

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
UNIVERSITE IBN KHALDOUN – TIARET –
FACULTE DES LETTRES ET LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUES ETRANGERES



Mémoire de Master en littérature générale et comparée

Sujet:

**Vers une écriture/lecture de désenchantement :
la manifestation de la violence symbolique
dans *Le Manifestant* de Rachid Mimouni**

Présenté par :

TALEB Asma

Sous la direction de :

Mme BELKAIM Leila

Membres du jury

Président :	M. MALKI Benayad	M. C. A	Université de Tiaret
Rapporteur :	Mme BELKAIM Leila	M. A. A	Université de Tiaret
Examineur :	M. BENSOKHAL Karim	M. A. A	Université de Tiaret

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier le bon Dieu le tout Puissant de m'avoir donné la force et le courage de mener à bien ce modeste travail, également je remercie infiniment mes parents, qui m'ont encouragée et aidée à arriver à ce stade de ma formation.

Tous mes remerciements, les plus sincères, les plus expressifs et les plus cordiaux, je les adresse à mon rapporteur, Madame BELKAIM Leila, qui a accepté de me prendre en charge, de diriger mes travaux et de m'accorder la chance de continuer... Du fond du cœur, je lui témoigne toute ma gratitude pour sa grande patience avec moi.

Je tiens à remercier vivement mon enseignant Monsieur MALKI Benayad, je lui manifeste ma reconnaissance pour ce qu'il m'a appris dans tout les domaines, tout ce que j'ai connu jusque là sur ce champ vaste de la littérature dans lequel j'espère pouvoir progresser assidûment.

J'exprime également mes vifs remerciements à Monsieur BENSOKHAL Karim qui a eu l'amabilité de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Enfin, je dis merci à tous ceux qui m'ont aidée, de près ou de loin, à élaborer ce mémoire et à ceux qui m'ont soutenue dans mes études et dans les moments les plus difficiles de ma vie.

Dédicace

Avec tout respect et amour je dédie ce modeste travail

À ma chère sœur Kheira

Sommaire

Introduction générale

Aperçu sur l'œuvre *Le Manifestant*

1. Chapitre I : Le récit comme écho écrit de la conjoncture de son émergence

1.1. De la sociologie de la littérature à la sociocritique

1.1.1 Historique de la critique sociologique de la littérature

1.1.2 Approche sociocritique de Goldmann

1.2. L'écriture : un moyen d'affrontement, de sensibilisation et de changement.

1.2.1. Ecriture et engagement littéraire

1.2.2. Alchimie de la réception

2. Chapitre II : Esthétique de la violence symbolique dans l'écriture mimounienne

2.1. Métamorphose de la violence

2.1.1 Evolution diachronique du concept de la « violence »

2.1.2 Vers une typologisation symbolique de la violence

2.2. La violence symbolique comme une stratégie d'écriture

2.2.1. La violence à l'épreuve de l'écriture

2.2.2. *Le Manifestant*, entre la violence physique banalisée et la violence symbolique

3. Chapitre III : Vers une lecture actualisante du *Manifestant*

3.1. Incidence de l'actualité de l'écriture et de l'édition dans la réception : La nouvelle de Mimouni entre la norme et la distorsion

3.1.1. *Le Manifestant* : une nouvelle de rupture féconde

3.1.2. L'écriture subversive dans *Le Manifestant*, entre la singularité et la contrainte

3.2. Un cadre spatio-temporel allégorique

3.2.1. Temps fictionnel, temps allégorique

3.2.2. Un espace référentiel, pourtant anonyme !

Conclusion générale

Résumés

Introduction

générale

Depuis le théâtre antique et les récits mythiques d'apprentissage aux grandes fresques sociales du XIX^e siècle, la littérature a toujours été un champ fertile où germaient de grandes théories et réflexions sur l'homme et sur sa condition.

Cependant, marqués par le progrès scientifique et technique actuel vertigineux, maintes voix commencent à s'interroger sur l'utilité de la littérature.

En contrepartie, la littérature doit se défendre, en tant que domaine porteur de valeurs morales de la société, faute de quoi l'homme risque de perdre un facteur majeur d'humanisation.

La littérature de l'époque contemporaine se confronte donc à un questionnement sur sa place dans le paysage socioculturel. Ceci revient à de nombreux événements et critiques, qui l'ont poussée à faire référence seulement à elle-même. Notons, par exemple, le mouvement surréaliste au début du XX^e siècle ; la théorie du Nouveau Roman mais aussi l'avènement des critiques formalistes, structuralistes dont L'Oulipo et Tel Quel se font les adeptes. La confusion sur le statut de la littérature vient également de la volonté de cette critique à la transformer en science, une entreprise vouée à l'échec selon Albert Léonard, puisque :

L'avenir de la critique n'est pas dans la voie d'une science de la littérature mais dans celle d'une véritable lecture qui implique l'être entier, le constat de la valeur et rejette comme inutile le dogmatisme et l'idéologie sous-jacente à toute lecture qui se prétend capable d'atteindre le savoir positif, la scientificité.¹

Face à ces questionnements sur l'état de la littérature de nos jours, sur son rôle social, sur son utilité à raconter le monde, l'analyse du discours social au sein de la littérature, entend confirmer la place de la littérature en tant qu'objet social de connaissance mais aussi en tant que source de réflexion pour de nombreuses disciplines des sciences humaines et sociales.

¹ A. LEONARD, *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris : Librairie José Corti, 1974, p.252.

Dans ce sillage, et en concordance avec un autre constat que nous trouvons assez important à soulever : le jeune lectorat ne lit plus ou très peu et ne connaît pas les auteurs algériens, à l'exception de quelques noms plus ou moins médiatisés.

Une volonté de faire découvrir Rachid Mimouni et son écriture imprégnée de la société est donc née en nous, en espérant réunir tout passionné de littérature autour de son œuvre aussi variée que riches.

Mimouni appartient à la troisième génération d'auteurs maghrébins d'expression française. Ces derniers, engagés dans la réalité politique et sociale de leurs pays, posent un regard lucide sur la complexité des réalités maghrébines internes et leurs relations multiformes et mouvementées avec le monde extérieur. Ainsi, Ils se penchent sur la place de l'individu dans la société ; leurs personnages réclament une autonomie et leurs thèmes sont associés à l'émergence de l'individu d'une société civile récemment décolonisée.²

Or, la contrainte du temps ainsi que celle du volume à respecter lors de l'élaboration d'un mémoire de master nous a menée à cibler une seule œuvre, exceptionnelle, mais bizarrement méconnue !

Notre choix était porté sur le recueil de nouvelles de Rachid Mimouni intitulé *La Ceinture de l'Ogresse* lauréat du *Prix de l'Académie française* en 1991, et plus précisément sur la nouvelle d'ouverture : *Le Manifestant*.

La particularité de cette œuvre est qu'elle a une dimension référentielle. Autrement dit, elle entretient un rapport avec l'Histoire événementielle de l'Algérie. Ainsi, elle constitue pour la plupart un témoignage de faits réels vécus.

Or, il nous semble que cette œuvre n'a pas été ou pas suffisamment bien lue. Nous pensons aussi que toute œuvre a besoin de lecture et de relecture puisque les approches évoluent et varient tout comme les regards portés au texte différent d'une personne à

² Cf. M. ISMAIL, « Phases de la littérature maghrébine », in *Littérature maghrébine d'expression française* : [en ligne] : <https://sites.google.com/site/pc1espcae/litterature-maghrebine-d-expression-francaise>.

une autre. (Nous notons, en ce sens, qu'une journée d'étude intitulée « Relire Rachid Mimouni » a été organisée à l'université 8-Mai-1945 de Guelma, le 12 février 2019).

Lire l'œuvre de Mimouni était pour nous un plaisir que nous voulions absolument partager. Nous sommes passée alors à l'action en rédigeant ce travail de recherche. Quoi de plus tentant à un littéraire qu'une relecture d'une œuvre foisonnante et riche de faits historiques et sociaux à la lumière des événements présents. Il nous a semblé, par sa dimension sociopolitique, être à même de rendre compte, d'une façon critique et immédiate, des convulsions de la société algérienne de ces dernières années.

Nous avons choisi comme thème, en l'occurrence : l'« écriture de désenchantement » par rapport à la manifestation de la « violence symbolique ».

Ainsi notre choix du thème serait doublement significatif : A la fois, il répond à notre objectif premier antérieurement évoqué – concernant l'efficacité du discours littéraire – ; mais il traduit aussi notre tentative sérieuse d'effectuer une lecture actualisante de l'écriture mimounienne, dont le centre d'intérêt porte sur le lecteur.

Nous notons bien que l'« écriture de désenchantement », communément appelée « écriture de désillusion » s'inscrit dans la logique de la démarche contestataire qui préconise une forme de révolte, de déconstruction des modèles hérités du centre dogmatique, une véritable révolution esthétique et un recentrage du discours littéraire. Ce concept de « discours littéraire », tel qu'il a été introduit par le linguiste Dominique Maingueneau dans les années 1990, notamment dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, participe à ce que ce dernier a nommé un « *aggiornamento* » : « une mise à jour » épistémologique. Cette notion est née dans le cadre du développement de l'analyse du discours ; qui, avec d'autres mouvements théoriques issus du reflux du structuralisme, entend « concentrer [son] attention sur les conditions de la communication littéraire et sur l'inscription sociohistorique des œuvres »³.

La perspective de Maingueneau s'inscrit ainsi dans la longue tradition qui, depuis la rhétorique antique, considère le phénomène littéraire en tant qu'*acte*

³ D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Editions Armand Colin, 2004, p. 28.

d'énonciation. Cette posture, un temps délaissée, a connu, dans le courant des années 1970 et 1980, une vaste recrudescence, avec le développement de la linguistique textuelle, de la pragmatique et des théories de l'énonciation :

Les théories de l'énonciation linguistique, les multiples courants de la pragmatique de l'analyse du discours, le développement dans le domaine littéraire de travaux se réclamant de M. Bakhtine, de la rhétorique, de la théorie de la réception, de l'intertextualité, de la sociocritique, etc. ont progressivement imposé une nouvelle appréhension du fait littéraire, où le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables⁴.

Quant au concept de « violence symbolique », dont la parenté remonte à Pierre Bourdieu, il représente l'un des phénomènes symboliques - à côté du pouvoir symbolique et de domination symbolique - qui favorisent la domination d'un groupe sur un autre et la stigmatisation des populations jugées inférieures. Le concept désigne un aspect plus ou moins psychologique de la violence qui consiste en une stratégie de manipulation durable. Celle-ci repose sur l'inculcation de croyances illusoire auprès des dominés (commençant par l'école) ; une fois assimilées, ces croyances imprègnent l'imaginaire collectif et assurent le maintien de l'ordre sans avoir recours à la violence physique. En fin, parce que méconnue, les individus semblent impuissants face à elle et participent à sa reproduction.

La question qu'on est en droit de se poser n'est donc pas seulement celle de savoir ce qu'elles sont – « écriture de désenchantement » et « violence symbolique » – mais nous nous interrogeons surtout sur ce qu'elles engagent comme stratégies discursives et scripturales et ce qu'elles engendrent comme effets sur ceux qui se trouvent engagés dans l'acte de lecteur.

Autrement dit, nous posons la question de savoir si cette écriture fondée sur le désenchantement ne modifie pas les catégories esthétiques traditionnelles de la littérature maghrébine d'expression française? Si oui, de quelle manière ?

⁴ D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Editions Armand Colin, 2004, p. 5.

À cette interrogation majeure, se greffent plusieurs autres à savoir :

_ Quels rapports peut-on établir entre « violence symbolique », « désenchantement du monde » et « création littéraire » ?

_ Comment l'esthétique de cette nouvelle manifeste-t-elle ces différentes réalités ?

_ Comment s'élabore le discours de la violence symbolique ? Les modalités de ce discours sont-elles différentes par rapport au lecteur envisagé ?

Telles sont les interrogations qui ont nourri notre curiosité et ont guidé notre démarche.

Pour répondre à ces questions nous avons proposé les hypothèses suivantes :

Dans l'œuvre mimounienne, *Le Manifestant* nous apparaît caractérisée par un effet de rupture. Cela nous a conduite à formuler les sous-hypothèses suivantes :

_ La conjoncture de l'émergence de l'œuvre justifierait en quelque manière la rupture avec la tradition littéraire maghrébine.

_ La violence symbolique, ne représente pas seulement la thématique de l'œuvre, Elle est aussi, dans notre cas de figure, une stratégie discursive voire une modalité d'aménagement du discours littéraire.

Méthode d'approche :

Notre travail de recherche s'insère dans la critique descriptive, essentiellement universitaire, qui postule une analyse rigoureuse, plus ou moins objective.

Tout en optant pour la méthode analytique, au grès des exigences de notre sujet de recherche - s'intéressant à l'écriture comme à la réception de l'œuvre - nous avons emprunté nos concepts, à diverses approches à savoir : la sociologie de la littérature ou la sociocritique, la psychanalyse, la narratologie, la stylistique et la sémiotique notamment aux théories de la lecture et de la réception.

En ce sens, aborder l'acte de l'écriture et celui de la lecture sur le même pied d'égalité nous impose d'une part, le recours aux prémisses de la sociologie de la littérature, notamment, à la sociocritique goldmannienne à savoir la « pensée dialectique », « le structuralisme sociogénétique » ; « l'homologie » et la « vision du

monde » ; et d'une autre part, le recours aux théories de la réception émergeant de l'école de Constance à l'instar de celle de « la théorie de la réception esthétique » de Hans Robert Jauss et celle de « l'effet esthétique » telle que professée par Wolfgang Iser. En dernier lieu, nous optons pour une lecture actualisante de l'œuvre, en s'inspirant des travaux d'Yves Citton sur les modèles d'actualisation du sens : le premier modèle serait « l'application » : selon lequel les effets de pensées produits par le texte sont adaptés aux pertinences propres du présent du lecteur.

Le second modèle serait l' « allégorie » selon lequel, ce qui est décrit littéralement doit être reconstruit pour donner un sens nouveau à situer sur un autre niveau, en phase avec le monde actuel.

Notre travail se compose de trois chapitres :

Le premier a pour titre : « Le récit comme écho écrit de la conjoncture de son émergence », il est consacré au cadrage théorique où il s'agit de donner d'abord un bref aperçu historique sur l'évolution de la théorie littéraire, notamment la sociologie de la littérature et ses fondements en rapport avec l'engagement littéraire, avant d'aborder la question de l'acte de lecture, ainsi que les modèles de lecteurs suggérés par les théoriciens. Cela soit en guise d'initiation à l'analyse de notre corpus du point de vue de la réception.

Le deuxième chapitre s'intitule, à son, tour « Esthétique de la violence symbolique dans l'écriture mimouèienne » : dans ce chapitre nous allons rapprocher la thématique soulevée dans la nouvelle par rapport au contexte historique et socio-économique de son émergence et de sa publication pour justifier les distorsions stylistiques. En l'occurrence nous nous référerons aux travaux de Domonique Maingueneau sur le discours littéraire.

Le troisième et dernier chapitre est intitulé « Vers une lecture actualisante du *Manifestant* » dont le titre révèle l'orientation. Nous nous appuyerons dans ce cas de figure sur la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser et des orientations de Citton pour effectuer une lecture actualisante.

Finally, we hope, on the one hand, that our work will value the role of literature in contemporary devices of production of wealth, and its interest for the whole of society.

On the other hand, we aspire to what our modest attempt to reread the *Manifestant* of Rachid Mimouni, will add more illustrations to the theories of reception whose use is still restricted in the Algerian university environment.

Aperçu sur l'œuvre *Le Manifestant*

Longtemps censurée, en Algérie, nous ne trouvons quasiment pas l'œuvre mimounienne exposée dans les librairies des petites ruelles. Il faut chercher un peu plus loin pour dénicher l'un de ses textes dont notre corpus : *Le Manifestant*.

Le Manifestant est la nouvelle d'ouverture du recueil de nouvelles intitulé : *La Ceinture de l'Ogresse*, paru en 1990 à Paris aux éditions Seghert, A côté de celle-ci le recueil réunit six autres nouvelles, respectivement : *Histoire de temps*, *Le Gardien*, *Les vers à soie*, *Le Poilu*, *Les Ordinateurs et moi* et *L'Evadé*.

Couronnée par le *Prix de l'Académie française* en 1991, *La Ceinture de l'Ogresse* est considéré comme l'un des meilleurs recueils de nouvelles que la littérature algérienne ait produit à ce jour.

A travers ces nouvelles, Mimouni dénonce les maux qui rognent la société algérienne des années quatre-vingt-dix -et qui continuent à paralyser son développement jusqu'à nos jours- : injustices, arbitraire, corruption, abus des autorités, déni des libertés fondamentales, chômage et pénuries de toutes sortes, misère et fléaux sociaux, ignorance et intégrisme, opportunisme et arrivisme.etc.

En l'occurrence, notre histoire commence un premier mai matin, quelque part où un citoyen - le plus ponctuel, fidèle et dévoué au service de sa patrie - en dépit de la misère et la pénurie, ce dernier décide délibérément de célébrer la journée internationale des travailleurs en se manifestant devant le palais présidentiel brandissant sur sa tête un pancarte sur lequel il avait inscrit toute sa confiance, son respect et son soutien indéfectible envers le chef de l'Etat ; sur ce pancarte il avait écrit « Vive le président ». Bizarrement ! L'innocente tentative d'exprimer sa gratitude envers le président ne lui emmena nulle part que vers son tombeau avec le pire des tickets possibles : l'intelligence avec des agents étrangers, l'atteinte à la sûreté de l'Etat et l'offense à son chef !

Chapitre I

**Le récit comme écho écrit de la conjoncture
de son émergence**

« Je m'étonne toujours que l'on se refuse à reconnaître cette vérité : *tout est social* ! [...] même pour comprendre le style, il faut avoir en tête la structure de l'espace social.»

P. BOURDIEU, « Tout est social », in *Le Magazine littéraire*, n° 303, octobre (1992), p. 110.

Nous n'envisageons pas de dresser, dans ce chapitre, un inventaire exhaustif des grands travaux et des grands auteurs, nous allons chercher à élaborer un cadre problématique général où viennent s'inscrire les diverses pensées et doctrines qui ont voulu théoriser le rapport du texte littéraire et du social, en s'antagonisant, en se critiquant, en s'influençant réciproquement et aussi en important dans ce secteur de réflexion des idées et des méthodes venues d'autres horizons épistémologiques. Nous suivrons pour ce faire, *grosso modo*, un ordre chronologique; ceci permettra de mieux saisir les conjonctures, les étapes et les moments conflictuels.

