

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université El Hadj Lakhdar - Batna



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
Ecole Doctorale de Français
Antenne de Batna

Thème

ORALITE ET ECRITURE DANS *L'HONNEUR DE*
LA TRIBU DE RACHID MIMOUNI

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du Diplôme de Magistère

Option : Sciences des textes littéraires

Sous la direction du :
Pr. Said Khadraoui

Présenté & soutenu par :
Houichi Abla épouse

Khelifi.

Année universitaire
2007/2008

INTRODUCTION

En se référant aux soubresauts de l'histoire, la littérature algérienne a suivi l'évolution dramatique de son pays ; ce qui incite les écrivains algériens des années quatre-vingt de choisir **d'écrire en réponse à l'urgence du réel** et à la nécessité du devoir ; d'où la naissance d'une littérature d'amertume et de désillusion. C'est une réponse à la situation grave évoquée par les événements générés par les conjonctures politico- historiques. Un cri de révolte contre toutes les formes de violence et d'injustice.

Cette littérature est présentée par la production de certains romanciers qui traitent des thèmes plus spécifiquement liés à **une critique sociale** et politique en décrivant le drame algérien et le massacre quotidien et dont la prédominance de **l'esprit de contestation**. Citons ainsi, Rabah Belamri, Rachid Mimouni, Tahar Djaout, Amine Zaoui...

Depuis les années 1980, on assiste pourtant à une **réapparition du récit**. Les écrivains maghrébins de langue française, notamment Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, ont **recourt au genre romanesque en imitant un modèle d'écriture appelé le "modèle ancestral"**. Il recouvre à la fois **les genres narratifs oraux** tels le conte, la fable et la légende.

Nous nous proposons dans ce travail d'interroger **l'oralité et l'écriture** dans le roman *L'honneur de la tribu* de R. Mimouni et de voir si son oeuvre s'inscrit dans ce qu'on propose d'appeler la tendance **"néo-narrative"**, c'est-à-dire un courant de renouvellement, une mouvance nettement marquée par la réconciliation avec la narration et un retour en force du récit, non plus classique (balzacien) mais traditionnel tel qu'en témoignent les traditions orales et écrites arabo- berbères.

Il nous a semblé pertinent d'approcher de plus près son roman *L'honneur de la tribu* pour essayer d'y déceler et de comprendre les procédés d'écriture pour mieux le situer dans le champ littéraire algérien, maghrébin et universel.

A la lecture de *L'honneur de la tribu* de R. Mimouni, le lecteur est réellement désemparé par sa structure éclatée, fragmentée, sa forme non conforme aux conventions littéraires réalistes de la fiction.

Faouzia Bendjlid a noté que la lecture du roman de R. Mimouni ne laisse pas insensible le lecteur; elle le décontenance, le déstabilise car il se trouve devant une pratique du langage littéraire aux formes hors norme. L'accès au sens se trouve perturbé par la recherche de procédés d'écriture n'ayant plus de lien avec les catégories réalistes de la transparence, de la vraisemblance et de la linéarité qui projettent dans la fiction l'illusion du réel.

C'est dans cet espace littéraire algérien, multiple et complexe que nous avons essayé de cerner, que s'érige cette œuvre romanesque de R.Mimouni; pour cet écrivain de la troisième génération.

Ces contestations nous amènent à nous demander comment Rachid Mimouni pouvait **établir un pont entre l'oralité et l'écriture** dans *L'honneur de la tribu* et comment ce **modèle d'écriture** permet à cet écrivain de la «néo-narrativité» la possibilité d'exprimer son **identité et sa différence** à travers le retour au conte oral et la réécriture fidèle (le pastiche sérieux) du modèle ancestral.

Nous émettons alors l'hypothèse que la culture **orale** répond à une volonté d'exprimer **une origine, une altérité** à travers un genre-le roman. C'est pour cette raison que nous pensons que l'écriture romanesque prévue pour exprimer une autre vision du monde, se laisse envahir par l'univers, l'imaginaire, les valeurs d'une société de tradition orale. Nous pensons que c'est par son aspect important qu'elle devient le support par lequel on entre en dialogue avec une société de tradition écrite.

L'approche proposée dans ce modeste travail est bien une lecture par laquelle nous allons entrevoir un certain nombre d'éléments marquant la question des rapports entre oralité et écriture après une étude exhaustive du roman *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni.

Tout au long de notre travail, nous essayerons de confirmer que **le pastiche sérieux comme la parodie**, sont alors le moyen avec lequel on dialogue avec **l'Autre**. Cela serait peut-être le **meilleur héritage** qui nous permettrait de raisonner au plan de l'universel.

Le Nouveau Roman ne peut pas offrir aux écrivains de la « néo-narrativité » la possibilité de collecter les parties dispersées d'une identité brisée, menacée de disparition. C'est pour cela, nous estimons que seul le conte oral en tant que dire et modèle ancestral permettait de retrouver ses racines et de signifier son altérité. Ce sont d'abord de **nouvelles pratiques littéraires** au moyen desquelles **on signifie à l'Autre son identité et son origine**.

En effet, nous pensons que **la langue française et la tradition orale** seraient peut-être les meilleurs moyens qu'un écrivain maghrébin d'expression française utilise pour exprimer sa différence, son identité, son altérité au plan de l'écriture et de traduire son malaise. Ainsi, nous allons montrer au cours de notre travail comment Rachid Mimouni fait advenir à l'universalité un dire, une mémoire menacée d'instabilité.

Pour analyser un texte littéraire à travers les données les plus fonctionnels de l'analyse du discours littéraire ; nous pouvons évoquer : les procédés narratologiques : la structure des récits, le système reliant les événements et les protagonistes, le temps et l'espace, en sommes tous les éléments formels de l'analyse structurale du récit.

Ce courant littéraire avec sa nouvelle vision de la société, avec l'éclatement des formes esthétiques traditionnelles ne laisse pas insensibles les écrivains maghrébins qui vont à leur tour vivre et connaître les bouleversements entraînés par la décolonisation. Ils se retrouvent eux-mêmes face à leurs sociétés nouvelles affrontant les impératifs de la reconstruction et de la modernité.

L'oralité associe d'autres procédés tels que la dérision ou l'humour. Elle introduit aussi d'autres genres narratifs comme le fantastique et le délire. Ces codes ouvrent l'œuvre à de multiples lectures.

C'est ainsi que de multiples ressources esthétiques sont convoquées qui ne sont pas du ressort exclusif de l'écriture de R. Mimouni mais qu'il faut penser dans le courant de la modernité qui domine le vingtième siècle.

C'est ce mouvement littéraire du renouvellement qui semble séduire R. Mimouni; son influence est perceptible dans son roman *L'honneur de la tribu* ; dans ce texte se dessine déjà la recherche d'une esthétique moderne et rénovatrice mais qui s'affirme comme entièrement vouée à l'éclatement et la subversion au plan narratologique et discursive.

Les nouvelles critiques pensent au croisement des codes narratifs, c'est-à-dire à la subversion du code narratif ordinaire, comme l'inclusion dans la narration du mythe, du fantastique, de l'inscription du délire et de sa poétisation, du code de l'oralité. Ces codes, qui s'entremêlent, s'appuient sur toute une gamme de procédés formels d'écriture comme la polyphonie, l'humour et la dérision, créant de ce fait un monde romanesque chaotique et difficilement accessible au lecteur à travers un récit différent du type habituel.

Tout au long de notre travail, nous essayerons d'évoquer la présence riche de ces procédés formels d'écriture dans notre corpus *L'honneur de la tribu* afin de percer ses effets et ses intentions sur le projet littéraire mimounien. Pour cela, nous avons jugé utile de subdiviser notre travail en quatre chapitres :

Le premier chapitre portera donc sur la présentation de Rachid Mimouni avec sa biographie et une tentative de percer le sens de son œuvre au fil de son cheminement, son rapport avec l'Histoire. Notre débat s'articule autour de la réception critique du texte de Mimouni et sur son évolution à l'intérieur même de son univers romanesque, ce qui nous permet de mieux comprendre le sens profond de son oeuvre, ses tendances et sa rénovation.

Il nous semble important aussi de traiter l'aperçu historique des différents aspects de l'approche de l'oralité, qui seront une tentative de définitions, tout en mettant en exergue sa réflexion à la fois d'ordre historique, linguistique et esthétique sur le champ littéraire mimounien, maghrébin et universel. Nous nous servons également de la parole de l'auteur sur sa production et sa conception même de l'acte d'écrire. Les travaux de Bendjelid illustrent parfaitement comment *L'honneur de la tribu* , le troisième roman de la trilogie qui occupe une place marquante dans la littérature maghrébine de langue

française et qui s'inscrit très franchement dans un projet d'écriture moderne tout en gardant au discours son rôle de dénonciation.

Le deuxième chapitre est consacré à l'exposé des données théoriques nécessaires pour aborder l'analyse du récit *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni. Pour cela, nous avons repris les travaux de G.Genette en vérifiant la dichotomie entre narrateur / auteur et en traitant les techniques narratives relevées de la discordance entre l'ordre diégétique et l'ordre chronologique dans *L'honneur de la tribu*. Afin de venir à bout de notre questionnement, nous avons opté pour l'analyse narratologique qui consiste à étudier les techniques narratives et leurs effets dans un récit et qui nécessite des outils qui permettent une analyse interne du roman.

Le troisième chapitre présentera d'abord la place qu'occupe l'oralité dans la littérature maghrébine et notamment dans notre corpus de travail *L'honneur de la tribu*, il traitera la relation de transposition, de mutation ou de transformation existant entre l'oralité et l'écriture qui se manifeste dans l'analyse du discours. Cette étude s'est focalisée sur le rapport de l'oralité avec l'écriture dans *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni, en relevant les indices et les marques de l'oralité dans cette œuvre.

Il s'agit de montrer comment et pourquoi ce rapport est déterminant dans la démarche créatrice, la production de l'œuvre et l'élaboration d'une esthétique. Partant d'une saisie de l'oralité qui englobe aussi bien les dimensions anthropologique et linguistique que symbolique et esthétique, cette étude se propose de découvrir comment celle-ci est à l'origine d'un projet de renouvellement scriptural et littéraire.

Nous procéderons alors à ce que révèle l'expérience littéraire de Mimouni, pour vérifier et certifier son appartenance à la tendance « néo-narrative ». Notre travail a pour objet de réfléchir sur ce qui apparaît paradoxalement à la fois comme un écart et un lien dans ce trajet de l'oralité à l'écriture.

Dans le dernier chapitre, nous avons tenté de déceler comment le romancier R.Mimouni, pastiche le modèle ancestral, la fable et le considère comme un repère d'écriture pour chercher son identité qui est menacée d'effacement. Cette approche

cherche à saisir les rapports entre le littéraire et le culturel. Elle permet de véhiculer des expressions, des valeurs et des charges sémantiques, affectives et culturelles pour séduire le lecteur.

L'analyse des stratégies de l'inscription de l'oralité dans l'écriture vise ainsi à déceler l'empreinte laissée par l'imaginaire à l'œuvre dans l'écriture par un espace symbolique. Ce champ culturel, identitaire, inaugural et déterminant avec lequel l'écriture entretient des rapports conflictuels, s'articule autour de la culture et la tradition orale.

Nous avons essayé de nous pencher surtout sur les choix d'une telle écriture pour mieux comprendre les mécanismes qui ont généré l'œuvre de R. Mimouni qui offre une vision de l'humanité.

L'analyse de cette focalisation montre les significations qu'elle entraîne à un niveau social, culturel, linguistique, identitaire et esthétique. De là, l'ouverture de cette étude sur une réflexion qui n'entend pas la notion d'oralité uniquement comme désignation de la tradition orale, d'une pratique culturelle spécifique mais aussi dans le sens de l'émergence d'une écriture moderne engageant une conception originale du langage littéraire, du rapport avec la création et d'un être au monde.

C'est l'universel que cherche à atteindre l'œuvre de R. Mimouni à travers laquelle il dit son rapport aux choses et formule sa vision du monde et de l'être. Ce sont les mots, la mémoire et l'imaginaire, qui tentent de comprendre à travers le projet littéraire de Mimouni, la genèse des formes esthétiques que déploie l'écriture.

PREMIER CHAPITRE

PRESENTATION DE RACHID MIMOUNI

I-1- Rachid Mimouni : la vie à l'œuvre

La littérature maghrébine développe sa réflexion sur les conditions et les modes de son expression. La génération des années quatre-vingt s'est distinguée par une implication plus directe dans la société civile. Cette génération d'écrivains se détourne vers l'écriture romanesque : un retour à des modes de narration plus traditionnelles comme *L'Enfant de sable* (1985). Tahar Djaout et Rachid Mimouni avec l'énergie tranquille qui les caractérisaient n'ont cessé de dénoncer les tares d'une société et ses maux destructeurs. Après (1980), on revient au roman de critique sociale et politique conservant un type de récit traditionnel comme *L'Invention du désert* de Tahar Djaout, *Le Fleuve détourné* et *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni.

Cette littérature représente le Maghreb comme une entité originale, celui des origines, d'une identité perdue, celui des guerres de colonisation, d'une guerre d'indépendance, celui de l'exil et d'un présent tourmenté, lié aux troubles sociaux, politiques et religieux dans lesquels l'écrivain se sent l'obligation de témoigner dans la limite de la censure et de jouer le rôle de porte-parole.

C'est ainsi que dans le paysage littéraire, maghrébin de langue française, la voix de Mimouni résonne comme contestatrice, dénonciatrice, inquiétante et si constructive. Il assume pleinement cette écriture révoltée contre les stéréotypes, mimétismes confortables, les compromissions idéologiques. Tout éclate sous le désir et le pouvoir de dire les malaises de sa société.

Il installe cette forme d'écriture dans une logique de la dénonciation :

« *J'ai délibérément mis l'accent sur la corruption, les insuffisances, les injustices, les abus. Mon propos est de contester, de dénoncer.* »¹

¹ - « *Rachid Mimouni accuse* », *Jeune Afrique* n° 1240, 10 octobre 1984, p.78, in BENDJELID Faouzia, *L'Écriture de la Rupture dans l'oeuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat nouveau régime sous la direction de Pr. Fewzia SARI, Univ. Département des Langues Latines, Algérie, 2005/2006. p. 1, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%204.pdf>, p. 508.

D'une plume acerbe, sans complaisance, Rachid Mimouni dénonçait le manquement du pouvoir politique, et éclatait la réalité et les hypocrisies de la société algérienne, donnant ainsi à son écriture une sorte d'engagement dont ses critiques sont dures, impitoyables.

Cette voix singulière et multiple introduit d'emblée la discordance dans le champ littéraire algérien, maghrébin et universel, faisant voler en éclats aussi bien les formes littéraires que les valeurs traditionnelles.

R. Mimouni pense que la littérature a un message social très fort à faire parvenir au lecteur à travers un texte contestataire. C'est pourquoi il présente son roman grave *L'honneur de la tribu*, une fable triste et émouvante dans laquelle il porte encore une fois un regard critique sur le comportement méprisant et dédaigneux des nouveaux dirigeants envers leur peuple. C'est la mémoire de l'Algérie profonde qu'un vieux cheikh veut inscrire dans une bande magnétique afin de sauver l'histoire de sa tribu de l'oubli.

Notre travail consiste à faire comprendre comment Rachid Mimouni a voulu établir un pont entre l'oralité et l'écriture, de sauvegarder cette tradition orale en la fixant par l'écriture en posant un regard critique sur la société algérienne et ses contradictions, à partir d'une lecture analytique de son roman *L'honneur de la tribu*, et comment l'Histoire s'impose, faisant de l'écrivain un grand visionnaire et un témoin à charge des responsabilités de la tragédie algérienne.

La littérature devient, pour lui, un engagement politique dont la principale fonction est de dénoncer les maux qui rognent le pays et la société. L'écriture est donc un acte¹ de courage, une manière de lutter contre l'obscurantisme. Elle est pour R.Mimouni « un acte de transgression²... »

¹ - MYRIAM Boussouf, *La littérature du désenchantement : un exemple : Rachid Mimouni*, mémoire de magistère sous la direction de Dr.Z.Belaghoug, Univ. Ferhat Abbes-Setif,, p. 4.

² -MIMOUNI, Rachid, Rachid Mimouni: *Analyse clinique d'une dictature*, entretien réalisé par Chris-Kutschera, Février1992, disponible sur le site : http://www.chris-kutschera.com/Rachid_Mimouni.htm

Ainsi, nous porterons notre attention sur la littérature moderne d'où la pratique d'une écriture spécifique (les nombreuses exclamations, les propos incohérent à première vue, les nombreuses métaphores, les allusions à la torture...).

L'écrivain cherche les moyens adéquats de mise en rapport de l'histoire et de l'écriture. Il entreprend l'écriture pour relever le défi qu'a subi une partie de son public qui réclamait de l'écrivain- historien une contribution plus soutenue à l'écriture de l'histoire de l'Algérie sous la forme d'une idéologie¹ de la représentation.

L'écrivain prend conscience de la difficulté de narrer une somme d'expériences vécues réellement en leur restituant leur poids d'authenticité historique, il doit libérer son œuvre du projet contraignant du témoignage pour lui permettre d'évoluer vers la quête d'un récit particulier².

Le roman de R.Mimouni propose un monde épais, dense, réalisé formellement par un certain traitement du rapport entre le récit et le discours. S'inspirant quelque peu de l'expérience katebienne, il exploite ses pensées sous les effets d'une exigence esthétique³ littéraire. Son œuvre est pleine des images et des sensations, sortes d'écrans réalisés par la fiction et l'écriture. R.Mimouni s'intéresse aux possibilités, que lui offrent des différentes disciplines telles que l'histoire, la sociologie, la linguistique et la sémiologie, d'informer autrement ses fictions, d'enrichir ses structures de représentation et, surtout, de produire un discours littéraire particulier, contemporain de son époque, un discours qui implique ou investisse un maximum de savoirs.

Une œuvre qui se construit, un écrivain qui confirme ses talents d'artiste, un itinéraire caractérisé par une réflexion créatrice, une écriture déterminée par une écoute de soi et de la société, sollicitent le lecteur de multiples façons. L'échange constamment renouvelé entre l'écrivain, le penseur⁴, la critique d'art, l'historien, le dramaturge, écrivain stimulant la mémoire des ancêtres et secouant les archives, écrivain- architecte qui éprouve les structures, confectionne des réalités linguistiques et évolue vers une recherche plus vaste de la création.

¹ - CHIKHI Beida, *Les romans d'Assia Djébar: Entre histoire et fantaisie*, Alger OPU, p.21.

² - Ibid, pp. 31-32

³ - Ibid, p. 13.

⁴ - Ibid, pp. 16-17.

On ne peut s'empêcher d'admirer cette volonté constante des écrivains : témoigner, dénoncer cette image ambiguë, ces rapports de force et de violence, peindre la souffrance engendrée pendant tant d'années par ces peuples à la recherche d'un équilibre fragile et d'une identité tout en préservant leur langue, leur culture malgré l'histoire, l'exil, l'errance de tant d'entre eux.

Rachid Mimouni occupe une place marquante, participant à sa vitalité et à son renouvellement. Tôt venu à l'écriture, il est partie prenante de ce grand mouvement régénérateur de la production littéraire, maghrébine de la « néo-narrativité ». Mimouni est l'un de ces écrivains qui apportent un sang neuf à une littérature collée à certaines règles et valeurs artistiques et culturelles.

De son vivant, Rachid Mimouni est né le 20 novembre 1945 à Alma, actuellement Boudouaou (département de Boumerdès) à trente kilomètres à l'est d'Alger. Il est issu d'une famille de paysans pauvres. Après des études primaires à Boudouaou, il effectua son cursus secondaire à Rouiba avant d'entamer des études supérieures à Alger qui aboutirent à une licence de sciences en 1968. Il a enseigné pendant dix-sept ans. D'abord assistant de recherche à l'institut de développement industriel, il part ensuite en formation durant deux ans au Canada. Il revient pour enseigner à l'Institut National de la Production et du Développement Industriel en 1986. On le retrouve enseignant à l'École Supérieure du Commerce en 1990 puis devient professeur d'économie à l'Université d'Alger à partir de 1993 ¹.

Rachid Mimouni, est le célèbre écrivain algérien, lauréat de plusieurs prix littéraires. L'auteur de *L'honneur de la tribu* a marqué la littérature algérienne depuis les années quatre-vingt par ses nombreux ouvrages qui avait le mérite, que doit remplir toute œuvre littéraire digne de ce nom, de nous déranger, de nous sortir de notre confort, de nous donner le plaisir de lire, de le lire.

¹- BENDJELID Faouzia, op.cit, p.1.

Sans protection aucune dans son pays, il constituait une proie idéale pour les tueurs. Malgré l'insistance de son entourage, il se refusa à changer de domicile. Il gardera les mêmes habitudes.

L'écrivain Tahar Djaout, son ami de longue date, tomba à son tour sous les balles des intégristes. Rachid Mimouni ressentit durement cette mort. Il lui dédiera son dernier livre, « La Malédiction »¹, en ses termes :

« *A la mémoire de mon ami, l'écrivain Tahar Djaout, assassiné par un marchand de bonbons sur l'ordre d'un ancien tôlier* »². Le danger se faisait chaque jour plus proche. L'insécurité régnait partout. Nul n'était à l'abri. Rachid refusa de céder à l'affolement. Imperturbable, il poursuivra son travail. C'est dans ce contexte que survint aussi la mort de son père, emporté par la maladie. Rachid était très attaché à son « vieux paysan de père ». Sa mort l'ébranla au plus profond de lui-même. Les menaces se faisaient chaque jour plus précises, plus immanentes. Le danger menaçait maintenant ses enfants.

Mimouni se sentit coupable d'exposer ainsi la vie des siens. Il lui fallait partir et rapidement. La décision n'était pas facile à prendre. Il craignait l'exil par-dessus tout. Et, c'est dans cet exil qu'il mourut, loin des siens, loin de ses amis et surtout loin de cette terre, de cette Algérie profonde, cette Algérie trahie, martyrisée qu'il savait si bien raconter, qui a su lui inspirer des textes contestataires, dotant son écriture de cette force et de ce dynamisme.

Il pressentait quelque part que l'exil signifierait pour lui un non retour définitif. Il répétait souvent « *Si je quitte l'Algérie, je perds mes sources de vie, je ne pourrai plus écrire* »³. Il se résigna. Il quittera l'Algérie le 27 décembre 1993 au petit matin avec sa femme et ses enfants. Il n'y reviendra que pour y être enterré à côté de son père. Le 12 février 1995, l'écrivain succombe à une hépatite aigue. Rachid Mimouni nous quittait à l'âge de 49 ans. Sa mort surprit même ses proches. Il mourut loin des siens, loin de

¹ - MIMOUNI Rachid, *La Malédiction*, Paris, Ed. STOCK, 1993, p. 286.

