editions Armand Colin, Paris, 2010.

BERNABE, Jean, *Au visiteur lumineux, des Iles Créoles aux sociétés plurielles, Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit Bourg 2000.

BEGRAND, Patrick, *Figures du récit fictionnel et du récit factuel/3*, Presses Universitaires de Franche-Comité, 2007.

BESSIERE Jean, *Récit et Histoire*, Paris, PUF, 1984

BONN, Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, PUF, Paris, 1990.

BOURNEUF, Roland, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972.

- BREY, Gérard, *Figures du récit fictionnel et du récit factuel/2*, Presses Universitaires de Franche-Comité, 2007
- BUTOR, Michel, *Essai sur le roman*, Paris, Editions de Minuit, 1964.
- CALAS, Fayard, *Leçons de stylistique*, Paris, Belin, 2003.
- CALAS, Frédéric, *Introduction à la stylistique*, Paris, Editions Hachette, 2007.
- CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Editions Talantikit, 2015.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- CALVET Jean, *La tradition orale*, 1984.
- CERVONI Jean, *L'énonciation*, Paris, PUF, 1987.
- CROS, Edmond, *Sociologie de la littérature*, dans Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, *Théorie littérature*, Paris, PUF, 1989.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.
- DUCROT, Oswald, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- DUCHET, Claude, *Positions et perspectives*. Ed Fernand Nathan, Paris, 1979.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Fernand Nathan, Paris, 1979.
- DUCHET Claude et Isabelle TOURNIER, *Sociocritique*, Paris, PUF, 1994.
- DUCHET, Claude et Maurus PATRICK, *Un cheminement vagabond*, Honoré Champion, Paris, 2011.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologique de l'imaginaire*, Dunod, 1992.
- DURKHEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, PUF, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GOLDMAN, Lucien, *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukacs*. Edition de Noel, La France, 1968.
- GOLDMAN, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1976.
- GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GOLDMAN, Lucien, *Le dieu caché, Essai sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- GOLDMAN, Lucien, *Marxisme et Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, 1970.
- GONTARD, Marc, *La violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

- KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Editions Seuil, 1956.
- KHADDA, Nadjet, *Introduction à la sociocritique*, L'Harmattan, 1994.
- KHATIBI Abdelkebir, *Le roman Maghrébin*. Editions Maspero. Paris, 1968.
- KOHLER Héliane, *Figures du récit fictionnel et du récit factuel/1*, Presses Universitaires de Franc- Comtoises, 2003.
- KRISTEVA Julia, *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Ed Seuil, Paris, 1969.
- LANASRI Ahmed, *La littérature algérienne entre les deux guerres.genèse et fonctionnement*. Editions publisud, Paris, 1955.
- LARROUX, Guy, *Le mot de la fin, La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.
- LUKACS, Georges, *La théorie du roman*, Edition Denoël, La France, 1968.
- LUKACS, Georges, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 2000
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Edition Maspero, Paris, 1966.
- MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Dunod, Paris, 1993.
- MAINGENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*. Editions Armand Colin, 2005.
- MORTIMER, Armine Kotin, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.
- MONTEL, Jean- Claude, *La littérature pour mémoire*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000
- MICHAUD, Yves, *Violence et Politique*, Ed Gallimard, Paris, 2005.
- MITTERAND Henri, *Le roman et ses territoires dans Le regard et le signe*, Paris, 1987.
- NEEFS Jacques et ROPARS Marie Claire, *La politique du texte, Enjeux sociocritiques*, Presse universitaire de Lille, 1992.
- NIKIFOROVA Irina, *Le roman algérien*. Editions Naouka. Moscou, 1977.
- PAVEL, Thomas ,*Univers de la fiction*, Editions Points, 2017
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002.
- RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris,Flammarion, 2002

- RAYMOND, Jean, *Ouvertures, phrases-seuils*, Paris, Seuil, 1978.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit Tome I « L'intrigue et le récit historique»*, Editions Seuil, Paris, 1983
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit Tome II « La configuration dans le récit de fiction »*, Editions Seuil, Paris, 1984
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit Tome III « Le temps racontant »*, Editions Seuil, Paris, 1985
- SAMAK, Adama, *La sociocritique enjeux théoriques*, Editions Publibook, Paris 2013.
- SARTRE Jean Paul, *Les Mots*. Editions Gallimard, 1964.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Ed Seuil, 1999.
- SAYRE Robert, *La sociologie de la littérature Histoire, problématique, synthèse critique*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- TADIE, Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- VANOY, F, *Pratique de l'oral: Ecoute, Communications, Jeux théâtral*, Paris, Armond Colin, 1981.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- VINCENT, Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armond Colin, 2006.
- VOISIN Patrick, MAAFA Amel, *Relire Rachid Mimouni entre hier et demain*, Classiques Garnier, 2021.
- ZIMA, Pierre, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

### **Dictionnaires**

- Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Editions Albin Michel, Paris, 2001.
- JOELLES Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2002.
- Le Robert et Nathan. *Le dictionnaire du Vocabulaire*, Editions Nathan, 2001.
- TODOROV, Tzvetan et DUCROT Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

ROBERT, Paul, *Petit Robert de la langue française*, Edition millésime, 2017.