1.1. De la sociologie de la littérature à la sociocritique

Nous ne pouvons aborder l'histoire de la sociologie de la littérature qu'en inscrivant d'emblée une série de réserves et de restrictions à l'égard de la catégorie même de « sociologie de la littérature ». Il est facile de constater que cette catégorie ou cet objet sont généralement absents des manuels et dictionnaires de sociologie. Les grands penseurs classiques de la sociologie, Weber, Simmel, Pareto, Durkheim, Tarde, etc. ont consacré de nombreux travaux à la sociologie des religions, de l'éducation, des partis politiques, de l'opinion publique, etc., mais peu ou pas à une sociologie de la littérature¹. L'étiquette de « sociologue de la littérature » n'a pas été revendiquée par les fondateurs du domaine sociologique pas plus que par les critiques et penseurs antérieurs, du moins aux années 1950, dont nous allons parler.

1.1.1. Historique de la critique sociologique de la littérature

Il existe bien, depuis une quarantaine d'années au moins, une activité de sociologie empirique des institutions littéraires et éditoriales, du marché du livre, des publics, de la vie littéraire (ainsi les travaux de Pierre Bourdieu et de certains de ses élèves), mais cette sociologie est loin d'épuiser et même d'aborder vraiment le domaine que se donnèrent, de Marx à Lukács et à Adorno, les penseurs qui sont communément appelés (par anachronisme) des « sociologues de la littérature ».

Quel est donc ce domaine dans son extension la plus large, à quoi répondent les tentatives les plus ambitieuses de le construire ?

Il s'agit de théoriser la relation entre le texte littéraire et le *social*, c'est-à-dire procéder à la recherche de l'ensemble des déterminations et médiations qui rendraient compte non

¹ Cf. P.BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris : Seuil, 2012.(Edition originale 1992).

seulement de la production littéraire, de la réception, des fonctions sociales qu'elle remplirait, mais qui rendraient raison encore et du même mouvement de la spécificité de ces textes.

1.1.1.a) La littérature dans les historiosophies du XIX^e siècle

On rencontre, à ce siècle, une réflexion récurrente qui se développe en des conjectures sur l'avenir des arts, (de Madame de Staël² aux fouriéristes³ et du saint-sémonisme⁴, à Auguste Comte⁵, à Hippolyte Taine⁶ et Jean-Marie Guyau⁷), des doctrines prescriptives sur la Mission de l'Art et de la Littérature, des systématisations épiques et didactiques sur les rapports entre l'œuvre artistique et la société où elle voit le jour, la nation, l'esprit du peuple, la, le *Zeitgeist*⁸, dans une évolution culturelle. Cette réflexion prétend souvent maintenir ou exalter certaines valeurs nationales et civiques, mettre l'œuvre littéraire en consonance avec un esprit national ou populaire dont elle exprimerait le mystère et l'essence profonde. Ces grandes historiosophies s'orientent peu à peu vers le positivisme scientifique, déterministe, vers le darwinisme social ou vers un militantisme civique conservateur à quoi viendront s'opposer,

² Cf. M. COTTRET, *Réflexions sur le procès de la Reine*, Paris : Les Éditions de Paris, 2006. Où l'on voit une femme prenant la défense d'une autre femme humiliée, accusée de fautes qu'elle n'a pas toutes commises. Cet écrit porte loin la méditation de Mme de Staël sur les misères de la condition féminine, fût-elle royale, et c'est à toutes les femmes qu'elle adresse cet émouvant plaidoyer pour l'une d'entre elles qu'on traîne dans la boue avant de l'assassiner.

³ Par rapport à **Charles Fourier** (1772-1837), un philosophe français, fondateur de l'École sociétaire. Il était considéré par Karl Marx comme une figure du « socialisme critico-utopique ». Plusieurs communautés utopiques, indirectement inspirées de ses écrits, ont été créées depuis les années 1830.

⁴ Le « **saint-sémonisme** » est un courant idéologique reposant à l'origine sur la doctrine socio-économique et politique de Claude Henri et de Rouvoy de Saint-Simon (1760-1825) dont il tire son nom. Cette pensée repose sur le concept de l'industrialisme (la foi dans le progrès, la confiance dans le machinisme, la certitude que c'est dans la grande industrie que réside la condition du bonheur, de la liberté et de l'émancipation), publiée à travers des écrits assez éparpillés et résumée selon Saint-Simon dans le *Nouveau christianisme* (ouvrage inachevé publié en 1825 à sa mort).

⁵ **Auguste Comte** (1798-1857). Tout en se consacrant à développer sa pensée positiviste, il pense que le rôle de la science est essentiel et l'élément fondamental de la réforme sociale.

⁶ **Hippolyte Taine** (1828-1893), est un critique littéraire et critique d'art, psychologue et historien, il reste l'un des penseurs les plus importants et l'une des figures les plus attachantes du XIX^e siècle comme un des maîtres de la pensée française du dernier tiers du XIX^e siècle. Il a été admiré hors de France par les Anglais, dont il avait interprété la littérature avec maîtrise et quelque dogmatisme, par Nietzsche en Allemagne, par Brandes en Scandinavie, par de nombreux Italiens et Américains. Ses théories trop absolues ont été maintes fois réfutées car sa foi en la science n'est plus celle des modernes.

⁷ **Jean-Marie Guyau** (1854-1888), est un philosophe et poète libertaire français. Il a parfois été considéré comme le « Nietzsche français ». Passionné par la poésie et la philosophie, Guyau lit tous les grands textes, avec une préférence marquée pour Hugo, Corneille, Musset, Épictète, Platon, et Kant.

⁸ Le « **Zeitgeist** » est une notion empruntée à la philosophie allemande signifiant littéralement « l'esprit du temps », au sens d'« esprit de l'époque », utilisée notamment dans la philosophie de l'histoire et la psychologie.

comme une protestation de la sensibilité esthétique, des critiques voulues éclectiques, hédonistes⁹, de Sainte-Beuve¹⁰ et à Anatole France¹¹.

1.1.1.b) L'esthétique socialiste : Le paradigme de la certitude

Ce grand paradigme socialiste, qui traverse toute la pensée du fait littéraire comme fait social de 1848 à 1930, voire à 1950, paraît isomorphe aux philosophies de l'histoire qui marquent le XIX^e siècle bourgeois de Hegel à Comte. Il s'articule autour des certitudes en rapport avec les fins et le sens de l'histoire selon une visée scientifique. Celles-ci affirment que tous les faits sociaux, en partant la littérature, ont une rationalité socio-historique qu'une conceptualisation adéquate peut saisir.

Ce paradigme articule enfin ces éléments à un militantisme de lutte et d'émancipation qui engendre des esthétiques prescriptives, un partage évaluatif des écoles, des genres, des formes, des écritures conformes aux lois de l'évolution historique et correspondant aux besoins et au devenir de classes progressistes. Il avait pour mérite de vouloir rendre intelligibles les productions littéraires et d'en rendre raison grâce à des totalisations conceptuelles.

Ainsi, la littérature peut et doit refléter le réel en devenir ; encore, l'objet de l'esthétique est d'abord une affaire de contenu, de référence adéquate au monde dans son évolution intelligible. La fonction ultime de ce contenu est d'une manière ou d'une autre utilitaire, normative, instrumentale. La fonction sociale même de la littérature valable est de servir des fins de synthèse didactique et de mobilisation. Elle doit donc être directement décodable et lisible et ne peut en outre s'éloigner beaucoup de ce que l'on croit constater être le goût des masses.

⁹ **L'hédonisme** est une doctrine philosophique selon laquelle la recherche du plaisir et l'évitement de la souffrance constituent le but de l'existence humaine.

¹⁰ **Charles-Augustin Sainte-Beuve** (1804-1869). Sa critique se fonde sur le fait que l'œuvre d'un écrivain serait avant tout le reflet de sa vie et pourrait s'expliquer par elle. Elle se fonde sur la recherche de l'intention poétique de l'auteur (intentionnisme) et sur ses qualités personnelles (biographisme). Cette méthode a été critiquée par la suite, notamment par Marcel Proust, dans son essai *Contre Sainte-Beuve*.

¹¹ **Anatole France** (1844-1924). Il cumulait les fonctions de romancier, de chroniqueur, de critique littéraire et d'académicien, et brillait dans les salons littéraires de l'époque, il fait partie de ces pensées épris de justice et de liberté qui s'engagèrent dans les combats de l'époque. Le scandale de Panama et l'affaire Dreyfus l'incitèrent à se lancer dans une lutte réformatrice pour défendre les valeurs humanistes auxquelles il était particulièrement attaché.

1.1.1.c) L'apport de Georg Lukács

Sur le plan esthétique, le système de Lukács, tel qu'il le construit dans les années trente et le maintient contre vents et marées jusque dans les années soixante, peut se ramener au noyau de notions-clés suivantes :

Au cœur de cette pensée, on trouve le concept de la totalité « *Das Ganz* »¹² comme unité dialectique du monde historique réel, dans ses contradictions essentielles et non superficielles ou aléatoires et dans sa rationalité ultime à travers une évolution déterminée (sens de l'histoire). Cette totalité doit se figuraliser dans l'œuvre « réaliste », seule esthétiquement valable, « comme totalité globalisante de la vie figurée »¹³, reflet de la totalité objective de la vie historique, dans ses rapports d'essence et non dans ses aléas et apparitions phénoménales.

De là, cette dialectique subtile entre le général et le particulier qu'exige l'esthéticien Lukács, dialectique qui doit engendrer le personnage typique, celui qui porte en lui à la fois les contradictions de l'essence et le mouvement historique lui-même, tout en n'étant pas l'allégorie abstraite de ce mouvement, mais un individu singulier qui ne peut se confondre avec aucun autre ni se confondre avec le type moyen d'une catégorie sociale ou professionnelle (comme c'est le cas du « naturalisme »). Le concept de « réalisme » qui se pose à partir de ces axiomes et de ces exigences, est dès lors, chez Lukács, totalement évalué et mesuré non d'après une stylistique, un art immanent au texte littéraire, mais dans le rapport que ce texte est censé entretenir avec la totalité orientée du réel dont nous venons de parler. Pour Lukács, le réalisme est la seule position esthétique qui soit adéquate au devenir historique dans son progrès vers le « socialisme ».

1.1.1.d) Entre les deux guerres

Un certain nombre de théoriciens, venus de cultures et de traditions diverses dans les années de l'entre-deux-guerres ont cherché à repenser le fait littéraire dans ses liaisons multiples avec les autres productions culturelles, avec les conditions sociales qui forment des publics, des goûts, et des attentes, sans pour autant se limiter à une sociologie empirique et systématique de la diffusion de littérature, visant le niveau d'une réflexion fondamentale

¹² Cf. L. PELLETIER, « L'émergence du concept de totalité chez Lukács (I) », in *Laval théologique et philosophique*, 47 .3(1991), p. p. 291-328.

¹³ G. LUKACS. *Soljenitsyne*, Paris : Editions Gallimard, 1970, p. 11.

sur la nature de l'esthétique, mais abordant les questions de façon moins spéculative et doctrinaire que leurs prédécesseurs.

En Angleterre, Queenie D. Leavis, qui sera le père de la critique sociologisante britannique, publie *Fiction and the Reading Public*. En Allemagne à la même époque, en 1923 Levin L. Schucking formule sa « *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* » : *Sociologie de l'apprentissage du goût littéraire*, type d'approche centrée sur la réception, qui se prolongera dans nombre de travaux ultérieurs, notamment ceux, plus récents, de Galvano della Volpe « *Storia del gusto : L'histoire de gout* » en 1971.

Le militant et philosophe marxiste italien Antonio Gramsci (1891-1937) élabore dans les prisons de Mussolini une théorie de la culture et de l'hégémonie culturelle. Cette théorie, fragmentaire, s'exprime dans ses cahiers de prisons, « *Quaderni dal carcere : Carnets de prison* » publiés après sa mort.

1.1.1.e) L'après révolution bolchévique

Dans la Russie post-révolutionnaire, des polémiques acharnées et interminables opposent des militants bolcheviques, disciples de Plekhanov ou de Lénine, cherchant une esthétique révolutionnaire et conforme aux besoins des masses, tout entière axée sur le contenu et l'idée (ou sur l'image comme concrétisation de l'idée) et les groupes modernistes : formalistes, futuristes dont Maxim Gorkii qui se fait le défenseur de la pureté de la langue et de la « lisibilité » des productions littéraires, et Perevertziev qui a su, étrangement, combiner un sociologisme vulgaire et une analyse très fine du texte littéraire dans ses travaux sur Gogol et Dostoïevski.

Ce dernier met en avant chez un écrivain son propre système d'images qui est en réalité le « travail singulier de la voix de la classe ». Contre Freud dont il connaît les travaux, il considère l'inconscient comme un discours social, la rumeur intériorisée, qui a quelque rapport avec ce que Pierre Bourdieu de nos jours appellerait l'« *habitus* »¹⁴. L'inconscient n'est pas cette instance purement biologique et individuelle, qui vient des profondeurs, mais le collectif devenu individuel, le général devenu singulier. Bref, toute image est politique, puisque révélant un imaginaire social de classe.

¹⁴ Cf. P. BOURDIEU, *La notion d'habitus : Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Editions du Seuil, 2000, (Essai, 405).

Entre les formalistes bientôt réduits au silence et les écoles sociologiques diverses qui contournent perpétuellement la matérialité du texte et sa particularité, le « cercle » de Bakhtine¹⁵ va tenter une nouvelle synthèse ou redéplacer globalement les questions relatives au fait littéraire, à sa genèse et à ses rapports et médiations.

Du point de vue où nous étudions la critique moderne, l'œuvre de Bakhtine et de son cercle, apportent une problématique originale de l'intertextualité et un ensemble de notions qui permettent de penser à la fois les déterminations sociales du texte et son fonctionnement textuel particulier. Il en est ainsi du « dialogisme », de la « polyphonie » ou du « carnavalesque ». Bakhtine est aussi soucieux de mettre en place une problématique de l'« hétéroglossie » du texte littéraire en examinant soigneusement, au-delà même de la polyphonie comme principe esthétique, l'ensemble des écarts qui structurent le texte romanesque : « l'hétéroglossie » comme pluralité des langues, « l'hétérophonie » comme pluralité des voix et « l'hétérologie » comme diversité des registres sociaux. Du discours oral rapporté au texte romanesque, « des cultures populaires aux cultures savantes »¹⁶, Bakhtine cherche à réconcilier les deux approches formelle et sociologique, sans pour autant en systématiser une synthèse. Si la critique bakhtinienne du formalisme consiste à rejeter la vaine opposition forme/contenu en rappelant que la forme elle-même, sémantisée, est sociale et que le texte littéraire s'inscrit dans la sphère des langages sociaux, qu'il est inséparable de l'interdiscours dans lequel il opère, Bakhtine perçoit aussi fortement que le littéraire n'est pas réductible à l'ensemble de ses déterminations sociales, encore moins économiques.

1.1.1.f) Une sociologie du champ littéraire

Dès les années cinquante, avec de solides racines dans la tradition académique, il se développe une sociologie empirique de l'institution littéraire, des producteurs de l'édition, des publics et de la lecture. Hans Fügen en Allemagne, Bernard Berelson aux États-Unis, Robert Escarpit et son école en France développent cette sociologie empirique, descriptive et appuyée de données statistiques.

¹⁵ K. CLARK et M. HOLQUIST, *Les Cercles de Bakhtine*. Editions Esprit, .91/92 (7/8), Juillet-août 1984, pp. 120-127, [en ligne] : <https://www.jstor.org/stable/i24270922>.

¹⁶ K. *Ibidem*, p.125.

Il faut faire une place à part à Pierre Bourdieu et aux études du « marché des biens symboliques »¹⁷ et du « champ littéraire » dans l'autonomie qu'il a conquise depuis le siècle passé. Elles développent une systématique fondée en théorie du champ littéraire comme système total de relations entre des objets, des enjeux, des agents pourvus de capitaux symboliques et adoptant des stratégies déterminées par leur être de classe, leur habitus et leur situation objective dans la topologie du champ¹⁸. Dans cette perspective, il cherche à rendre raison des faits et valeurs esthétiques par les intérêts et les luttes entre les agents du champ artistique, par leur partage de l'*illusion* propre aux règles du jeu immanentes.

Dès lors, son approche se donne pour mandat d'exposer les connivences fétichistes d'un champ où ces connivences demeurent fort vigoureusement défendues contre les iconoclastes, Cela conduit en effet, à un immense travail d'objectivation démystifiante et à une critique ironique des « pathos de l'ineffable »¹⁹

1.1.1.g) Littérature, culture et société moderne

À la fois intéressé par l'analyse des faits rhétoriques ou prosodiques, l'histoire des genres, la lexicologie historique, Raymond Williams a l'originalité de poser dans son livre *Culture and Society* datant de 1958, que la « série littéraire » n'a de sens et d'histoire possibles que réintégrée dans la totalité de la culture en évolution d'une société donnée. Williams a eu une nombreuse postérité en Angleterre ainsi, les travaux de Michael Green qui développe certaines de ses orientations.

Aux États-Unis, dans les années 1970 et 1980 se développe une critique littéraire « radicale » intégrée à des études critiques politico-culturelles, « *Cultural Studies* ». Dans cette critique sociologique américaine, Fredric Jameson occupe une position importante avec une œuvre abondante, polémique et novatrice qui bataillant contre le structuralisme des années soixante et le déconstructionnisme des années quatre-vingt.

¹⁷ P. BOURDIEU, « Le marché des biens symboliques » in *L'Année sociologique*, Vol. 3. N° 22, (1971), pp. 49-126. Presses Universitaires de France, [en ligne] : <http://www.jstor.org/stable/27887912>.

¹⁸ Cf. P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire.op.cit.*

¹⁹ *Ibidem*, pp. 13, 14, 15.