² - *Biographie de Rachid Mimouni*, disponible sur le site <http://www.la-kabylie.com/actu/dossiers/cat-4-50-50-culture.html>

³ - Ibid.

l'Algérie. Pour ses amis qui ignoraient jusqu'à sa maladie, le choc fut terrible. Leur tristesse céda très vite la place à la colère.

Un nom que l'histoire de la littérature algérienne retiendra pour l'éternité et qu'il ne faut jamais oublier ce géant¹ qui est de la même trempe que les Dib, Mammeri, Feraoun, Kateb...

Après, Mohamed Dib, Kateb Yacine et Mouloud Mammeri, Mimouni promettait des lettres d'or à une littérature puissante et exceptionnelle, comme l'était tous ces écrivains. L'écrivain meurt trop tôt, trop jeune, rendant orpheline cette plume qui « *rêvait d'une paix à venir* »²

Des années après sa mort, Mimouni demeure une référence. Le journaliste M. Hammouche³ lui rend un vibrant hommage en qualifiant sa mort de « *une perte pour l'humanité* ». Traduit dans une vingtaine de langues, son œuvre continue à briller dans l'univers littéraire.

Le propos de cette étude est un examen de l'itinéraire de l'écrivain qui s'impose ici afin d'en dégager les étapes marquantes et sa place dans la littérature algérienne, maghrébine et universelle.

Ainsi, l'itinéraire romanesque de Rachid Mimouni débute à la fin des années soixante-dix avec la publication de son premier roman *Le Printemps n'en sera que plus beau* (SNED1978), qui traite de la guerre d'Algérie. Ce roman passe plus ou moins inaperçu et ce n'est qu'à partir de son œuvre *Le Fleuve détourné* publiée aux éditions Laffont en 1982 que sa véritable notoriété apparaît et qu'il se fait un nom.

D'autres romans suivront : En 1983, paraît *Une paix à vivre* chez Enal en Algérie. Dans une interview, Rachid Mimouni explique que c'est le problème de la

¹ - - Hommage à Rachid Mimouni, le 23 Février 2006 disponible sur le site : <http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-16966.html>

² - BELLOULA Nacéra, *Le retour du fleuve détourné*, in *Liberté* Le 12 Février 2002, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/info2.html>

³ - HAMMOUCHE M, in *Liberté*, Lundi 2 Décembre 2002, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/info2.html>

censure, qui a particulièrement affecté ce roman, écrit onze ans plus tôt mais publié une fois le succès déclaré du *Fleuve détourné*, qui l'a déterminé à éditer à l'étranger. Les thèmes majeurs du *Fleuve détourné*, le désenchantement de la révolution avortée et la corruption des gens du pouvoir, sont repris dans les deux romans qui lui font suite, *Tombéza* (1984) et *L'Honneur de la tribu* (1989).

Avec la publication de son pamphlet sur l'intégrisme *De la barbarie en générale et de l'intégrisme en particulier*, Rachid Mimouni devient l'homme à abattre. Il résiste mais la menace de mort contre sa fille de 13 ans le contraint à quitter son pays avec sa famille. Pour être proche de l'Algérie, il choisit le Maroc comme terre de refuge et s'installe à Tanger de Janvier 1994 à Janvier 1995, date de sa mort. Durant cette année, il anime une chronique¹ radiophonique hebdomadaire sur Medi 1.

Parmi les œuvres de l'auteur, nous avons le recueil de nouvelles *La Ceinture de l'Ogresse* (1990), *une peine à vivre* (1991) et le roman *la malédiction* (1993).

Rachid Mimouni a été destinataire de plusieurs distinctions : *L'Honneur de la tribu* lui a valu le Prix de l'Amitié Franco- Arabe en 1990, *La Ceinture de l'Ogresse*, le Prix de l'Académie française en 1991, *Une paix à vivre* et *De la barbarie en générale et de l'intégrisme en particulier* lui ont valu le Prix Albert Camus en 1992 et pour *la malédiction*, il a reçu le Prix du Levant et le Prix Liberté littéraire en Mai 1994. Pour l'ensemble de son œuvre, il a reçu le prix Hassan II des quatre jurys en 1991.

Entré en littérature et appartenant au courant de la « néo-narrativité » dans lequel il a des compagnons qui partagent avec lui le même désir de changement. Ses découvertes et ses rencontres orientent sa vie et déterminent son parcours. L'Histoire, le pouvoir, les origines, constituent les éléments par lesquels se fait le créateur.

A travers ses romans, Mimouni raconte le cours de l'Histoire pour faire une critique rigoureuse sur la révolution algérienne et dénonce la violence des hommes politiques. Passionné de vérité et de justice, il s'inquiète du sort de son pays, pointe un doigt accusateur sur les responsables de la dérive.

¹- MYRIAM Boussouf, op.cit, pp.10-11

Sa disparition prématurée a suscité souci tant chez ses compatriotes que parmi ses amis étrangers. Tous avaient perçu « la désespérance » de l'écrivain et sa volonté inébranlable de dire sa souffrance, de crier sa révolte.

Waciny Laredj est l'un des intellectuels qui lui rend hommage. Il a déclaré dans une rencontre intitulée « *L'apport de la littérature d'expression française au rayonnement de la culture algérienne* », qu'il vouait une grande estime à Rachid Mimouni de son vivant et qu'il ne rate aucune occasion de s'incliner à sa mémoire. Dans son exposé, Waciny Laredj a insisté sur le fait que le Texte mimounien s'appuie sur un effet de mémoire et de déception¹. Mais aussi sur les aspirations trahies suite à une situation difficile.

D'autres colloques internationaux ont été organisés pour lui rendre hommage et pour parler de la grandeur de son œuvre. Nous citons le Colloque qui s'est organisé sous le titre : « *Hommage et legs* » dans lequel les participants traiteront quatre problématiques² l'écriture en langue française et l'occidentalisme. La créativité algérienne entre positions et moyens, Rachid Mimouni et la manière d'écrire autrement et Rachid Mimouni ou la langue de la mémoire. Un autre colloque national à Boumerdès, s'est organisé sur la littérature algérienne sous le titre : « *Du roman en général et de Mimouni en particulier* »³

¹ - OMAR Kamel, « *Hommage à un écrivain majuscule* », *EL WATAN*, 13 février 2007, disponible sur le site : <http://www.elwatan.com/Hommage-a-un-ecrivain-majuscule>

²- « *Hommage et legs* », *EL WATAN*, 04Février, 2006, disponible sur le site :

http://www.elwatan.com/spip.php?page=article&id_article=35584

³- « *Du roman en général et de Mimouni en particulier* », *EL WATAN*, 27Février2007, disponible sur le site : <http://www.elwatan.com/2e-colloque-national-sur-la>

André Brincourt qui apporte un témoignage poignant sur le fond chagrin éprouvé par Mimouni pour son pays et son empressement à l'écriture, comme il sentait sa fin proche :

« [...] Rachid Mimouni avait une conscience très forte de la puissance de l'écrit [...], il ne se raconte pas, il s'est voulu l'interprète d'une souffrance, d'un refus et d'un espoir qui, désormais, le dépassent lui-même, [...]. »¹,

Don son exil forcé, Mimouni a été brusquement arraché à la vie. Il fait le vœu de voir les siens réconciliés, la tribu réunie et le grand fleuve reprendre son cours.

A la suite de l'écriture de R. Mimouni, le champ littéraire algérien s'ouvre à une écriture qui émerge dans les violences et les douleurs du terrorisme, celle qualifiée d' « écriture de l'urgence ». Il laisse en héritage un courant littéraire dans lequel s'investissent des écrivains algériens de grande réputation; citons R Boudjedra, A. Djebar, B. Sansal, Mokeddem, Y.Khadra ... Ces bouleversements et ces secousses de l'Histoire se répercutent dans les écrits d'une génération qui témoignent des violences extrémistes, de ses massacres et de ses carnages. Cette génération témoigne de ce qu'elle a vécu au quotidien et continue à le faire jusqu'à présent, à l'aube du XXI siècle. Il s'agit d'une autre génération d'écrivains qui s'exprime dans les soubresauts et les turbulences de l'Histoire.

¹ - BRINCOURT André, « La Pensée Vivante de Rachid Mimouni », in « Rachid Mimouni » Autour des écrivains maghrébins, sous la direction de Nadjib Redouane. Les Editions La Source Toronto_ Canada, pp 313-318), disponible sur le site : http://books.google.com/books?id=99YiDKDuiCwC&pg=PA242&lpg=PA242&dq=BRINCOURT+Andr%C3%A9+La+Pens%C3%A9e+Vivante+de+Rachid+Mimouni&source=web&ots=dy6D5EAhdb&sig=roQSbdPzKmtxdxllhHZao0AUzQw&hl=fr&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result

I-1-1- L'histoire au cœur du romanesque mimounien

L'histoire c'est, pour l'écrivain, l'interrogation des effets de la guerre sur les structures profondes de la société, c'est aussi ce qui révèle les coupures, les transformations et les changements engendrés par les événements dans la vie quotidienne. Elle se déroule à l'intérieur des expériences doublées de sensations diverses, d'impressions, de réflexions ou de jugements de valeur qui n'engagent que le vécu des individus. Il s'agit d'interpréter l'humain, l'individuel comme une incarnation¹ historique.

En fait, tout projet d'écriture est dicté par des impératifs d'ordre historique dans la complexité de ses deux dimensions concernant la culture et la civilisation. L'écriture de Mimouni est le produit de l'Histoire, car tout écrivain maghrébin est un produit de cette Histoire.

Ces turbulences de l'Histoire se reflètent dans le parcours de la tribu de Zitouna chassée de ses terres et n'ayant pas pu les réintégrer à l'indépendance car l'Histoire bouleverse tout. Donc ce paratexte, à travers ses discours et leurs formes, est riche en enseignements et contribue à définir un cadre pour la lecture du roman.

Kateb Yacine s'est inspiré de l'histoire de son pays et, dépassant la nécessité chronologique et l'immédiat des événements, il est parti en quête de ce qui, dans ces événements, est resté encore inexpliqué. Cet « encore inexpliqué » est appelé par l'historien français, Michel de Certeau, « l'absent de l'histoire »²

C'est à partir de cet absent que Kateb Yacine a tenté de mesurer la force de connexion des événements « catastrophiques » de son pays. R.Mimouni s'inscrit dans cette conception initiée par Kateb, il lui intégrera comme une interface indispensable à sa stratégie fictionnelle de l'histoire.

¹ - CHIKHI Beida, *Les romans d'Assia Djebar*, op. cit, pp. 34-35

² - CERTEAU Michel, *Voir faire de l'histoire II*, « *Nouvelles approches* », Paris, Gallimard, 1974, p.104, in ibid, p. 57.

Totalement impliqué dans l'histoire, R.Mimouni s'engage à fond dans la récupération des bribes d'histoires d'Algériens perdus dans le temps, enfouis dans l'espace, en retrait dans les mémoires et la tradition orale.

Dans son étude, R. Elbaz a noté que **la richesse et la complexité de ses stratégies narratives**¹ ne peuvent point être limitées à **une tradition maghrébine** de l'oralité. Au contraire, cette oralité est problématisée dans son écrit romanesque ; elle est à la **source des tensions discursives**² **qui nourrissent son roman.**

Bénamar Médiène, introduit le Roman de Mimouni sous le titre « *Entre violence et l'oubli, présentation libre de « l'honneur de la tribu »* ». Nous reprenons les idées directrices de cette introduction que Bendjelid a relevées :

L'Histoire est analysée comme une entreprise de démythification du passé. Ce qui **distingue** cette oeuvre c'est son **retour aux origines de la tribu, composante humaine, sociale et culturelle fondamentale de la société algérienne**; Mimouni part à la conquête d'un passé lointain qui sombre dans l'oubli alors qu'il est très **riche en enseignements** :

« C'est dans l'Histoire que Mimouni explore en ses profondeurs, en ses strates de non dits pour donner forme et parole aux oubliés, aux silencieux, aux aphasiques, aux muets, aux bègues et aux ombres dans cet univers du temps et des morts³ »

La littérature, pour Mimouni se met au service d'une lutte contre l'aliénation culturelle:

« Par de là l'espoir et le désespoir, c'est l'étonnante lucidité de Mimouni qui nous saute à la gorge et qui éclaire les abîmes de notre solitude et de nos aliénations. »⁴

Les techniques d'écriture se font dans la provocation ou la subversion. Le texte de Mimouni explose au double plan de la forme et du fond. C'est la revendication des écrivains iconoclastes qui se matérialise dans l'absolu de son fonctionnement esthétique :

¹ - ELBAZ Robert, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*, France : Editions PUBLISUD, 2003, p.124.

² - Ibid.

³ - MIMOUNI Rachid, entretien avec « *Revue Jeune Afrique* », N° 1240, 10 octobre 1984, in BENDJELID Faouzia, op.cit, p. 522.

⁴ - Ibid.

«Imagination proliférante, refus d'une esthétique formaliste, Mimouni fait sauter les clôtures, ouvre à l'infini les perspectives de la parole. La poésie est dans le souffle et dans les silences du conteur. Kateb Yacine dit :[dans le monde d'un chat il n'y a pas de ligne droite.] »¹

L'écriture de Mimouni est audacieuse et ne craint pas de dévoiler et de contester :
«c'est-à-dire de réinstaller le courage –Cette qualité civique, politique et philosophique essentielle –de regarder notre société, de nous regarder, de dire et d'écrire sans peur ni honte, ce que nous pensons et d'agir. »²

Une citation de P. Valéry qui met l'accent sur les procédés de l'écriture, le lien entre l'histoire et la fable qui dit que : *« Toutes les histoires s'approfondissent en fables. »*³ Plusieurs lectures qui parlent de l'écriture de Mimouni, qui suggère que du réel telle qu'elle est menée dans sa fiction reste profondément intégrée dans son imaginaire, qu'il y a une grande distance entre le réel et l'imaginaire, que le conflit entre la littérature n'aura pas la chance de trouver une solution dans ses écrits.

Les vers de Pierre Emmanuel semblent se référer à la désorganisation sociale des tribus par la politique coloniale de dépossession et d'expropriation des Algériens ; c'est cet itinéraire qui constitue l'histoire des tribus, histoire éternellement soumise aux soubresauts et aux fluctuations du mouvement des événements :

*« Telle est la Mère des humains pour ce si jeune
Époux entre ses bras instruit à commencer
Ici et non du lieu dont ils furent chassés. »⁴*

En déclarant dans le premier article du recueil, *Mythes, images et imageries de l'écriture*, Yamilé Ghebalou affirme que cette citation considère la fable comme un *approfondissement* de l'histoire, c'est aussi son accomplissement et son exploitation esthétique.

¹ - Ibid.

² - Ibid.

³ - ELBAZ Robert, op. cit, p.19

⁴ - Ibid., p. 20.

On pourrait prétendre que Mimouni a suivi son époque pas à pas, qu'il y'aurait une évolution chronologique dans son œuvre et que son roman fait le bilan d'une parcelle historique du développement de cette société.

Elbaz a prétendu aussi que dans l'univers romanesque de Mimouni, il se faisait une scission temporelle entre le passé et le présent, que le présent, étant donné sa débâcle, n'est point historisable² et que seul le passé est dépositaire d'histoires et d'Histoire. Il serait erroné, cependant, de penser que le texte pose cette coupure séparant le passé du présent, car le passé lui-même est loin d'être homogène et univoque, contrairement à ce qu'ont prétendu la majorité des critiques. Le passé, ce passé déterminant pour notre récit, remonte bien plus loin que l'installation des colonisateurs sur la terre algérienne.

Les cruautés du présent sont en premier lieu le produit de ce passé *pur* de Zitouna, bien avant l'avènement du colonialisme, qui de toute évidence, a trouver champs fertile dans ces dissensions : Omar El Mabrouk a un compte à régler avec les anciens qui ont rejeté et exploité son père Slimane :

« aucun d'entre vous n'a tenté de porter secours à mon père qui venait de mordre la poussière sous la griffe du Plantigarde [...] Si mon père a accepté d'affronter la bête, c'était pour défendre votre honneur. Il en est mort. Ce n'est pas l'ours mais, mais votre lâcheté qui l'a tué. » (HT.85)

C'est pourquoi, **le référent socio-historique**³ constitue une problématique insurmontable pour l'écrivain. Récit d'une Algérie contemporaine, victime, dégradée, abaissée et meurtrie, tous les us et coutumes, toutes les pratiques sociales, toutes les structures sociales, toutes les institutions. Il s'agirait d'une conscience narratrice⁴ qui permet la transposition intégrale, dans le texte, de cette société sur toutes ses pratiques.

C'est ce qui a été confirmé par l'analyse présentée par **Ouahiba Hamouda** dans son investigation intitulée "*la socialité dans L'honneur*"

¹ - Ibid., p. 60.

² - Ibid., p. 100.

³ - Ibid., p. 5.

⁴ - Ibid, p. 125.

de la tribu", dans laquelle elle a déclaré que le Texte mimounien a toujours un apport socio-historique, et cela en s'appuyant sur une **interview de l'auteur** où il déclare:

*"Je pense que nous avons besoin d'une littérature qui se donne une société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie"*¹.

S'appuyant généralement sur l'étude du contenu et parfois de la forme, une autre critique s'attache à démontrer que "*L'honneur de la tribu*" de Mimouni entretient des liens étroits avec la tradition orale et la culture maghrébine en contribuant à son essor.

Nous pouvons constater que l'une et l'autre négligent la dimension artistique et littéraire de l'œuvre en tant que telle et non évaluée par rapport à l'idéologie, à la politique, à la culture ou encore à un courant formel.

¹- L'entretien est mené par H. Gafäiti dans « Voix multiples », in BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 527.

I-1-2- : L'œuvre de Mimouni face à la critique

Dans une première étape, notre débat s'articule autour de la réception critique du texte de Mimouni et sur son évolution à l'intérieur même de son univers romanesque. Nous nous servons également de la parole de l'auteur sur sa production et sa conception même de l'acte d'écrire.

Ce qui nous permet de mieux comprendre le sens profond d'une œuvre, ses tendances et sa rénovation. Les travaux de Bendjelid, ont affirmé que « *L'honneur de la tribu* » est le troisième roman de la trilogie qui s'inscrit très franchement dans un projet d'écriture moderne tout en gardant au discours sa même structure dénonciatrice.

Les études, notamment universitaires et les articles qui lui sont consacrés, sont en grand nombre. C'est dire que la production de Mimouni a suscité et continue à le faire maintes réactions et lectures.

Ce type de lecture met l'accent sur la richesse et la multiplicité des formes esthétiques de sa production littéraire, tout en reconnaissant le talent novateur de l'écrivain, et sur le contenu subversif du texte, particulièrement, sa « contestation radicale de la politique »¹ en Algérie.

Dans son article intitulé « *Il y'a huit ans disparaissait Rachid Mimouni* », Nacira Belloula tient des propos similaires, en déclarant:

*« Mimouni est mort trop tôt privant l'Algérie de cette relève littéraire qu'elle attendait. Sa courte vie aurait été remplie d'une écriture simple, forte en même temps et d'une conviction, celle d'être un écrivain authentique, rompant avec les formes d'écritures utopiques, car puisant ses inspirations dans l'essence même de la réalité algérienne »*².

Une lecture différente de l'œuvre de Mimouni permettrait d'en montrer la richesse de sa production romanesque ainsi que son apport quant à une réflexion sur le

¹ - BENDJELID fouzia, op. cit, p. 21

² - BELLOULA Nacéra, *Il y'a huit ans disparaissait Rachid Mimouni*, in *Liberté* 17 Février 2003, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/tombeza.html>

processus de la création littéraire. Elle sera également présentée par Fouzia Bendjellid de l'université d'Oran, auteur d'une remarquable thèse de doctorat sur l'œuvre de Rachid Mimouni intitulée : *“L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni”*, dans laquelle elle jette un regard original et intéressant sur l'écriture de Mimouni :

« *Le projet littéraire de R. Mimouni s'inscrit dans la revalorisation de l'Histoire et l'écriture de la modernité, c'est-à-dire que le texte mimounien a l'aspect de continuité et de renouvellement* »¹.

D'autres activités aussi riches que variées figurent le parcours de Rachid Mimouni: des expositions sur ses œuvres, de photographies, de films documentaires et des conférences-débats sur des thèmes liés à son œuvre.

L'écriture de la modernité au Maghreb verse dans la multiplication des formes et tend vers la recherche d'une esthétique qui brise le modèle normatif et institue l'authenticité du texte maghrébin.

Une volonté et un choix d'écrire dans l'éclatement, une manière de s'affranchir et de communiquer un réel spécifique dans un dire violent. C'est-à-dire que l'imaginaire maghrébin doit s'ancrer et s'enraciner dans le patrimoine maghrébin qui contient une diversité culturelle authentique. C'est ainsi que nous assistons à l'avènement d'un courant² de la modernité maghrébin.

Dans une livraison de *Souffles*³, Abdellatif Lâabi tient des propos similaires, en déclarant cette modernité signalée aussi chez l'écrivain marocain Mohammed Khaïr-Eddine :

¹ - BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 518

² - Ibid., p. 517.

³ - Du milieu des années soixante à celui des années soixante-dix la vie littéraire est portée par les revues : *Eaux-vives* (1965), *Souffles* (1966-1972), *Intégral* (1971-1978). La revue *Souffles* est une pépinière d'écrivains qui s'engagent dans une écriture virulente qui combat le conformisme social et politique. Abdellatif Laabi et Mohammed Khaïr-Eddine sont l'âme de ce mouvement. Un autre courant, moins politique mais se reconnaissant dans la révolution des formes lancée par *Souffles* est illustré par

« [...] cette décision de dépassement d'une esthétique logicienne en vue d'une expression plus intériorisée évoluant au rythme d'une investigation aux multiples axes de divergences, aux multiples centres d'aimantation. Dès lors, l'écriture secrète une nouvelle logique d'approche et de perception, de consommation et de restitution du réel qui fait appel pour sa communication à une aventure, à un risque aussi mouvementé, aussi complexe que la démarche de création elle-même. »¹

IL saisit le texte de Khaïr-Eddine en termes de littéarité et de modernité, il donne à l'écriture, celle de Khaïr-Eddine mais aussi la sienne et celle des autres comme le cas de notre écrivain R.Mimouni, une dimension d'intériorité, de multiplicité, d'expérience risquée et unique. Une telle dimension place la création littéraire bien au-delà d'une approche socio- idéologique qui peut difficilement en rendre compte.

D'autres critiques ont tenté de saisir " *L'Honneur de la tribu*" par le biais du culturel, de l'imaginaire et de l'historique pour en dégager sa diversité, sa richesse et sa complexité mettant en valeur la pratique des procédés d'écriture par l'écrivain qui déterminent son étrangeté.