MOUGIN, Pascal, HADDED-Watling, Karen, *Larousse, Dictionnaire mondial de la littérature*. Editions Aurélie Prissette, 2012.

### **Thèses et mémoires**

BENJELID Fouzia, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat, Université d'Oran, 2005.

MALKI, Benaïd, *L'écriture de l'Oralité dans Esthétique de boucher de Mohamed Magani et Jacques le fataliste et son maître de Denis Diderot, Approche comparatiste*, Université Oran, 2016.

SIMON, Justine, *Dialogisme interlocutif et dialogisme interdiscursif: Des concepts opératoires pour l'analyse du discours de presse*, Université Paul Valéry, Montpellier, 2010.

SOLTANI, Fairouz, *La symbolique des personnages dans Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni*, Université de Biskra, 2008.

### **Articles**

ALFARO- AMIERIO, Margarita, *Transmission, transcription et restauration du conte populaire dans Le Trésor des contes d'Henri Pourrat*, In *Anales de Filologia Francesa*, N°5, 1993.

AUSTIN, Jean, *Quand dire c'est faire*, cité par Maingeneau Dominique, In *Pragmatique pour le discours littéraire*, Ed Armond Colin, 2005.

BALZAC, Honoré, *Le père Goriot*, In *La revue de Paris*, N 5°, 1835.

BENTALEB, Othmen, *La clôture du récit aragonien*, In *Le point final*, N5°, 1984.

BEN YAICHE, H, *La société algérienne sous le regard de Rachid Mimouni*, In *Horizons*, N5°, 1681, février 1991.

BOUALIT, Farida, *L'ogresse faressienne: de l'oral du conte à l'oralité de l'écriture(ou du fabuleux au sémiotique)*, In *Ecriture et Oralité*, N °8, 1992.

DEL LUNGO, Andrea, *Pour une poétique de l'incipit*, In *Poétique*, N°194, 1999.

DUBOIS, Jacques, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*, In *Poétique*, N°16, 1973.

DUCHET, Claude, *Pour une sociocritique ou variation sur un incipit*, In *La revue de la littérature*, N°1, 1971

DUCHET, Claude, *Une écriture de la socialité*, In *Poétique*, N°16, 1973.

- DUCHET, Claude, *Sociogramme de la guerre*, In Poétique, N°16,1995
- GRANEL-MARTIN, Nicolas, *Roman et oralité*, In Cahiers d'études africaines, N° 132,1993
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Littérature arabe et Histoire*, In Crape, N °6, 1984.
- LECERCLE, Jean Jacques, *Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit*, In Liliane Louvel, N°5 16,1977.
- NGALLASSO, Mwatha ,*Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français*, In Notre liberté, 2002, N °148.
- REDOUANE, Nadjib, *De l'indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le Fleuve Détourné de Rachid Mimouni*.In Etudes littéraires, N °3, 2001
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, In MEZEGELDI Zohra, N°8, 1983.
- BONN, Charles, *Subversion et réécriture du modèle romanesque dans Nedjma de Kateb Yacine*, In ENS Editions, 2013
- HAMDI, Houda ,*L'écriture de l'orature chez Assia Djebar* , In Revue des lettres et sciences humaines ,N°2, 2020
- HOUICHI, Abla, *De la dénociation sociale et politique à l'écriture du désenchantement chez Rachid Mimouni* , In Revue Cahiers du laboratoire la poésie algérienne, N°2, 2021
- BENDJELID, Fouzia, *Etude idéologique de l'espace social décolonisé dans Tombéza de Rachid Mimouni*, In Les Cahiers du Crasc, N°10, 2017
- BENCHEHIDA, Mansour, *L'imaginaire Maghrébin dans L'Honneur de la tribu*, In *Inssaniyat*, N°9, 1999
- MAAFA, Amel, *L'Histoire lieu de désenchantement dans le roman algérien post-colonial*, In Gerflint, N°26, 2018.
- MAAFA, Amel, *La temporalité éclatée et son inscription dans l'Histoire chez Rachid Mimouni*, In Gerflint, N°19,2013
- BEYAT, Asma, *De la réécriture de l'Histoire dans A quoi rêvent les loups? De Yasmina Khadra: Le réel à la rencontre du fictionnel*, In Exprofesso, N°1, 2019.