1.1.1.h) La socialité du texte littéraire

Les chercheurs qui se sont emparés du mot de « sociocritique », créée et défini par Claude Duchet en 1971, ont en commun de reprendre l'ancienne recherche d'une théorie des médiations du social. Loin des théories du « reflet », elle tient pour axiomatiques une série de propositions heuristiques:

La relative autonomie du textuel, la complexité des instances médiatrices entre la littérature et son co-texte socio-historique, la problématisation du littéraire même, la perception de l'idéologique comme textualité active et non plus comme fausse conscience, la prise en compte enfin de tout ce qui n'advient que par le langage, sur l'une et l'autre scène.²⁰

Un double mouvement caractérise la sociocritique créant une tension féconde, mais problématique : d'une part, le texte littéraire est immergé dans le discours social, les conditions mêmes de lisibilité du texte ne lui sont jamais immanentes, ceci en apparence le prive de toute autonomie. Cependant, l'attention du sociocritique sera vouée à mettre en valeur ce qui fait la particularité du texte comme tel, les procédures de transformation du discours en texte. Prélevé sur le discours social, produit selon les codes sociaux, le texte peut certes reconduire du doxique, de l'acceptable, des préconstruits, mais il peut aussi transgresser, déplacer, déconstruire, excéder l'acceptabilité établie. Dans le premier cas, le texte s'assure d'une lisibilité immédiate, il est un secteur de la production doxique. Mais par là même (comme l'atteste le cas du réalisme socialiste), il est voué à devenir illisible, incroyable à mesure que la connivence avec la doxa qu'il portait s'estompe. En revanche, les textes qui déplacent le doxique sont souvent de ceux qui inscrivent de l'indétermination, ce qui les rend difficilement lisibles dans l'immédiat, mais leur assure un potentiel de lisibilité autre.²¹

Dans la conjoncture de la fin du XX^e siècle, ce qu'on nomme aujourd'hui « sociocritique », mais aussi la sociologie du champ littéraire et le retour à l'histoire sociale des milieux littéraires, sont pris dans la remise en question générale des études littéraires, de leurs limites, de leurs visées et de leurs méthodes. Toutefois, travailler sur les textes dans leurs déterminations sociales et historiques, ne veut ni subsumer l'esthétique et la littérarité

²⁰ C. DUCHET. « Médiations du social », in *Littérature*, n° 70, 1988, p. 3, [en ligne] : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_70_2_2701.

²¹ Cf. P. BOURDIEU, « Une lecture de l'éducation sentimentale », *Les règles de l'art*, op. cit. p.7.

sous des fonctions sociales positives ni fétichiser le littéraire comme étant d'une essence à part. En maintenant en tension ou en problématique l'esthétique et le social, la sociocritique se démarque à la fois des approches purement formelles du texte littéraire et des approches purement contextuelles, institutionnelles, sociologistes, déterministes. En fin, la sociocritique veut faire percevoir et comprendre ce qu'elle désigne comme la socialité des textes.

1.1.2. Approche sociocritique de Goldman

En la présence de maints courants de pensées modernes essayant de supplanter la sociocritique par d'autres conceptions et d'autres lectures. (En effet, Roland Barthes et son approche structuraliste, Charles Mauron avec sa démarche psychanalytique, ou même récemment Taweem Rouhi privilégiant la lecture psychologique et poétique). Un commentateur moderne occupe toujours une place prépondérante sur la scène de la critique littéraire : Lucien Goldman. Ses travaux, notamment, ses études sur le théâtre de Racine, *Le Dieu caché*, s'imposent comme une étude majeure dans l'histoire de la critique littéraire.

1.1.2.a) Prémisses de la pensée goldmanienne

❖ La pensée dialectique

Dans le premier chapitre de son « *Dieu caché* », intitulé : « *Le tout et les parties* », Goldman affirme que la seule manière d'appréhender les faits humains : œuvres littéraires, philosophiques, ou artistiques, pour ne citer que ceux qui nous concernent, c'est de saisir leurs totalités et leurs parties. Cela permet à la fois de les comprendre et de les expliquer. La totalité serait l'ensemble, qui ne peut être comprise que par les parties qui la constituent. Cependant la vérité de la totalité n'est jamais un point d'arriver pour Goldman comme les vérités partielles ne sont point des points de départ. Pour Pascal, contrairement à la pensée traditionnelle cartésienne basée sur la continuité et la linéarité:

La pensée n'avance jamais en ligne droite puisque toute vérité partielle ne prend sa véritable signification que par sa place dans l'ensemble, de même l'ensemble ne peut pas être connu que par le progrès dans les connaissances partielles.²²

²² L. GOLDMANN, *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard, 1955, p. 15, [en ligne] : http://classiques.uqac.ca/contemporains/goldmann_lucien/dieu_cache/dieu_cache.html

La connaissance d'une œuvre, au sens large, doit se faire à travers « *une oscillation perpétuelle entre les parties et le tout qui doivent s'éclairer mutuellement* ». ²³

Pour synthétiser, nous dirons que pour Goldmann, comme pour Marx, l'homme, ses œuvres ou même l'histoire se constituent d'une multiplicité de positions qui chacune d'elles trouve son opposé pour progresser vers un dépassement. Schématiquement, les positions et leurs oppositions seraient les parties et le dépassement est considéré comme la figure de la totalité.

Ainsi, la connaissance d'une œuvre se fait par le biais d'un va et vient « perpétuel » entre les parties et le tout qui doivent s'éclaircir réciproquement dont :

- **Le tout** : sera le système économique , politique, social et culturel
- **La partie** : est représenté par l'auteur

Dans ce sens, l'auteur d'une œuvre est un élément du « système » ²⁴ socio-économique, politique et culturel qui conditionne l'émergence d'une œuvre d'art.

❖ **Le structuralisme génétique**

Selon Goldmann, l'œuvre d'art doit être intégrée à l'ensemble d'un comportement qui n'est pas forcément celui de l'auteur mais qui est généralement celui du groupe social ²⁵

Dans ce sens, la pensée et l'œuvre représentent une partie de l'homme qui fait partie, à son tour, d'un groupe social. D'autre part, les relations humaines influent à chaque fois d'une certaine manière sur sa vie quotidienne, sa conscience conceptuelle et son imagination créatrice.

Ainsi, selon le structuralisme sociogénétique, l'imagination créatrice est impersonnelle, par conséquent, la connaissance de la personnalité de l'auteur serait insuffisante et parfois non significative dans la compréhension d'une œuvre littéraire.

²³ L. GOLDMANN, *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard, 1955, p. 15, [en ligne] :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/goldmann_lucien/dieu_cache/dieu_cache.html

²⁴ La pensée goldmannienne a eu lieu dans un siècle marqué par le structuralisme. Par conséquent, cette conception fait référence à la notion du « système ».

²⁵ Ici le « moi biographique » est remplacé par « le moi social ».

Lucien Goldmann affirme dans son ouvrage « *Pour une sociologie du roman* » que contrairement à l'approche biographique, Une œuvre porte en elle-même une signification « objective » qui ne coïncide pas avec la signification « subjective » que l'auteur lui confère ou aspire à lui conférer. ²⁶

❖ La vision du monde

Un groupe social est d'abord défini comme un rassemblement d'individus, à long terme, ce groupe sera lié par différents rapports à savoir : le mariage, l'amitié, le voisinage, les profils professionnels, les intérêts, les idéologies, etc.

Les groupes sociaux tendent naturellement à assurer leurs existence, à conserver leur fortune ou à pérenniser leur domination . Dans ce sens Goldmann définit la « vision du monde » comme un « ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe, le plus souvent d'une classe sociale et les oppose des autres groupes»²⁷
Cette conscience collective significative et cohérente nous la trouvons réalisée, le plus souvent, selon Goldmann, chez des individus exceptionnels : philosophes, artistes, écrivains, etc. L'écrivain représente donc le maximum de consciences collectives du groupe social auquel il appartient, et comme conséquence il ne sera plus donc question d'une conscience individuelle qui s'exprime mais plutôt une conscience collective.

La vision du monde, selon Goldmann consiste en deux éléments :

[Elle] consiste en deux paliers d'adéquation nécessaire :

- a) Celle entre la vision du monde comme réalité vécue et l'univers créé par l'écrivain.
- b) Celle entre cet univers et le genre littéraire, le style, la syntaxe, les images, bref, les moyens proprement littéraires qu'à employé l'écrivain pour l'exprimer. ²⁸

Dans ce sens, Goldmann nous donne un exemple de pascal (philosophe) et de Racine (dramaturge) qui s'approchent l'un de l'autre non pas par-ce-que leurs psychologies individuelles sont similaires mais par-ce-que leurs œuvres comportent une vision du monde

²⁶ Goldmann, en travaillant sur la conception tragique de l'œuvre de Racine montre que la biographie de l'auteur importe peu comparée au groupe social jancéniste auquel il appartient.(Cf. L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1964. p.354.)

²⁷ L. GOLDMAN, *Le Dieu caché*, op.cit, p.26

²⁸ *Ibidem*, p.348.

qui provient de la même nature. C'est la « vision tragique propre au groupe janciniste »²⁹ de port royal.

Comprendre une structure, c'est-à-dire de saisir la nature et la signification des différents éléments et processus qui la constituent comme dépendant de leurs relations avec tous les autres éléments et processus constitutifs de l'ensemble [...]. Le concept lukacsien de vision tragique a été un instrument capital pour la compréhension des écrits de Pascal et de Racine.³⁰

❖ Le concept d'homologie

Inspiré de la sociologie de Durkheim, le concept d' « homologie » est capital dans la sociocritique goldmanienne. « Les faits sociaux consistent en des manières d'agir, de penser et de sentir extérieurs à l'individu et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel, elles s'imposent à lui. »³¹

D'après cette définition de Durkheim, un fait littéraire deviendra fait social lorsqu'il serait extérieur aux consciences individuelles et qu'il s'imposerait par la contrainte.

En effet, une fois saisies, ces visions du monde, qui doivent être des totalités cohérentes, des condensés conceptualisés d'agissements et des tendances politico-philosophiques ou socio-économiques propres à un groupe social, il est question d'homologie. Celle-ci est l'établissement d'une relation structurelle entre l'œuvre d'art et les conditions de son émergence.

Autrement dit, l'auteur reste un parie impotente du monde. Bien qu'il soit influencé par le moi social, il modifie à son tour la conception des lecteurs.

En outre, s'inspirant du structuralisme, Goldman fait le lien entre forme littéraire et forme sociale. A l'exemple du problème de la focalisation au XIX^e siècle français influencé par le positivisme. La focalisation dominante était la focalisation zéro, croyant que tout pourrait-être expliqué par la science.

²⁹ C'est la continuité de la pensée de Saint Auguste, elle est basée sur la grâce divine gratuite et la prédestination : Pour les jancénistes le rapport avec dieu est contradictoire (les pécheurs n'ont pas droit à la manifestation de dieu d'où le titre « Le Dieu caché » .En outre , dans son rapport au monde, l'homme ne peut rien décider de son sort. Il est donc appelé à la transcendance.

³⁰ L. GOLDMANN, « Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs », in *Les Temps Modernes*, n°195, repris dans G. LUKACS, *La théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1968, p.158.

³¹ E. DURKHEIM, *Les Règles et la méthode sociologique*, Paris : Presses Universitaires de France, (15^e éd), 1963, p. 5.

1.1.2.b) Comment étudier l'œuvre littéraire selon Goldman ?

Pour Lucien Goldman, l'œuvre est la résultante d'un rapport structurel entre l'auteur et le fond historique d'où il émerge et le public auquel il s'adresse. De ce fait, plus qu'un simple produit d'une psychologie individuelle, l'œuvre d'art doit être considérée comme la cristallisation cohérente d'une représentation du monde propre à un groupe social.

La critique se doit donc de voir l'essentiel qui réside dans cette représentation collective d'un groupe social et de la synthétiser d'une manière concrète et sensible en mettant en évidence les homologues structurales, d'abord entre l'œuvre et la vision du monde, ensuite, la similitude des visions du monde entre des œuvres diverses et parfois opposées. Et ce sont ces deux concepts d'« homologues » et de « vision du monde » qui éloignent totalement des théories du reflet en littérature.

Toutefois, dans une étude littéraire, le concept de vision du monde a plusieurs apports :

[...] la vision du monde appliquée au texte [...] permet de dégager :

- a) L'essentiel dans les ouvrages [...].
- b) La signification des éléments partiels dans l'ensemble de l'œuvre.³²

Pour conclure, nous pouvons dire qu'avec Goldman, ce n'est pas seulement, la sociologie de la littérature, ou le structuralisme génétique qui émerge, mais c'est toute la sociocritique dans son expression la plus intelligente.

1.2. L'écriture : un moyen d'affrontement, de sensibilisation et de changement.

Rachid Mimouni reste la grande figure de l'intellectuel engagé qui n'hésitait pas à assigner à la littérature un devoir d'intervention directe dans les affaires du monde et à enjoindre donc l'écrivain à quitter sa posture d'isolement superbe, celle du purisme esthétique, au profit de l'engagement au service de la patrie.

Je crois beaucoup au rôle de l'écrivain d'essayer de titiller la conscience des citoyens à travers ses écrits pour attirer leur attention parfois, en usant d'une violence symbolique, je crois qu'il est nécessaire de ne pas laisser les gens ronronner dans un confort intellectuel.³³

³² L. GOLDMAN, *Le Dieu caché*, op.cit. p.28.

³³ R. MIMOUNI. Cité par : N. REDOUANE, *Autour du texte maghrébin : Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, [en ligne] : <http://www.librairieharmattan.com>

1.2.1. Ecriture et engagement littéraire

Notre œuvre accorde une dignité à des phénomènes ordinairement ignorés par la littérature, tels les petits soucis quotidiens d'un handicapé, la pénurie d'eau et des aliments essentiels, le manque de transport, etc. Cette façon de mettre à mal les hiérarchies littéraires semble dotée d'une portée contestataire voire engagées. Quels rapports entretiennent alors « littérature » et « engagement » ?

1.2.1.a) Qu'est ce qu'écrire ?

Selon Sartre, écrire n'est pas peindre, écrire n'est pas composer de la musique. En effet, contrairement au peintre ou au musicien qui se contentent de présenter les choses et de laisser le spectateur y voir ce qu'il veut, l'écrivain, lui, peut guider son lecteur. La chose présentée n'est plus alors seulement chose, mais devient signe. Toutefois, les mots ne sont pas des objets, mais désignent des objets.³⁴

En ce sens, « parler » ou encore « écrire » c'est représenter le monde selon sa subjectivité, c'est agir sur une réalité et faire agir le lecteur. Ecrire c'est dévoiler, c'est désenchanter, et changer. L'écrivain, lui, doit s'engager tout entier dans ses ouvrages. L'écriture doit être à la fois une volonté et un choix.

Mais alors, si l'écriture est le fruit d'une décision, il faut à présent se demander pourquoi écrit-on ?

1.2.1.b) Le pouvoir de l'écriture

Comme l'a démontré Sartre dans le premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*³⁵, la littérature est un moyen de communication. Il s'agit maintenant de savoir ce que l'on veut communiquer et dans quel but ?

❖ Pourquoi écrit-on ?

Pour Sartre l'un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde. Explique l'écrivain : On peut prendre pour exemple une situation toute simple d'un homme qui regarde un paysage. Par ce geste, il le dévoile. Mais l'homme est en même temps profondément conscient du fait qu'il est

³⁴ Cf. J. PAUL SARTRE, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1985, pp. 13-44.

³⁵ *Ibidem*.

inessentiel par rapport à ce paysage. Autrement dit, Il ne fait que percevoir sans prendre part au processus de la création de ce paysage ou encore du monde³⁶.

Cependant, en usant de son imaginaire et de ses aptitudes de création artistique, l'homme est capable de créer des mondes . Toutefois, il va perdre sa fonction de révélateur car le produit dépend des règles que son créateur, lui-même, a mises en place et est par là entièrement subjectif; il sera par exemple impossible à l'écrivain de lire ce qu'il a écrit avec un regard extérieur.

Par le biais de l'écriture, la position de l'homme sera inversée par rapport à celle d'un simple contemplateur d'un paysage: le créateur devient essentiel car sans lui, l'objet n'existerait pas. Or, ce dernier risque de devenir de nouveau inessentiel car nous avons certes gagné la création, qui n'était pas présente, mais nous avons perdu la perception et par la suite la révélation.

La clé de ce problème d' « importance » se trouve donc dans la lecture, qui va réaliser la synthèse de la perception et de la création . Une œuvre littéraire pour être parachevée, elle est censée être lue, être par là dévoilée et finalement créée. L'activité du lecteur est donc une création seconde.

Nous pouvons, ainsi, tirer la conclusion suivante : l'œuvre déjà créée par son auteur sera donnée comme un objet brut à son lecteur qui, en la déchiffrant ait la jouissance de construire un sens qui lui est propre. Dans ce sens nous pouvons échapper au souci de la révélation fuyante du côté de l'écrivain pour accorder au lecteur la fonction d' « autorévélation ».

➤ **Le désenchantement du monde : Pour une écriture de désillusion**

Dès son origine, avec Socrate, la tradition rationaliste n'a pas cessé de valoriser la lucidité, comme capacité à regarder la réalité en face et, donc, de dénoncer l'illusion comme un mal qui emprisonne les hommes, qui les détourne de la réalité et leur interdit de pouvoir connaître la vérité.

L'expression « désenchantement du monde » a été utilisée pour la première fois en 1917 par le sociologue Max Weber³⁷ pour désigner le processus de recul des croyances religieuses

³⁶ *Ibidem.* pp. 45-75.

³⁷ Cf. M. WEBER, *Economie et Société*, édition posthume, 1921, [en ligne] : http://www.freepdf.info/public/ebook/Weber_Max_-_Economie_et_societe_Tome_1.zip

et magiques superstitieuses au profit des explications rationnelles et scientifiques. Le concept est étroitement lié aux idées de sécularisation et de modernité.³⁸

Selon les commentateurs, le concept de désenchantement est connoté positivement, en tant qu'indice de progrès social ou au contraire, négativement comme constituant d'une rupture avec un passé harmonieux.

L'expression sous-entend qu'il serait matériellement possible (par le biais de la recherche scientifique), voire même moralement souhaitable (au gré d'une pensée rationnellement et objectivement structurée) de vivre sans illusion, de conduire son existence sans jamais se laisser séduire par des apparences, par des images fausses de la réalité, mais au contraire, de s'efforcer d'être lucide même face aux concepts patrimonieusement sacralisés.

Dans la perspective désenchantée de Freud, concernant les transitions historiques et le passage d'un régime politique à un autre. Les transitions d'un régime à un autre, qui vont du communisme au fascisme, en passant par la démocratie, en termes de quête du bonheur. Freud écrit : « Dans l'évolution culturelle [...] l'agrégation des individus isolés en unité collective est de beaucoup le principal ; le propos de les rendre heureux existe certes encore, mais il est relégué à l'arrière-plan ». ³⁹

Pour Freud alors, le malheur est un donné de la condition humaine, et vivre de telle ou telle manière, n'est jamais qu'une question de devoir s'accommoder de tel ou tel degré de malheur particulier. Il conclut *Malaise dans la civilisation* par cette réflexion désabusée :

Aussi, n'ai-je pas le courage de m'ériger en prophète devant mes frères ; et je m'incline devant le reproche de n'être à même de leur apporter aucune consolation. Car c'est bien cela qu'ils désirent tous, les révolutionnaires les plus sauvages non moins passionnément que les plus braves piétistes. ⁴⁰

Pour conclure, bien que toute écriture soit susceptible d'être le produit d'un engagement quelconque, Il ne serait pas difficile de montrer que cette thèse et l'exigence de lucidité qu'elle pose constitue le projet même de tout écrivain absolument engagé, dont le but est de

³⁸ Cf. M. GAUCHET, *Le Désenchantement du monde : Une Histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard. Coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1985, p 13.