Sur le Roman de Mimouni, il manifeste de nombreuses thèses traitant des thèmes liés aux stratégies de son contenu : citons la thèse de Saïd Laqabi (1996), *L'Ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*, de Stella Annani (2001), *Raconter son histoire : Positions et créations dans deux romans algériens des années 1980 : L'Amour, la fantasia d'Assia djebar et L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, de Faouzia Bendjelid (2005-2006), *L'écriture de la Rupture dans l'œuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, Sarra Cherif (1993), l'aspect narratologique de l'oeuvre : *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery*.

Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, disponible sur le site : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/marocarchi2.htm>

¹ - LAABI Abdellatif, *Souffles* N° 13-14, Rabat, 1er et 2ème trimestres 1969, p. 36. in, MEZGUELDI Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*. Thèse de Doctorat d'Etat Sous la direction de : Charles BONN & Marc GONTARD, Univ. Lumière-Lyon 2, janvier 2001, disponible sur le site : <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/0/12/83/54/etudes/LITTERATURE/le-discours-de-l-oralit-.pdf> p.1.

Dans la série *Etudes littéraires maghrébines* a paru un numéro spécialement consacré à *L'Honneur de la tribu* sous la direction de Naget Khadda (1995). Une équipe de chercheuses algériennes a ressenti le besoin de nuancer la réception européenne portée sur cette oeuvre jugée simpliste ou peut-être trop peu critique. On peut en effet soupçonner que la réception européenne, pour ne pas dire française, ait été quelque peu inspirée par le fait que le roman offre une autocritique visant la société traditionnelle et non l'ancien colonisateur.

Ces travaux ont été une grande source d'inspiration pour notre travail car ils rejoignent en beaucoup notre lecture. A noter que le premier numéro d'une série intitulée *Autour des écrivains maghrébins*, sous la direction de Najib Redouane (2000), est aussi récemment paru, entièrement consacré à Rachid Mimouni. Un des grands mérites de ce travail, mis à part les analyses fort intéressantes, est celui de fournir une bibliographie très détaillée des travaux, articles, thèses etc. sur l'écrivain et son oeuvre.

Nommons également quelques chercheurs ayant publié des ouvrages d'ordre général dans le domaine de la littérature algérienne et maghrébine et celui de l'oralité comme, Jacqueline Arnaud, Charles Bonn, Christiane Chaulet-Achour, Jean Déjeux et Marc Gontard et Zohra MEZGUELDI avec sa thèse de Doctorat *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine* (2001), qui nous offre une grande source d'inspiration pour l'aspect de l'oralité dans notre travail.

« *L'Honneur de la tribu* » de Rachid Mimouni a suscité, au moment de sa sortie des critiques très différentes. Tandis que la critique française, très élogieuse, saluait chaleureusement la confirmation d'un talent de libre penseur et d'analyste lucide de sa société chez un auteur qu'elle avait découvert avec *Le Fleuve détourné*, la critique algérienne, plus réservée, et parfois franchement réticente, déplorait essentiellement que la critique sociale, très acerbe, revête une coloration passéiste et semble faire l'apologie du traditionalisme à travers la charge émotionnelle propagée par l'évocation d'une mythique harmonie passée.

La réception de l'oeuvre de Mimouni a été très différente en France et en Algérie, en tout cas chez les critiques. Dans son article « *Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française* », Gafaiti a constaté que :

« *en France, la critique a été unanimement positive; Le Fleuve détourné et Tombéza ont été salués comme de grands romans et avec L'honneur de la tribu, les éloges et les apologies atteignent un sommet encore plus haut* »¹.

En Algérie, par contre, certains critiques, comme l'écrivain Tahar Djaout mettent l'accent « *sur l'utilisation politique [des critiques français] du livre de Mimouni en vue de nuire à l'Algérie* ».²

Gafaiti, tout en condamnant la critique algérienne, pour avoir « *fondamentalement occulté la dimension idéologique et la vision globale de l'oeuvre* » conclut que :

« *La presse française a eu tendance, d'un côté, à réduire l'oeuvre à son aspect de témoignage en mettant l'accent sur son discours idéologique critique uniquement et, parfois, en renforçant sa lecture par une surévaluation esthétique, dans le but évident de l'exploiter à des fins politiques* ».³

Dans ce domaine, l'incontournable étude narratologique de Sarra Chérif marque un tournant décisif dans l'approche du texte maghrébin en général et celui de Mimouni en particulier. En effet, elle nous explique comment l'écrivain tisse son roman " *L'honneur de la tribu* " selon un modèle d'écriture qui lui permet de s'exprimer au plan de l'universel.

Beaucoup de chercheurs maghrébins, notamment algériens, se sont efforcés de prendre en compte cette dimension dans leur approche de l'oeuvre littéraire de Mimouni, marquant ainsi une évolution dans la critique de celle-ci. Citons, notamment le travail de Naget Khadda en 1995, *Etudes littéraires maghrébines*, qui consacre à Mimouni une étude innovante et particulièrement sur son roman « *L'honneur de la tribu* », qui

¹ - GAFAITI Hafidh, *Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française*, in *Liberté*, 1991, pp 26-27, disponible sur le site : <http://www.algeriades.com/news/previews/article1632.htm>

² - Ibid., p. 29.

³ - Ibid., p. 33.

constitue comme le raconte M. Abbou, dans un article intitulé « *Evocation Rachid Mimouni, un enfant de l'Algérie profonde* », sur sa façon d'écrire:

« *Mimouni écrit en fonction de son inspiration, il écrit sur plusieurs sujets à la fois... il nous a laissé un travail précieux, tous ses livres, notamment une trilogie considérée comme un chef-d'œuvre de la littérature..* ».¹

Cette lecture a le mérite de montrer la complexité et la profondeur de l'écriture de Mimouni et le processus de la création. La nouveauté réside aussi dans un regard qui prend le large par rapport aux poncifs sur les écrits de Mimouni, dégagant un foisonnement symbolique, à travers les ruptures du discours et de l'écriture. Ces investigations au cœur du récit qui saisit dans le jeu de l'écriture avec la mémoire et l'imaginaire, un enjeu symbolique, essentiel dans lequel la tradition orale (l'oralité) a une fonction cruciale.

Les travaux de Robert Elbaz en (2003) situent l'écriture de Mimouni dans un parcours novateur qui a marqué ses pensées singulières entre le cadre socio-historique dans lequel il s'inscrit et les conceptions modernes de la création et de l'esthétique.

En étudiant la structuration du roman de Mimouni, Sara Chérif a noté son appartenance à cette lignée de rénovateurs, notamment des formes ancestrales, que sont les écrivains de la tendance « néo-narrative » dans laquelle ils expriment la réconciliation avec l'Ancêtre, créateurs d'une littérature incontestablement moderne qui donne à la littérature algérienne de langue française et à sa critique une marque de qualité et de profondeur et une portée à la fois sociale, culturelle et esthétique qui stimulent les lecteurs et chercheurs que nous sommes.

S'inspirant des travaux de Naget Khadda sous le titre "*les ancêtres redoublent de férocité*", dans lesquels elle a poursuivi le cheminement de la narration dans « *L'honneur de la tribu* » sur les traces de la **légende tribale** qui a alimenté l'écriture de *Nedjma* de Kateb Yacine, nous retenons que **l'écriture de Mimouni** évoque à plusieurs niveaux et

¹ -ABBOU M., *Evocation Rachid Mimouni, un enfant de l'Algérie profonde*, Liberté, 13 Février 2005, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/tombeza.html>

de différentes façons la représentation des **ancêtres**¹ par laquelle l'oeuvre katébiennne avait thématiqué à un moment historique crucial le problème de **l'identité**. Pour Charles Bonn, ce n'est qu'une « *plate imitation* » écrits de K. Yacine (*Nedjma et les ancêtres redoublent de férocité*)².

Attentive à la revalorisation de l'oralité par le texte, cette analyse ouverte de "*L'honneur de la tribu*" permet à la recherche, notamment celle que nous entreprenons ici, de poursuivre de façon constructive une approche du texte qui dépasse le constat de tel ou tel aspect thématique ressassé ou l'a priori idéologique ou encore un traitement mécaniste de l'écriture et de nous montrer une imitation respectueuse d'un modèle d'écriture qui lui permet d'exprimer son identité au plan de l'écriture, donc, au plan de l'universel ; qui donne à l'oeuvre une place importante dans l'émergence d'une pensée et de valeurs nouvelles, laquelle motive la littérature maghrébine de façon générale.

Les travaux universitaires les plus récents sur Mimouni et sur son roman « *L'honneur de la tribu* » nous permettent de dégager l'étrangeté scripturaire de Mimouni et de déterminer aussi la valeur littéraire de son oeuvre, tout en travaillant sur ses rapports avec l'Histoire, la tradition populaire, la langue et l'esthétique moderne.

Deux études se démarquent dans cet ensemble, celles de Zoulikha MERED, *Rachid Mimouni ou Le Chant pluriel de la tribu* (en 2003), et de Robert ELBAZ *Pour une Littérature de L'Impossible : Rachid Mimouni*, (en 2003). Elles révèlent les apports anthropologiques et linguistiques pour découvrir la présence d'une dimension particulière dans l'oeuvre de Mimouni, tenant à ses liens avec une forme fondamentale de la culture : l'oralité.

¹ - (pour plus de développement sur cette thématique, consultez *Études littéraires maghrébines* n°4,1995, éd. L' Harmattan, *L' Honneur de la Tribu de Rachid Mimouni, Lectures algériennes*, sous la direction de Naget Khadda).

² - Charles Bonn, dans « *le roman algérien de langue française* », fait un parallèle entre le roman de Mimouni et ceux de K. Yacine (*Nedjma et les Ancêtres redoublent de férocité*) ; il réduit cette première fiction à une pâle imitation : « L'imprégnation katébiennne la plus forte est cependant celle du *printemps n'en sera que plus beau* . », in BENDJELID F ouzia, op. cit, p. 25.

La littérature telle pratiquée par Mimouni cherche à repenser le problème de l'identité individuelle et collective avec la situation linguistique. Les écrivains ne s'intéressent pas seulement à l'individu mais aussi à la mémoire collective, identité commune que la colonisation aurait fait disparaître. Cette recherche demande donc un retour aux origines.

L'objectif de notre travail, ne vise pas seulement les rapports de l'écriture et de l'écrivain avec la culture et les traditions mais l'idée de rejet et de valorisation, maintes fois constatée par d'autres travaux, cette étude vise aussi la dimension maternelle de la langue et de la culture, ici arabo- berbère et musulmane, rappelée par les premiers mots avec lesquels le vieux conteur entame son récit :

« Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins. » (HT.p11)

Cette écriture interpelle, dérange et ne laisse nullement indifférent, comme le rappelle, Jean Déjeux¹ « Cette diversité de lectures témoigne aussi de la richesse d'une création qui n'a pas fini de livrer son mystère ».

La critique littéraire situe R. Mimouni dans la génération du désenchantement, elle va vivre les conflits et les turbulences nés de l'accession à l'indépendance de l'Algérie et des difficultés de l'édification de l'état indépendant :

*« Rachid Mimouni appartient à la troisième génération d'écrivains maghrébins, nés à partir des années 75, qui apparaît souvent comme 'la génération du désenchantement '. Après les premières années de l'indépendance, périodes de rêves et d'espoir, est venue l'ère de la désillusion et du regard critique sur les maux de la société et ses contradictions. C'est ce regard qui caractérise les romans de Mimouni ».*²

¹ - DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke : Ed. Naaman (3ème édition), 1980, p.418. in Zohra MEZGUELDI, op. cit

² - BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 8

A. Lounis voit que l'auteur de « *L'honneur de la tribu* » est un créateur en évolution permanente et incontestable :

*« Son oeuvre romanesque montre un créateur en constant renouvellement : d'un livre à l'autre, nous ne retrouvons pas le même Mimouni et, là où nous attendions continuité, nous sommes confrontés à une rupture. Ses romans se ressemblent très peu ».*¹

Au Maghreb, après la publication de *Nedjma* de K. Yacine (1956), un mouvement de renouvellement qui domine dans la littérature maghrébine. C'est l'avènement d'une génération d'écrivains de la modernité que l'on appelle « écrivains iconoclastes »² qui s'imposera tout particulièrement après 1962.

Dans les nouvelles sociétés indépendantes, l'écrivain est confronté à de nouvelles réalités qui sont celles de la reconstruction et qui introduisent une nouvelle perception du texte littéraire.

Face à sa nouvelle société, l'écrivain se trouve contraint de redéfinir son travail de créativité, de prospector les nouvelles possibilités offertes à l'écriture. C'est un autre rapport donc à la langue et aux formes narratives:

*« Les années 1964-1966 font en quelque sorte charnière entre la littérature de la guerre d'indépendance et de nouvelles oeuvres, ouvrant une période de refus et de remise en question (...). L'écriture est souvent nouvelle (...). Cette génération, en tout cas, sait faire oeuvre de critique et elle est consciente du rôle social de l'écrivain dans la cité. Il ne s'agit plus d'affronter les autres, mais soi-même. Comme Kateb Yacine, en 1964 : Les Français étant repartis, nous n'avons plus d'excuse à chercher nos défauts en dehors de nous mêmes ».*³

¹ - loc. cit

² - Au regard de la critique littéraire, la tendance iconoclaste de l'écriture, au Maghreb, s'affiche, pour la première fois, dans le roman *Nedjma* de Y. Kateb : « A vrai dire, Kateb a révolutionné le roman maghrébin en jetant à la mer la littérature régionaliste et emprisonnée dans un réalisme étriqué et pauvre ; il a senti que toute exigence doit être à la fois expression de son authenticité et recreation de toute littérature (...) Kateb peut-être considéré comme principalement un poète qui n'emploie les formes romanesques et théâtrales que pour les détruire. » A. Khatibi, *le roman maghrébin*, éd. Maspéro, 1968, p.102, Ibid.

³ - DEJEUX Jean., *littérature algérienne contemporaine, Que sais -je*, P.U.F. , 1979, p. 81-82-83, in BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 9.

Les conditions socio-historiques au lendemain de 1962, imposent à l'écrivain une réflexion sur les codes narratifs et les modèles esthétiques établis et lui offrent une nouvelle façon de voir la société et de se voir dans la société indépendante:

*«La problématique du Même et de l'Autre sur la ligne du conflit n'ayant plus sa raison d'être, il s'agit maintenant d'échapper au déjà-dit, au déjà-crée, de vivre à son tour son bouleversement scriptural, sa différence intraitable dans sa pluralité irréductible. La recherche d'une expérience esthétique, capable d'usages différents dans le champ de la littérature, s'impose à l'écrivain ».*¹

Il s'agit d'imprimer au langage les indices de la *maghrébinité*² ; il ne s'agit plus de signifier une identité face à l'Autre mais d'enregistrer son authenticité qui reste une variante fondamentale de la représentation de son être au monde :

*«A cela s'ajoute la volonté d'articuler à la littérature une réflexion critique sur ce que peuvent être et doivent être la machine d'écriture et sa fonction d'encre et de suppléance, sur ses possibilités de forger un « dehors maghrébin irréductible ».*³

Certains critiques se contentent d'expliquer les multiples distorsions de l'écriture iconoclaste uniquement par rapport aux conditions socio-historiques de l'Algérie décolonisée, comme Elbaz, tandis que Fouzia Bendjelid lui semble dans la perspective théorique qu'elle a installée, que cela est minimisant et réducteur ; c'est largement insuffisant ; certes, Mimouni est à saisir d'abord dans la sphère littéraire maghrébine d'expression française ; mais, elle déclare qu'au plan de l'histoire littéraire, il est impératif d'inscrire son écriture, au même titre que celle de Y. Kateb, R. Boudjedra, N. Fares.

Elle voit que la littérature est donc conçue selon une nouvelle esthétique qui bouscule et heurte les habitudes du lecteur ; les nouvelles formes de l'écriture exigent de

¹ - CHIKHI Beida., *Maghreb en textes, écriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan 1996, in BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 9.

² - BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 10.

³ - Ibid.

lui de la réflexion et interpellent son esprit critique ; le texte littéraire place la lecture des textes dans un esprit de remise en cause ou de controverse.

R. Mimouni se range dans le sillage des écrivains maghrébins iconoclastes, aussi son écriture s'installe dans une relation de dialogisme (Bakhtine) ou d'intertextualité (Kristéva). Selon ces théoriciens du texte littéraire, tout texte peut- être une réactivation d'un ou plusieurs textes antérieurs ou contemporains ; pour Bakhtine :

*«L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet du discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà, pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement ;il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances ».*¹

Les nouvelles critiques pensent au croisement des codes narratifs, c'est-à-dire à la subversion du code narratif ordinaire, comme l'inclusion dans la narration du mythe, du fantastique, de l'inscription du délire et de sa poétisation, du code de l'oralité. Ces codes, qui s'entremêlent, s'appuient sur toute une gamme de procédés formels d'écriture comme la polyphonie, l'humour et la dérision, dans leur interaction fonctionnelle à l'intérieur de la diégèse, créant de ce fait un monde romanesque incohérent et difficilement accessible au lecteur à travers un récit différent du type habituel. C'est un vieux conteur qui représente la voix de la communauté, celle de son histoire et du terroir qui témoigne du passé de la tribu.

Dans son article, «*L'absurde dans les nouvelles de Rachid Mimouni* »², La critique Méhana Amrani est aussi l'une des critiques qui a relevé cette dimension dans le Texte mimounien. Elle a constaté que l'absurde contingent de Mimouni répond aux prises avec le vécu algérien.

¹ - BAKHTINE Michail, op. cit, pp. 25/26, in BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 12.

² AMRANI Mehana, «*L'absurde dans les nouvelles de Rachid Mimouni* », in *Autour des écrivains maghrébins : Rachid Mimouni*, pp.179-195, in ELBAZ Robert, op. cit, p. 94.

I-1-3- L'ÉCRITURE MIMOUNIENNE

Mimouni est un auteur qui a une écriture simple, mais les non-dits, les sous-entendus sont multiples et l'écrivain use de digressions¹ pour rompre un peu le malaise qu'il cause à ses lecteurs. Si son roman repose le lecteur, il le fait réfléchir à d'autres choses.

Considéré comme le digne successeur de Kateb Yacine, Mimouni, l'écrivain disparu avant l'heure, le contestataire, s'est engagé à dénoncer les abus du pouvoir et les graves problèmes dans lesquels l'Algérie ne cesse de s'empêtrer. La dénonciation et l'autocritique marquent son roman qui se veut un témoignage sur son pays et de ses dirigeants.

« Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée. Nous ne savions pas encore ce qui nous attendait » (HT.p.11)

A travers son roman, Mimouni, « le ressasseur avide et infatigable des mêmes Récits de l'Algérie déchirée », comme le désigne Elbaz, raconte le cours de l'Histoire pour faire une critique rigoureuse sur la révolution algérienne et dénonce la violence des hommes politiques. Il crie le désarroi d'un peuple en souffrance pour éveiller les consciences endormies².

« L'honneur de la tribu » de Rachid Mimouni manifeste l'un des discours narratifs les plus riches et les plus variés du roman maghrébin de langue française, il affecte la vision du monde. **C'est l'émergence de l'oralité dans l'écriture qui ouvre cette possibilité.**

" [...] *Le texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique et culturelle et*

¹ - MIYRIAM Boussouf, op. cit, p. 8

² - Ibid, p. 30.

adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle »¹.

Les formes de l'énonciation présentées dans l'oeuvre de Mimouni matérialisent la parole des personnages comme un '*contre- discours interne à l'oeuvre*'² véhiculant **une vision du monde** qui est celle de la contestation d'une société décolonisée aux structures et aux valeurs chaotiques; nous nous référons à M. Bakhtine pour illustrer le rapport entre la forme et le contenu de la parole du locuteur.

«Dans le roman, la locuteur est, essentiellement, un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social... »³.

L'écriture est une organisation, structuration, maîtrise. C'est ainsi qu'elle fonctionne chez Mimouni. Elle est aussi déconstruction, déviation en tant que structure. C'est l'émergence de l'oralité qui contribue à l'action de déconstruction / construction de soi et de l'œuvre.

L'écriture mimounienne privilégie un discours dénonciateur orienté explicitement vers le lecteur et destiné pour dire les malaises et les fractures de la société à l'intérieur de la diégèse .

¹ - ACHOUR Christiane, *Lectures critiques*, éd. O.P.U, 1977/1978, p. 67, in BENDJELID fouzia, op. cit, p. 4.

² - BENDJELID fouzia, op. cit, p. 7.

³ - BAKHTINE Michail., *Esthétique et théorie du roman*, éd. Gallimard 1978, p. 15, in ibid.

I-2- Résumé de « *L'honneur de la tribu* »

« *L'honneur de la tribu* », le cinquième roman, de Rachid Mimouni, constitue, avec *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, la fin d'une trilogie sur la terrible désillusion et le désenchantement qui ont marqué la jeune Algérie indépendante où l'auteur recourt à la fable ancestrale pour raconter le pays profond et ses erreurs, ses espoirs, ses problèmes et ses contradictions. Associant entre mythe et réalité, entre la légende et le réel, le raconteur, un vieux villageois à la mémoire défaillante, nous restitue les souvenirs et le passé de sa tribu agressée par des choses étrangères à son être".

Le vieil homme raconte l'histoire de sa tribu depuis la colonisation française jusqu'à la période qui suit l'indépendance. Il fait une analepse, c'est-à-dire qu'il s'efforce pour raconter l'histoire de la tribu et comment ses membres ont vu arriver les « *formidables flottes de ces peuples devenus maîtres dans l'art de faire fondre non seulement le cuivre mais aussi le fer et les métaux les plus durs* ». (HT.p.10)

Le narrataire, un jeune homme, est d'abord anonyme. Comme il ne comprend pas la langue du vieux, l'histoire de ce dernier est enregistrée sur un magnétophone. A la fin, le narrataire entre dans l'histoire en tant que sujet- héros et les temps des trois niveaux, histoire, récit et narration, se rejoignent.

C'est l'histoire d'une tribu établie dans une région quasi-désertique d'Algérie. Les habitants, réfugiés là depuis qu'ils furent vaincus et chassés par l'envahisseur de leur « *vallée de la grenade et de la joie de vivre* » (HT.p.39), s'échappant à la menace du colonisateur et espérant vivre en paix, les ancêtres de la tribu fondèrent et bâtirent entre désert et montagne un village qu'ils baptisèrent Zitouna où « *ils crurent pouvoir, à force d'acharnement au travail, recréer une seconde vallée heureuse où foisonneraient les primevers et les fauvettes et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis* » (HT.p.4). Malheureusement, ils ne « *tirèrent jamais rien de ce sol calamiteux* » (p14) et « *en ces sommets protecteurs mais stériles, en ces retranchements, il leur a fallu troquer l'espoir pour la résignation, le cheval pour l'âne, la brebis pour la chèvre, l'écrit pour l'oral, la connaissance pour la superstition, la science pour la magie* » (HT.p.4).