## **Webographie**

Bibliothèque électronique de Lyon2

[Http://www.cairn.info](http://www.cairn.info)

[Http://citations-ouest-Francefr.](http://citations-ouest-france.fr)

[Http://gallicabnf.fr.](http://gallicabnf.fr)

[Http://www.Limag.com.](http://www.Limag.com)

[Http://www.linguistiquefrancaise.Org.](http://www.linguistiquefrancaise.Org)

[Http://www.linguistique.online.net](http://www.linguistique.online.net)

[Https://Www.Persee.fr.](https://www.persee.fr)

[Https://rebellyon.info.](https://rebellyon.info)

[Www.etudes litteraire.com](http://www.etudeslitteraire.com)

[Www.erudit.org](http://www.erudit.org)

[Www.Fabula.Org](http://www.fabula.org)

[Www.LaRousse.fr](http://www.larousse.fr)

[Www.Roland-Barthes.Org](http://www.roland-barthes.org)<Article.

## Table des matières

<b>Introduction Générale</b> .....	03
<b>Première partie: Approche de la socialité et des configurations sociogrammatiques dans la Trilogie de Rachid Mimouni</b> .....	15
<b>Chapitre premier: Lecture sociocritique de la Trilogie</b> .....	16
I. Rappels théoriques. 1. Aperçu panoramique du roman algérien .....	17
2.Le sens de l'engagement chez Rachid Mimouni.....	20
3.Pour une écriture du désenchantement et de la transgression.....	27
4. <i>Le Fleuve détourné</i> : Quete identitaire dans un monde sinistre.....	29
5. <i>Tombéza</i> : A la recherche d'une reconnaissance dans un monde sans complaisance.....	31
6. <i>L'Honneur de la tribu</i> : Entre tradition et modernité forcée.....	32
7. Du roman historique à l'écriture de l'Histoire.....	34
8. Entre mémoire, Histoire et vérité historique .....	39
9. La mémoire collective au service de la préservation de l'Histoire.....	41
10. Pour une écriture mnémonique dans la Trilogie de Mimouni.....	42
11. La réalité historique comme pilier de base dans l'écriture de l'Histoire.....	49
12. La fiction au service de l'inoubliable: une passerelle entre objectivité et subjectivité.....	54
13. Ecriture romanesque et Histoire.....	64
II. Pour une lecture sociocritique de la Trilogie.1. La sociocritique.....	73
2. La sociocritique duchetienne.....	75
3. Cotexte, Hors-texte et Sociogramme.....	77
4.La théorie du reflet .....	78
5.L'intra-texte et l'extra-texte.....	80
6.Le miroir brisé.....	81
7. La sociologie de Goldman .....	82
8.La vision du monde .....	83
9.Le structuralisme génétique .....	84

<b>Deuxième chapitre :Analyse sociocritique de la Trilogie mimounienne.....</b>	<b>86</b>
I.L'Histoire dans <i>Le Fleuve détourné</i> .....	87
II.Les configurations sociogrammatiques dans <i>Le Fleuve détourné</i> .....	93
1.Le sociogramme de le corruption.....	94
2. Le sociogramme de la répression.....	96
3. Le sociogramme des tabous sexuels.....	97
I. L'Histoire dans <i>Tombéza</i> .....	99
II. Les configurations sociogrammatiques dans <i>Tombéza</i> .....	104
1.Le sociogramme de l'hypocrisie sociale.....	105
2.Le sociogramme de l'obscurantisme religieux .....	106
3. Le sociogramme de l'injustice sociale.....	108
I.L'Histoire dans <i>L'Honneur de la Tribu</i> .....	111
II. Les configurations sociogrammatiques dans <i>L'Honneur de la Tribu</i> .....	114
1. Le sociogramme du paraître .....	114
2. Le sociogramme de la censure .....	117
<b>Deuxième partie: Approche narratologique de la Trilogie de Mimouni... 120</b>	
<b>Chapitre premier: Approche narratologique de la Trilogie de Mimouni.. 121</b>	
1. Rappels théoriques. 1. Incipits et clausules comme éléments d'inscription de l'Histoire dans le récit discours mimounien.....	122
1.1.L'incipit.....	122
1.2.La clausule.....	125
3. La temporalité narrative .....	127
4. L'espace romanesque.....	134
5. L'écriture subversive ... ..	137
<b>Deuxième chapitre: Analyse narratologique de la Trilogie de Mimouni... 141</b>	
1. Etude des incipits et des clausules dans le récit mimounien.....	142
1.1 Incipits mimouniens.....	142
2. Eclatement du temps.....	147
3. Désordre spatiale.....	166
4. Les clausules mimouniens.....	173
5. Fonctionnement de l'écriture subversive .....	179