³⁹ S. FREUD, *Malaise Dans La Civilisation*, Réédition, Paris : PUF.1970, p. 75.

⁴⁰ *Ibidem.* p. 80.

dénoncer les illusions qui handicapent les gens, sous des formes parfois surprenantes et très dangereuses dont la « violence symbolique » dénoncée dans notre objet d'étude.⁴¹

Cette notion consiste à inculquer des représentations erronées dans l'imaginaire collectif d'une société donnée à fin de maintenir un ordre social bureaucratique et oppressif. Ici l'illusion est très négative et destructrice, elle détourne les hommes de la réalité et leur interdit de connaître la vérité y compris leurs droits, encore pire cette illusion est conçue d'une manière durable de sorte que le sujet même subissant une violence symbolique est susceptible de la reproduire à son tour.⁴²

Extrait 1 : « Dans ce pays il n'y a que deux tabous : le Prophète et le Président. L'un et l'autre sont par définition, intouchables. Critiquer l'un, c'est vouloir mettre bas l'islam. Critiquer l'autre, c'est vouloir mettre en l'air la Révolution. »⁴³

Le passage ci-dessus présente une fausse équation. Cette dernière met sur un même pied d'égalité, d'un côté : la personne du président et celle du prophète, de l'autre côté : l'islam et la révolution.

Nous notons bien que ce fragment de discours est assumé par un agent de police qui représente l'instance nationale. Par conséquent, ses déclarations doivent être à la fois justes et communément respectées.

Or, dans sa visée de désenchantement, le passage stimule la conscience de son lecteur et l'oriente implicitement à découvrir les anomalies structurelles et sémantiques suivantes :

- 1) La représentation du président ainsi que celle de la révolution sont passées pour des représentations idylliques voire sacrées.

Extrait 2 : « Mais la situation devenait critique car le porteur de pancarte était près d'atteindre le palais présidentiel. c'était à quelques mètres du portail doré que l'attendait le troisième gardien de l'ordre. Celui-ci décida d'intervenir immédiatement, convaincu que la proximité du haut lieu lui conférait une responsabilité particulière. »⁴⁴

⁴¹ Cf. R. MIMOUNI. « Le Manifestant », *La Ceinture de l'Ogresse*, Alger : Editions Chihab. Reéd. 2012.

⁴² P. BOURDIEU et L. WACQUANT, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris : Seuil, 1992, pp. 146-147. [En ligne] : www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1993_num_34_2_4247

⁴³ R. MIMOUNI, *Le Manifestant*, *passim. op. cit.* p.26.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 20.

- 2) Remontons un peu dans le temps, nous trouvons que l'emprisonnement du Manifestant est conjoint à son approche du palais présidentiel. Alors la tentative de de joindre son objet de désir (le président) lui emmena en prison.

De (1), (2), et (3), nous nous pouvons déduire que contrairement à la jonction au prophète qui censée emmener en Paradis, la jonction du Manifestant à son président, lui emmena en prison ou encore à l'enfer. Cette contradictions réfute pleinement l'équation proposée au départ.

Dans ce sens, Dans *Le Manifestant*, qualifiée d'œuvre de désenchantement, Rachid Mimouni à pour projet de titier la conscience de son lecteur à fin qu'il détermine par lui-même la fausseté des représentations collectives illusoire et qu'il puisse démystifier ce qui n'est pas censé être tabou.

Pendant, est-il vraiment possible de vivre sans illusion? Ou encore est-il vraiment souhaitable et vraiment sincère ?

➤ **Le désir de lucidité : une nécessité de sortir de la caverne**

Tout d'abord, vivre dans la lucidité est très nécessaire, car l'illusion est une sorte d'ignorance au carré (une ignorance qui s'ignore elle-même). Toutefois, l'idée de la lucidité absolue peut se heurter à certaines difficultés. Car nous pouvons s'illusionner sur sa propre lucidité! Autrement dit, abuser du pouvoir de notre conscience à traquer l'illusion peut nous faire tomber dans une pire illusion celle qui anéantie nos croyances les plus saines et nous fait reculer vers le chaos.

Ensuite, l'homme a-t-il toujours le courage de supporter d'un regard serein tout ce qu'il y a de cruel, de difficile, d'inhumain dans la réalité, à savoir dans la nature, dans la société, ou encore en sa personne elle-même? L'homme n'a pas aussi cette aptitude salutaire à supporter l'insupportable. De sorte que pour pouvoir vivre, notre inconscient pourrait bien choisir, comme mécanisme de défense, de nous faire vivre dans une illusion rassurante que dans une vérité désespérante.

L'être humain cherche alors à ses tourments des diversions par l'usage des drogues, la production d'illusions collectives rassurantes [...] (une déformation

chimérique de la réalité) générant des délires collectifs et, de façon plus positive, par la sublimation qu'autorisent l'expression artistique ou intellectuelle.⁴⁵

Sur le plan social, Freud conçoit que l'homme est condamné à choisir entre la jouissance la plus libre dans des conditions pénibles d'isolement, où le souci de sa sécurité doit primer sur tous les autres, et le sacrifice de sa liberté chérie pour s'assurer le niveau de sécurité qui lui évitera de vivre dans une anxiété permanente.

L'homme primitif avait en fait la part belle puisqu'il ne connaissait aucune restriction à ses instincts. En revanche, sa certitude de jouir longtemps d'un tel bonheur était très minime. L'homme civilisé a fait l'échange d'une part de bonheur possible contre une part de sécurité.⁴⁶

Finalement, rien n'indique que les philosophes eux-mêmes, en dépit de leur quête incessante de vérité, soient nécessairement prêts à toujours choisir la lucidité contre l'illusion.

Après avoir exhiber en quoi consistent les vices certains et les vertus possibles de l'illusion. Il nous reste donc à chercher à quelles conditions est-il possible de prémunir le lecteur contre l'illusion ? et enfin à s'interroger comment qu'une œuvre prétendante à la lucidité soit reçue par le lecteur ?

1.2.2. Alchimie de la réception

Dans la société, un écrivain est, entre autres, médiateur. Il a un double statut : non seulement, il est un individu qui partage les mêmes soucis et aspirations que ses concitoyens, mais en plus, il a choisi d'être écrivain, cela impliquerait qu'il se dévoue généreusement au service de sa société. D'où l'intérêt de la question de la relation entretenue entre l'écrivain et son public.

Dans le troisième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre esquisse une première réponse à la question que nous avons posée « À première vue, cela ne fait pas de doute : on écrit pour le lecteur universel ; et nous avons vu, en effet, que l'exigence de l'écrivain s'adresse en principe à tous les hommes »⁴⁷. Toutefois, une restriction est immédiatement introduite. Certes, l'écrivain a souvent pour ambition d'atteindre par l'écriture une sorte d'immortalité car il aurait transcendé le moment historique dans lequel il vit. Cependant,

⁴⁵ S. FREUD, op.cit. p.79.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁷ J. PAUL SARTRE, *op. cit.* p.87.

Sartre insiste, l'écrivain se doit d'abord de parler à ses contemporains et à ceux qui vivent dans la même culture que lui, pour la simple raison qu'il existe, absolument, des valeurs partagées qui favorisent la communication ou encore la complicité entre eux.

1.2.2.a) Historique du rapport écrivain / lecteur

- ❖ **Le Moyen Âge** : À cette époque, seuls les clercs savaient lire et écrire. Ainsi, les oeuvres étaient à la disposition d'un public terriblement restreint : les clercs écrivaient pour leurs disciples (clercs). Leur but n'était pas alors de changer, mais de maintenir l'ordre.
- ❖ **La renaissance** : les écrivains entretenaient eux-mêmes des rapports directs avec le pouvoir impérial. Les uns dédiaient les fruits de leurs réflexions à l'empereur, les autres écrivaient des œuvres directement commanditées par son entourage ou attendaient patiemment un appel ou une commande de la cour. Mais l'œuvre d'un écrivain peut aussi contribuer, de façon directe ou indirecte, à mettre en valeur un programme culturel, ou appuyer une action politique, et prendre parti pour ou contre une idéologie dominante. Par exemple, cette fonction peut être remplie par des œuvres qui reflètent les intérêts politiques ou culturels d'un prince. Cela signifie, comme l'avait souligné André Rochon, que les écrivains ont la possibilité de bénéficier de marges de manœuvres même à l'intérieur d'une logique contraignante comme celle du mécénat.⁴⁸
- ❖ **Le XVII^e siècle** : L'art du XVII^e siècle est éminemment moralisateur. Sartre souligne toutefois que l'on peut déjà détecter un pouvoir libérateur dans l'œuvre puisque celle-ci doit avoir pour effet, de libérer l'homme de ses passions. Ainsi, même le jugement des œuvres littéraires se référait à une grille de valeurs précises.

Ce siècle a connu un foisonnement idéologique à savoir :

⁴⁸ A. ROCHON, « Lo scrittore nella società rinascimentale : sollecitazioni, pressioni, repressioni », in *Problemi*, n°55, 1979, p. 115-131. cité par Juan Carlos D'Amico, « Écrivains et pouvoir à la Renaissance. Les écrivains italiens, le pouvoir de Charles Quint et l'idéologie impériale », in *Cahiers d'études romanes*, [en ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4753>

- **La laïcisation de l'écrivain :** ce qui ne signifie pas, souligne Sartre, universalisation, puisque le public reste très limité. « On lit parce qu'on sait écrire »⁴⁹
- **La domination de l'idéologie religieuse :** cette idéologie doit, toujours, son existence aux clercs, comme Sartre les appelle, ses « chiens de garde »⁵⁰. Cette idéologie s'est doublée par la suite d'une idéologie politique.
- **Le classicisme :** les auteurs de cette époque avait comme mission de mettre en forme ce que l'on sait déjà. Le public, ou plutôt l'élite, qui savait lire, « [l'élite] ne demande pas qu'on lui révèle ce qu'elle est, mais qu'on lui reflète ce qu'elle croit être »⁵¹.

❖ **Le XVIII^e siècle :** ce siècle marque un tournant dans l'histoire. En cette époque troublée, la conscience de l'écrivain ainsi que celle de son public ont été stimulées par la décadence de la noblesse et la montée de la bourgeoisie. Justement, c'est grâce à ce conflit que l'écrivain pouvait alors s'identifier comme formateur et critique des idées⁵²

L'écrivain et la bourgeoisie sont alors alliés pour revendiquer la liberté. L'appel lancé par l'écrivain à la bourgeoisie est une incitation à la révolte.

Malheureusement, cette tourmente libératrice n'a pas duré longtemps.

❖ **Le XIX^e siècle :** Dans ce siècle la littérature est à nouveau réduite à la psychologie. C'est le déterminisme qui prend le pas sur celle-ci. On ne croyait plus, à la liberté car, une fois que la bourgeoisie a atteint ses objectifs, elle veut qu'on l'aide à construire son idéologie, exactement comme le réclamait autrefois la noblesse. .

Cependant, vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, la littérature a manifesté son refus d'être historicisée ou d'appartenir à une classe sociale donnée (la bourgeoisie). L'écrivain aurait enfin pu commencer à s'intéresser au prolétariat et un nouveau public a commencé alors à se dessiner.

En outre, cette époque, voit s'imposer une idéologie littéraire de la destruction. A l'exemple de ce que font les poètes de l'alcool et de la drogue. On dit ainsi, trouver la perfection dans l'inutile, on refuse de moraliser et on aspire à une création absolue.

⁴⁹ J. PAUL SARTRE, op.cit. p.112.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁵¹ *Ibidem*, p. 119.

⁵² *Ibidem*, p. 130.

❖ **Le XX^e siècle** : la période de destruction va culminer au XX^e siècle avec l'avènement du mouvement surréaliste. Après avoir tout contesté, il ne restait à la littérature qu'à se contester elle-même et c'est bien ce qu'entreprennent les surréalistes qui se placent dans la négation absolue, au-dessus de toutes les responsabilités et échappant par là au jugement.

La littérature est arrivée alors à une période de son existence où elle se trouvait aliénée. Elle a donc « tranché tous ses liens avec la société; elle n'a même plus de public »⁵³

Dans ce sens, Sartre résume en trois points la situation de l'écrivain de son époque⁵⁴ :

1. Il est dégoûté du signe, préfère le désordre à la composition et par conséquent la poésie à la prose.
2. Il considère la littérature comme une expression parmi d'autres dans la vie et n'est pas prêt à sacrifier sa vie à la littérature.
3. Il est traversé par une crise de conscience morale car il n'arrive plus à cerner son rôle.

1.2.2.b) Le lecteur en théorie

En littérature les théories de la réception, mettent l'accent sur le fait qu'une œuvre est vue, lue, ou consommée par un public. Il s'agit d'un champ d'étude théorique offrant de multiples possibilités d'approche⁵⁵. Considérer le lecteur comme angle de vue présente, en effet, différentes problématiques, dont certaines sont difficilement conciliables. Par exemple, on peut considérer qu'une œuvre est nécessairement créée pour être reçue par un public bien précis, et donc chercher à reconstituer le lecteur à partir des éléments présents dans le texte. Mais on peut également considérer que les intentions avec lesquelles une œuvre a été créée importent peu : seul compte alors le fait qu'elle puisse être consommée par un public donné, dans un contexte donné.

⁵³ J. PAUL SARTRE, *op.cit.* p. 188.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 188- 189.

⁵⁵ La dicotomie « lecteur /lecture littéraire » trouve son origine dans la mise en cause progressive, à la fin du XIX^e siècle, de l'approche traditionnelle qui subordonnait l'acte de lire à l'autorité supposée de l'auteur et de son œuvre. Sous l'influence des « maîtres du soupçon » (Marx, Freud, Nietzsche) puis de certains herméneutes (Dilthey, Dewey), se développe l'idée que le lecteur dispose face au texte - littéraire mais aussi philosophique, scientifique, etc. - d'une diversité de stratégies et d'une certaine autonomie qui lui permet de faire de sa lecture un acte créatif relevant dans une certaine mesure de l'esthétique. Les écrits de Sartre (1948), de Blanchot (1955), de Nisin (1960), de Picon (1960-1963), de Derrida (1972), de Gadamer (1976) accentueront cette hypothèse qui servira de base à différents travaux, dont ceux de l'esthétique de la réception (Jauss, 1978 ; Iser, 1985).

Ces deux choix méthodologiques fondamentaux sous-entendent chacun une focalisation bien spécifique : dans le premier cas, on cherche la place du lecteur assignée dans l'œuvre, tandis que, dans le second, on définit un certain type de lecteur selon certains critères, et on cherche à déterminer comment ce dernier réagirait face à l'œuvre en question. Dans les deux cas, le public est pris en compte, mais de façons radicalement différentes. De plus, une fois la décision prise de centrer la théorie sur le lecteur, un autre choix méthodologique se présente : veut-on parler d'un public au sens collectif du terme, c'est-à-dire considérer la réception comme une relation entre une œuvre et une masse d'individus? Ou veut-on, au contraire, considérer la réception comme une expérience intime et unique? Dans ce dernier cas, comment théoriser cette expérience, comment l'étudier sans lui ôter sa dimension intime? Faut-il, par exemple, concevoir l'expérience individuelle comme un fragment de l'expérience collective?

❖ Les modèles de lecteurs

Le lecteur peut être défini, de manière générale, comme cette entité réelle, mouvante et changeante qui recouvre le statut du destinataire et reçoit l'œuvre littéraire. « Le lecteur est une sorte d'abstraction ou, du moins, un être insaisissable, mouvant, que les œuvres tentent, cependant, parfois de cerner »⁵⁶ ; de fait, il demeurerait longtemps à l'écart des critiques littéraires. Ce n'est qu'au XX^e siècle que cette notion du « lecteur » commence, peu à peu, à regagner sa place au cœur de la théorie littéraire, ce n'est pas pour autant pour sa personne, mais plutôt comme une figure abstraite. Autrement dit, Le lecteur est susceptible d'être étudié dans sa dimension implicite.

Dans ce sillage, Vincent Jouve dresse une typologie restreinte du monde des lecteurs dont il distingue trois aspects essentiellement propres à chaque lecteur :

- **L'aspect concret du lecteur** : cela renvoie à la stature réelle du lecteur dans toutes ses dimensions : psychologique, sociale et culturelle.
- **La position du lecteur comme un membre d'un public attesté** : Cet aspect revient à son appartenance à un groupe social précis, à savoir les croyances, la vision du monde, l'idéologie, etc. qu'il partage.

⁵⁶ E. BORDAS *et al.* *L'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006. p. 34.

- **L'aspect virtuel du lecteur** : Cette appellation « virtuel » tend vers l'abstraction. Ainsi, Jouve définit le lecteur virtuel comme un « destinataire implicite auquel le discours s'adresse ». ⁵⁷ Ceci est la réincarnation de la notion du « narrataire » proposée par Gérard Genette ⁵⁸ Dans *Figures III* comme suit :

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. ⁵⁹

- **Le lecteur implicite** : Dans une autre perspective, Wolfgang Iser définit cette instance implicite comme suit.

Une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi le concept de lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte. ⁶⁰

Toutefois, Picard a préféré délaissier l'abstraction au profit d'une modélisation qui traite le lecteur dans sa dimension concrète (surtout psychologique). Selon lui Le lecteur se subdivise en trois instances formelles : « le liseur », « le lectant » et « le lu ». ⁶¹

- **Le liseur** : Il reflète la dimension consciente de l'individu. Cette dernière, en gardant le contact avec la réalité matérielle qu'elle entoure représente une barrière contre l'illusion que procure le texte

⁵⁷ V. JOUVE. *La lecture*. Paris : Hachette, 2008, (coll. Contours littéraires), p. 24.

⁵⁸ Nous notons que L'approche de Gérard Genette, bien qu'elle soit purement narratologique, a été à la base de tous les modèles élaborés au sein des théories de la lecture.

⁵⁹ G. GENETTE. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p.265.

⁶⁰ I. WOLFGANG, *L'acte de lecture*, 1976,(trad. Fr), Bruxelles :Edions. Mardaga, 1985, p. 70.

⁶¹ S. AOUNELLAH, « Ecriture de la violence et violence de l'écriture dans *Les Agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra », Mémoire de magistère, Université de Batna, [en ligne] : http://theses.univ-batna.dz/index.php/theses-en-ligne/doc_download/3646-lecriture-de-la-violence-et-la-violence-de-lecriture-dans-les-agneaux-du-seigneur-de-yasmina-khadr.