Une partie de la tribu, les plus jeunes et les plus aventuriers, décidèrent cependant de continuer à chercher plus loin la protection de quelque sultan musulman. Ce qu'ils trouvèrent, ne fut cependant que l'humiliation car dans la ville où ils s'installèrent, ils furent traités en lépreux. Lors de l'indépendance, ils reviennent rejoindre les leurs dans le village de la tribu.

De guerriers, les membres de la tribu se sont devenus, par la force des choses, en paysans, leur souci premier étant de survivre dans une région inhospitalière, au sol ingrat et au climat rude. Loin du monde, les habitants de Zitouna se tiennent à l'écart pendant un siècle et demi :

« Nous avons jusque-là vécu dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde [...] »
(HT.p.38).

Le terrible Hassan, grand-père d'Omar, grandit au sein du village, mais il devient bien vite un géant ayant très peu en commun avec le reste de la tribu. Pour le calmer, on le maria, mais ses deux premières épouses moururent peu après. Hassan épousa une jeune fille, presque aussi grande que lui, mais dont le père refusait. Hassan enleva la fille et le couple s'installa dans la forêt montagneuse qui entourait le village. Mais, la femme de Hassan en eut vite assez de son mari, qu'elle jugeait trop dominateur ; elle quitta mari et fils et disparut. Hassan trouvait le fils trop petit pour pouvoir être de lui et le laissa à la garde du grand père de celui-ci.

Slimane, qui grandit dans le village, devient grand comme ses parents. Bien qu'il fut bon travailleur, on le trouvait trop singulier, et peut être trop gentil, pour mériter le respect, et par conséquent, en profiter de lui.

Les habitants de Zitouna vécurent une longue et cruelle solitude troublée par la visite annuelle d'un saltimbanque, vendeur de remèdes miraculeux et harangueur émérite, qui les défia de se battre avec son ours et qui les distrait par ses récits de voyages fabuleux ou par ses harangues, par la férocité d'un spectacle où son ours qui livre un combat avec un des villageois appelé Slimane, qui était le seul à pouvoir se mesurer avec l'ours, accepta le défi et sortit vainqueur de la lutte.

Le saltimbanque ne pouvait pas rester sur cette défaite et pour cela il revenait chaque année pour obtenir sa revanche, jusqu'au jour où Slimane fut battu, sous les yeux des villageois et de son fils Omar, qui n'oubliera pas cette tragédie :

« aucun d'entre vous n'a tenté de porter secours à mon père qui venait de mordre la poussière sous la griffe du Plantigrade [...] Si mon père a accepté d'affronter la bête, c'était pour défendre votre honneur. Il en est mort Ce n'est pas l'ours mais, mais votre lâcheté qui l'a tué. » (HT.p.85).

En quittant le village, le saltimbanque prononça une prédiction : les malheurs des villageois venaient de commencer car le fils de Slimane avait vu son père rouler dans la poussière sans que personne ne fut venu à son secours.

Le récit commence un peu après l'indépendance avec l'arrivée du nouveau préfet, Omar. C'est l'inquiétude, d'autant plus que c'est Omar El Mabrouk, le fils de Slimane, que tout le monde croyait mort au maquis, qui revient au village, en qualité de préfet. Ce nouvel ordre n'est pas applaudi par les villageois pour lesquels changements et modernité ne sont pas vus d'un bon œil. Cet homme, va au nom du progrès, bouleverser leur univers. Il va surtout prendre sa revanche, réalisant ainsi la prédiction du saltimbanque :

« vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils a vu son père rouler dans la poussière Sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas. » (HT.p.82)

Les villageois se doutent tout de suite qu'ils n'ont rien de bien à attendre de leur nouveau préfet, car ils en savent long sur son ascendance. Pour la raconter, le narrateur fait encore une analepse.

Omar El Mabrouk va imposer brutalement au village une modernité à laquelle ils ne sont nullement préparés. Se comportant en dictateur fantasque et cruel, il commence par bouleverser l'ordre établi, comme l'interdiction de la Djemaa, la fermeture de la mosquée ancestrale et le terrassement du cimetière, malgré des vives protestations des villageois. Sans aucune retenue, il altère le paysage, détruit les oliviers. Tout s'écroule :

« Nous nous aperçûmes alors à quel point notre univers avait été perverti. Il n'existait plus aucun repère. Les chemins avaient changé d'itinéraire, les montagnes d'emplacement.[...]. Le climat avait interverti ses saisons. » (HT.p.69.)

Dans son élan, le préfet, digne représentant du pouvoir, va poursuivre son œuvre destructrice, allant jusqu'à provoquer un choc terrible chez les villageois en rasant le mausolée d'un saint, sous prétexte qu'il gênait la circulation et en leur abattant les eucalyptus centenaires auxquels ils tenaient et qui abritaient des milliers d'oiseaux, sous prétexte qu'il « ne supportait pas leur bruit ». Sa cruauté et son pouvoir n'ont pas de limites.

Aveuglé par sa vanité, le préfet continue, sans tenir compte de l'avis de quiconque, à introduire un modernisme fracassant, menaçant le village au bord du gouffre. Tirillés, divisés, leur culture traditionnelle est raillée sans cesse. En peu de temps, un monde nouveau avec ses machines importées, ses gadgets et son luxe écrase un monde séculaire. Après toutes sortes d'humiliations, Omar avait fini par leur couper l'eau et beaucoup d'entre eux étaient morts.

En effet, Omar le fils, eut une jeunesse turbulente. La seule qu'il écoutait, c'était sa sœur Ourida, avec laquelle il engagea secrètement une relation amoureuse. Lorsque Omar partait au maquis, il ne savait pas qu'Ourida était enceinte. Un jour, les soldats français vinrent chercher Ourida pour l'interroger au sujet de son frère. Comme elle ne revenait pas de chez les français, les villageois contactèrent Hassen pour qu'il aille délivrer sa petite-fille. En pleine mission, Hassan aperçut sa petite-fille sortant du lit du lieutenant ; elle supplia Hassan d'épargner ce dernier, car elle veut éviter le scandale en cachant sa relation incestueuse. Elle mourut en mettant au monde un fils, adopté par la suite par un avocat qui élèvera le petit dans « *la religion du droit* » (HT.p.205.).

Les temps du récit, de l'histoire et de la narration se rejoignent à la fin, lorsque le fils de Ourida, devenu juge, arrive au village pour affronter son père, qui depuis sa nomination comme préfet, fait mener la vie dure aux villageois. Le jeune juge tentera d'aider les villageois d'établir ou de rétablir la justice et l'honneur, en les débarrassant du dictateur, Omar. Face à son père qui parle de sa « *légitimité historique* », il lui rétorque :

« *vous ne vous seriez levés contre le colonisateur que pour le remplacer ?* » (HT.p.213) puis, calmement, il lui rappelle son passé trouble, le poussant au suicide. A la fin, le narrateur se demande si les racines des figuiers disparus, « *toujours vivaces* », vont survivre.

Ce vieil avocat est le premier à démystifier cette mémoire originelle, il maîtrise parfaitement l'histoire de la tribu que les fils de la tribu eux-mêmes, car il a découvert la bibliothèque dans laquelle il consulta les ouvrages frappés d'interdit. Ces livres qui sont à la base de toutes les pratiques sociales de la tribu et qui renferment toutes les vérités et furent écrits par les ancêtres qui avaient voyagé dans le monde à la recherche de leur propre discours identitaire.

I-3- L'oralité en question

La plupart des études portant sur l'oralité dans la littérature maghrébine recherchent les traces de la tradition orale, comprise au sens de culture traditionnelle. Cette dimension est prise en compte dans le roman de Mimouni et elle renvoie à la tradition orale.

En effet, nous nous proposons de rassembler sous le terme d'oralité des éléments relevant du culturel et notamment de tradition orale, des phénomènes formels, proches ou caractéristiques du style oral, un espace symbolique qui réunit ces éléments culturels, marqués par l'oralité et ses manifestations langagières, propres à ce mode de communication dans lequel l'oralité désignerait aussi ce que nous avons perçu, ailleurs comme parole- mère.

L'oral constitue un ordre de réalisation de la langue différent de l'écrit, il entretient avec l'écrit des rapports complexes, à élucider. Il peut aussi donner lieu à un entraînement pratique. Et pour connaître la spécificité de l'oral il faut d'abord, interroger avec précision ses conditions de production.

Aujourd'hui l'oralité de notre vie sociale est un geste de résistance pour les uns ; attitude nostalgique pour les autres. Et parce qu'elle est à la fois recherche, tâtonnement et quête, on ne saurait fixer des normes à cette parole. Il s'agit plutôt de permettre son émergence, d'encourager son développement, de reconnaître sa richesse.

Dans les sociétés de tradition écrite, entièrement soumise à la loi de l'écrit, l'oralité fait tache. Elle possède quelques vertus magiques assorties à sa rareté.

« La pratique scripturaire, constatait récemment Michel de Certeau, a pris valeur mythique ces quatre derniers siècles [...] Sur des modes très divers, on définit donc par oralité ce dont une pratique « légitime »_ scientifique, politique, scolaire, etc. _ doit se

distinguer. Est « oral » ce qui ne travaille pas au progrès, réciproquement est « scripturaire » ce qui se sépare du monde magique des voix et de la tradition. [...]»¹.

Le conteur veillera à restituer, à faire prospérer le chaos apparent de cette oralité définie par F.Vanoye comme : « *expression sauvage, de cette pensée qui essaie de rassembler une existence et de relater une expérience : silences, détours, pannes, répétitions, [...], retour en arrière, [...], mots impropres, etc ; qui sont le sel, l'élément fixateur de l'oralité* »².

Ces tentatives de définition, cette approche de l'oralité nous conduisent inévitablement vers une réflexion à la fois d'ordre historique, linguistique et esthétique. C'est-à-dire revaloriser l'esthétique et faire ressortir ses secrets.

Les travaux sur l'oralité permettent de dégager à partir des analyses des uns et des autres un ensemble de caractéristiques formelles, constitutives du discours de l'oralité. Ceux-ci vont servir de base de travail pour notre recherche qui se propose de faire ressortir dans le roman de Mimouni d'autres traits définitoires de l'oralité.

Il convient tout d'abord de rappeler la distinction faite entre le style parlé et le style oral. En effet, l'oralité renvoie à une situation de communication dans laquelle la transmission et la réception transitent par la voix et l'ouïe, la parole étant ici en situation d'interlocution. Comme le démontrent les travaux de F.Vanoye et les autres :

« l'oral est quelque chose qui se pratique, et implique des relations, des interactions entre des personnes qui se (parlent). Les situations de communication orale doivent se vivre et, avec elles, la pratique de certains types de discours, d'interactions verbales et non verbales, d'actes de parole, de règles, implicites ou explicites, de communication. Ces situations ne s'appréhendent et ne se travaillent pas seulement au niveau de la langue (phrases, énoncés, discours), mais aussi à celui du jeu social des communications (règles, rituels, stratégies) »³.

¹ - VANOYE. F, MOUCHON. J, SARRAZAC. J-P, *Pratique de l'Oral : Ecoute, Communications, Jeux théâtral*, Paris, Armond Colin (Collection U), 1981, p. 52.

² - Ibid., p. 56

³ - Ibid., p. 9

Enfin, il a constaté que « *l'oral est socialisation de l'expérience individuelle et, comme tel, ne se réduit pas à la fonction de communication ou à un ensemble de techniques d'expression. Quelque chose se joue, dans l'oralité, qui relève de l'échange, du partage, de la relation, où interviennent le désir, l'angoisse et le besoin de situer sa propre expérience par rapport à celle des autres et par rapport au monde* »¹.

Cette parole dite, oralité première, reste marquée par l'oralité et la subjectivité de l'individu. Cette subjectivité se traduit dans sa manifestation concrète, dans son dynamisme. Il s'agit de situer l'oralité dans la présence de la voix et avec elle un art du langage, celui que Paul Zumthor nomme « parole, Émanation du corps, la voix est *« vouloir -dire et volonté d'existence* »².

Ils semblent constituer les éléments de base servant à l'oralité dans sa problématique de transmission et de conservation, de survie en quelque sorte, c'est-à-dire dans son rapport avec le temps et l'histoire.

Paul Zumthor introduit d'autres éléments dans la constitution d'une poétique de l'oralité. « *L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio- culturel limité (. . .) pour s'intégrer à la conscience culturelle du groupe, le message doit référer à la mémoire collective, (. . .) L'oralité intériorise ainsi la mémoire, par là même qu'elle la spatialise [...] L'auditeur traverse le discours qu'on lui adresse et ne lui découvre pour unité que ce qu'en enregistre sa mémoire (. . .)* »³.

Il y a donc dans l'oralité un rapport au collectif, un va-et-vient entre le collectif et l'individuel qui transparaissent dans les stratégies discursives qu'elle déploie et dans lesquelles la mémoire, celle du groupe et de l'individu, occupe une place importante.

La répétition si caractéristique du style oral serait à l'origine de la forme circulaire que l'on attribue à la spatialité de l'oralité, comme le suggère « la halqa » - cercle d'auditeurs autour du conteur - de la tradition maghrébine. Ce lieu matriciel, cet espace de l'oralité est aussi symbolique.

¹ - Ibid, p. 10.

² - ZUMTHOR Paul., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, in MEZGUELDI Zohra, op. cit. p. 1.

³ - ZUMTHOR Paul., Ibid., pp. 40-41, in MEZGUELDI Zohra, op. cit. p. 1.

La voix possède des valeurs linguistiques, celles exploitées par Z.Mered dans son analyse de *L'honneur de la tribu* et que nous avons relevées pour l'essentiel, et des valeurs poétiques auxquelles il faudrait ajouter des valeurs sociales. Elle voit que dans *L'honneur de la tribu*, « *la parole est une femme enceinte de forces créatrices et inaugurales. Elle nous ouvre à un horizon sans limites.[..]. Elle se revêt du mouvement dans toutes ses dimensions et s'approprie tous les signes* »¹.

Pour certains africanistes, en effet, "littérature orale" serait synonyme de "tradition orale", comme si tout ce qui est dit pouvait être considéré comme "de la littérature".

Nous pensons, quant à nous, que la littérature orale proprement dite n'est qu'une partie de la tradition, et qu'on ne saurait confondre l'une et l'autre. La tradition orale, précieux fonds de sagesse hérité du passé, se transmet par diverses formes d'expression dont les unes ressortissent plutôt à *l'histoire*, "science qui étudie le passé de l'humanité, et les autres à *l'art littéraire* proprement dit."²

Les "gardiens de la tradition" eux, se contentent de nous transmettre tel quel le savoir ancestral dont ils ont hérité, leur souci étant davantage pédagogique qu'esthétique. Comme le *Coran*, texte au départ oral, procure à ses auditeurs plus que du plaisir. *L'honneur de la tribu* est aussi une énonciation de type ancestral qui trahit à la fois l'âge et la vision passéiste et nostalgique du monde narré :

"Ainsi s'engloutira notre passé et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce village." (HT.p.11)

Ainsi à ceux qui affirment que la tradition orale se limiterait à un ensemble de connaissances historiques, morales et politiques, dépourvues de portée esthétique, il sera

¹ - MERED Zoulikha, *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu*, Algérie, Editions ANEP, 2003, p.107

² - Adrien Huannou. "Influence de la littérature orale sur les écrivains béninois". *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 1 : L'écrit et l'oral. L'Harmattan, 1982, page 81, in CHERIF Sara, *Le retour du récit dans les années 1980 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T.Ben Jelloun, R.Mimouni, F.Mellah, V.Khoury-Ghata et A.Cossary*, thèse de doctorat nouveau régime sous la direction de Charles BONN, Univ. Paris-Nord-VILLETNEUSE, Octobre 1993, p. 115, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Cherif%20ep%20Gaillard.PDF>

utile de rappeler que la transmission de la morale par exemple se fonde précisément sur une recherche formelle sans laquelle il n'y a pas de foi ni de transmission. Ensuite qu'à côté des préceptes moraux, des contes et légendes (littérature orale) il y a aussi la parole vive.

Enfin par oralité, on désignera tout à la fois tradition orale, littérature orale et verbe populaire. La culture orale fécondant leur écriture, elle répond à une volonté d'exprimer une origine, une altérité à travers un genre - le roman - étranger à la culture dont ils sont issus.

C'est ainsi que l'écriture romanesque prévue, à notre avis, pour exprimer une autre vision du monde, se laisse envahir par l'univers, l'imaginaire, les valeurs d'une société de tradition orale, elle devient le support, par lequel on entre en dialogue avec une société de tradition écrite.

Partant de l'analyse linguistique faite par Z.MERED, nous retenons que le Saltimbanque est lui-même le symbole, celui de l'oralité poétique « *dans sa structure profonde, (...) appel et réponse, dialectique d'une invitation réciproque entre le moi du poète et le nous du groupe* ». Autrement dit « *esthétique de l'écoute et du ravissement* » qui « *sur le plan du sens (...) exigeait du poète qu'il évitât les allusions lointaines, les récits hermétiques et « les suggestions ambiguës », et « qu'il vise le contraire de ces interdits* ». Elle exigeait aussi qu'il n'utilisât que les métaphores proches du réel « *immédiatement compréhensibles* » parce que la parole poétique, métaphorique ou non devait « *se fonder sur l'utile* »¹.

Et pour que « *l'écoute devienne plus agréable, que l'attention du destinataire soit notamment éveillée et l'effet de la parole plus prenant, (...), en un mot pratiquer l'art de la diction (...)* »².

Le poète- Saltimbanque fait aux habitants de Zitouna un discours où la métaphore n'est pas un simple moyen d'expression mais sa structure fondamentale. Dans ce texte, il fait de ce voyage autour de la terre la manifestation de ce désir profond de changement

¹ - ADONIS, Introduction à la poésie arabe, Ed. Sindbad, coll. La bibliothèque arabe, 1985, pp. 93-129, in MERED Zoulikha, op. cit, p. 92.

² - Idem.

intérieur et de connaissance de Soi. S'ils veulent sortir de l'oubli, les habitants de Zitouna doivent « *retrouver la mémoire avec l'ambition d'un avenir* » (HT.p.

L'oralité a sa langue, ou peut-être ses langues. Elle est donc soumise à un code dont l'une des caractéristiques est son adaptation à une situation d'énonciation particulière. L'activité créative orale, quoique extrêmement codifiée, demeure libre. Tout un chacun peut s'approprier, du fait de son appartenance à une communauté, une blague, un conte, une devinette ou autres et l'adapter à une situation donnée. Ces adaptations libres, multiples et diverses, sont-elles un enrichissement ou une déformation du texte oral "d'origine" ? Comment contribuent-elles à son évolution ?

Nombreux sont les domaines où l'on peut observer l'émergence de cette interaction. Nombreuses aussi sont les questions qui interpellent dès qu'il s'agit de cerner les modalités de ce rapport. Comment, par exemple, valoriser le patrimoine oral en le transcrivant sans lui faire perdre son essence même, son âme populaire ? Comment, à partir de cette transcription, entreprendre une action de création en la transposant fidèlement à l'oral ?

I-3-1- Oralité et tradition orale

« Histoire, mémoire, art de la parole et pouvoir de cet art sont définitives de la tradition orale qui consacre « la force de la parole ».

J.Calvet, *La tradition orale*, 1984, p. 114

Parmi les nombreuses définitions de la tradition orale, retenons la suivante :

"La tradition orale est l'ensemble de tous les types de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son passé"¹.

La tradition orale est une mémoire vivante donc plus ou moins fidèle qui tient à la conservation du patrimoine culturel. La permanence dans la diversité est un principe constitutif de la tradition orale qui prend en compte les différents états possibles du texte. J.Calvet souligne que :

« Chaque profération est à la fois une récréation et une retransmission (. . .) Le texte de tradition orale est précisément à la convergence de ces deux principes : improvisation- mémorisation »².

La tradition orale n'est pas toute l'oralité, elle constitue un terrain privilégié pour en comprendre les mécanismes, les principes constitutifs, les modes d'expression et de transmission. Ainsi, la gestualité et la corporalité sont au cœur de l'oralité qui place le corps au centre de la préhension et de la mesure du monde, donc la mise en avant du corps dans la tradition orale en fait le dépositaire de la mémoire du monde et détermine une vision de l'histoire perçue dans un mouvement géologique. Lieu de mémoire, le corps participe du et au grand discours de l'oralité.

Celui-ci vise à travers la tradition orale, la socialisation au moyen du langage, révélant ainsi une portée pédagogique. Les contes, les divers récits, les proverbes et les jeux de langue relèvent d'une initiation à la langue et au monde.

¹ - *IMPORTANCE DE LA TRADITION ORALE*, Bangkok, Thailand, August 20 - August 28, 1999, disponible sur le site : <http://lit-afq.refer.ga/spip.php?article172>

² - CALVET Jean, op. cit, p.43, in MEZGUELDI Zohra, op. cit. p. 1.

Ainsi, la transmission assure elle-même la conservation. Si le besoin de participation collective fonde l'oralité¹, rappelons d'une part le rôle des conteurs, des rouwat, des femmes², d'autre part, celui « *des savants et des poètes, comme dépositaires de l'histoire des sociétés orales.* »³, comme continuateurs de civilisations de la parole. Ils sont la voix et la mémoire par lesquelles se communique et se transmet la tradition orale.

Dans un article intitulé « *Sarraounia et ses intertextes : Identité, intertextualité et émergence littéraire* » A.Tidjani voit que les rapports des textes littéraires écrits à la tradition orale se doublent de rapports intertextuels à la littérature française, en particulier.

Les rapports intertextuels à des textes de la littérature française vont au-delà de la notion simpliste et vague d'inspiration. Ils sont parfois le résultat d'un contre-discours⁴ opposé à celle-ci.

Paul Zumthor, dans sa réflexion sur la voix⁵ élément de médiation important dans la tradition orale et dans l'oralité en acte. L'essayiste note à ce propos :

« (. . .) *par delà le langage écrit (. . .) dans notre monde (. . .) une longue quête universelle d'une restauration de la voix.* »⁶. La tradition orale serait alors la permanence d'une certaine forme de communication.

Dans le cas de « *L'honneur de la tribu* », Mimouni, se réconciliait avec la narration traditionnelle, qui est représentée symboliquement par un narrateur souvent âgé, et qu'elle puise de la tradition orale.

Le vieux conteur anonyme de *L'honneur de la tribu* symbolise la narration ancestrale mêlée de didactisme hérité des ancêtres :

¹ - MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

² - CALVET Jean, op. cit, p. 26, in ibid.

³ - HAGEGE Claude, op. cit, p. 92, in ibid.