<b>Troisième partie: Lecture énonciative et sémiotique dans la Trilogie de Mimouni.....</b>	<b>187</b>
<b>Chapitre premier: L'oralité, l'intertextualité et le dialogisme au service de l'écriture de l'Histoire dans la Trilogie de Mimouni.....</b>	<b>188</b>
1. Rappels théoriques. 1. L'oralité comme moyen d'approfondissement de l'Histoire .....	189
2. L'intertexte au service de l'écriture de l'Histoire .....	192
3- La polyphonie et la dialogisme comme procédés d'écriture subversive .....	198
<b>Deuxième chapitre: Analyse énonciative et sémiotique de la Trilogie .....</b>	<b>204</b>
1. L'inscription de l'oralité dans La Trilogie mimounienne.....	205
2. L'intertextualité au service de l'écriture de l'Histoire.....	214
3. La mise en exergue de la polyphonie dans la Trilogie de Mimouni.....	226
4. Vers une lecture sémiotique dans la Trilogie de Mimouni.....	248
5. Le carré sémiotique de la Trilogie de Mimouni.....	257
6. Pour une écriture oblique :Le burlesque, l'épique, l'ironie et ses para-synonymes au service de l'écriture de l'Histoire.....	262
<b>Conclusion .....</b>	<b>270</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>289</b>

## Résumé

Réinscrire le fait historique réel dans un cadre fictionnel était l'objectif patent des écrivains maghrébins francophones. Faire de l'écriture un moyen de révolte et de combat s'est largement affirmé dans leurs écrits et productions, à l'exemple de Rachid Mimouni, qui en s'aidant du factuel et par le biais d'une écriture hors-norme dépeint la réalité algérienne et dévoile les plaies les plus profondes d'une société en plein désordre une fois les indépendances acquises. En fait, ce dernier connu pour être l'écrivain du désenchantement s'aligne sur la tendance des auteurs nationalistes, qui ne sont jamais inclinés devant les falsificateurs de la vérité historique. Sa Trilogie *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la Tribu* présente un monde apocalyptique où les bouleversements et les turbulences politiques ont été représentés avec finesse. Elle témoigne du despotisme du pouvoir, des pénuries, de la souffrance, de la corruption, des carences et de la déliquescence politique. C'est ainsi qu'elle s'est bâtie. Parvenu au terme de notre analyse, il est indispensable d'avancer que cette Trilogie est considérée comme le lieu de l'alliance du fictif et du factuel. L'objectif ultime était d'analyser la part de l'Histoire dans la fiction mimounienne en se basant sur des approches différentes.

## Abstract

Rewriting real historical facts in a fictional framework was the clear objective of Maghrebian Francophone writers. Making writing a means of revolt and combat was largely asserted in their writings and productions, following the example of Rachid Mimouni, who, using factual material and through an unconventional writing style, depicts Algerian reality and reveals the deepest wounds of a society in full disorder once independence was acquired. In fact, the latter, known as the writer of disenchantment, aligns himself with the trend of nationalist authors, who are never inclined to bow before the falsifiers of historical truth. His trilogy *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* and *L'Honneur de la Tribu* presents an apocalyptic world where political upheavals and turbulences have been finely depicted. It testifies to the despotism of power, shortages, suffering, corruption, shortcomings and political decay. This is how it was built. Having reached the end of our analysis, it is essential to state that this trilogy is considered as the place where fiction and fact meet. The ultimate goal was to analyze the part of History in Mimouni's fiction using different approaches.

## المخلص

كان إعادة كتابة الحقيقة التاريخية الحقيقية في إطار خيالي هو هدف الكتاب المغاربيين الناطقين بالفرنسية. جعل الكتابة وسيلة للثورة والقتال قد أكد نفسه إلى حد كبير في كتاباتهم وإنتاجاتهم، على غرار رشيد ميموني، الذي، باستخدام الواقعية ومن خلال الكتابة الخارجة عن المألوف، يصور الواقع الجزائري ويكشف عن أعماق جروح مجتمع في حالة من الفوضى بمجرد تحقيق الاستقلال. في الواقع، هذا الأخير، المعروف بكونه كاتب خيبة الأمل، ينسجم مع ميل المؤلفين القوميين، الذين لا يميلون أبدا إلى مزيفي الحقيقة التاريخية. ثلاثية له النهر المحول، ترميزا و شرف القبيلة يقدم عالما مروعا حيث تم تمثيل الاضطرابات والاضطرابات السياسية ببراعة. إذ يشهد على استبداد السلطة والنقص والمعاناة والفساد وأوجه القصور والانحلال السياسي. من هذا المنطلق وبعد الوصول إلى نهاية تحليلنا، من الضروري القول بأن هذه الثلاثية تعتبر مكان تحالف الخيال والواقع.