- **Le lu** : Il représente l'inconscient du lecteur qui s'abandonne au plaisir de la diégèse et s'identifie aux structures fantasmatiques des personnages.
- **Le lectant** : C'est une instance critique qui se place du côté des rapports entre liseur et lu, garantissant par là un rôle de réconciliation.

❖ **Le lecteur model**

Inspirée du concept de « sémiosis illimitée » développée par Peirce⁶², la théorie de la coopération textuelle d'Umberto Eco fait du lecteur une partie essentielle du processus de la signification. De fait, Le texte est censé construire son « Lecteur Modèle » capable d'actualiser les divers contenus de signification de façon à décoder les mondes possibles du récit.⁶³

Ainsi, la mission interprétative du « lecteur model » requiert un certain nombre de compétences essentielles à savoir : la compétence linguistique qui permet de déterminer le contenu sémantique des signes, et de comprendre correctement les expressions déictiques et anaphoriques ; la connaissance encyclopédique historico-culturelle, de façon que le repérage des sélections contextuelles et circonstancielles permet au lecteur d'interpréter correctement les expressions en fonction de leurs contextes et la capacité discursive permettant de décoder les différentes tournures rhétoriques, choix stylistiques, et scénarios intertextuels.

Par exemple, la compétence idéologique du Lecteur Modèle intervient pour diriger le choix de la « charpente actancielle »⁶⁴ et des grandes oppositions idéologiques. Si les compétences idéologiques du lecteur consistent en une opposition *Valeurs spirituelles* (connotées « bonnes ») et *Valeurs matérielles* (« mauvaises »), il sera amené à actualiser le contenu textuel de cette façon. Mais le texte peut prévoir cette compétence et amener le Lecteur Modèle à déterminer des structures plus complexes que cette simple division. Le texte a des droits et il peut y avoir des cas de décodage aberrants, où par exemple des lecteurs prolétaires actualisent (intention du lecteur) selon une idéologie révolutionnaire un discours fait (intention de l'auteur) d'un point de vue réformiste ou contre-révolutionnaire. Le texte peut toutefois véhiculer des pensées ou

⁶² D'après lui, le processus sémiotique est un rapport triadique entre un signe ou representamen (premier), un objet (second) et un interprétant (troisième) et l'interprétant d'un signe devient signe à son tour. (N. EVERAERT-DESMEDT, « La sémiotique de Peirce », in *Signo*, [en ligne] : <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

⁶³ Cf. U. ECO, « Le lecteur modèle », *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Paris : Editions Grasset, (trad. Fr.) 2004, pp. 61-77.

⁶⁴ Cf. U. ECO, « Structure actancielle et idéologiques », *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, op. cit. pp. 226-239.

éléments (actualisables) dont l'auteur était inconscient et déboucher sur une coopération interprétative ayant une fin heureuse.⁶⁵

Finalement, écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait de l'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle n'est pas, à proprement parler, elle se conquiert dans une situation historique ; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière. Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur, et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés.

⁶⁵ U. ECO, *Les guerres du faux*, Paris :Editions Grasset, (trad. Fr) 2008, pp. 73-74.

Chapitre II

**Esthétique de la violence symbolique dans
l'écriture mimoueienne**

«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. »

N. M. MUSANJI, « Langage et violence », in *La littérature africaine écrite en français*, [en ligne] : <http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf>.

De prime abord, Le concept de « violence symbolique » mis en œuvre dans *Le Manifestant* s'inscrit dans la famille des phénomènes symboliques (pouvoir symbolique, domination symbolique, révolution symbolique, etc.) dont la paternité revient à Pierre Bourdieu. Chacune de ces notions montre que les individus ont été socialisés de telle sorte qu'ils puissent reconduire en eux-mêmes une domination extérieure.

En effet, la violence symbolique est essentiellement appliquée dans les rapports de domination. Sur le plan sociopolitique par exemple, cette dernière assure la paix civile dans une structure de statuts inégalitaires, d'où l'importance cruciale du pouvoir symbolique qui, malgré son caractère arbitraire mais caché, obtient l'obéissance sans recourir à la force physique.

C'est ce sens qui a servi de trame initiale à notre analyse du corpus. Et l'origine même de la réflexion en explique l'orientation. Nous considérons en effet que les modalités du déclin de la violence physique ne faisaient que mettre en contre-jour celles de l'accroissement de la violence symbolique.

Par ailleurs, avoir recours au concept de la « violence symbolique » dans une œuvre littéraire suppose la mise en œuvre d'une panoplie de stratégies discursives et scripturales adéquates. En l'occurrence, nous nous interrogeons sur l'esthétique que revête l'écriture de la violence symbolique dans *Le Manifestant* de Rachid Mimouni.

2.1. Métamorphose de la violence

La violence nous apparaît comme une relation et non comme un objet, La caractériser comme relation, c'est dire qu'elle est une tension tantôt concrète tantôt abstraite: elle suppose un des rapports d'opposition de moi à autrui, de groupes collectifs entre eux, de nations qui se combattent. La question qu'on est en position de se poser est donc qu'est ce que la violence ? Serait-elle une notion constante ou variable ? Quelles effets engendre-t-elle sur ceux qui font ou subissent un acte de violence ?

2.1.1. Evolution diachronique du concept de « violence »

La violence est parue avec la parution de l'homme, toutefois, depuis le meurtre originel¹, les définitions ainsi que les typologies de la violence ne font pas encore l'unanimité.

¹ Cf. *Les récits bibliques : Caïn*.

Étymologiquement, Le mot violence vient du latin « *vis* », qui désigne l'emploi de la force sans égard à la légitimité de son usage. ²

Au XIX^e siècle, Durkheim, la définit comme: « Force exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre, contraindre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose. »³

Selon le code civil français de 1804, la violence est une « Contrainte illicite exercée sur quelqu'un pour obtenir quelque chose avec son consentement. »⁴

Selon Le Larousse de l'ancien français, la violence est désignée comme un « Ensemble des actes caractérisés par des abus de la force physique, des utilisations d'armes, des relations d'une extrême agressivité. »⁵

Finalement, en 2004, l'Organisation Mondiale de la Santé a publié un rapport dans lequel de nouvelles définitions et regroupements ont été proposés. Ce rapport définit la violence comme suit :

La menace ou l'utilisation intentionnelle de la force physique ou du pouvoir contre soi-même, contre autrui ou contre un groupe ou une communauté qui entraîne ou risque fortement d'entraîner un traumatisme, un décès, des dommages psychologiques, un mal développement ou des privations. ⁶

Dans sa définition, l'Organisation Mondiale de la Santé englobe intentionnellement l'acte lui-même de la violence, quelles que soient ses conséquences.

2.1.2. Vers une typologisation symbolique de la violence

Dans le sillage de la théorie structurale moderne, nous nous intéressons à une nouvelle conception de la violence. celle que l'on pourrait qualifier de « structurelle »⁷. Selon cet

² Cf. *Le Petit Robrt.* (Nouvelle édition), 2002, p. 2781.

³ E. DURKHEIM, *De la vision du travail social*, Paris : Editions Félix Alcon, 1893, p. 376.

⁴ *Code civil français*, 1804, art. 1113.

⁵ Cf. *Le Larousse : Dictionnaire de l'ancien français*.2012, p. 2059.

⁶ « Rapport sur la santé dans le monde », in *Changer le cours de l'histoire*, 2004, [en ligne] : <https://www.who.int/whr/2004/fr/>.

⁷ La « violence structurelle » est une notion utilisée pour la première fois dans les années 1970, et généralement attribuée à Johan Galtung. Le terme désigne une forme de violence provoquée par les structures ou institutions d'une société donnée, qui empêche les individus de se réaliser. L'institutionnalisation de l'inégalité de l'élitisme, de l'ethnocentrisme, du racisme, du sexisme, du clacisme, du nationalisme, de l'âgisme ou encore du racisme générationnel.

approche, la domination s'inscrit dans les chairs et les esprits, assurant de la sorte sa reproduction par l'adhésion ou le consentement des dominés. En ce sens, la « violence symbolique » renvoie aux mécanismes d'intériorisation de l'ordre social et devient, par exemple chez Bourdieu, synonyme d'inculcation d'un arbitraire culturel.

En effet, la typologie proposée, en 2004, par l'Organisation Mondiale de la Santé ⁸ divise la violence en trois grandes catégories correspondant aux caractéristiques de ceux qui commettent l'acte de violence :

- **La violence auto-infligée** : elle se subdivise en comportements suicidaires et sévices auto-infligés.

- **La violence interpersonnelle ou dirigée contre autrui** : elle se divise en deux catégories :
 - ✓ La violence familiale et à l'égard d'un partenaire intime.

 - ✓ La violence communautaire ou violence entre des personnes qui ne sont pas apparentées et qui peuvent ne pas se connaître.

- **La violence collective** : elle est commise par des groupes de personnes ou par des États pour atteindre des objectifs sociaux, économiques ou politiques.

Ces trois grandes catégories, auxquelles s'ajoutent les pratiques néfastes, sont elles-mêmes subdivisées afin de tenir compte de types plus ou moins symboliques de l'acte de violence, à savoir :

Dans la théorie des relations internationales, les violences structurelles sont synonymes de domination centre/périphéries. Cette asymétrie se décline à travers quatre éléments :

1. La production des biens (la nature et la quantité de biens produits par la périphérie sont déterminées par les besoins du centre) ;
2. La mise en place d'institutions politiques à la demande du centre (la bonne gestion de la Banque mondiale qui exige des structures politiques pour accorder son aide économique, ce qui pose le problème de l'adaptation de ces structures politiques à la structure sociale de la périphérie) ;
3. L'octroi de la protection militaire du centre à la périphérie ;
4. Les normes et les valeurs exportées par le centre.

⁸ Cf. « Rapport sur la santé dans le monde », op. cit.

- **La violence politique** : la violence politique regroupe tous les actes violents que leurs auteurs légitiment au nom d'un objectif politique (révolution, résistance à l'oppression, droit à l'insurrection, tyrannicides.etc.).
- **La violence économique** : en droit civil, la violence économique est une hypothèse récente de vice du consentement, justifiant d'annuler les contrats dont la conclusion reposait sur ce vice. Elle est admise dans certaines limites par les tribunaux. Elle est maintenant considérée par certains juristes comme une nouvelle forme du « vice traditionnel de la violence ». ⁹
- **La cyber-violence**: violence qui consiste en ce qu'une personne utilise la violence (physique ou verbale) pour ridiculiser quelqu'un et en fasse une vidéo, une publicité ou toute autre publication sur internet.
- **La violence symbolique (proprement dite)**: C'est un concept clé dans notre travail de recherche. Compte tenu de son importance, il est nécessaire de le définir de manière rigoureuse avant de lui faire jouer le rôle conceptuel qui est le sien. La « violence symbolique » est notamment la thèse de Pierre Bourdieu¹⁰, qui désigne plusieurs sortes de violences : verbale (éventuelle, première étape avant le passage à l'acte) ; invisible ; institutionnelle ; c'est aussi la « violence structurelle » face à laquelle les individus semblent impuissants. Celle-ci désigne les différents phénomènes qui favorisent la domination d'un groupe sur un autre et la stigmatisation des populations qui pourrait aller jusqu'à la création d'un « bouc émissaire ». ¹¹

Toutefois, en la présence de toutes ces définitions et typologies, nous devons, en contrepartie, nous armer contre le spectre de la fausse généralisation, qui conduit à une euphémisation terrible de la violence. Autrement dit, Considérer la violence comme un

⁹ Cf. A. HUIGENS , « La Violence économique », Mémoire de DEA, Université de Lille II.2016.

¹⁰ Pierre BOURDIEU (1992-2002) : Philosophe, sociologue français, anthropologue et président de l'Association de réflexion sur les enseignements supérieurs et la recherche. Il est considéré comme l'un des sociologues les plus importants de la seconde moitié du XX^e siècle. Son œuvre sociologique est dominée par une analyse des mécanismes de reproduction des hiérarchies sociales. Bourdieu insiste sur l'importance des facteurs culturels et symboliques dans cette reproduction et critique le primat donné aux facteurs économiques dans les conceptions marxistes.

¹¹ Cf. E. WILLEMS , *Dictionnaire de sociologie*. 1970. P. 179. ISAMBERT, Dans François-André. WILLEMS , *Emilio*. « *Dictionnaire de sociologie* ». In: *Revue française de sociologie*, 3-3. 1962, p. 337, [en ligne] : www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1962_num_3_3_6106.

Un « **bouc émissaire** » est un individu, un groupe, une organisation, etc., choisi pour endosser une responsabilité ou une faute pour laquelle il est, totalement ou partiellement, innocent. Le phénomène du bouc émissaire peut émaner de motivations multiples, délibérées (telles que l'évasion de responsabilité) ou inconscientes (à l'exemple des mécanismes de défense internes).

ensemble de cas types, pouvant entrer sous des lois, nierait précisément l'aspect violent de la violence. La question du sens de la violence renvoie nécessairement à une dimension d'intentionnalité, qui ne saurait tomber dans un cadre statistique, ni faire l'objet d'une analogie ou d'une recherche de récurrence. Bref, tout acte violent représente un cas unique et singularisant.

2.2. La violence symbolique comme une stratégie d'écriture

Bien que la violence symbolique traverse sans répit toutes les littératures, elle a atteint son sommet dans les unes contrairement aux autres. Dans notre cas de figure cette forme de la violence dépasse la stature thématique pour devenir en elle-même une stratégie d'écriture.

A cet égard, exprime Rachid Mimouni :

Je crois beaucoup au rôle de l'écrivain d'essayer de titiller la conscience des citoyens à travers ses écrits pour attirer leur attention parfois, en usant d'une violence symbolique, je crois qu'il est nécessaire de ne pas laisser les gens ronronner dans un confort intellectuel.¹²

2.2.1. La violence à l'épreuve de l'écriture

La violence est au cœur de l'histoire de l'humanité, elle réside en nous, en nos comportements, en nos expressions et nos écrits. Bien entendu, elle est l'expression d'un besoin vital, celui de l'extériorisation du mal.

Salomon a écrit à cet égard : « Des lointaines origines à la littérature actuelle, la règle est restée inchangée : la violence continue d'être ce ferment de l'imaginaire. Tous les événements historiques portant une charge de violence nourrissant inexorablement les fictions. »¹³

En effet, dans une société marquée de violences interminable, l'écrivain s'engage, à son insu, dans un processus d'écriture mimétique traduisant sa capacité ingénieuse de traduire les maux en mots, du fait, il représente la violence extravagante qui envahit son monde réel par une écriture similaire.

¹² R. MIMOUNI, Cité par N. REDOUANE, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, Paris : L'Harmattan, p. 7.

¹³ K. SALOMON, *Les nouvelles écritures de la violence en littérature africaine francophone. Les enjeux d'une mutation depuis 1980*, thèse de Doctorat, Université de Lorraine, 2014, p.5, [en ligne] : <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751196>

A ce sujet, Benjamin Stora, dans *La guerre invisible. Algérie, années 90*, déclare :

On constate chez des écrivains hommes et femmes un même besoin impérieux et viscéral de dire et de rendre visibles les atrocités d'une guerre occultée par les médias en Algérie et encore davantage à l'étranger, une « guerre invisible » privée d'images et de transparence.¹⁴

Dans cette citation, l'historien annonce que suite aux atrocités vécues dans les années quatre-vingt-dix, une nouvelle écriture jaillit. C'est « l'écriture de la violence » qui se veut médiatrice (entre le monde extérieur et un peuple ravagé sous le silence des médias), et révélatrice (elle révèle la vérité en guise de sensibilisation et de lutte contre l'obscurantisme en vogue).

En fin, nous constatons que partout dans le monde, la violence s'écrit toujours pour une même fin : une fin contestataire. Toutefois, ce sont les thèmes qui changent entre crimes isolés, génocides collectifs, guerres entre les nations, dictatures étatiques, terrorisme, insurrections, etc. Evidemment, L'écriture de la violence en Algérie inaugurée par Mohammed Dib dans *Si diable veut*, Rachid Mimouni dans *Le fleuve détourné*, Mouloud Mammeri dans *La colline oubliée*, Yasmina Khadra dans *A quoi rêvent les loups* et *Les Agneaux du Seigneur* et bien d'autres, était une réplique contre l'échec socioéconomique et politique au lendemain de l'indépendance. Cependant, au gré du contexte algérien doublement violent des années quatre-vingt-dix nous assistons à l'exploitation de d'autres thématiques et styles d'écriture dont notre œuvre d'étude *Le Manifestant* traitant de la « violence symbolique ».

2.2.2. *Le Manifestant*, entre la violence physique banalisée et la violence symbolique

Il n'est pas aisé de concevoir ce qu'est la « violence symbolique » et de la délimiter avec précision. La difficulté provient de ce que la notion est insaisissable, à la différence de la violence physique qui se constate empiriquement, laissant des traces après avoir provoqué de la douleur physique. C'est pourquoi il a été possible de monopoliser celle-ci et non celle-là. Notre hypothèse centrale est que la modération de la violence physique s'est essentiellement effectuée suivant un dispositif d'autocontrôle. Notre objectif serait principalement donc de

¹⁴ S. BENJAMIN, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris : Presse de Science Politiques, 2001, pp. 59-60.

comprendre les spécificités du rapport mutuel entre violence physique et violence symbolique dans *Le Manifestant* de Rachid Mimouni.

Dans *La Reproduction*, Pierre Bourdieu distingue la violence d'ordre symbolique de la violence physique comme suit : La violence symbolique n'est pas instantanément intelligible. Tandis que le châtiment corporel ou le simple corps à corps se donnent à voir et à entendre, la violence symbolique reste subtile et toujours invisible. Toutefois, le recours à la violence physique demeure un procédé de domination réservé aux individus qui n'obéissent pas spontanément. Les effets de soumission, tout comme les actes de contrainte qui régissent l'ordre social, résultent davantage d'une violence symbolique qui s'intègre aux structures cognitives de ses victimes.¹⁵

Par ailleurs, cette « violence symbolique » repose fondamentalement sur la méconnaissance et l'inconscience de ceux qui la subissent. Tant que le mécanisme demeure caché, « le résultat du laissez-faire, complice du probable, apparaît comme un destin ; lorsqu'elle est connue, il apparaît comme une violence. »¹⁶

En ce sens, Rachid Mimouni a écrit dans *Le Manifestant* :

Extrait 1: « Je suis leur dix-septième chef de service [...] On m'a offert ce poste parce que je possède un diplôme supérieur et que je ne sais rien faire. Etant parfaitement incapable à ce niveau de responsabilité, j'attends l'occasion propice pour grimper dans la hiérarchie, puisque par définition je ne peux pas être plus inapte à occuper une plus haute fonction. Nos grands chefs qui ont bien analysés la situation, savent bien que les responsables qu'ils nomment, de par leur incapacité, n'ont aucune influence sur la bonne marche des organes qu'ils censés diriger [...] En revanche plus on descend dans l'échelle hiérarchique plus il faut de compétence. Tenez parlons franchement, qu'est-ce-que je fais dans ce bureau? Je vous assure que je me contente de signer des documents établis par mes deux subordonnés. Inutile de vous précisez que je ne comprends strictement rien aux complexes formulaires que je paraphe. Je suis persuadé que celui qui les a conçus devait être très qualifié, c'es-à-dire un

¹⁵ C.f. P. BOURDIEU et J.C. PASSERON, *La Reproduction : Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris : Editions Minuit, 1970.