⁴ - TIDJANI ALOU Antoinette, « *Sarraounia et ses intertextes : Identité, intertextualité et émergence littéraire* », Extrait de la revue « *Sud Langues* », n°5, vendredi 9 décembre 2005, disponible sur le site : <http://www.sudlangues.sn/article91.html>

⁵ - MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

⁶ - Ibid

« Nous avons jusque-là vécu dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde, ayant su faire notre profit des expériences de nos sages et des enseignements de nos saints pour les traduire en lois et coutumes que se charger d'appliquer une assemblée dont on avait désigné les membres à raison de leur savoir, de leur équité ou de leur verbe » (HT.p.38)

Les passages que nous citerons ainsi expriment et affirment des enseignements et des institutions que le narrateur voudrait transmettre à son narrataire :

"Nécessité fait vertu. Les guerriers se retrouvèrent paysans" (HT.p.47).

En parlant du terrible Hassen :

" On assura qu'il avait fini par rejoindre les Beni Hadjar pour prendre femme chez eux et vivre leur vie. Que Dieu ramène les égarés sur la voie droite ! » (HT.p.1).

La femme aussi constitue un thème privilégié pour les habitants de Zitouna

"Nos aïeux nous avaient prévenus : une belle fille est une calamité. Nous en avons conclu que l'honorabilité d'une vierge exigeait qu'elle cachât ses charmes jusqu'au jour de ses noces et qu'à partir de là elle les réservât à son époux." (HT.p.120).

Cette narration ancestrale appliquée sur les genres populaires tels que, le conte, la fable et la légende, chez Mimouni, puise dans le répertoire arabo-berbère.

Le verbe et la sagesse populaires véhiculent des constantes esthétiques qui animent la narration, un flot d'oralité, que le narrateur crée pour influencer son narrataire et orienter sa vision. C'est ce type de narration ancestrale qui justifie l'appartenance de Mimouni à la tendance de la « néo-narrativité », car, il n'exige pas une grande participation du lecteur.

R.Mimouni annonce plusieurs fois l'importance dans la tradition populaire, orale, maghrébine et notamment berbère celui qui la transmet. Une figure centrale et essentielle dans la transmission de la culture, du savoir, du développement de l'art, puisque c'est lui

qui établit le lien spatio-temporel entre sa communauté et le reste du monde, par son errance même.

Comme dans le cas de notre roman étudié, l'existence du Saltimbanque dans la vie des habitants de Zitouna. C'est à cette haute figure que Mimouni emprunte sa vision du poète, de l'artiste et une manière d'être au monde. Elle ne constitue pas pour lui une simple référence mais plutôt un socle, un héritage.

La seconde étude s'intéresse à cette « succession » qu'assure l'écriture de Mimouni, en recherchant dans son roman *L'Honneur de la tribu* de l'auteur les traces de la culture et des traditions berbères. Notre travail consacre une part, peut-être trop importante pour une recherche purement littéraire, aux multiples aspects de la culture populaire et à l'analyse de leur présence dans le texte et de leur utilisation par l'écriture.

En effet, cette recherche étudie tout d'abord le rapport avec la culture qui serait de l'ordre du savoir, posant celle-ci comme une « altérité », comme matériau extérieur sur lequel l'écrivain travaille par le biais de l'allusion, de la citation et de la parodie ou par le procédé de l'intertextualité.

Sous le titre « *Tradition et Modernité dans Le Sang des masque de Seydou Badian et dans L'Honneur de la Tribu de Rachid Mimouni* », A. Diarra¹ nous présente son étude comparative dans laquelle elle a constaté que les deux romans sont traités en tant qu'objets esthétiques qui portent l'empreinte de l'Histoire lorsqu'ils figurent non seulement la « réalité » mais aussi la virtualité, le passé, et l'avenir, tous les « possibles » qui nient les échecs et les contraintes du présent.

¹ - DIARRA Oumou Armand, « *Tradition et Modernité dans Le Sang des masque de Seydou Badian et dans L'honneur de la Tribu de Rachid Mimouni* », <http://manuscritdepot.com/a.oumou-armand-diarra.1.htm>

I-3-2- Oralité et littérature orale

«*En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt c'est une bibliothèque qui brûle*».

Amadou Hampaté Bâ.

Aujourd'hui, notre société s'affirme comme un lieu de brassage¹ permanent entre des cultures, qui peut devenir une richesse sans pareille s'il est géré. La littérature orale, de par la spécificité de certains de ses récits qui sont issus de culture particulière et qui traitent des sujets humains, peut devenir aussi un **merveilleux outils d'intercompréhension**² entre les **cultures**.

La littérature d'expression orale est doublement pragmatique à cause de ses conditions d'émission. Son objectif est d'établir avec l'auditoire des relations interactives dans lesquelles le contenu est basé sur de multiples fonctions, d'information, **d'initiation, et d'éducation**.

Les récits de la littérature orale fonctionnent comme des textes littéraires dont il est important aujourd'hui de décrire les **systèmes de fonctionnement** qui permettent de mettre en évidence comment ces récits sont l'illustration d'une **identité, sa sauvegarde**.

L'oralité appartient au champ que l'on nomme la littérature orale dont elle déploie **la richesse et les valeurs** qui en font la force. Elle nous mène vers l'espace de la littérature, vers la réflexion sur la création littéraire dans ses rapports avec l'oralité.

M.Aufray³, en distinguant entre la parole et l'oralité, écrit dans sa thèse sur les littératures océaniques que l'oralité :

¹ "Littérature orale et Interculturalité", Euroconte, Centre Méditerranéen de Littérature Orale, disponible sur le site : <http://www.euroconte.org/Default.aspx?tabid=271> (auteur et date non mentionnés).

² - Ibid.

³ - *De l'oralité à l'écriture, Introduction à la poésie Amazigh*, Introduction par Cécile Guivarch, suivi d'un entretien avec Ali Iken, Septembre 2005, disponible sur le site :

<http://www.francopolis.net/vues/presentationpoesieamazigh.htm>

"est une forme de communication sociale caractérisée par des modes de production et de transmission qui lui sont propres. L'oralité doit être envisagée comme une performance qui est définie par des circonstances, temps, lieux, contextes sociaux, par le statut et le rôle des participants, interprètes et auditeurs et par les modes d'interactions entre ceux-ci"

Le principal problème que pose la littérature orale est sans doute celui de ses limites, c'est-à-dire des **critères** utilisés pour la **définir**. Elle est le **résultat d'une élaboration artistique**, trait qu'elle partage avec la littérature écrite ; elle est à la fois traditionnelle, transformée et recrée par la transmission orale qui la caractérise, collective et anonyme, même si elle peut avoir pour point de départ une création individuelle.

La littérature orale a un double statut énonciatif. Le récitant et les acteurs du récit entre lesquels existe une relation de communication. C'est ainsi que Paul Zumthor, dans sa réflexion sur la voix, la littérature orale désigne, selon lui, « *toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus* »¹ : le conte, sous ses formes variées, la chanson, elle aussi dans sa diversité, les complaintes chantées ou parlées, ce que Zumthor regroupe sous le terme de « poésie orale », les **jeux verbaux** de toute sorte, les **proverbes et dictons** et de manière générale, « *tant de narrations fortement typées, tissées dans notre parole quotidienne* »², a constaté, Paul Zumthor et aussi d'autres équipes de recherche dans ce domaine.

L'art du conteur est de mettre en lumière l'importance de la relation entre le conteur et son public, entre le texte et la culture, en littérature orale et donne une forme littéraire au récit d'un fait divers. Voilà qui fait éclater les limites traditionnelles de la littérature orale.

Le concept³ de « littérature orale » peut prendre un caractère ambigu dans la conscience même de ceux qui la produisent ou en communiquent le souvenir, et donc dans la vie même de cette littérature, et qu'enfin, dans le domaine des textes oraux

¹ - ZUMTHOR Paul, op. cit, p. 45. in MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

² - Ibid., p. 46.

³ - *Tradition orale et identité culturelle*. Paris : C. N. R. S , 1980, p. 31, in MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

narratifs, l'opposition entre ceux qui sont « littéraires » et ceux qui sont « non-littéraires » s'inscrit dans la continuité et non dans la rupture. Le récit émerge incontestablement des faits de culture. Il fait partie du discours culturel d'une communauté.

Au Maghreb, la littérature en arabe parlé et en berbère est une création collective qui traduit le vécu avec plus de vigueur que la langue écrite. Mais elle a aussi ses limites : « **quand s'éteint une mémoire d'ancien, c'est tout un patrimoine qui disparaît** »¹. C'est pourquoi, la littérature orale a principalement pour thèmes la résistance (face au pouvoir de la force, du dogme, de l'argent, des puissances naturelles), la transmission des visions du monde ou le divertissement. Cette littérature apparaît sous forme de: contes, fables, noukat (historiettes de satire sociale ou politique), dictons, devinettes,...

De ce fait, le texte maghrébin, de façon générale, et mimounien en particulier entre dans ce propos. C'est un discours narratif, car le récit disparaît avec la disparition du narrateur. En effet, le texte mimounien représente parfaitement le récit de cette Algérie, c'est-à-dire, en possédant les capacités narratives et discursives² il arrive à dire cette réalité.

Les discours narratifs que sont le conte, le mythe et la fable font l'objet d'une réflexion importante dans le domaine de la littérature orale, notamment en critique littéraire. Les recherches en littérature orale ont permis la naissance de la sémiologie narrative en rappelant les travaux de Propp.

Le conte est un genre où transitent des formes de l'imaginaire. Il constitue dans le domaine culturel maghrébin, un monument littéraire oral dont la littérature maghrébine s'est largement inspiré. Le conte est de ce point de vue un espace **de rencontre entre la voix et l'écriture**. Il assure, notamment dans la production maghrébine, l'homogénéité et la continuité de l'une et de l'autre.

Le conte constitue « *la réalisation symbolique d'un désir ; l'identité virtuelle qui, dans l'expérience de la parole, s'établit un instant entre le récitant, le héros et l'auditeur* »

¹- « *LE FONDS IMMÉMORIAL : La tradition orale : les écritures populaires* », disponible sur le site : www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/marocarchi2.htm

² - ELBAZ Robert, op. cit, p. 78.

engendre selon la logique du rêve", ce que Zumthor nomme « *une fantasmagorie libératrice.* »¹. En cela, il nous renvoie au plaisir narcissique de conter, au pouvoir de la parole imaginaire qu'il met en jeu entre celui qui conte et celui qui écoute.

Il résulte que, le conte est un art oral et populaire qui semble nécessaire à la société; sa puissance et sa séduction permettent au groupe la stabilisation sociale; il permet aussi la continuité d'une parole de mémoire et d'imaginaire. Nous pouvons dire d'après notre analyse de « *L'Honneur de la tribu* » que Mimouni a considéré l'oralité comme une voix qui veut agir et non décrire.

De cela, le discours narratif ou le conte dans « *L'Honneur de la tribu* » permet d'exprimer une identité tribale car vieux raconteur ne cesse de mentionner les pratiques sociales, les us et les coutumes de la tribu d'origine à travers les âges. « *Au bout de quelques générations, la plupart oublièrent leur origine et les considèrent comme nôtres* ». (HT.p.27)

Ce type de récit des **origines individuelles ou tribales**, nécessite du moins une narration **transparente et transitive**. Alors qu'il n'est pas le cas dans « *L'Honneur de la tribu* ». Pour le vieux conteur l'interlocution demeure intransitive et fermée sur elle-même, car, son interlocuteur ne comprend rien à ce qu'il dit, ignorant comme il est, du dialecte de la tribu dans lequel cette relation est faite. « *Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis.* » (HT.p.11).

Le vieillard mentionne à plusieurs reprises, ce que Robert Elbaz appelle « le porte-à-faux »² de ce dialogue puisque son interlocuteur entend les mots sans pouvoir les décoder, c'est un témoin sourd-muet de ce qui est dit. De ce fait, il ne contribue que comme simple enregistreur du discours, il s'est manipulé une machine en restant neutre et indifférent à tout ce qui est raconté :

« *Laisse donc ta machine s'imprégner de mes mots* » (HT.p.12).

¹ - ZUMTHOR Paul, op. cit, p. 53. in MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

² - ELBAZ Robert, op. cit, p. 34.

Et, finalement, par son incapacité de se déployer dans l'espace narratif, il ne peut que s'évanouir dans un néant. Le roman ne se fera pas dans le temps et l'événement narratif ne pourra se déployer qu'en dehors du temps.

DEUXIEME CHAPITRE
NARRATION ET ORALITE

II-1- L'instance narrative

« *En Afrique chaque fois qu'un vieillard meurt c'est une bibliothèque qui brule* »

Amadou Hampaté Ba

Différents objectifs peuvent être signalés à la lecture d'une œuvre littéraire. On peut lire pour découvrir un auteur, pour s'évader du quotidien, pour faire des études thématiques, historiques, biographiques... Donc lire un texte narratif c'est découvrir ses spécificités¹ du discours littéraire et les moyens pour atteindre le lecteur et en analysant les techniques et les procédures utilisées.

Ecrire un texte, c'est utiliser le langage à des fins de communication et de fascination. Nous rappelons la distinction faite par Carole Tisset qui a signalé que la narration relève de l'énonciation, c'est-à-dire, derrière les mots se cache et se montre un homme, un sujet énonçant consciemment ou inconsciemment un récit dans l'intention de plaire au lecteur, de défendre une idée et de la lui faire partager, de peindre un monde. Elle concerne l'organisation² de la fiction dans le récit qui l'expose, car toute histoire est une histoire racontée, c'est-à-dire prise en charge et organisée par un narrateur qui la communique à un narrataire.

Selon YVES Reuter, c'est avec la narratologie que nous pouvons distinguer la fiction (l'image du monde construite par le texte et ne renvoie en rien à l'illusion ou à l'imagination. Elle peut s'appliquer à tous les types du récits) et le référent³ (notre monde, le réel, l'histoire... existant hors du texte).

C'est une discipline qui étudie le récit en tant que tel et les formes obligées et leurs combinaisons que l'on retrouve à l'œuvre et qui fournissent des instruments susceptibles de décrire le texte avec précision. L'essentiel pour lui n'est pas de multiplier les termes et d'étiqueter les faits mais de se servir de notions appropriées pour saisir comment se construit la singularité du récit et à quoi correspond cette nécessité⁴.

¹ - TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Saint-Germain-du-puy, SEDES, 2002, p.5.

² - REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan (Lettres. Sup.), 2000, p.61.

³ - Ibid., p. 37.

⁴ - Ibid., pp.3-4

Alors que l'analyse linguistique¹ d'une narration, comme celle appliquée sur notre texte par Zoulikha Mered et que nous essayerons d'étudier dans le troisième chapitre, permet d'observer le matériau utilisé par un auteur pour traduire une vision du monde et pour agir sur le lecteur.

Les relations qu'entretient l'écrivain avec son texte lors de sa fabrication et celles du lecteur lors de sa lecture sont complexes et n'ont pas le même statut. Les premières ont été étudiées depuis longtemps en relation avec la biographie de l'auteur. Récemment, les recherches se sont penchées sur la réception.

Tout discours littéraire oral ou écrit- peut être défini comme une prise de parole engageant un émetteur et un récepteur dans une situation d'énonciation donnée. Il peut être sous la forme d'un énoncé narratif et possède quelques particularités qu'il convient d'analyser : Qui parle ? A qui ? Comment ? Quel est le message ?

Le texte écrit est la création d'un monde fictif narré par une voix qui fournit des informations et influence de quelque manière le récepteur, c'est-à-dire cherche à orienter l'interprétation² du lecteur. Cette voix textuelle, n'est pas celle de l'auteur car elle appartient à la fiction.

Le narrateur, est celui qui raconte la fiction : il est désigné par le terme, « médiation narrative »³. Il apparaît de différentes façons dans le récit. Quel que soit son degré de présence dans la fiction, il est toujours là car un récit ne se raconte jamais de lui-même. Il est créé et écrit par quelqu'un.

Le récit, c'est un texte, un tissu de langage dont l'élaboration est déterminée par des instances tellement nombreuses et tellement complexes⁴. Le narrateur régule l'information. Il peut ne pas tout dire ou trop en dire selon la position qu'il adopte par

¹ - MERED Zoulikha, op. cit, p. 32.

² - TISSET Carole, op. cit, p.10.

³ - Selon l'expression de J.P.Goldenstein p(29), in ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995, pp.197-198

⁴ - DUMORTIER J. L et PLAZANET Fr, *Pour lire le récit : L'Analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture : Langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*, Paris, Editions A. De Boeck Ducolot, 1980, p. 53

rapport à sa narration. C'est-à-dire sa place par rapport aux événements ou aux personnages.

Le narrateur peut présenter des événements et des personnages de l'extérieur comme de l'intérieur. Il peut adopter une vision restreinte comme un véritable témoin, ne voyant les événements et les personnages que du dehors, feignant ainsi le récit objectif. Il peut aussi adopter la vision et les connaissances d'un de ses personnages et donner les perceptions d'un personnage. Ces différentes positions s'appellent également « point de vue » ou « perspectives narratives » ou « vision ». Nous utilisons le terme de G.Genette, « focalisation »¹.

Il s'agit de la question du savoir étudiée par G.Genette qui l'a désignée par le terme « instance narrative », c'est une instance productrice² du discours narratif, qui se construit dans l'articulation entre les deux formes fondamentales du narrateur (homo- et hétérodiégétique) et les trois perspectives³ possibles (passant par le narrateur, par l'acteur, ou neutre).

L'étude de l'instance narrative dans « *L'honneur de la tribu* » va donc, selon Sara Cherif s'appuyer sur cette distinction⁴ entre l'acteur et le narrateur et va s'articuler selon les deux axes : qui parle ? qui voit ? . Donc, pour voir qui raconte dans notre roman étudié, il est indispensable de distinguer le narrateur fictif de l'auteur concret, comme l'a affirmé G.Genette et l'a précisé R.Barthes dans son œuvre intitulée « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », dans cette distinction plus claire « *narrateur et personnage sont essentiellement des « êtres de papier » ; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit* »⁵

¹ - TISSET Carole, op. cit, p. 73.

² - CHERIF Sara, op. cit, p. 17.

³ - REUTER Yves, op. cit, p. 69.

⁴ - CHERIF Sara, op. cit, p. 17.

⁵ - Roland Barthes, « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », *Poétique du récit*, Paris, seuil, 1977, coll. « Points », p. 40, in CHERIF Sara, op. cit, p. 17.

II-1-1- Dichotomie entre narrateur/narrataire

II-1-1-1- Le narrataire

De même que, « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur »¹ *le narrataire n'est pas le lecteur*. On peut le qualifier d'*interlocuteur intratextuel*, construit par la fiction et ayant un statut étroitement indépendant de celui du narrateur.

Le narrataire est l'interlocuteur ; il est le « tu » auquel le « je » du roman s'adresse : c'est une créature fictive et non dotée d'un état civil. Chaque fois que le narrateur reprend la parole, « on peut et on dit s'attendre à le voir s'adresser à nous, c'est-à-dire au lecteur créé par lui et participant de l'univers poétique »².

Il peut être intra ou extradiégétique selon que le narrateur est intra ou extradiégétique. Donc, on peut le distinguer en repérant les marques d'énonciation qui le caractérisent et les marques d'interpellation qui dessinent son profil. Notons que dans les romans francophones, on s'adresse à un narrataire ignorant des explications que le narrateur donne et devient la « cible » que vise l'écrivain.

II-1-1-2- Le narrateur

Le narrateur est la voix scripturale que le lecteur entend conter une histoire, ce « génie »³ de la narration qui est à distinguer de l'écrivain ou l'auteur, personne ayant un état civil. L'auteur a vécu ou vit réellement. Que son nom ou son pseudonyme soit sur la couverture, il peut faire l'objet d'une enquête biographique, un des objets de l'histoire littéraire.

Un récit pouvait contenir une information de manière immédiate, sans intermédiaire, ou, au contraire, donner cette information en passant par la médiation d'un personnage⁴. Il joue le rôle d'une « médiation narrative », il peut un personnage qui dit « je », il peut aussi le faire assumer par un autre personnage. Nous noterons, enfin, qu'il

¹ - Kayser W, « *Qui raconte le roman ?* » dans *Poétique du récit*, Points, p.71, in ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op. cit, p. 200.

² - Ibid., p.68.

³ - Les termes mis entre guillemets par l'auteur représentant les propos de J.P. Goldenstein.

⁴ - DUMORTIER J. L et PLAZANET Fr, op. cit, p. 105.

peut donner tous les signes de neutralité et laisser croire ainsi que le récit est tout à fait « objectif ».

Jaap Lintvelt confirme ainsi dans « *Essai de typologie narrative* » cette dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur et conclut par ceci, pour éviter toute confusion entre les deux instances :

*"nous considérons la dichotomie entre le narrateur et l'acteur comme permanente. Le narrateur assume la fonction de représentation (fonction narrative) et la fonction de contrôle (fonction de régie), sans jamais remplir la fonction d'action, tandis que l'acteur se trouve toujours doté de la fonction d'action et privé des fonctions de narration et de contrôle."*¹.

Le narrateur est donc l'organisateur du récit dont il oriente la vision et ou il choisit les voix. Il est l'agent de tout le travail de construction (structure, personnage, espace et temps). Il choisit la progression narrative, les modes du discours, la progression temporelle, le rythme du récit².

A son tour J. Lintvelt s'inspirant des travaux de G. Genette et se fondant sur la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur distingue trois types narratifs. L'opposition narrateur / acteur lui permet d'abord d'établir deux formes narratives de base: la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique, lesquelles correspondent aux deux types de récits du même nom, distingués par Genette³.

Nous reprenons que la narration est alors hétérodiégétique, si le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte en tant qu'acteur (narrateur / acteur). Elle est en revanche homodiégétique, si le narrateur est présent comme acteur dans l'histoire qu'il raconte⁴. La distinction entre les récits hétérodiégétique et homodiégétique est une réplique à l'opposition traditionnelle entre "récit à la première" et à la troisième personne", locutions que Genette juge inadéquates, le choix du romancier n'étant pas "entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne

¹ - LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative : Le "Point de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981, pp. 28-29.

² - ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op. cit, p. 61.

³ - GENETTE Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. "Poétique", p. 252.

⁴ - ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op. cit, p. 23.

sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire."¹

Le narrateur renvoie à celui qui raconte l'histoire. Il s'agit des deux formes fondamentales¹ que peut prendre le narrateur. Soit il est absent comme personnage, hors de la fiction qu'il raconte, et on parlera d'un narrateur hétérodiégétique, soit il est présent dans la fiction qu'il raconte et on parlera d'un narrateur homodiégétique.

Cette distinction est essentielle, elle entraîne la domination dans le texte de l'une ou de l'autre des deux grandes formes d'organisation du message : le discours ou le récit. L'opposition homo/hétérodiégétique recouvre deux phénomènes distingués par G.Génette dans *Figures III* :

Tout d'abord une opposition de niveau : le narrateur est hors de la fiction considérée (extradiégétique) ou dans la fiction considérée (intradiegétique). Ensuite une opposition portant sur la relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte : il en est absent (hétérodiégétique), telle une voix, ou il est présent comme personnage (homodiégétique).