¹⁶ P. BOURDIEU, « La mort saisit le vif », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 32-33, 1980, p. 14, [en ligne] : <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2077>

agent de la catégorie une. Quand on n'a ni compétence ni diplôme on peut espérer devenir ministre. Vous n'avez qu'à voir le profil de ceux qui composent le gouvernement. En ce qui me concerne, je reste optimiste en dépit du sérieux handicap que constituent mes longues études. »¹⁷

Dans ce passage, le chef de service explique la structure hiérarchique professionnelle dont il est membre. Toutefois, cette hiérarchie se base sur des principes contradictoires au raisonnement logique représentés dans les expressions ironiques suivantes: « plus on descend dans l'échelle hiérarchique plus il faut de compétence », « Quand on n'a ni compétence ni diplôme on peut espérer devenir ministre ». Du fait, ce personnage bien qu'il est instruit adhère à la bureaucratie, et est prêt de s'engager dans un processus de reproduction des injustices qu'il subie.

Résultat ultime du pouvoir de la violence symbolique à inculquer l'illusion, dans la société du Manifestant, le chaos devient une norme.

De surcroit, l'expression « Nos grands chefs qui ont bien analysé la situation, savent bien que les responsables qu'ils nomment, de par leur incapacité, n'ont aucune influence sur la bonne marche des organes qu'ils censés diriger » de par de son caractère dérisoire, elle réalisera une bonne illustration de la théorie bourdieusienne de la domination et du pouvoir symbolique : l'expression suppose que le maintient du cahot n'ai pas fortuit, il a pour conséquence le maintient du pouvoir sans avoir recours à la force physique.

Finalement, dans l'excipit, l'auteur illustre le rapport violence physique / violence symbolique :

Extrait 2 : « _ Votre erreur est de n'avoir pas compris que votre ponctualité et votre assiduité ne pouvaient désormais que vous faire suspect.

[...], une nuit, on vint chercher le prisonnier pour l'emmener, menottes aux poignets vers une lointaine prison militaire. On le fourra dans une cellule souterraine. Il n'en sortit que trois mois plus tard pour se retrouver dans une salle face à trois officiers solennels siégeant derrière une longue table.

Le plus gradé donna lecture des chefs d'inculpation.

¹⁷ R. MIMOUNI, *Le Manifestant, passim, op. cit.* p.42.

_ Vous êtes accusé d'intelligence avec les agents étrangers, d'atteindre à la sûreté intérieure de l'Etat, de détournement des deniers du Front, d'offense au Chef de l'Etat, de troubles à l'ordre public. Vous êtes passible de la peine de mort. »¹⁸

Dans la clause, l'auteur affirme que dans un rapport de violence symbolique toute singularité (même positive) est prohibée, elle est comprise comme une menace à l'ordre inégalitaire établi, ou une tentative de résurrection. Du fait la violence physique serait de retour.

Dans notre cas de figure, une fois jugée d'inefficace, la violence feutrée cède la place à la répression physique du personnage. Cette transformation est représentée sur le plan stylistique par l'intrusion d'un champ lexical propre à la force (suspect, menottes aux poignets, prison militaire, fourrer, cellule souterraine, officiers solennels, accusation, atteinte, Etat, détournement, offense, chef de l'Etat, trouble, peine de mort). Cette homologie parfaite entre nous dévoile l'horizon ultime de la domination symbolique: la violence physique.

Finalement, l'analyse des extraits, nous a permis de déduire que la violence physique fait retour sur un fond d'échec de la violence symbolique, ou plutôt de brèche dans son efficacité, et que la violence physique et la violence symbolique, loin de s'exclure mutuellement, coexistent au sein d'une même violence. En ce sens, la relation entre violence physique et violence symbolique repose sur le « principe des vases communicants »¹⁹ c'est-à-dire, le déclin de la première se fait au prix de l'accroissement de la seconde.

Cette approche sémiotique de la lecture- compréhension, loin de toute considération historique rentre dans une perspective d'actualisation du sens, laquelle fera l'objet du chapitre suivant de notre travail de recherche.

¹⁸ R. MIMOUNI, *Le Manifestant, passim, op. cit.*, p.54.

¹⁹ En mécanique des fluides, le principe des vases communicants consiste à ce qu'un liquide homogène remplissant plusieurs récipients, reliés entre eux à leur base et soumis à la même pression atmosphérique, s'équilibre à la même hauteur dans chacun d'eux. Ceci est vrai quels que soient leur forme et leur volume.

Chapitre III

**Vers une lecture actualisante
du *Manifestant***

« L'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. »

R. BARTHES., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 1953, p. 24.

Usuellement, pour comprendre la signification d'une œuvre littéraire, il faut la rapprocher de l'actualité de son écriture et de l'évolution littéraire de l'ensemble de l'œuvre de son écrivain au sein de l'histoire littéraire.

Or, actuellement, on assiste à une tentative de remise en question à l'égard de cette approche, notamment par les tenants de la productivité et de l'efficacité des disciplines universitaires professionnalisantes. En effet, certains théoriciens dont Jean-Marie Schaeffer, Vincent Jouve et Yves Citton s'engagent à repenser la pertinence du littéraire en proposant un renouvellement de la théorie de la lecture et littérature.

Dans leur sillage, et afin de défendre l'importance de la lecture et de l'étude des textes anciens, nous nous appuyons dans ce chapitre sur l'argument pragmatiste d'Yves Citton selon lequel l'activité esthétique de la lecture dégage une puissance de transformation éthique et politique¹. Il appelle, ainsi, à une lecture actualisante des œuvres littéraires, visant à exploiter les différences entre l'actualité de la lecture et le contexte historique de l'écriture dans le but d'apporter un éclairage dépaysant sur le présent.

Ces lectures actualisantes décloisonneraient les différents champs réflexifs conditionnant nos manières de penser et d'appréhender le réel. En effet, Citton cherche à faire advenir la résistance à partir de l'esthétique du texte à proprement parler c'est-à-dire dans « le potentiel connotatif des expressions, des rythmes syntaxiques et textuels, des valeurs des points de vue narratifs, des détournements antiphrasiques ». ²

En effet, nous pouvons dire que la lecture actualisante prend la forme d'un espace de négociation d'un choix stratégique de l'écrivain et des croyances et valeurs que ce texte ancien fait résonner dans le présent.

Ainsi, nous tâchons dans ce chapitre d'effectuer une relecture voire une lecture actualisante du *Manifestant* de Rachid Mimouni. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous verrons dans un premier lieu l'impact des éléments externes sur la réception de l'œuvre, à savoir l'incidence de l'actualité de l'écriture et de l'édition sur la réception, ceci comprend le rôle de la contrainte conjoncturelle et le rapport qu'elle entretient avec l'innovation dans le style. Dans un deuxième lieu nous tenons à analyser la structure (interne) de l'œuvre et son impact

¹ Cf. Y. CITTON, *Lire, interpréter, actualiser, pourquoi les études littéraires ?*, Paris : Editions Amsterdam, 2007.

² *Ibidem*, p. 16.

sur la réception à savoir : l'apport du genre littéraire, de la langue d'expression, et du cadrage spatio-temporel.

3.1. Incidence de l'actualité de l'écriture et de l'édition dans la réception : La nouvelle de Mimouni entre la norme et la distorsion

Il est difficile de séparer le contexte politique des années quatre-vingt-dix de l'actualité littéraire algérienne, l'horreur quotidienne développant, nécessairement, une écriture différente.

Pour Guy Dugas, cette époque marque, de façon qualitative et quantitative la littérature algérienne. En ce sens il écrit :

C'est précisément au cours de ces mois de profonds bouleversements et de violence qu'apparaissent dans l'édition algérienne les romans du commissaire Llob et de Djamel Dib, introduisant parmi une production qui est loin d'être débarrassée des poncifs antérieurs, une véritable révolution dans la réception du roman maghrébin.³

La période s'étendant entre la fin des années quatre-vingt et début des années quatre-vingt-dix représente une période « intéressante à noter dans l'histoire de la littérature algérienne en train de s'écrire. »⁴, dit Christiane Chaulet-Achour. On assiste à une emprise beaucoup plus immédiate du réel sur le fait littéraire, qui se concrétise dans l'écriture par ce que l'on peut nommer un « retour du référent ».

Les années quatre-vingt-dix marquent, en effet, le retour à une écriture beaucoup plus directement narrative en même temps qu'elles témoignent du lien indéfectible, entre écriture et actualité.

Christiane Chaulet-Achour note en effet que ces années « [avaient] vu de nombreux intellectuels quitter le pays et qu'après le silence du transfert, les écrivains ont repris la plume. »⁵ Pour cette dernière, on assiste dès lors à une « prolifération de textes où se mêlent témoignages et œuvres créatrices ». ⁶

Il paraît ainsi, que les événements tragiques qui secouent l'Algérie depuis la fin des années quatre-vingts, ont bien provoqué une rupture féconde, sur le plan littéraire, notamment

³ G. DUGAS, « 1989, An I du polar algérien », dans *Algérie, 1989*, Ouvrage Collectif, Toronto : Editions la Source, 1998. p.117.

⁴ C. ACHOUR, « Littérature » dans *2000 ans d'Algérie 1*, ouvrage collectif, Paris : Editions Séguiers, 1998, p.100.

⁵ *Ibidem.* p.101.

⁶ *Ibidem.* p.102.

sur les formes d'écriture. En effet, le paysage littéraire algérien de la décennie noire semble s'inscrire dans un contexte de renouvellement.

3.1.1. *Le Manifestant* : une nouvelle de rupture féconde

La rupture dans l'écriture maghrébine postcoloniale est un acte de contestation concrétisé dans une œuvre romanesque. En effet l'inadéquation de la situation de l'Algérie postcoloniale avec les aspirations du peuple algérien a créé une faille entre le peuple et son état, cette rupture a été explicitement incarné dans le recueil de nouvelles *La ceinture de l'Ogresse* de Rachid Mimouni et précisément dans sa nouvelle d'ouverture *Le Manifestant*.

De prime abord, la période qui se situe entre la fin des années 80 et le début des années 90 en Algérie, instaure une double rupture : une « rupture tragique » sur l'évolution sociale et politique du pays - sans revenir pour l'instant sur tous les événements qui ont marqué l'Algérie depuis les émeutes populaires de 1988 - mais également, et c'est ce qui nous intéresse en premier lieu, une « rupture littéraire ».

En effet, le moment de l'écriture ainsi que celui de la parution du *Manifestant* (1989-1990) représente en lui-même un moment de rupture dans l'histoire de l'Algérie. écrivent Najib Redouane et Yamina Mokaddem :

« Il est des dates qui, dans le devenir du pays, ont marqué profondément la vie politique et sociale, culturelle et artistique des générations qui ont suivi »⁷.

3.1.1.a) Une rupture synchronique

Sur le plan synchronique, malgré la violence quotidienne et, sûrement, même en relation avec elle, la littérature algérienne, au pays ou en exil, semble plus vivante que jamais. Témoignant de cette vivacité, Beïda Chikhi écrit : « les textes s'accumulent sous des formes décapantes. Les éditeurs s'activent, diffusent, les revues culturelles prolifèrent, les mouvements associatifs se multiplient, font acte et prennent acte par l'écriture, les débats publics s'animent, questionnent, interprètent, poléminent, se transcrivent. »⁸

La production littéraire des années quatre-vingt-dix ne s'éteint pas alors, au contraire elle se renouvelle. A côté d'auteurs déjà reconnus tels que Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, Assia Djébar ou Mohammed Dib - pour ne citer que ceux-ci -, apparaissent des écrivains pour qui les années quatre-vingt-dix étaient leurs années de poussée à l'instar de

⁷ N. REDOUANE et Y. MOKADDEM, « 1989 en Algérie : Nouveaux palimpsestes de la littérature féminine algérienne. Nouvelles écritures à travers l'exemple de "Vaste est la prison" d'Assia Djébar et "Une Femme à Alger" de Fériel Assima », *Algérie, 1989*, Ouvrage collectif, Toronto : Editions La source, 1999, p. 11.

⁸ B. CHIKHI, *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris : Editions L'Harmattan, 1997 p. 221.

Yasmina Khadra et de Boualem Sansal. De cette multiplication des auteurs découle, naturellement, une prolifération de textes, de genres et de thématiques au renouveau du paysage littéraire algérien.

La thématique soulevée dans le *Manifestant* tourne autour de la violence symbolique qui représente une nouvelle forme de violence (nouvelle par rapport à sa théorisation par Pierre Bourdieu). Cette thématique paraît singulière, voire originale par rapport à celles de ses contemporains à l'instar de Mouloud Mammeri et de Yasmina Khadra qui se penchèrent sur l'atrocité des événements vécus et leurs répercussions traumatiques sur le peuple algériens.

3.1.1.b) Une rupture diachronique

Par ailleurs, sur le plan diachronique, la comparaison de notre œuvre d'études aux travaux antérieurs de Mimouni révèle un autre aspect de rupture thématique :

Avec *Le printemps n'en sera que plus beau*⁹, son premier roman, Rachid Mimouni fait revivre la période héroïque du combat d'un peuple pour son indépendance : les héros de ce roman sont jeunes, graves, investis d'une mission essentielle, celle du sacrifice dans le but de la libération du pays. Ainsi nous pouvons qualifier cet écrit de roman « rose », marqué par un optimisme abondant.

Dans *Une paix à vivre*¹⁰, Mimouni nous invite à suivre une tranche de la vie d'un adolescent aux toutes premières heures de l'Indépendance algérienne. Où L'Ecole Normale d'instituteurs en était le cadre narratif privilégié : lieu de formation de la jeunesse de l'après-guerre, mais aussi lieu où se cristallisent de nombreux paradoxes. L'apprentissage scolaire de la citoyenneté qui, pourtant, au sein de la société, se heurte aux barrières érigées à l'expression politique (avec la répression des manifestations estudiantines, et l'encadrement bureaucratique de l'expression.). Ainsi en est-il enfin d'une revendication de liberté.

Dans le *Fleuve détourné*¹¹, Rachid Mimouni pose les jalons d'une orientation radicale de son écriture, renforcée par une sorte de mise en écho interne de ses romans : en effet, on y trouve déjà formulés et même réitérés les mots de « malédiction » et de « peine à vivre » qui deviendront les titres de ses romans suivants, tandis que le thème obsessionnel du viol et de la bâtardise constituera la substance principale de *Tombéza*.

⁹ Cf. R. MIMOUNI, *Le printemps n'en sera que plus beau*, Alger : Editions ENAL, 1978.

¹⁰ Cf. R. MIMOUNI, *Une paix à vivre*, Alger : Editions ENAL, Alger, 1983.

¹¹ Cf. R. MIMOUNI, *Le fleuve détourné*, Paris : Editions Laffont, 1982.

Tombéza,¹² se déroule dans ce temps aussi infini que bref qu'est le temps d'une agonie. Au seuil de sa mort, le personnage Tombéza déroule le film de son horrible vie qui, inéluctablement, va se transformer en destin. En ce sens, Mimouni impose une autocritique sociale rigoureuse qui débouche sur l'idée que l'individu ne peut qu'accuser les traits vicieux de la société qui l'englobe, l'hypocrisie sociale et la lâcheté sous toutes ses formes à savoir celle du tabou sexuel et de la misogynie qui offre au violeur une totale impunité et celle du tabou religieux qui permet à l'ignorance d'embrigader la foi et le savoir.

Par ailleurs, *La Ceinture de l'Ogresse*¹³, amorce un tournant décisif dans l'écriture de Mimouni. Ainsi, la mise en évidence de l'absurde politique et social s'effectue par un investissement génial auprès du domaine de la sociologie et de la psychologie comportementale.

Finalement sur le plan synchronique comme sur le plan diachronique cette nouvelle de Mimouni exhorte à merveille une sorte de rupture féconde. Ceci témoigne- comme nous le suggérons auparavant- que la réalité tragique de la décennie noire n'a pas étouffé la production littéraire algérienne mais, au contraire elle était source d'une parole multiple.

3.1.2. L'écriture subversive dans *le Manifestant*, entre la singularité et la contrainte

Chacun le sait, les années quatre-vingt-dix sont, en Algérie, celles d'une guerre civile d'autant plus cruelle qu'elle n'épargne aucune catégorie de la société. Les auteurs et les journalistes n'échappent pas à la barbarie, qui souvent et dès les débuts de la guerre les prend pour cible. Pour mémoire, nous citerons l'assassinat de Tahar Djaout¹⁴, une des premières plumes victimes des violences islamistes.

Pas loin de celle de son compatriote assassiné, L'œuvre de Mimouni dérangeait, titillait le politique, dénonçait l'état décadent d'une Algérie post-indépendante censée préserver la dignité de son peuple. A travers son écriture, Mimouni mettait à nu toutes les tares politico-sociales présentes à une époque où il valait mieux ne pas critiquer. D'innombrables romans

¹²Cf. R. MIMOUNI, *Tombéza*, Paris : Editions Stock, 1984

¹³Cf. R. MIMOUNI, *La Ceinture de l'Ogresse*, op. cit.

¹⁴ « Moins d'un an après l'assassinat de Boudiaf tombait le premier journaliste algérien, et non des moindres ; en mai 1993, Tahar Djaout – l'un des rares algériens, à cette époque, à avoir été publié et consacré à Paris – poète, romancier et chroniqueur ardemment républicain, fut tué de deux balles dans la tête devant son domicile »
Y. B., *L'Explication*, Paris : JC Lattès, 1999, pp. 29-30.

étaient censurés. A ce sujet, Amal Maafa décrit l'œuvre mimouniène comme une œuvre «longtemps mise sous silence »¹⁵.

Dans cette situation Mimouni, à l'instar de nombreux écrivains, se réfugia en France où il commence à publier son œuvre.