Pour conclure, on pourra dire après cela que pour analyser ces phénomènes, les théories narratives ont déployé un ensemble de concepts², G.Génette parle :

-de narrateur extradiégétique pour désigner celui qui en tant que narrateur n'est inclus dans aucune histoire ; il s'oppose au narrateur intradiégétique qui, avant de prendre la parole, constitue un personnage de l'histoire.

-de narrateur homodiégétique quand ce dernier raconte sa propre histoire et de narrateur hétérodiégétique quand il narre l'histoire d'autres personnes³.

De ce point de vue, le narrateur de « *L'honneur de la tribu* », est un narrateur homodiégétique parce qu'il raconte ce qu'il a vécu, c'est-à-dire sa propre histoire en employant le pronom personnel « nous » avec lequel il représente les anciens habitants de Zitouna qui, comme lui, ont vu un jour leurs honneur et dignité floués, bafoués :

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 24.

² - GENETTE Gerard, op. cit, p. 229

³ - MAINGUENEAU Dominique, *Elément de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan (Lettres. Sup.),2000, pp. 28-29

"Nous sommes aujourd'hui abandonnés sur la rive du fleuve impétueux...." (HT.p.12).

C'est un « nous inclusif »¹ qu'il l'utilise comme porte –parole des siens pour défendre l'honneur de sa tribu bafouée.

II-1-1-2- Les différentes positions du narrateur et les techniques narratives appliquées

Nous trouvons qu'il est pertinent d'analyser la place du narrateur, c'est-à-dire, sa position par rapport aux événements ou aux personnages, car cela permet de rendre la narration plus croyable. En effet, il peut présenter des événements et des personnages de l'extérieur, il peut être une **voix anonyme**, c'est-à-dire qu'il domine le récit et, de ce fait, il nomme les personnages par leur nom et les représente par les pronoms de troisième personne. On dit alors qu'il occupe une position **extradiégétique**. Le lecteur a alors l'impression que l'univers fictif construit dans le récit (**diégèse**)² se déroule sous ses yeux, sans intermédiaire puisque la voix est discrète. Le récit se veut objectif, comme il peut les présenter de l'intérieur, c'est-à-dire qu'il peut être un des protagonistes³ de la diégèse. On dit alors qu'il est **intradiegétique**. Il s'adresse à un ou plusieurs personnages de la fiction.

Le narrateur peut adopter une vision restreinte comme un véritable témoin, ne voyant les événements et les personnages que du dehors, feignant ainsi le récit objectif. Il peut aussi adopter la vision et les connaissances d'un de ses personnages et donner les perceptions d'un personnage. Ces différentes positions⁴ s'appellent également « point de vue » ou « perspectives narratives » ou « vision ». C.Tisset est l'un des théoriciens qui s'intéressent aux problèmes des techniques narratives. Il distingue en général trois types de focalisations, pour reprendre la terminologie⁵ de G.Génette.

Nous utilisons le terme de G.Genette, « focalisation », il fut le premier à distinguer les différentes voix narratives, celle de l'auteur et celles des personnages. Il a également

¹ - CHIKHI Beïda, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, thèse d'état Es-Lettres, soutenue à Paris VIII, le 14 décembre 1991, p. 407 disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/Modernite.pdf>

² - Les termes désignés en caractère gras sont des concepts adoptés par G.Genette dans *Figures III*

³ - TISSET Carole, op. cit, p. 12

⁴ - Ibid., p. 73

⁵ - GENETTE Gerard, op. cit, p. 201.

essayé de différencier la **voix qui raconte** et le **regard** qui assume les descriptions dans les récits hétérodiégétiques. Il emploie donc le terme de focalisation dans le but d'étudier comment la variation de la focalisation détermine les significations du récit. Chaque texte demande une exploration particulière des positions du narrateur par rapport à ses personnages. C.Tisset¹ a repris les propos de J.P.Goldenstein : « *les techniques étant toutes des truquages, l'essentiel(est) d'intéresser le lecteur* ».

De ce fait, l'identité du narrateur se rapporte à la question **qui parle** ? relevant d'après Genette de la catégorie de "voix". En revanche, le point de vue narratif se rapporte quant à lui à la question **qui voit** ? et relève de la catégorie de "mode", selon Genette ses degrés, car dit il :

*"le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (...) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou "le point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire telle ou telle perspective."*².

Une typologie narrative³ à trois termes revenant tour à tour chez Jean Pouillon, Tzvetan Todorov et Gérard Genette, sous des termes parfois différents, dont voici l'exposé : Les Anglo- Saxons emploient volontiers « point de vue » qu'on ne confondra plus avec le sens de « donner son opinion ». Ici il s'agit d'une technique narrative qui consiste à donner le récit selon la vision de l'unique narrateur, ou selon la vision du personnage. G.Genette a distingué trois sortes de focalisation :

Le récit non focalisé ou à focalisation zéro :

Auquel correspond la formule : **narrateur < personnage**

Dans tel cas, le narrateur qui, par la force des choses, n'est jamais lui-même un personnage, délivre plus d'informations que n'en pourrait délivrer aucun des

¹ - TISSET Carole, op. cit, p. 64.

² - GENETTE Gerard, op. cit, in ibid., p. 184.

³ - CHERIF Sara, op. cit, p. 22.

protagonistes de l'action. On parle souvent de narrateur omniscient¹. Ce type de focalisation n'empêche pas le commentaire et l'appréciation du narrateur.

La focalisation externe :

Auquel correspond la formule : **narrateur > personnage**

Dans de pareil récit, le narrateur s'identifie à un observateur extérieur.

G.Genette a introduit ce concept pour le type de récit où le narrateur prend une position extérieure à ses personnages. Tout est objectivement saisi de l'extérieur, à partir d'une position neutre ou indéfinie sans qu'intervienne la subjectivité interprétative² d'un protagoniste particulier ni celle du narrateur. Ce type de focalisation décrit de l'extérieur un personnage dont on ne connaît pas les sentiments.

La focalisation interne ou « point de vue » :

Auquel correspond la formule : narrateur = personnage

Dans ce cas le narrateur s'identifie à un personnage et délivre les seules informations que ce dernier peut délivrer. Le narrateur omniscient peut nous donner accès aux perceptions et aux pensées d'un personnage. Rabatel (La construction textuelle du point de vue, Delachaux et Niestlé, 1998) définit ainsi cette technique :

« Le point de vue correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modélisations, coréfèrent au sujet percevant et expriment la subjectivité de cette perception ». La focalisation interne (ou point de vue)³ Une focalisation qui fait appréhender les situations à travers la conscience d'un personnage.

- Jean Pouillon propose trois types⁴ de visions :

La vision "par derrière", que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient.

La vision "avec", où le centre du récit est un seul personnage avec qui nous voyons les autres protagonistes ainsi que les événements racontés.

¹ - DUMORTIER J. L et PLAZANET Fr, op. cit, p. 107.

² - CHERIF Sara, op. cit, p. 22

³ - Ibid., p. 23

⁴ - Ibid., p. 22.

La vision "du dehors", c'est celle qu'on a par exemple dans le roman "objectif", où la vision se limite à un enregistrement du monde romanesque visible et audible.

Quant à Todorov, s'inspirant de la théorie de J. Pouillon, il reprend les notions de vision "par derrière", "avec" et "du dehors" qu'il symbolise comme suit :

Vision "par derrière" : narrateur > personnage : le narrateur en sait plus long que l'acteur

Vision "avec" : narrateur = personnage : le narrateur en sait autant que l'acteur

Vision "du dehors" : narrateur < personnage : le narrateur en sait moins que l'acteur

Pour conclure, il est à noter que Genette propose le terme le plus abstrait de focalisation pour éviter ce que les termes de vision et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, d'après lequel il va rebaptiser les trois types de vision distingués plus haut par J. Pouillon; ce qui donne dans l'ordre :

Le récit non- focalisé ou à focalisation zéro, correspond à la vision "par derrière".

Le récit à focalisation interne, ce type de récit correspond à la vision "avec".

Le récit à focalisation externe, ce dernier type de récit correspond à la vision "du dehors"

Nous essayerons de récapituler dans le tableau¹ ci-dessous, les distinctions proposées par différents critiques.

Vision « par derrière »	Récit à narrateur omniscient	Narrateur Personnage	Récit non focalisé ou à focalisation Zéro
Vision « avec »	Récit « à point de vue »	Narrateur Personnage	Focalisation interne (fixe, variable ou multiple)
Vision « du dehors »	Récit « objectif »	Narrateur Personnage	Focalisation externe
Jean Pouillon (1946)	Critique anglo-saxonne	T.Todorov	Gerard .Genette

¹ - ACHOUR Christian et REZZOUG Simone, op. cit, p. 198.

c) Les fonctions du narrateur :

Nous l'avons déjà mentionné plus haut en exposant la définition de l'instance narrative, que son étude va s'appuyer sur la distinction entre le narrateur et l'acteur et va s'articuler selon deux axes : qui parle ? qui voit ? c'est-à-dire répondre aux questions : quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ? et qui est le narrateur ? Dans son œuvre intitulée « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », Roland Barthes¹ dit :

« Qui parle dans (le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est ».

De ce fait, il est évident qu'un événement ne peut se raconter de lui-même, il a besoin d'une médiation narrative² pour nous être présenté. Reprenons l'étude analytique présentée par Cherif.Sara, le narrateur de « *L'honneur de la tribu* » organise le récit et oriente le lecteur dans le monde romanesque guidé par lui, c'est-à-dire que le « *support discursif, subjectif, est pris en charge par un personnage impliqué qui du dehors raconte ce qu'il a vécu* »³. C'est ce que G.Genette a également signalé comme présence presque naturelle de ce médiateur dans la situation narrative, puisque, selon lui :

"de toute évidence un [...] énoncé ne se laisse pas déchiffrer [...] sans égard à celui qui l'énonce", pour nous signifier sa présence comme instance intermédiaire chargée de nous communiquer le monde narré »⁴.

Le narrateur, impliqué, de notre roman étudié parle donc à la première personne (nous) au nom des anciens habitants de Zitouna qui, comme lui, ont vu un jour leurs honneur et dignité floués, bafoués : *"Nous sommes aujourd'hui abandonnés sur la rive du fleuve impétueux..."* (HT.p.128). Ce « nous inclusif », porte-parole des habitants de Zitouna rend l'énonciation une plaidoirie prononcée devant un juge impartial, une plainte adressée à Dieu Tout-Puissant : *"Mais je ne peux commencer cette histoire*

¹ - BARTHES Roland, op. cit, p. 40.

² - GOLDENSTEIN J-P, *Pour lire le roman : Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative : Langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*, Paris, A. De Boeck Duculot (Association « Pouvoir de lire, pouvoir écrire »), 1983, p. 29

³ - CHIKHI Beida, op. cit, p. 405.

⁴ - GENETTE Gerard, op. cit, p. 225

que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins." (HT.p.11), énonciation de type ancestral qui trahit à la fois l'âge et la vision passéiste et nostalgique du monde narré :

"Ainsi s'engloutira notre passé et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce village." (HT.p.11)

Selon les perspectives, le narrateur peut être à la troisième personne, discret et anonyme, il joue un rôle dans l'univers romanesque ; qui peut

"sembler étrange, à première vue, d'attribuer à quelque narrateur que ce soit un autre rôle que la narration proprement dite, c'est-à-dire le fait de raconter l'histoire, mais [ajoute G. Genette] nous savons bien que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions."¹.

C'est le cas du narrateur de *L'honneur de la tribu*, narrateur anonyme, narrateur ancêtre, qui nous présente l'histoire comme une fatalité. Il nous retrace la genèse de Zitouna depuis l'éviction des ancêtres de leur paradis perdu (la vallée heureuse) jusqu'à l'apocalypse; déclenchée par la réapparition d'Omar El Mabrouk. Ce narrateur exerce une "hégémonie narrative"² visant non pas à démentir un récit antérieur, mais à **sauver de l'oubli une langue** "Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. Elle disparaîtra avec nous." (HT.p.11) une **histoire**; celle des **ancêtres** fondateurs de Zitouna menacée d'absorption, et invite son narrataire à mettre par écrit le récit **oral** qu'il fait : "*Laisse donc tourner ta machine*" (HT.p.12)

Une façon de consigner **la mémoire** et la généalogie menacées de disparition. Une hégémonie énonciative³, un point de vue unique qui vise à **éveiller la conscience** du destinataire du récit, à savoir le juge venu mettre fin au pouvoir d'Omar El Mabrouk; mais également à **sensibiliser** le lecteur à l'honneur **bafoué**.

¹ - GENETTE Gérard, op. cit, p. 261, in CHERIF Sara, op. cit, p. 18.

² - CHERIF Sara, op. cit, p. 57.

³ - CHERIF Sara, op. cit, p. 57.

"Pourtant, le carré des fidèles que nous étions lui assura que la distance qui nous séparait de la nouvelle mosquée fatiguait nos vieux muscles." (HT.p.202)

Le narrateur apparaîtra plus ou moins dans la narration. Il pourra intervenir directement: la fonction narrative (il raconte et évoque un monde) et la fonction du régie ou de contrôle (il organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages).

Donc, selon la perspective et le mode choisi, on distingue au moins cinq fonctions complémentaires, non exclusives (elles peuvent se combiner dans le même passage) :

_La fonction communicative : consiste à s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact.

_La fonction métanarrative : consiste à commenter le texte et à signaler son organisation interne.

_La fonction testimoniale ou modalisante : exprime le rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle peut être centrée sur l'attestation (le narrateur exprime son degré de certitude ou sa distance vis-à-vis de l'histoire), sur l'émotion (il exprime les émotions que l'histoire ou sa narration suscitent en lui), ou encore sur l'évaluation (il porte un jugement sur les actions ou les acteurs).

_La fonction explicative consiste à donner au narrataire des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire.

_La fonction généralisante ou idéologique se situe dans les fragments de discours plus abstraits ou didactiques, qui propose des jugements généraux sur le monde, la société, les hommes... Cela prend souvent la forme de maximes ou de morales, au présent de l'indicatif.¹

A son tour, G.Genette distribue ces cinq fonctions selon les divers aspects du récit auxquels ces fonctions se rapportent, notons qu'elles correspondent aux fonctions du langage² définies par Roman Jakobson et en s'inspirant de lui :

- "Le premier de ces aspects est l'histoire, et la fonction qui s'y rapporte est la fonction proprement narrative".

¹ - Ibid., p. 65.

² - CHERIF Sara, op. cit. p. 19.

- "Le second est le texte narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours métalinguistique pour en marquer l'organisation interne". La fonction se rapportant à ce deuxième aspect du récit est la fonction de régie¹.

- "Le troisième aspect, c'est la situation narrative elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même, qui 'établit avec lui un contact, un dialogue"² (réel ou fictif), correspond la fonction de communication.

A côté de ces fonctions obligatoires, le narrateur peut exercer la fonction optionnelle d'interprétation. Il confirme ainsi la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur et conclut par ceci, pour éviter désormais toute confusion entre les deux instances :

"nous considérons la dichotomie entre le narrateur et l'acteur comme permanente. Le narrateur assume la fonction de représentation (fonction narrative) et la fonction de contrôle (fonction de régie), sans jamais remplir la fonction d'action, tandis que l'acteur se trouve toujours doté de la fonction d'action et privé des fonctions de narration et de contrôle."³.

Les perspectives narratives :

Si les formes de base du narrateur répondent à la question « qui raconte dans le roman ? », les perspectives narratives (ou focalisations) répondent à la question : « qui perçoit dans le roman ? ». Donc, de ne pas confondre la narration et la focalisation. En effet, Le point de vue narratif, selon Genette, se rapporte à la question qui voit ? et relève de la catégorie de "mode"⁴.

Pour conclure, on pourra dire, que le sujet- percepteur⁵ n'est pas l'instance narrative "Qui parle ?" mais celle "Qui voit", c'est-à-dire, l'instance à travers laquelle on voit / perçoit le monde romanesque. Ce percepteur ou centre d'orientation peut être soit le narrateur ou un acteur.

¹ - GENETTE Gerard, op. cit, p. 261

² - Ibid., p. 262.

³ - Ibid., pp. 28-29.

⁴ - CHERIF Sara, op. cit, p. 22.

⁵ - LINTVELT Jaap, op. cit, p. 38, in ibid, p.

En nous inspirant toujours de l'analyse narratologique appliquée sur « *L'honneur de la tribu* » et illustrée par Cherif.Sara, nous essayons de citer quelques interventions du narrateur dans le récit, des interventions plus directes et plus fréquentes qui confirment son autorité énonciative, et laissent voir outre sa douleur, son désarroi, parfois même son Mépris¹. Il s'agit des commentaires, d'une vision passéiste du monde.

Ce vieux conteur oriente notre perception, c'est lui qui voit, perçoit et filtre les faits. Il les interprète selon sa vision. Donc, c'est le centre d'orientation qui guide le lecteur dans son monde romanesque.

Parmi les interventions du narrateur, on cite celles qui expriment son amertume, sa vision passéiste du monde :

_ concernant l'honneur, valeur ancestrale bafouée, il a employé les termes : l'échange des valeurs « oiseuses », venues de chez les « frigorifages » (HT.p.132), la science qui vient discuter avec « arrogance » (HT.p.201) Le Grand Livre, et l'administration tyrannique d'Omar El Mabrouk, le moderniste ravageur "*Je serai désormais l'unique saint que vous révèrerez.*" (HT.p.183).

_ concernant les adeptes de la « modernité » :

" - *Ici, en ce lieu, je construirai une école [...]. Vous ne pourrez pas ne pas y mener vos enfants, [...]. De vos propres mains, vous les pousserez vers le chemin du reniement au bout duquel, oubliant leurs ancêtres, ils seront devenus nos alliés.[...]* (HT.pp.183-184).

_ des « lépreux » :

"*Les plus âgés des lépreux se montrèrent dignes de notre confiance et tentèrent de s'adapter à leur nouveau mode de vie. [...] Ils avaient des attitudes vraiment scandaleuses. Ils fumaient ou chiquaient devant leur père, ...*" (HT.pp.114–115).

_ et des « civilisés » :

"*Nous sommes pudiques, mais tolérants. Nos plus vieux ne manquaient pas d'être offusqués par les accoutrements des femmes des civilisés qui laissaient découverts leurs bras jusqu'aux aisselles, leurs jambes jusqu'aux genoux, [...]* (HT.p.175)

¹ - CHIKHI Beida, op. cit, pp. 406-407.

Pour conclure, nous pouvons dire, que R.Mimouni recourt au discours fataliste de son personnage. En donnant la parole à son vieux narrateur, allégorie de l'ancêtre bafoué, humilié, violé.

Nous avons déjà présenté plus haut les trois grandes perspectives distinguées par les théories narratives : celle qui passe par le narrateur, celle qui passe par un ou plusieurs personnages et celle qui semble neutre, ne passer par aucune conscience¹. La première est souvent nommée « vision par derrière » ou « focalisation zéro », la deuxième « vision avec » ou « focalisation interne » et la troisième « vision du dehors » ou « focalisation externe ». Signalons aussi, que la perspective détermine la quantité du savoir perçu (c'est son degré de profondeur) et les domaines qu'elle peut appréhender, l'extérieur ou l'intérieur des choses et des êtres, qui en font une perception interne ou externe.

La notion de perspective narrative est introduite par J.Lintvelt :

« La perspective narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet perceuteur : narrateur ou acteur ».

La perception se définit « action de connaître, de percevoir par l'esprit et le sens » (Larousse). La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir qui « voit », mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif ou olfactif. Comme la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la perspective narrative est influencée par le psychisme du perceuteur².

"Ce fut dramatique, ce fut à ce moment-là qu'ils appréhendèrent réellement les déchirantes nécessités de la reconversion." (HT.p.47)

Ce passage peut confirmer aussi l'orientation du perceuteur :

"Frustrés d'ennemis, nous étions devenus vifs à retourner nos fusils contre nous-mêmes. Un simple affront pouvait générer une interminable tuerie." (HT.p.99)

¹ - REUTER Yves, op. cit, p. 68

² - LINTVELT Jaap, op. cit, p. 42, in ibid., p. 69.

II-2- Techniques narratives et discordance entre l'ordre diégétique et l'ordre chronologique dans « *L'honneur de la tribu* »

De nombreuses études sont faites pour l'explication et la compréhension d'une narration. Ce passage que nous tirons de J.P.Goldenstein illustre parfaitement la distinction entre deux termes qu'il ne faut pas confondre : la narration et fiction, un roman est la narration d'une fiction.

On entendra par fiction ce qui est conté dans le roman, l'histoire si l'on veut, et par narration, la manière de conter, ce que certains appellent aussi le discours »¹ Quant à Y.Reuter, désigne par fiction (ou diégèse), *l'univers créé, l'histoire telle qu'on peut la reconstituer, les personnages, l'espace, le temps...* « » alors que la narration pour lui « *prend en charge les choix techniques (et créatifs) selon lesquels la fiction est mise en scène, racontée : par qui ? selon quelle perspective ? selon quel ordre ? suivant quel rythme, selon quel mode, ...etc* »²

Pour analyser le récit comme narration, nous nous rendons compte de la présentation de l'état des options³ narratives de l'auteur, mentionnée par J.L.Dumortier et Fr.Plazanet, options déterminées, en partie à tout le moins, par le destinataire, par l'effet qu'il s'agit de produire sur lui. Et ces options peuvent se situer sur trois axes : celui du temps, celui du mode, celui de la voix.

Nous essayerons de montrer comment l'étude du temps de la narration, pour L.Dumortier, est une activité tantot fort simple, tantot fort complexe selon le récit étudié. Ce dernier notera que l'ordre de la narration est rarement uniforme et que lorsque l'ordre de la narration ne calque pas l'ordre de l'histoire, on dit que le narrateur commet des anachronies narratives⁴ (c'est-à-dire perturbation de l'ordre d'apparition des événements). Ces dernières peuvent être de deux sortes selon Y.Reuter :

-L'anachronie par anticipation (appelée prolepse ou cataphore), qui consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur. L'anachronie par rétrospection

¹ - GOLDENSTEIN J-P, op. cit, p. 29.

² - REUTER Yves, op. cit, p. 38.

³ - DUMORTIER J. L et PLAZANET Fr, op. cit, p. 90.

⁴ - Ibid., p. 91.

(appelée analepse ou anaphore, qui consiste à raconter ou à évoquer après coup un évènement antérieur. Les analepses ont une fonction explicative : elles éclairent ce qui a précédé, les antécédents d'un personnage.¹

En résumant cela, nous disons que l'ordre de la narration est rarement uniforme tout au long du récit car le narrateur introduit, dans la chronologie (c'est-à-dire le présent de la fiction), des arrêts, des retours en arrière (analepses) et des projections dans le futur (prolepses)².

De même que les travaux de G.Genette, qui confirme que l'ordre du texte est déterminé par l'activité du narrateur, les évènements du récit sont disposés selon un point de vue dont le narrateur fait des anticipations et les retours en arrière, prolepses et analepses, des termes qui peuvent servir à l'analyse du récit comme texte³.