En effet, le choix de la langue française comme langue d'expression est en relation directe avec cette autre variété du « lecteur modèle » que cible l'auteur : Le lecteur français qui se montre avide d'informations sur la crise de l'Algérie ex-colonie française.

Dans le prologue de la revue *Souffles*, le marocain Abdellatif Laâbi écrit que l'usage du français est un choix délibéré et qu'il n'y voit « aucun drame ni paradoxe »¹⁶, le véritable enjeu est de parvenir à une langue ce que l'écrivain aura « passé au crible de son histoire, de sa mythologie, de sa colère, bref de sa personnalité propre. »¹⁷

Toutefois, seule la publication dans l'Hexagone n'a pas satisfait l'ego de l'auteur tendant à conquérir un large lectorat surtout algérien. Mimouni procède à une nouvelle stratégie d'écriture : la distorsion du texte.

Pour Beïda Chikhi « parcourir les textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un espace ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition »¹⁸.

Guy Dugas écrit à propos des romans publiés en France :

Je sais bien que les ouvrages d'auteurs algériens publiés en France depuis six ou sept ans circulent largement en Algérie, malgré l'éclatement des circuits de distribution, malgré le recul évident de la francophonie, malgré la peur enfin.¹⁹

La question que nous nous sommes posée alors est en quoi consiste cette stratégie de démolition du modèle maghrébin ancestral ? Et comment pouvons nous l'actualiser ?

3.1.2.a) Simplicité et lisibilité

Le Manifestant de Mimouni semble être détaché du modèle iconoclaste du roman maghrébin.

¹⁵ A. M AAFA : « Une volonté de faire découvrir nos écrivains », *Relire l'œuvre de Rachid Mimouni* Journée d'étude , Université 8 mai 1945, Guelma, Le 12 février 2019.

¹⁶ A. LAABI, « Prologue » ? in *Souffles*, n°1, Rabat, 1^{er} semestre, 1966.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ B. CHIKHI, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris : Editions L'Harmattan, 1996, p. 7.

¹⁹ G. DUGAS, « 1989, An I du polar algérien », in *Algérie, 1989, op. cit.* p. 125.

A l'exemple de *L'Étranger* de Camus, Mimouni procède à « l'écriture blanche » : L'effacement des marques de littéarité qui suppose une écriture moins centrée sur les recherches formelles. Cette nouvelle tendance mise en œuvre par l'écrivain peut être considérée comme un nouvel exercice de style qui témoigne de l'envahissement du littéraire par le réel et du primat de la fonction référentielle (critique) sur la fonction poétique (stylistique et rhétorique).

D'un autre côté cette « écriture blanche » joue un rôle crucial dans la réception de l'œuvre dans la mesure où elle favorise la lisibilité de l'œuvre et garantit une bonne compréhension de par le lecteur le moins instruit comme par le spécialiste en littérature.

3.1.2.b) L'apport du genre dans la réception de l'œuvre

Nous pouvons, ces derniers temps, noter un regain d'intérêt pour la « littérature populaire », avec la publication de diverses nouveautés consacrées à ce genre et la réédition d'ouvrages qui sont désormais considérés comme des classiques. -toutefois, nous ne reviendrons pas pour l'instant sur les notions de paralittérature et de littérature, car cela n'a pas d'utilité dans notre étude-.

Pour Yves Chevrel, l'expression « littérature populaire », genre dans lequel nous pouvons classer notre œuvre d'étude, « renvoie à une littérature en contact étroit avec le peuple – que celui-ci soit l'auteur (collectif), le destinataire, le sujet (dont traite cette littérature) ou qu'il s'agisse d'une littérature qui se définit comme au service du peuple. »²⁰

3.1.2.c) L'effet personnage

Le Manifestant est un récit écrit pour le peuple et sur le peuple algérien. Dans la mesure où il représente (selon la subjectivité de son écrivain) et éclaire la réalité empirique politique, historique et sociale de la nation, il semble bien être à même de permettre au lecteur algérien de s'identifier aux personnages, de se reconnaître en eux et en leurs destins. Cela s'explique par le choix même de personnages effectué par l'auteur : Dans une perspective réaliste Mimouni a fait recours aux « personnages de l'humanité commune » auxquels le lecteur est susceptible de s'identifier (ce choix est propre aux écrivains réalistes, naturalistes et ceux du nouveau roman).

Comme dans la vie réelle, le lien s'établit plus facilement avec celui qui nous ressemble. Le lecteur partage donc la vision du monde et les valeurs du personnage, il se réjouit ou

²⁰ Y. CHEVREL, *La littérature comparée*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 4^{ème} édition corrigée, 1997, p.81.

compatit avec lui, partage ses émotions et ses sentiments plus aisément, et entre en résonance avec lui. Ainsi, en proposant ce genre de personnage, l'écrivain permet au lecteur de mieux se comprendre en lui faisant découvrir des aspects cachés de sa personnalité, qu'il ne saurait, immergé dans la vie. Ainsi dans *Le Manifestant*, l'auteur fait recours à la question suivante : « _ Aurais tu déjà été traité dans un asile psychiatrique ? »²¹. Nous qualifions cette question d'« interrogation ironique » car le locuteur revient aussitôt sur ses paroles en ajoutant : « il est bien connu que les déments sont incapables de juger de leur état »²².

Ainsi dans le cas où le lecteur s'identifie à ce personnage, l'interrogation posée au personnage lui interpelle, sa conscience sera stimulée et il se lance à son insu dans la quête d'une réponse propre à lui.

De surcroît, La dimension humaine des personnages réalistes permet de mieux comprendre l'être humain en général. Ainsi en évoquant quelques vices communs de l'humanité comme celui la curiosité négative évoquée par l'auteur dans l'expression suivante : « la volubile matrone semblait passer ses journées sur le palier, plus vigilante que concierge guettant des locataires mauvais payeurs »²³, Le but suprême du romancier serait donc de nous faire connaître et aimer l'âme humaine, dans sa grandeur comme dans sa misère.

Pour conclure cette conceptualisation de l'acte d'écrire, des stratégies de la lecture, (notamment de la lecture littéraire), et la modélisation d'un « lecteur type » a pour effet d'éviter au lecteur de se perdre dans le labyrinthe des interprétations possibles, et l'empêche de se lancer vainement dans des tentatives d'interprétations infructueuses face auxquelles nous porterons une vigilance particulière dans le reste de notre travail de recherche.

3.2. Un cadre spatio-temporel allégorique

Le cadre spatio-temporel est l'univers dans lequel s'anime l'histoire. Il joue un rôle crucial dans la lisibilité du texte notamment lorsqu'il s'agit de temps et d'espaces référentiels dont le cas de notre œuvre d'étude. Le choix d'un cadre spatio-temporel vérifiable, comme le choix de personnages référentiels, fait partie de cette tendance du retour vers le réalisme, longtemps apprécié par les masses populaires.

²¹ R. MIMOUNI, *Le Manifestant. Op. cit. passim.* p.24.

²² *Ibidem.* p. 25.

²³ *Ibidem.* p. 11.

Les écrivains des années quatre-vingt-dix dont Rachid Mimouni, exprime Mdarhri Alaoui, Abdallah dans *Algérie, 1989* :

[Les écrivains des années quatre-vingt-dix] nous montrent, dans leurs fictions violentes, un univers « connu » qui est celui de notre vie quotidienne mais aussi celui dont les médias s'épuisent à nous présenter des aspects disparates ou à nous proposer des analyses de circonstance²⁴

Le cadrage spatio-temporel de notre œuvre d'étude est profondément ancré dans la terre algérienne et dans l'histoire : une peinture authentique de la ville d'Alger lors d'un 1 mai de l'histoire de l'Algérie.

3.2.1. Temps fictionnel, temps allégorique

En narratologie, le temps désigne les relations qui s'établissent entre le temps réel de l'histoire et le temps fictif du récit. Le premier se mesure par le nombre d'années, mois, jours, heures, minutes, etc. Quant au second, il se mesure au nombre de pages et de lignes²⁵.

Selon Christian Metz, « le récit est une séquence deux fois temporelle [...] : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). »²⁶

Ainsi, le temps est un signifié qui acquiert dans le texte un signifiant qui le représente. Nous verrons dans un deuxième temps quels liens existent entre eux.

3.2.1.a) La vitesse et l'ordre : Un rythme décomposé

Parler de la vitesse nécessite de s'interroger en premier lieu sur la durée de l'histoire. Notre histoire s'étale sur une période de trente-trois jours. Nous verrons en deuxième lieu comment cette durée est distribuée sur les différentes séquences de l'histoire.

Séquence 1 : « Préparation de la manifestation », c'est la phase préliminaire avant le passage à l'acte. Elle dure trois heures. Elle s'étale sur 3 pages alors TH < TR*.

Séquence 2 : « La manifestation » : elle n'a duré qu'une heure d'environ. Elle s'étale sur 8 pages ce qui veut dire TH < TR.

²⁴ A. MDARHRI ALAOUÏ, « Roman algérien actuel et violence sociopolitique : Tendances thématiques et narratologiques », dans *Algérie, 1989, op.cit.* p.132.

²⁵ V. JOUVE., *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 43.

²⁶ C. METZ, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 27. [en ligne] : <https://smithkarea.firebaseio.com/34/Essais-sur-la-signification-au-cin%C3%A9ma-Tomes-1-et-2.pdf>

* TH : c'est le temps de l'histoire, TR : c'est le temps du récit.

Séquence 3 : « L'arrestation et l'enquête » : elle a duré 3 jours, toutefois elle s'étend sur 44 pages, alors $TH < TR$.

Séquence 4 : « l'enfermement » : cette séquence se divise en deux moments :

1. L'enfermement dans le commissariat de police : il a duré longtemps. Cependant, le narrateur emploie une ellipse qui n'exprime pas explicitement le temps passé : « Une nuit on vint chercher le prisonnier pour l'emmener. »²⁷ : $TH = n$, $TR = 0$.

2. L'enfermement dans une prison militaire (dans une cellule souterraine) : cela a duré trois mois. Or, cette durée a été représentée dans le récit par une deuxième ellipse : « Il n'en sorti que trois mois plus tard. »²⁸ : $TH = 3$ mois, $TR = 0$.

Séquence 5 : « le jugement » : il a duré une seule séance finissant par la peine de mort. Sur le plan du récit, la séquence n'occupe qu'un seul paragraphe de 7 lignes : $TH > TR$.

Nous constatons que le récit commence par des scènes ralenties dont le temps du récit est supérieur au temps de l'histoire et se termine par un sommaire²⁹ voire une ellipse dont l'accélération est maximale.

Dans l'ensemble, le rythme du récit s'accélère. Il est d'une allure maximale sauf dans les premières séquences. Nous interprétons les ralentissements par l'espérance du narrateur de mettre à jour les moments narrés et les accélérations par l'incapacité de l'homme de faire face à des violences qui germent continuellement.

Par ailleurs, Pour ce qui est de l'ordre Mimouni emploie un discours qui prend forme dans le présent et s'ouvre sur le passé dans une atmosphère de remise en cause. Écrit l'auteur en guise témoignage : « Le chef de service que nous avons à l'époque, un français était d'une autre compétence que celle de celui qui nous dirige aujourd'hui. Il ne tarda donc pas à découvrir les étranges mouvements de ces comptes. Il crut à une malversation et prévint donc la police. »³⁰

Cette stratégie d'écriture rétrospective est conformément employée pour répondre aux exigences de la portée sociopolitique de l'œuvre. Le va et vient permanent s'incère dans la théorie postcoloniale qui a pour but d'analyser les effets durables de la colonisation sur les

²⁷ R. MIMOUNI, *La Ceinture de l'Ogresse, Le Manifestant*, op.cit. p. 53.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Selon la terminologie de G. GENETTE, le « sommaire » l'accélération du tempo narratif : tout un pan du récit est résumé en quelques lignes ou quelques mots.

³⁰ R. MIMOUNI, *La Ceinture de l'Ogresse : Le Manifestant*.op.cit. passim.p. 48.

peuples anciennement conquis. Il exprime ainsi la déstructuration et la non linéarité de la narration. A ce propos, Roger-Michel Allemand dit :

Le Nouveau Romancier s'affirme impuissant à freiner la progression du temps par les « souples tenailles du langage » [...] mais aussi parce que le présent psychique semble une surface où les éléments fortement émotifs sont sur le même plan.³¹

Notre récit, *Le Manifestant*, consiste ainsi en une condensation de projections à la fois cognitives et émotionnelles qui confère à la notion du temps une surcharge de sens.

3.2.1.b) Le premier mai : un temps référentiel

Le récit commence un 1^{er} Mai matin, qui représente une date capitale dans l'Histoire contemporaine : la journée internationale des travailleurs dans de nombreux pays, qui commémore les luttes pour les droits des travailleurs dont la journée de huit heures.

Cette date marque en effet l'identité collective des travailleurs du monde entier, d'autant plus celle des algériens, pour lesquels le premier mai incarne la sauvage répression des manifestants algériens par l'armée française en 1945.

Ce choix est d'une efficacité hors pairs dans l'établissement d'une affinité entre l'écrivain et son lecteur.

3.2.2. Un espace référentiel, pourtant anonyme !

L'espace est le lieu où s'installent la diégèse et les personnages. D'après Gérard Genette :

Il désigne un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins.³²

C'est-à-dire, il est l'un des éléments décisifs qui participe à la trame narrative. Ainsi, s'intéresser à l'espace d'un point de vue narratologique revient à s'intéresser à la description qui le prend en charge.

³¹ R.M. ALLEMAND. *Le Nouveau Roman en question*, Paris : Editions lettres modernes.2009, p. 62.

³² G. GENETTE., *Figures II*, Paris : Editions du Seuil, 1969, p. 43.

Dans *Le Manifestant*, l'auteur s'abstient de localiser explicitement son histoire, cependant nous pouvons comprendre à travers l'énonciation suffisamment embrayée qu'il s'agit de la ville d'Alger : « La citation devenait critique car le porteur de pancarte était près d'atteindre le palais présidentiel. »³³. Le palais présidentiel se situe naturellement dans la capitale ce qui veut dire l'histoire se déroule dans la ville d'Alger.

3.2.2.a) Pourquoi Alger la capitale ?

Nous avons déjà souligné l'enracinement de notre corpus dans la terre algérienne par rapport à la composante du temps; nous voudrions ici nous concentrer sur les images et les descriptions que l'auteur nous offre de la ville d'Alger, du fait que nous supposons avoir affaire à des descriptions causales, étroitement liées à la critique du système et de la vie sociale en Algérie.

Dans *Le Manifestant*, la ville d'Alger représente un espace référentiel, ce dernier est défini comme un espace qui existe réellement en tant qu'étendue géographique. affirme Frank Evrard :

La ville n'est pas un simple référent garantissant un effet de réel. La définition qu'en donne Chesterton en 1901 est « *l'Iliade* de la grande ville » [...], l'observation clinique du centre de la ville, point de jonction du plaisir, de l'argent et du crime, conduit à une représentation mythique négative de l'espace urbain.³⁴

Extrait : « Les trottoirs étaient encombrés de grappes d'adolescents oisifs. Devant les portes des boulangeries fermées s'allongeaient des files de jeunes enfants indisciplinés mais patients. [...] Les rares cafés ouverts étaient grouillants de monde. Pas la moindre table libre. Les consommateurs, coudes sur le formica des tables, s'ennuyaient outrageusement. Les conversations étaient en panne. Les clients se demandaient que faire de cette journée qui ne faisait que commencer. »³⁵

L'œuvre décrit une ville souffrante où s'entrelacent misère, pénurie et analphabétisme. Ces images ont pour effet de dramatiser le récit et de produire chez le lecteur une illusion du réel.

³³ R. MIMOUNI, *Le Manifestant*, op. cit. passim. p. 20.

³⁴ F. EVRARD, *Lire le roman policier*, Paris : Dunod, 1996. pp. 111-112.

³⁵ R. MIMOUNI, *Le Manifestant*, op. cit. passim. p. 12.

Le palais présidentiel représente quant à lui un autre espace référentiel fortement significatif : « La situation devenait critique car le porteur de pancarte était près d'atteindre le palais présidentiel.»³⁶. Cette expression montre au lecteur que la principale cible de l'écrivain est le Pouvoir gangrené par la mafia politico-financière et l'intégrisme.

³⁶ R. MIMOUNI, *Le Manifestant*, *op. cit. passim.* p. 20.

Conclusion générale

Le Manifestant est une nouvelle singulière du défunt Rachid Mimouni dans laquelle s'entrelacent le génie de l'écrivain et l'originalité de la thématique. Elle date d'une vingtaine d'années mais restant toujours d'actualité, que nous pouvons qualifier d'intemporelle voire éternelle.

Vu l'impotence de la thématique qu'elle met en évidence : « la violence symbolique », un concept cher à la sociologie depuis son apparition, dans *La Reproduction* de Pierre Bourdieu vers les années soixante-dix, *Le Manifestant* de Rachid Mimouni s'est revêtue d'une portée philosophique et sociologique qui dépasse les frontières de la littérature, pour s'inspirer et inspirer la formalisation des sciences humaines et sociales. En effet, Cette position garantit à la littérature une place à part dans le domaine de la connaissance de l'humain. « L'accès à la littérature est un ferment d'émancipation et de réalisation de soi ».¹

Par ailleurs, en guise de réponse à notre question de recherche majeure. Il nous a semblé évident que l'écriture fondée sur le désenchantement modifie les catégories esthétiques traditionnelles de la littérature maghrébine d'expression française. En ce sens, la première hypothèse a été confirmée à nos yeux par le rapport entre la structure de l'œuvre et la conjoncture de sa parution. Autrement dit, la tendance « désillusionniste » qu'adopte l'écrivain est la concrétisation d'une attitude engagée vis-à-vis à sa société, à ses concitoyens et ses compatriotes comme le dit Sartre, en outre c'est la résultante de son mal à vivre au sein d'une société dont la situation socioéconomique demeure critique (imprégnée par l'intégrisme, la bureaucratie, la corruption, l'ignorance, etc.), et la situation politique devient tragique (une guerre civile). Cet état de choses avait eu des incidences multiples et variées sur la production littéraire algérienne à savoir l'écriture, l'édition et la réception de l'œuvre.

Quant à la deuxième hypothèse, effectivement, la violence symbolique, ne représente pas seulement la thématique centrale de l'œuvre, également elle fut appréhendée par l'auteur qui s'en est servi dans son projet d'écriture de dénonciation :

¹ D. VIART, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », *Fins de la littérature : Esthétique et discours de la fin*. Paris : Armand Colin, 2012. p. 20.