L'analepse narrative désigne toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. Elle suppose la « voix narratives ». Il en est de même pour la prolepse. En rhétorique, elle désigne l'emploi d'une épithète décrivant un état antérieur ou postérieur à celui de l'énoncé.⁴

En consultant les travaux réalisés sur ce roman, nous avons soulevé le problème de l'incohérence narrative dans « *L'honneur de la tribu* ». L'analyse narratologique est une analyse qui étudie les techniques narratives et leurs effets dans un récit. Donc, elle nécessite des outils qui permettent une analyse interne en prenant en charge le contexte, la mémoire du créateur, de sa place en société, des « emprunts » qu'il fait à la langue, à la culture et à l'histoire de son temps et des époques révolues pour inventer une nouvelle configuration esthétique et discursives.⁵

L'analyse narratologique, est une notion introduite aussi par Yves Reuter. Elle distinguera, selon lui, entre la fiction (l'image du monde construite par par le texte et

¹ - REUTER Yves, op. cit, p. 83.

² - ACHOUR Christian et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Algérie, Editions du Tell, 2002, p. 60.

³ - BERGEZ Daniel et BABERIS Pierre et autres, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1999, p. 181.

⁴ - Ibid., p. 182.

⁵ - ACHOUR Christian et BEKKAT Amina, op. cit, p. 69.

n'existant que dans et par ses mots) et le référent (notre monde, le réel, l'histoire... existant hors du texte)¹

Donc, l'étude de l'ordre est fondamentale² comme l'affirme Y.Reuter en citant l'explication de G.Genette :

« étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des évènements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes évènements ou segments temporels dans l'histoire[...]. Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives [...] postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. »³

En partant de ces données théoriques et après une lecture analytique, nous allons montrer dans ce qui va suivre si la succession « réelle » des événements de l'histoire et l'ordre dans lequel ils sont narrés, dans « *L'honneur de la tribu* », sont équivalents.

R. Elbaz, quant à lui, a signalé que cet écrivain manifeste la complexité de sa dynamique textuelle (où le récit est suspendu entre son incipit et sa clôture) et des stratégies narratrices (la néantisation de l'espace romanesque)⁴. Il répond adéquatement au genre romanesque car il ne respecte ni la chronologie ni la linéarité propres au récit.⁵

Prenant en charge la description, illustrée par S.Cherif, de la structure temporelle des segments narratifs⁶ et de leur disposition dans ce roman dans laquelle elle a résumé les événements de ce récit dans treize segments qui les place dans des positions respectant l'ordre diégétique.

Tout se tient dans une texture narrative, malgré le désordre apparent de la narration orale. Tous les récits s'enchaînent et s'accordent entre eux pour former le tissu narratif

¹ - REUTER Yves, op. cit, p. 37.

² - Ibid., p. 85.

³ - GENETTE Gerard, op. cit, pp.78-79.

⁴ - ELBAZ Robert, op. cit, p. 9.

⁵ - Ibid., p. 14.

⁶ - CHERIF Sara, op. cit, pp. 90-94

des plus synthétiques¹. La biographie des individus tels que Georgeaud, Ali, Mohamed, Aissa le boiteux, Hassan El Mabrouk, Slimane, son fils, Omar El Mabrouk, Ourida, sa sœur, ainsi que d'autres caractères qui sont là pour étoffer la trame narrative, tels que le saltimbanque avec son ours, le vieil avocat, prisonnier plusieurs fois à Zitouna.

Toutes ces biographies s'interpellent et s'enchevêtrent de la façon la plus complète dans le récit global de la tribu, assumé par le vieux raconteur à la première personne du pluriel ce *nous* collectif dans lequel se greffent toutes les voix. « *A coté des lépreux, nous avons les étrangers, les bureaucrates, les civilisés et finalement, A la suite d'Omar El Mabrouk s'installèrent les gendarmes, puis les policiers* ». ((HT.p.197).

Nous constatons qu'il s'agit d'un désordre narratif, d'une incohérence, c'est-à-dire que l'ordre narratif dans « *L'honneur de la tribu* », ne se conforme pas à l'ordre diégétique. Cette discordance est expliquée par le fait que le vieux conteur s'efforce de raconter des souvenirs de sa tribu à cause de son âge et de sa mémoire affaiblie. A chaque fois, il quitte le temps de l'histoire pour revenir au moment de l'événement, c'est-à-dire qu'il fait des va-et-vient entre un temps et un autre car les événements viennent petit à petit à son esprit. Il veut secourir sa mémoire défaillante « *il faut que je te raconte maintenant* ».

Le vieux conteur ne fait que rassembler des souvenirs qu'il a gardés d'une histoire « réellement » vécue, selon ses dires, celle de sa tribu. Il veut également sauver la mémoire de sa tribu de l'oubli et d'évanescence. C'est d'ailleurs dans ces vieux manuscrits que le vieil avocat puise toutes ses connaissances au point où « *il sut mieux que nos meilleurs mémorialistes l'histoire ancienne de notre tribu.* »(HT.p.159)

Car ces vieux livres, qui renferment toutes les vérités, furent écrit par les ancêtres qui avaient voyagé dans le monde à la recherche de leur propre discours identitaire, et qui, un beau jour, « *décidèrent de ne plus aller affronter les mystères des pays inexplorés comme ils convinrent de refermer plus d'enfermer en des lieux inaccessibles et secrets ces livres profanes* ». (HT.p.19)

¹ - ELBAZ Robert, op. cit, p. 113.

Pour conclure, nous pensons, en se référant toujours des travaux de S.Cherif, que cette analyse narratologique nous permet, d'abord, de découvrir les techniques narratives appliquées dans le roman de Rachid Mimouni et de déterminer, ensuite, le type d'énonciation de ces techniques narratives chez Mimouni.

Ce « désordre » narratif n'exprime pas que R.Mimouni ne respecte pas la linéarité du récit, c'est-à-dire que son écriture est plus « moderniste » et que sa technique narrative ne relève pas de la narration traditionnelle, la « narration ancestrale »¹, jouée dans ce roman, ne pervertit pas la norme de la linéarité du récit, mais c'est le vieux conteur qui est le responsable de cette discordance entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit à cause de sa mémoire affaiblie :

« Maintenant, arrête ta machine, je dois me reposer un peu et surtout rassembler les souvenirs. L'âge a ruiné ma mémoire » (HT.p.68)

Il l'affirme en disant :

"Un jour fut placardée sur toutes les portes des nouvelles constructions [...] moi y compris, je peux te le confirmer en dépit de ma vue basse." (HT.p.200)

¹ - CHERIF .Sara, op. cit, p. 88

II-3-1- Récit et tradition orale

« *L'honneur de la tribu* » est un récit qui se distingue par l'insertion des genres littéraires appartenant à la tradition orale, au mythe ou à la légende, au monde du fantastique.

Dans ce récit on met en cause la linéarité en introduisant des éléments d'incohérence ou de dénonciation à l'intérieur de la fiction, on détermine le statut comme une voix narrative unique, et on multiplie les perspectives narratives et use du procédé de contiguïté pour faire coexister des discours les plus contradictoires¹.

Il s'agit d'un « récit tribal »² qui s'inspire de la tradition orale et où la fonction métanarrative du narrateur le conte, la légende et le verbe populaire investissent le texte et le fécondent.

Le narrateur n'hésite pas à faire appel fréquemment au narrataire. Il porte un regard critique sur le monde, sur la société, sur les autres. Il s'agit d'un questionnement perpétuel qui dévoile l'inquiétude et l'incertitude. C'est aussi l'expression d'une pensée humaine dont l'écriture vise à transmettre les divergences et les clivages.

Mimouni se réconciliait avec la narration traditionnelle qui est représentée symboliquement par un vieux conteur qui symbolise une narration ancestrale s'inspirant de la tradition arabo-berbère. Cette dernière se nourrit de la tradition orale et mêlée de didactisme, c'est-à-dire riche en constantes esthétiques de la littérature orale qui fondent et fécondent l'écriture romanesque chez Mimouni.

Ces constantes esthétiques caractérisent la fable, le conte, le verbe et la sagesse populaires qui se racontent et se pratiquent dans des places publiques par des conteurs, des chroniqueurs ou des saltimbanques.

¹ - Ibid, p.1.

² - CHERIF Sara, op. cit, p. 266.

D'après la lecture de *L'honneur de la tribu*, le narrateur raconte le malheur des siens, l'enterrement de sa tribu sous les effets du modernisme en présentant son témoignage :

"*Laisse donc ta machine s'imprégner de mes mots*" (HT.p.12) en s'adressant à son narrataire et en lui demandant à **écrire**, à **enregistrer** dans le **but** de **sauver** une **parole profonde**, une **mémoire ancestrale**, un **honneur d'une tribu** de **l'oubli**, de **l'évanescence** et de **l'ensevelissement**. C'est-à-dire **sauver l'identité** de cette tribu « *il sut mieux que nos meilleurs mémorialistes l'histoire ancienne de notre tribu.* »(HT.p.159) Et c'est ce qui détermine le **rapport** et justifie le **pont** établi entre **l'oralité et l'écriture** dans ce roman de Mimouni. L'oralité féconde l'écrit, lui permet de produire, de créer et de le faire **revivre**. Alors que l'écrit **immortalise** le conte oral et le verbe populaire empli de sagesse ancestrale. Poser l'oralité sur le papier, selon Amadou Hampaté Ba, permettait de la **perpétuer**, de la **sauvegarder**.

Ce qui résulte que l'écrit garde l'oral et le sauve de l'oubli. Les écrits ont le rôle de rectifier le discours narratif (l'oral) « *des plus craintes inégalités* » (HT.p.159). Ils peuvent garantir la mémoire la plus fidèle et la plus proche au réel et à la vérité.

II-3-2- LECTURE ANALYTIQUE DE

L'HONNEUR DE LA TRIBU

« *L'honneur de la tribu* » est un roman qui a une signification historique et qui, selon les critiques, pourrait être considéré comme un élément indicatif dans l'histoire de la littérature algérienne. En s'inspirant de l'oralité ancestrale et en se référant au thème katébien des ancêtres menacés d'effacement et de négation, Rachid Mimouni dévoile dans une narrativité "spontanée" et "heureuse" du genre romanesque, une nouvelle vision du monde et des enjeux identitaires et une nouvelle réflexion sur la littérature algérienne dans cette situation historique.

Notre démarche s'installe dans le cadre des propos de la réception critique. Après une lecture analytique des travaux faits sur notre roman étudié « *L'honneur de la tribu* », nous avons retenu qu'il est un « *voyage perpétuel à travers les choses, vers le cœur du monde* », « *le monde comme mouvance sans fin, et la création comme marche sans fin à l'intérieur de cette mouvance* ».

Dès sa sortie, ce roman est bien réceptionné par la critique littéraire. Le titre se réfère à l'Histoire, l'histoire d'une tribu malmenée par les turbulences et les vicissitudes de la colonisation ainsi que par les exactions et les erreurs de l'indépendance. Le titre exprime la mémoire d'un vieux conteur de la tribu qui ne cesse de mentionner les pratiques sociales, les us et les coutumes de cette tribu d'origine à travers les âges et qui s'acharne à immortaliser honorablement le passé de sa tribu qui résiste à toutes les agressions de l'Histoire.

Des travaux de recherche mettent l'accent sur la forme et le contenu de ce roman en abordant des analyses linguistiques, stylistiques et sémiologique des techniques narratives et des modalités d'écriture du projet littéraire mimounien, tout en évoquant ses rapports avec la tradition orale. Ces travaux dévoilent à travers des investigations du

¹ - BERERHI Afifa, *Etudes littéraires maghrébines*, n°4, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1991, p. 18, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%201.pdf>

² - MEZGUELDI Zohra, op. cit, p.1.

fonctionnement du discours romanesque mimounien la poétique de *L'honneur de la tribu* d'où « l'étrangeté » de l'auteur.

Parmi ces travaux, nous rappelons ceux de **Djamila Saadi**, qui, en s'interrogeant sur le fonctionnement du discours romanesque et sur le conflit **tradition/modernité** et en étudiant la structuration du roman de Mimouni, a constaté, sous le titre "**Histoire et religion** dans *L'honneur de la tribu*", qu'il y'a une référence à l'Histoire et la religion et **que l'analyse de la construction du récit** révèle qu'il s'agit des oppositions des figures emblématiques de **la tradition** et de la **modernité**, du **passé** et du **présent**, du **savoir** et de la **connaissance**.

En appliquant cela sur notre roman étudié, nous voyons que **le passé** colonial et **le présent** post-colonial ne se démarquent pas vraiment ; une sorte de **continuité des fractures et des soubresauts** qui se perpétue dans l'histoire de Zitouna, c'est-à-dire que le nouvel ordre né après l'indépendance n'est que la réplique de l'ancien ; le nouveau conquérant à Zitouna est préfet, Omar El Mabrouk, ancien maquisard et représentant du pouvoir. C'est ce qui a été confirmé par l'écrivain lui- meme :

«On reçoit ce livre superbe comme une claque ! Martelé, scandé dans une langue claire et robuste, l'honneur de la tribu (...), le dernier roman de Rachid Mimouni est un dur réquisitoire contre un certain nouvel ordre post colonial qui a succédé , en lui donnant une coloration nationale, à celui de la colonisation. »¹

R.Mimouni a, parfaitement, illustré les cruautés du **présent et du passé**, qui sont confondus dans le **malheur**, en employant un style de la **dérision**. Et cela se fait au plan **des structures narratives** dont **le mythe et le fantastique se mêlent** au **réel** pour dire **l'histoire légendaire** de la **tribu** et **l'enracinement**, la **quête identitaire**, pour dire les retrouvailles avec les origines :

«Rachid Mimouni , dans un style aux ressources remarquables (...) ,un roman de toute beauté. Rude sans violence, finement caricatural et caustique, profondément enraciné dans un univers aux frontières de la légende et réel, « l'honneur de la tribu » est un autre volet du témoignage et de la réflexion de Mimouni. [...] des questions que se pose

¹ - BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 537.

l'Algérien aujourd'hui et qui se posent à une société soucieuse d'intégrer à la quête de son avenir la connaissance de ses origines. »¹

Cette **quête des origines** tournée résolument vers le passé ancestral et ses **valeurs**, la remise en cause de la **modernité** comme destructrice de ces mêmes valeurs impressionnent et lui permettent d'aborder des problématiques :

« dans le processus de confrontation entre tradition et modernité, Mimouni tend à développer un discours foncièrement passéiste et nostalgique. »²

L'écrivain récuse une telle position; il se défend contre des assertions aussi péremptoires; il accuse, encore une fois, le pouvoir de tous les dérèglements :

« Ma conviction est que la modernité est aujourd'hui incontournable. Nous y irons de gré ou de force. Ce que je dénonce dans ce livre, c'est que cette introduction à la modernité s'est faite de la pire façon qui soit par la faute de nos successifs dirigeants. On a brisé les valeurs de la tradition basées entre autres sur la solidarité communautaire. Vous avez remarqué que le narrateur dit nous et pas je, car il fait partie d'une communauté. »³

Dans une autre interview, il défend les mêmes positions, autour de la polémique sur la modernité ; il ne dénonce pas la modernité mais les choix stratégiques de son introduction dans l'édification nationale :

« On a dit que ce roman est nostalgique, implicitement qu'il conforte des valeurs de la tradition. Pas du tout. Je voulais dénoncer, à travers ce roman, l'introduction de changement de façon brutale, non préparée, puisqu'on déstructure la société, avec toutes les formes d'aliénation que cela implique au niveau des individus et au niveau des

¹ - M.A., El Moudjahid du 6 avril 1989, rubrique « Culture, vient de paraître, « *L'honneur de la tribu* » de Rachid Mimouni, in BENDJELID Fouzia, *ibid.*, p. 538.

² - *Ibid.*

³ - R. Mimouni, entretien avec Benaouda Lebdaï, « la modernité est aujourd'hui incontournable », El Watan, 16 février 1993, in BENDJELID Fouzia, *ibid.*, p. 539.

rapports entre eux. On ne peut pas jouer avec les hommes, comme on joue avec une mécanique quelconque. »¹

Donc, Mimouni a opté pour le passé, car le présent comporte de négatif et ne peut être cerné par l'Histoire, c'est-à-dire que son texte exprime un désenchantement, un rejet² total du présent et une nostalgie indépassable du passé. Il s'inspire des deux théoriciens de la poésie Paul Valéry et Pierre Emmanuel pour exprimer une double dimension de production et de réflexion.

Paul Valéry, pose une continuité entre histoire et fable. La continuité posée et supposée par la citation, entre histoire et fable, est celle de l'approfondissement. La fable apparaît par conséquent comme plus profonde que l'histoire car elle crée le dépassement par l'élaboration esthétique et créative. Donc, elle est l'accomplissement de l'histoire. Alors que Pierre Emmanuel pose également un rapport à l'Histoire en la mettant en rapport avec la mémoire.

Le romancier dit clairement son projet de réflexion et de travail sur l'Histoire et l'histoire qu'il met en rapport avec la création romanesque et avec la mémoire.

Il résulte que la fable devient essentiellement un récit appartenant au passé, un modèle indépassable, extraordinaire. Seul le passé est dépositaire, créateur d'histoires, d'Histoire. Le présent est une catégorie de l'exil, de la perte, non historisable.

Le récit de « *L'honneur de la tribu* » se propose donc de reconstruire le passé. A partir du présent, comme il se propose d'élaborer une image du passé qui serait expliquée et explicative, du présent notamment. Nous sommes donc en présence d'un projet de généalogie, mais d'une généalogie recréée, fabulée en quelque sorte.

« *L'Honneur de la tribu* » est un récit synthétique, un récit multiple qui se compose de plusieurs récits présentés sous forme des biographies des protagonistes tels que Georgeaud, Ali, Mohamed, Aissa le boiteux, Hassan El Mabrouk, Slimane, son fils,

¹ - R. Mimouni, entretien avec Salima Aït-Mohamed, « l'intellectuel, ce guetteur », Algérie Actualité, l'hebdomadaire N° 1425, semaine du 3 au 9 février 1993, in BENDJELID Fouzia, *ibid.*

² - ELBAZ Robert, *op. cit.*, p. 20.

Omar El Mabrouk, Ourida, sa sœur, le saltimbanque avec son ours, le vieil avocat Toutes ces biographies, qui s'enchaînent et s'accordent pour former un tissu narratif, qui présente l'autobiographie collective de la tribu, une texture narrative complète malgré le désordre apparent de la narration orale causé par la mémoire défaillante du vieux conteur.

On peut justifier la pluralité des récits dans « *L'Honneur de la tribu* » par les différents commencements narratifs puisque le récit (re) commence chaque fois de nouveau avec chacune des histoires individuelles, ce qui exprime sa richesse en rhétorique¹ où le raconteur maîtrise toutes les techniques de la narration.

« *je vais te raconter maintenant ce qui est arrivé à Ourida* » (HT.p.141)

Ce vieux conteur *sait* raconter son histoire, tout comme si un cercle d'auditeurs l'entourait en se présentant comme un chroniqueur, un gardien de la vérité ; c'est à lui de décider quand s'arrêter et quand reprendre le fil du récit.

Les récits éclatés apparaissent comme une stratégie dans l'écriture qui réalise une identité formelle. C'est pourquoi l'écrivain recourt au récit traditionnel en tant que dire et modèle ancestral qui lui permettait de retrouver ses racines et d'exprimer dans ses propres formes l'identité de ses ancêtres bafouée et violée.

Écriture moderne distinguée par l'éclatement et le croisement des codes qui permettent une lecture plurielle. Son récit, comme nous avons essayé de le démontrer dans l'analyse narratologique (le deuxième chapitre de notre travail), est très atypiques .Il y a toujours de nouvelles formes d'écriture plus ou moins développées par rapport au modèle narratif ordinaire. Mimouni a souvent déclaré qu'il rejette toute forme de subordination et que la littérature est pour lui un art.

¹ - Ibid., p. 116.

II-3-3- Le dialogue dans « *L'honneur de la tribu* »

Nous pouvons noter, d'après R.Elbaz, que l'échange discursif dans « *L'Honneur de la tribu* » est ambiguë, bizarre puisque l'un des interlocuteur n'est pas du tout impliqué dans l'échange discursif¹, malgré qu'il est physiquement présent au moment de l'échange. En quelque sorte il s'agirait d'un interlocuteur sourd-muet à qui on adresserait la parole. Il ne s'agit pas, comme par exemple, dans *L'Enfant de sable* ou *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun, d'un conteur avec une *halqa*, un cercle d'auditeurs qui l'entoure, et qui contribue à sa production en présence d'autres voix qui interviennent dans le dialogue de ce roman.

Le raconteur raconte l'histoire de sa tribu dans le but de sauvegarder cette mémoire qui est en voie de disparition. Ce narrateur raconte sans aucun espoir que son récit va aboutir.

R.Elbaz a suggéré que l'interlocuteur principal n'est pas un vrai interlocuteur ; il est simplement responsable du fonctionnement de la machine qui enregistre. Et le vieux raconteur, même en adressant son discours à cet interlocuteur présent, est tout à fait conscient qu'il se parle à lui-même, parce que non seulement le jeune juge est incapable de répondre, mais même pour déchiffrer ce qui est dit, il va devoir apprendre le dialecte de la tribu, ce dialecte qui réside encore pour un certains temps, d'une durée très limitée, dans les bouches des derniers survivants de cette tribu.

Le vieillard d'ailleurs mentionne à plusieurs reprises que cette interlocution demeure intransitive et fermée sur elle-même « *De toute façon, tu ne comprends rien à ce que je dis* » (HT.p.68)

Il s'agit, pour lui, d'un monologue incompréhensible, qui nécessite des outils linguistiques appropriés, qui deviennent de plus en plus rares, puisqu'il faut réapprendre un dialecte en voie de disparition, afin de pouvoir décoder les signes sur la bande magnétique.

¹ - ELBAZ Robert, op. cit, p. 24.

En l'absence d'une audience vivante, le raconteur parle à une machine tout à fait neutre, avec l'espoir que peut-être un jour quelqu'un, sans doute un étranger, « *les enfants de la tribu ayant tous disparus* », va (ré) apprendre de nouveau le dialecte de cette petite tribu, dont les rares survivants sont éparpillés et frappés d'amnésie. Le seul témoins de ce monologue devient le répétiteur –un répétiteur sans mémoire aucune– d'une langue morte "*Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. Elle disparaîtra avec nous.*" (HT.p.11)

Donc, le discours manque de toute transitivity malgré cette déclaration du narrateur : « *Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis.* » (HT.p.11). Cette intransitivité du dialogue implique l'expression de l'échec, de l'avortement et surtout celle de la faillite du projet social signalée par **Afifa Bererhi** qui s'est interrogée sur le processus de la **communication** et ses caractéristiques **dialogiques** en analysant le sujet de l'écriture mimounienne. Elle a découvert un "espace de l'infraction au dialogue"et elle a exploré trois lieux textuels différents:

- celui où le **dialogue** fonctionne dans le déroulement de **l'interlocution**;
- celui de la **relation dialogique** dans le processus de réénonciation entre le **texte traduit** et la **parole originelle** émise; et
- celui de **l'intertextualité**, d'une part avec Boudjedra des *Mille et une années de la nostalgie*, d'autre part avec *Nedjma* de Kateb Yacine.