« En usant d'une violence symbolique, je crois qu'il est nécessaire de ne pas laisser les gens ronronner dans un confort intellectuel ». ²

Ainsi, pour comprendre le fonctionnement de cette violence symbolique comme étant une stratégie d'écriture, nous nous référons au model d' « allégorie » de Citton : selon lequel, ce qui est décrit littéralement doit être reconstruit pour donner un sens nouveau à situer sur un autre niveau, en phase avec le monde actuel.

Nous avons déduit en l'occurrence, que l'ironie envahissante, la dérision extravagante et le retour vers le référentiel au détriment du poétique ainsi que l'alternance violence physique - violence symbolique dans le texte représentent en effet le fonctionnement de la violence dans le monde réel dont le rapport entre la violence physique et la violence symbolique relève du principe des « vases communicant », ce qui veut dire : la violence physique fait retour sur un fond d'échec de la violence symbolique, ou plutôt de brèche dans son efficacité.

Finalement, pour répondre à notre interrogation première sur la polémique que pose le statut actuel de la littéraire au sein des sciences humaines. Et à l'égard de l'amplification des les discours pessimistes foisonnent sur la fin de la littérature, à preuve les essais de William Marx, *L'adieu à la littérature* (2005), de Tzvetan Todorov, *La littérature en péril* (2007), de Richard Millet *Le Désenchantement de la littérature* (2007) et *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature* (2010).

A la lumière de cette étude effectuée sur *Le Manifestant* de Rachid Mimouni - cette nouvelle inclassable, vu sa richesse thématique et son caractère iconoclaste, mais que nous pouvons insérer dans le genre social, voire populaire - Il s'est avéré que l'œuvre littéraire tire profit des sciences sociales ; et en contrepartie, elle leurs fourni tout un univers illustratif. Nous pouvons ainsi dire que littérature et science ne s'excluent pas l'une, l'autre. Au contraire elles coexistent et se complètent.

² R. MIMOUNI, Cité par N. REDOUANE, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*, Paris : L'Harmattan, p. 7.

Nous disons au terme de notre recherche, qu'il n'y a pas lieu à ce genre de débats car ces discours sont le résultat d'une vision restreinte et réductionniste traitant la littérature comme un bien de comme les autres. Ecrit Gisèle. SAPIRO :

Désormais, la valeur de la littérature française se mesure à l'aune de sa présence sur le marché de la mondialisation, au nombre d'exemplaires vendus, de contrats de traduction négociés à Francfort, au nombre d'adaptations cinématographiques. [...] Ce qui compte désormais, c'est la visibilité.³

Cependant, il est prohibé de restreindre la grandeur de l'art de la littérature à une affaire lucrative.

Nous suggérons pour de futur travaux de recherche plus approfondis une lecture actualisante comparative de l'ensemble du recueil de nouvelles *La Ceinture de l'Ogresse* du défunt Rachid Mimouni qui vit encore dans ces écrits et vivra à travers chaque travail de recherche portant sur lui.

³ G. SAPIRO, *La sociologie de la littérature*, Paris : La Découverte, 2014. p. 37.

Références bibliographiques

CORPUS

MIMOUNI, R. « *Le Manifestant* ». *La Ceinture de l'Ogresse*. Alger : Editions Chihab. (Reéd posthume). 2012. (Edition originale : Seghers 1990).

Œuvres littéraires de Rachid Mimouni citées

MIMOUNI, Rachid. *Le printemps n'en sera que plus beau*, Alger : ENAL, 1978.

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

Mimouni, Rachid. *Le fleuve détourné*, Paris : Laffont, 1982.

MIMOUNI, Rachid. *Tombéza*, Paris : Stock, 1984.

Œuvres littéraires citées

Y. B. *L'Explication*. Paris : JC Lattès, 1999.

Ouvrages théoriques

ALLEMAND, Roget-Michel. *Le Nouveau Roman en question*. Paris : Editions lettres modernes, 2009.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953.

P. BOURDIEU et J.C. PASSERON, *La Reproduction : Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Editions Minuit, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions du Seuil, 2012. (Edition originale : 1992).

BOURDIEU, Pierre. *La notion d'habitus : Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Editions du Seuil, 2000.

BORDAS, Eric *et al.* *L'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006.

CHAULET ACHOUR, Christiane. « Littérature » dans *2000 ans d'Algérie* . (Ouvrage collectif). Paris : Editions Séguiers, 1998.

- CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*. Paris : Presses universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? » 4ème édition corrigée, 1997.
- CHIKHI, Beida. *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris : Editions L'harmattan, 1996.
- CHIKH, Beida. *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- CITTON, Yves. *Lire, interpréter, actualiser, pourquoi les études littéraires*. Paris : Editions Amsterdam, 2007.
- COTTRET, Monique. *Réflexions sur le procès de la Reine*. Paris : Les Editions de Paris, 2006.
- DUGAS, Guy. « 1989, An I du polar algérien ». Dans *Algérie, 1989*, (Ouvrage collectif). Toronto : Editions la Source, 1998.
- DURKHEIM, Emile., *De la vision du travail social*. Paris : Editions Félix Alcon. 1893.
- DURKHEIM, Emile. *Les Règles et la méthode sociologique*. Paris : Presses Universitaires de France. 15^e éd. 1963.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*. (Trad. Fr.). Paris : Grasset, 2004.
- ECO, Umberto. *Les guerres du faux*. (Trad. Fr). Paris :Editions Grasset, 2008.
- EVARD, Frank. *Lire le roman policier*. Paris : Dunod, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Malaise Dans La Civilisation*. Paris : PUF (Réédition),1970.
- GAUCHET, Marcel. *Le Désenchantement du monde : Une Histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard. Coll. Bibliothèque des sciences humaines.1985.
- GENETTE, Gerrard., *Figures II*, Paris : Edition du Seuil, 1969.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris : Seuil (Coll. Poétique),1972.
- JOUBE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette. (Coll. Contours littéraires), 2008.
- JOUBE, Vincent. *Poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2010.
- LEONARD, Albert. *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*. Paris : Librairie José Corti, 1974.

LUKACS, Georg. *La théorie du roman*. Paris : Gallimard. (Trad. Fr.), 1968.

LUKACS, Georg. *Soljenitsyne*. Paris : Gallimard. (Trad. Fr), 1970.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Editions Armand Colin, 2004.

MDARHRI ALAOUI, Abdallah. « Roman algérien actuel et violence sociopolitique : Tendances thématiques et narratologiques ». Dans *Algérie, 1989*. (Ouvrage Collectif). Toronto : Editions la Source, 1998.

SAPIRO, Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte, 2014.

SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce-que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1985.

STORA, Benjamin, *La guerre invisible. Algérie, années 90*. Paris : Presse de Science Politiques, 2001.

VIART , Dominique. *Fins de la littérature : Esthétique et discours de la fin*. Paris : Armand Colin, 2012.

WOLFGANG, Iser. *L'acte de lecture*. Bruxelles :Edions. Mardaga. (Trad. Fr),1985.

Revue et articles

BOURDIEU, Pierre. « Tout est social ». In *Le Magazine littéraire*. N° 303. Octobre (1992).

LAABI, Abdellatif. « Prologue ». In *Souffles*. N°1. Rabat. 1er semestre, 1966.

PELLETIER, Lucien. « *L'émergence du concept de totalité chez Lukács (I)* » In *Laval théologique et philosophique*. 47/3, 1991.

Dictionnaires et encyclopédies

Le Larousse : Dictionnaire de l'ancien français. 2012.

Le Petit Robrt. (Nouvelle édition), 2002.

Mémoires et thèses

HUYGENS, Audrey. « La Violence économique ». Mémoire de DEA. Université de Lille II, 2016.

Sources Internet

Livres électroniques

GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 1955. [En ligne] :
http://classiques.uqac.ca/contemporains/goldmann_lucien/dieu_cache/dieu_cache.html

METZ, Christian. *Essai sur la signification au cinéma*. [En ligne] :
<https://smithkarea.firebaseio.com/34/Essais-sur-la-signification-au-cin%C3%A9ma-Tomes-1-et-2.pdf>.

WEBER, Max. *Economie et Société*. Édition posthume, 1921. [En ligne] :
http://www.freepdf.info/public/ebook/Weber_Max_-_Economie_et_societe_Tome_1.zip

Articles électroniques

BOURDIEU, Pierre « La mort saisit le vif : Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée ». In *Actes de la recherche en sciences sociales*. 32-33. 1980. [En ligne] : <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2077>

BOURDIEU, Pierre. « Le marché des biens symboliques ». In *L'Année sociologique*. 3. 22 (1971), pp. 49-126. Presses Universitaires de France. [En ligne] :
<http://www.jstor.org/stable/27887912>.

BOURDIEU, Pierre et Loïc WACQUANT. « Réponses : pour une anthropologie réflexive ». In: *Revue française de sociologie*, , 34-2 (1993) pp. 293-296. [En ligne] :
www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1993_num_34_2_4247

CLARK, Katerina et Holquist Michael. *Les cercles de Bakhtine*. Editions Esprit. 91/92 (7/8). Juillet- août (1984). [En ligne] : <https://www.jstor.org/stable/i24270922>.

DUCHET, Claude. « Médiations du social ». In *Littérature*. N° 70, 1988. [En ligne] :
www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_70_2_2701.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. « La sémiotique de Peirce ». In *Signo*, [En ligne] :
<http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.

ISAMBERT, François-André. WILLEMS, Emilio. « Dictionnaire de sociologie ». In: *Revue française de sociologie*, 3-3. 1962, p. 337. [en ligne] :
www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1962_num_3_3_6106.

ISMAIL, Mabtassim. *Littérature maghrébine d'expression française* : [En ligne] : <https://sites.google.com/site/pc1espcae/litterature-maghrebine-d-expression-francaise>.

MUSANJI, Mwatha. « Langage et violence ». In *La littérature africaine écrite en français*. [En ligne] : <http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf>.

REDOUANE, Nadjib. *Autour du texte maghrébin : Lecture(s) de l'œuvre de Rachid Mimouni*. [En ligne] : <http://www.librairieharmattan.com>

ROCHON, André. « *Lo scrittore nella società rinascimentale : sollecitazioni, pressioni, repressioni* ». In *Problemi*. N°55, 1979, p. 115-131. Dans D'Amico, Juan Carlos . « Écrivains et pouvoir à la Renaissance. Les écrivains italiens, le pouvoir de Charles Quint et l'idéologie impériale ». Dans *Cahiers d'études romanes*. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4753>.

VIART, Dominique « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature ». In *Fins de la littérature*. [En ligne] http://manuscritdepot.com/documentspdf/Fins-de_la-litterature_extrait.pdf

« Rapport sur la santé dans le monde ». In *Changer le cours de l'histoire*, 2004. [En ligne] : <https://www.who.int/whr/2004/fr/>.

Mémoires et thèses

AOUNELLAH, Soumia. « Ecriture de la violence et violence de l'écriture dans Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra ». Mémoire de magistère. Université de Batna. [En ligne] : http://theses.univ-batna.dz/index.php/theses-en-ligne/doc_download/3646-lecriture-de-la-violence-et-la-violence-de-lecriture-dans-les-agneaux-du-seigneur-de-yasmina-khadr.

SALOMON, Kabuya. *Les nouvelles écritures de la violence en littérature africaine francophone. Les enjeux d'une mutation depuis 1980*. Thèse de Doctorat. Université de Lorraine, 2014. [En ligne] : <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751196>

Table des matières

Introduction générale.....	1
Aperçu sur l'œuvre <i>Le Manifestant</i>	8
1. Chapitre I : Le récit comme écho écrit de la conjoncture de son émergence.....	10
1.1. De la sociologie de la littérature à la sociocritique.....	11
1.1.1. Historique de la critique sociologique de la littérature.....	11
1.1.1.a) La littérature dans les historiosophies du XIX ^e siècle.....	12
1.1.1.b) L'esthétique socialiste : Le paradigme de la certitude.....	13
1.1.1.c) L'apport de Georg Lukács.....	14
1.1.1.d) Entre les deux guerres.....	14
1.1.1.e) L'après révolution bolchévique.....	15
1.1.1.f) Une sociologie du champ littéraire.....	16
1.1.1.g) Littérature, culture et société moderne.....	17
1.1.1.h) La socialité du texte littéraire.....	18
1.1.2 Approche sociocritique de Goldman.....	19
1.1.2.a) Prémisses de la pensée goldmanienne.....	19
❖ La pensée dialectique.....	19
❖ Le structuralisme génétique.....	20
❖ La vision du monde.....	21
❖ Le concept d'homologie.....	22
1.1.2.b) Comment étudier l'œuvre littéraire selon Goldman ?.....	23
1.2. L'écriture : un moyen d'affrontement, de sensibilisation et de changement.....	23
1.2.1 Ecriture et engagement littéraire.....	24
1.2.1.a) Qu'est ce qu'écrire ?.....	24
1.2.1.b) Le pouvoir de l'écriture.....	24
❖ Pourquoi écrit-on ?.....	24
➤ Le désenchantement du monde : Pour une écriture de désillusion.....	25
➤ Le désir de lucidité : Une nécessité de sortir de la caverne.....	28
1.2.2. Alchimie de la réception.....	29

1.2.2.a) Historique du rapport écrivain / lecteur.....	30
❖ Le Moyen Âge.....	30
❖ La renaissance	30
❖ Le XVII ^e siècle.....	30
➤ La laïcisation de l'écrivain.....	31
➤ La domination de l'idéologie religieuse.....	31
➤ Le classicisme	31
❖ Le XVIII ^e siècle.....	31
❖ Le XIX ^e siècle.....	31
❖ Le XX ^e siècle.....	32
1.2.2.b) Le lecteur en théorie.....	32
❖ Les modèles de lecteurs.....	33
❖ Le lecteur modèle.....	35
2. Chapitre II : Esthétique de la violence symbolique dans l'écriture mimounienne.....	38
2.1. Métamorphose de la violence.....	39
2.1.1. Evolution diachronique du concept de « violence ».....	39
2.1.2. Vers une typologisation symbolique de la violence.....	40
2.2. La violence symbolique comme une stratégie d'écriture	43
2.2. 1. La violence à l'épreuve de l'écriture.....	43
2.2.2. <i>Le Manifestant</i> , entre la violence physique banalisée et la violence symbolique.....	44
3. Chapitre III : Une lecture référentielle ou actualisante ?.....	49
3.1. Incidence de l'actualité de l'écriture et de l'édition dans la réception : La nouvelle de Mimouni entre la norme et la distorsion.....	51
3.1. 1. <i>Le Manifestant</i> : une nouvelle de rupture féconde.....	52
3.1.1.a) Une rupture synchronique.....	52
3.1.1.b) Une rupture diachronique.....	53
3.1.2. L'écriture subversive dans <i>Le Manifestant</i> , entre la singularité et la contrainte.....	54
3.1.2.a) Simplicité et lisibilité.....	55
3.1.2.b) L'apport du genre dans la réception de l'œuvre.....	56
3.1.2.c) L'effet personnage.....	56
3.2. Un cadre spatio-temporel directif et allégorique.....	57

3.2.1. Temps fictionnel, temps allégorique.....	58
3.2.1.a) La vitesse et l'ordre : Un rythme décomposé.....	58
3.2.1.b) Le premier mai : un temps référentiel.....	60
3.2.2. Un espace référentiel, pourtant anonyme !.....	60
3.2.2.a) Pourquoi Alger la capitale ?.....	61
Conclusion générale.....	64
Références bibliographiques.....	67
Table des matières.....	72

Résumé

Depuis la nuit des temps, la littérature a toujours été et reste encore l'ultime refuge de l'homme où il échappe au monde et révèle ce que lui hante l'esprit, ses grands rêves et ses petits soucis. Ainsi, dans le présent travail, nous avons abordé l'« écriture de désenchantement » dans *Le Manifestant* de Rachid Mimouni. Ce genre d'écriture émancipante, contestataire, blanche, dont la littérarité est anéantie au profit de la simplicité et de la lisibilité, toutefois l'ironie envahissante et la dérision extravagante traduisent l'attitude engagée qu'adopte l'auteur vis-à-vis de sa société et son dévouement pour sa cause pendant la décennie noire.

Nous avons discuté ainsi de la thématique traitée par l'écrivain à savoir « la violence symbolique ». Emprunté à la sociologie bourdieusienne, ce concept représente un type de violence qui répandait l'illusion et l'enracinait dans l'imaginaire collectif à fin de maintenir l'ordre sans avoir recours à la force physique. Toutefois la peine de mort absurde qu'a subit le protagoniste vu de son comportement singulier témoigne du déplacement de la violence symbolique d'une catégorie thématique à une stratégie d'écriture qui interpelle la conscience du lecteur et le provoque à s'interroger sur sa condition.

ملخص

مند فجر التاريخ كانت الكتابة الأدبية ومازالت أنيسة الإنسان وملاذه الذي يفر إليه من أجل البوح بمكنونات صدره و ما يحمله من آمال وآلام وفي هذا النسق تطرقنا لدراسة القصة القصيرة "المتظاهر" للكاتب الفذ رشيد ميموني . هذه القصة تترجم التزام الكاتب تجاه مجتمعه و تفانيه في الدفاع عنه في ظل الظروف القاهرة خلال العشرية السوداء متبنيا بذلك نسقا جديدا مناهضا ، مستقرا و بعيدا كل البعد عن الجمالية الأدبية والحس الفني المرهف و منفلنا بذلك من جميع القوانين التقليدية التي تقيد الكتابة الأدبية .

تطرقنا من خلال هذه الدراسة إلى الإشكالية التي عالجهها الكاتب وهي " العنف الرمزي " و هو نوع من العنف يقضي بنشر الوهم و تأصيله في الوسط المجتمعي حتى تتم السيطرة على الشعب دون اللجوء إلى القوة و ترسيخه في المجتمع بطريقة يستحيل الانفلات منها حيث أن البطل نتيجة سلوكه المتفرد تعرض لإعدام عبثي و من هنا نستنتج تحول العنف الرمزي من وضعية إشكالية إلى استرا تيجية كتابة تستفز عقل القارئ و تدفعه للتساؤل حول حقيقة وضعه .

Abstract

From the dawn of history, literary writing was and still is the human ancestry and its refuge where he reveal its hopes and pains. In this context we have touched upon the study of the novel « the protester » written by the famous Rachid Mimouni. This story translate the commitment of the writer towards his society and its dedication to defend it under the circumstances of the black decade , adopted a new style provocative and far from aesthetics and artistic sensibility and adopting all traditional laws that restrict literary writing.

We discussed through this study the problem deal with « symbolic violence » as a type of violence that spread the illusion rooted in the community so that the control of the people without resorting of the force in a way impossible to escape them as the hero result of his unique behaviour. We conclude that the transformation of the symbolic violence from a problematic situation to a writing strategy that provokes the reader's mind and prompts him to question the reality of his situation.