TROISIEME CHAPITRE
ORALITE ET ECRITURE

III-1- Oralité et écriture

« En un siècle d'oralité triomphante, avec l'extraordinaire développement des nouveaux moyens de communication, conserver la parole est un devoir si l'on veut éviter que la surinformation dématérialisée, caractéristique de notre époque, n'entraîne la disparition de la mémoire de notre temps »

Georgette Elgey, Le Monde, vendredi 26 janvier 2001, p. 17.

Nous abordons maintenant dans cette partie sur l'œuvre de l'oralité, un aspect qui va nous conduire vers la dimension culturelle et identitaire pour tenter de saisir les éléments qui caractérisent l'écriture de Mimouni.

Ce que nous désignons ici par discours de l'oralité nous servira à montrer que l'œuvre de l'oralité se rattache aussi au rapport de l'œuvre et de l'écriture à cet héritage culturel, identitaire que l'écrivain a à gérer et qui nourrit sa création.

Chacun de nous naît dans un système social qui comporte ses valeurs, ses priorités, ses codes, ses non-dits et ses fiertés. Un individu utilise l'ensemble de ses codes dans son œuvre. Quand l'expérience de l'altérité vient bousculer ces évidences, au travers de l'éducation, des contacts et de l'exil, l'individu subit alors un certain nombre de remises en cause de ce qu'il a vécu comme constitutif de lui-même.

« Vous allez au-delà des mers, en France. Essayez d'acquérir les valeurs positives de ce grand pays, mais ne touchez pas à celles qui seraient mauvaises. Mais dans le même temps, conservez précieusement les valeurs héritées de nos ancêtres et oubliez celles d'entre-elles qui seraient négatives »¹.

Dans cette situation, l'entre-deux s'installe, les liens se tissent, les échanges peuvent aller de l'emprunt à l'assimilation ou au rejet de tel ou tel élément de chaque culture. En matière d'écriture, les genres se combinent, les mots se heurtent, les thèmes d'une culture épousent la langue de l'autre. L'interculturel va de paire avec une complexité linguistique qui entraîne un certain nombre d'ambiguïté.

¹ - Exhortation faite en 1929 par un nationaliste à un jeune en partance pour la métropole, in « *L'Autobiographie en situation d'interculturalité* », ouvrage collectif sous la direction de BERERHI Afifa, Algérie, Editions du Tell, Tome II (Actes de colloque international des 9-10 et 11 Décembre 2003), 2004, p. 521.

Parmi celles-ci, les éléments qui fondent l'identité de la personne au sein de son groupe d'origine sont une des sources les plus difficiles à éclaircir son influence sur la production littéraire.

Quelques rappels sont nécessaires quant au jeu et à l'enjeu qui marquent les rapports entre oralité et écriture en tant que formes de **communication linguistique** placées au centre de cette problématique. L'écriture permet la fixation de l'histoire, elle vient surtout de concrétiser le rêve humain « *d'affranchissement vis-à-vis de la nature, du tissu matériel, de l'existant vécu comme contrainte.* »¹

Elle instaure aussi une esthétique particulière, des attitudes culturelles et des conceptions du langage : « *l'écriture possède l'étonnante vertu de métamorphoser le sens en objet.* »².

La transcription écrite fait partie d'un univers pictural appartenant lui-même au champ de la tradition orale. Lieu de mémoire, cette picturalité, dépositaire d'une partie de la culture, permet à la parole de s'exprimer.

Si la relation entre oralité et écriture suscite bien des controverses, si l'aventure de l'écriture bouleverse le monde de l'oralité, il reste que de l'une à l'autre, que « *de l'ordre pictural à l'ordre linguistique* » se dessine « *une complémentarité sémiologique* »³.

La complexité des rapports qu'entretiennent l'oralité et l'écriture tient à ce que leur nature va de la proximité à l'opposition, en passant par la transposition, la transformation, la mutation, l'intertextualité et la réinterprétation. Disons le tout de suite, c'est bien cette complexité qui nous interpelle ici.

En effet, nous retenons de ce grand débat, marqué, notamment par la réflexion de Derrida⁴, qu'une « *archi-écriture* » s'inscrit dans la voix, porteuse de langage, le rapport

¹ - ZUMTHOR Paul, op. cit, p. 86. in MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

² - Ibid., p. 89.

³ - CALVET Jean, op. cit, p. 74, in MEZGUELDI Zohra, op. cit, p. 1.

⁴ -DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*. Paris, Ed. de Minuit, 1967, in MEZGUELDI Zohra, ibid.

est trace faite de corps et de mémoire. Ce rapport de proximité vient aussi rappeler le fondement corporel et biologique de toute connaissance.

Le texte littéraire est le lieu d'une organisation polyphonique, traversé par des voix qui s'entrecroisent et s'opposent. Depuis les travaux de Kriesteva, le discours littéraire est « un produit de la parole, un objet discursif d'échange »¹.

En tant qu'espace polyphonique, le texte littéraire, discours écrit, laisse transparaître, notamment lorsqu'il dialogue avec d'autres textes - qui peuvent être aussi oraux, empruntés à l'oralité ou cite d'autres discours, une origine qui serait de l'ordre de la voix et dont il faut rechercher les traces.

La littérature maghrébine de langue française occupe une place très importante qui offre alors à l'écriture une tentative de réconcilier la parole vive et le mot écrit. Il s'agit de la réalisation de la transformation du mot en parole d'écriture. Examiner ce type de transformation telle qu'elle s'opère dans et par l'écriture de Rachid Mimouni, tel est l'un des objectifs de ce travail.

Tous les aspects du rapport oralité- écriture que nous avons essayé de rappeler ici, nous semblent relever, en fin de compte, d'une même complexité. Une grande contradiction domine cet ensemble, « *le mot artistique est un arrêt, l'écriture une procédure qui fixe la parole et lui ôte les variations expressives* ».²

Notre intention est de souligner en quoi la pratique esthétique de Mimouni cherche à mettre en avant les caractéristiques éclatantes de la parole.

Vivant dans les contradictions et les déchirements de sa génération, à l'instar des écrivains marqués par l'esprit de *Souffles*, Mimouni ne conçoit pas une littérature en dehors de l'engagement. Celui-ci correspond chez lui, non seulement à la prise en charge du mal collectif, à la remise en question des origines, de l'identité patriarcale et du pouvoir sous toutes ses formes, à la dérision du pouvoir politique, à l'ébranlement de tous

¹ - KRIESTEVA Julia, *Le texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970, p. 52, in MEZGUELDI Zohra, *ibid.*

² - *Ibid.*

les systèmes politiques, sociaux et identitaires mais aussi et surtout à un travail qui se situe au centre même de l'écriture.

III-2- L'émergence de l'oralité dans la littérature maghrébine

La grande variété des formes d'expression de la littérature francophone dans les pays du Maghreb est une preuve de richesse et de vitalité encore aujourd'hui. L'histoire a profondément modelé son visage tout au long d'un demi-siècle. L'écriture n'a cessé de rechercher de nouvelles formes, contestant les modèles traditionnels en quête de sa propre identité.

On peut observer surtout une déconcentration de la forme romanesque favorisant un dispositif importé de la culture maternelle : le discours narratif éclate en formes hybrides. Des œuvres aussi complexes que celles de Kateb Yacine ou de Tahar Ben Jelloun et de Rachid Mimouni reprennent la tradition orale de la littérature arabe des *Mille et une nuits*, du *Coran* aux récits souvent enchâssés les uns dans les autres.

La littérature maghrébine d'expression française, influencée par le patrimoine arabe et berbère, enrichie la langue et la culture française en les imprégnant de sensibilités, de nuances, d'humanisme nouveaux et de moyens d'expressions différents. Elle apparaît sous l'influence de l'émergence des mouvements de revendications nationalistes pour l'indépendance, c'est-à-dire sous l'influence d'une conscience politique.

L'étude du rapport de l'oralité avec l'écriture dans *L'honneur de la tribu* permet de **conclure** que l'oralité a une place de choix dans les textes maghrébins notamment. Cela à partir des années 1950 chez des écrivains comme Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Mohammed Khaïr-Eddine, Abdelkébir Khatibi, Chems Nadir et Tahar Djaout dont l'intérêt le plus grand ici est la culture maternelle

Les écrivains maghrébins continuent à écrire sur leurs sociétés respectives qu'ils présentent par leur propre imaginaire et leurs constructions mentales en mettant en valeur l'historicité de la littérature. C'est avec l'éclatement du texte moderne qu'on parle de

fragmentation, d'hétérogénéité et de subversion. C'est la révolte contre les procédés narratologiques.

Les écrivains maghrébins de langue française veulent faire éclater toutes les contraintes aussi bien d'ordre idéologique que structurelles qui semblent enchaîner le roman ; ils veulent innovation et renouvellement de la parole et de ses procédés dans des sociétés décolonisées qui se doivent d'affronter leur reconstruction et les changements du monde moderne.

Avec M. Mammeri et depuis les années 1950, l'oralité marque de son sceau l'écriture romanesque au Maghreb. Elle signifie pour lui l'origine ou plus précisément la quête des origines dans un univers hostile à cette même origine.

Il a consacré sa vie et son oeuvre à la célébration de ses langue et culture maternelles. En défendant le berbère qui est doublement minoré par le Colonisateur, Mammeri tentait "*de donner une portée universelle à une culture jusque-là réduite au silence*".¹ Le roman et l'anthropologie sont les deux moyens avec lesquelles l'auteur de *La colline oubliée* a transformé le particulier en universel, la méconnaissance en reconnaissance, le populaire en savant.

Dire que la colline était oubliée était en effet "*une façon plus efficace d'affirmer son existence et, qui plus est, de participer à son inscription dans la mémoire universelle*"². Il voit que le seul moyen qui a pu échapper aux cultures dominantes et permis de retrouver en partie un savoir ancien, c'est collecter, traduire et analyser des documents divers.

De la même manière, Kateb Yacine soucieux de faire parler la culture populaire maghrébine en puisant dans la tradition orale les éléments de sa mythologie, en renvoyant au peuple une image de « soi ». L'écrivain berbère atteint sa visée à se remémorer, à recueillir des traditions, des légendes, et c'est ainsi qu'avec l'aide d'amis ou de gens rencontrés dans le peuple, particulièrement celles qui concernent la tribu du Nadhor"³,

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 145.

² - Ibid.

³ - Ibid., p. 146

autrement dit la tribu des Keblout, élément important de sa mythologie personnelle dont on trouve des échos dans toute son oeuvre, y compris dans *Nedjma*.

Kateb Yacine a fusionné entre oralité et écriture, dans sa production littéraire, en marquant **la beauté sémantique et visuelle** qui sont synonyme à la fois de tradition et de modernité.

Les textes des années 1980 illustrent clairement que l'oralité devient un "thème" privilégié en écriture, une "forme -thème" à travers laquelle certains écrivains comme : Khaïr-Eddine, Ben Jelloun, Mimouni, Mellah, T. Djaout, H. Tengour et bien d'autres affirment que l'oralité symbolise "la langue d'affect" comme l'a appelée Abdallah Bounfour, et la culture maternelle non reconnue, leur but n'est pas de donner une teinte folklorique au texte écrit, mais un "trait différentiel" à l'énonciation, et une portée identitaire à celle-ci.

C'est également, comme nous l'avons mentionné dans notre problématique, faire advenir à l'universalité les cultures populaires sous estimées à travers lesquelles ils peuvent exprimer leur différence culturelle, en d'autres termes leur altérité. D'après Abdelwahab Meddeb, il faut quitter son pays natal pour aller à la recherche de son identité. En revendiquant l'exil, il signale que : « *L'exil t'apprend à te maintenir humble et fier. [...] L'exil n'est pas un châtement, mais une quête.*"¹

De même, M. Dib et A.Khatibi essaient d'atteindre à l'universel par une traversée des cultures et des rives :

*"La traversée de territoires culturels multipliée à l'infini est bien ainsi devenue le moteur le plus puissant d'une écriture romanesque maghrébine actuelle qui assume enfin l'ubiquité de son lieu d'énonciation, laquelle n'est autre que celle-là même du genre romanesque."*².

Tous ces écrivains maghrébins aspirent en effet à une tendance d'écriture « néo-narrative » plus universelle, plus "contemporaine", selon Tahar Bekri. Il s'agit, en effet,

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 164.

² - Ibid., p. 165.

d'un particularisme forcené qui s'explique par le contexte géopolitique dans lequel ces écrivains évoluent.

Ces écrivains dont les romans sont nourris de légendes, tournures, expressions, cherchent par cette écriture fortement colorée par l'oral à affirmer la particularité de l'énonciation narrative qui relève de l'expression identitaire.

Ils s'intéressent surtout aux langages et traditions populaires, ils demeurent prisonniers de leur propre enfermement spatio-temporel, ils ont vécu l'acculturation. Parce qu'ils écrivent en lieu autre que le signifiant redevient fortement localisé; le but étant d'engager un débat, un dialogue. Ils présentent également une mouvance qui investit l'écriture par divers aspects de l'oralité (éthnolinguisme, imagerie et sagesse populaires, structure narrative du récit oral ...), c'est l'investir de sa culture originelle, c'est également lui assigner une portée identitaire.

De ce fait la coloration du texte écrit, par les facettes multiples de l'oral, devient une manière de refuser "l'intégration littéraire", l'assimilation et l'acculturation; une façon de se rebeller contre un type d'écriture "uniforme"¹.

Ces écrivains se caractérisent ainsi par une dualité de leur production littéraire : une écriture utilisant le français comme langue d'usage mais qui se ressource dans la tradition orale. Loin d'être l'artisan d'un produit littéraire, l'écrivain devient dans ce sens, une sorte de "canal"² permettant la transmission d'"une parole vive"³.

En analysant des nouvelles écrites en arabe littéraire et en parlant du surgissement de l'oral dans le texte écrit, Abdallah Bounfour remarque que :

"l'irruption du dialectal dans le classique, c'est l'irruption d'une langue passionnelle dans l'écriture classique. Elle permet de rappeler qu'on travaille, qu'on est travaillé par l'interlangue [car] introduire des mots dialectaux est une manière de perturber le rythme

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p.163

² -BOUNFOUR Abdallah , "Oralité et écriture : un rapport complexe", *La Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n°44 - 2ème trimestre 1987, page 84, in CHERIF Sara, op. cit, p.116

³ - Idem

de la phrase classique. Cette perturbation touche le fondement de la langue, à savoir la quantité, l'accentuation et la structure syllabique."¹

La langue maternelle surgit dans la littérature maghrébine, mais traduite, "tempérée". Elle épouse, s'approprie le matériau linguistique français. Nous pouvons noter l'émergence de ces « mots savourés » de la langue maternelle dans les textes de T. Ben Jelloun, notamment dans *La nuit sacrée*; il choisit comme langue d'expression et de "loi" le français, sans néanmoins prétendre violenter, comme autrefois, la structure de sa langue d'écriture. car aujourd'hui le but de Ben Jelloun n'est plus de déranger les normes scripturaires de la langue de l'autre, mais d'y insérer modérément la sienne en la traduisant.

En effet aujourd'hui son rapport à la langue française n'est plus un rapport passionnel, il le dit lui-même dans l'un de ses articles :

*"La question de la langue me paraît secondaire. D'abord écrire. (...) Pour ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité, arabe et maghrébine, et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture française"*².

Il s'agit plutôt d'une transposition métaphorique, donc littéraire; exigeant de ce fait, de la part de l'écrivain, un travail minutieux sur la langue, les mots et les images. Cet effort de transposition de l'oral à l'écrit apparaît à plusieurs niveaux. Les travaux de **Z.Mered** nous exposent parfaitement la dimension de la langue dans l'œuvre de Mimouni.

L'oralité rentre par conséquent sans problème dans la langue d'écriture. Et si elle coule si bien, c'est parce qu'elle épouse la syntaxe de la phrase française et ne perturbe pas son rythme. C'est ce qu'on peut constater en procédant à une transcription phonétique des deux segments, oral et écrit: voyons par exemple le titre : *La nuit sacrée* de T.Ben Jelloun.

¹ - Ibid., p. 85.

² - BEN JELLOUN Tahar, "*Les droits de l'auteur*", in CHERIF Sara, op. cit, p.120.

Le passage d'une langue - l'arabe - à une autre - le français est un travail de transposition qui est synonyme également d'une harmonisation au niveau de l'écrit, et qui permet de véhiculer comme métaphores, valeurs et charges affectives et culturelles. Donc, c'est grâce à ce travail sur l'oralité, que l'auteur de *La nuit sacrée* transpose par écrit toute l'âme et la poésie de sa langue et culture d'origine, ce que Abdallah Bounfour appelle "la langue d'affect". Un travail marqué et infiltré par sa tradition orale maghrébine, qui contient une parole, un imaginaire errant, propre à sa culture, les agencer aux niveaux esthétique et narratif pour enfin les exposer par écrit dans sa langue d'emprunt. L'auteur serait traversé malgré lui par l'oralité maghrébine; donc par sa propre culture.

III-3- Oralité et techniques d'écriture dans l'œuvre de Rachid Mimouni

À la fois restitution de l'expérience humaine, élaboration de l'histoire individuelle, propre à l'écrivain, celle du tissu familial, social, culturel dans lequel il a pris vie et transmission du patrimoine ancestral qu'il porte en lui, l'expérience littéraire est lieu de rencontre de tout ce qui constitue l'homme.

Notre attention vise à mesurer les rapports qu'entretient l'œuvre de Mimouni avec la culture et comment elle réactualise les modèles ancestraux, et de comprendre comment la littérature, en tant que production et reproduction sociales, fonctionne comme espace d'élaboration d'une image de soi en s'efforçant d'expliquer le monde dans son ensemble.

A partir de cela, nous nous interrogeons sur le trajet qui se dessine entre l'oralité et l'écriture dans la production de Mimouni.

L'écriture est aussi le lieu où se nouent la langue, la culture et la symbolique. En tant que tel, le projet d'écriture s'inscrit comme projet de reconnaissance de cette association complexe où se pose pour nous la problématique fondamentale de l'oralité et de l'écriture. C'est ici aussi que s'entrecroisent les dimensions historique, anthropologique, symbolique et esthétique du projet littéraire de Mimouni.

Toute œuvre impose un ordre, une organisation, une unité à ses matériaux. Essayer de nous demander quel est cet ordre proposé par l'esthétique de Mimouni, c'est interroger l'œuvre sur son mode d'existence et les diverses facettes qui la composent. C'est aussi rappeler que l'esthétique s'élabore à partir d'un langage qui est toujours et de toute façon investi d'un double héritage culturel, celui du groupe social dans lequel l'initiation au langage a eu lieu et celui de la langue qui le porte.

Point de rencontre et aussi écart, de la langue maternelle, langue d'oralité et de la langue française, langue d'écriture. Ajoutons à ceci que pour l'écrivain, Rachid Mimouni, la langue maternelle, le berbère, qui possédait autrefois une écriture qui s'est perdue au fil

de l'histoire, se double d'une autre langue l'arabe, langue portée au niveau de l'écriture sacrale mais qui n'en garde pas moins les marques de son oralité originelle.

La question de l'oralité, de l'écriture et de la littérature se constitue ici le point d'articulation entre l'histoire, la symbolique et l'esthétique. Les analyses qui vont suivre, s'articuleront autour de trois grands axes : l'œuvre de l'oralité, les procédés d'écriture, de l'oralité à l'esthétique de la création.

La première partie de ce travail abordera la production de Mimouni en suivant son itinéraire créatif, pour montrer comment elle est d'abord œuvre de remise en question des fondements même du discours littéraire. L'étude des procédés techniques de l'oralité, c'est faire apparaître une conception autre de l'écriture dans laquelle l'oralité nous semble tenir une place d'importance.

La seconde partie de cette recherche tentera de dégager du texte les marques de l'œuvre de l'oralité telle que nous avons essayé de la circonscrire dans les propos précédents. Cette tentative visera aussi à mettre en place les éléments constitutifs de l'oralité, chez Mimouni.

Cette inscription de l'oralité dans l'écriture conduit vers une esthétique scripturale et littéraire que la troisième partie de cette recherche s'efforcera de mettre en lumière.

C'est l'universel que l'œuvre de Mimouni cherche à atteindre. C'est aussi une quête esthétique à travers laquelle il dit son rapport aux choses et formule sa conception du monde et de l'être.

Mettant en jeu les mots, la mémoire et l'imaginaire, cette investigation tente de comprendre à travers le projet littéraire de Mimouni, la genèse des formes esthétiques que déploie l'écriture. Ces formes esthétiques permettent de saisir le caractère multiforme d'une œuvre créatrice de son contenu par sa forme même.

III-2-1- Oralité et écriture dans « *L'honneur de la tribu* »

A son tour, Mimouni, utilise dans « *L'honneur de la tribu* », la fable et le langage populaire pour précisément dénoncer le pouvoir politique en place. La transposition de l'oral par écrit chez Mimouni reste beaucoup plus spontané, naturel; la preuve étant ce vieux conteur dont la parole influence l'écriture.

L'auteur de « *L'honneur de la tribu* » se dérobe totalement derrière le verbe ancestral et donne libre cours à une énonciation de type oral qu'à lui seul le vieux conteur allégorise.

Mimouni ne fait que rendre en français une parole ancestrale souvent truffée de métaphores et de périphrases. Un mode narratif où la métaphorisation a une fonction d'ornementation du discours. Des périphrases qui ne sont pas le fruit d'un travail élaboré sur les mots, mais la traduction spontanée d'un mode d'énonciation propre à nos **aïeux**, citons ainsi les expressions choisies par S.Cherif :

- *"Comme il n'avait jamais donné de ses nouvelles, nous le tenions pour mort en terre infidèle au cours de cette formidable tourmente qui avait poussé les plus puissants des pays de la planète à s'entretuer sauvagement."* (HT.p.20)

Le vieux conteur allégorise *"Mais un jour il débarqua sans crier gare d'un taxi chargé de valises emplies des objets les plus bizarres : un appareil qui figeait des images sur papier en dépit de la barbe du Prophète, des fils de cuivre capteurs de voix lointaines et que nous tous pûmes entendre, une lampe qui éclairait sans flamme"* (HT.pp 20-21)

La parole ancestrale transmet aussi des préceptes moraux :

- « *En notre source, nous avons l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses nocés.* » (HT.p. 21).

En effet, le verbe populaire n'est pas antonyme d'élaboration artistique, selon S.Cherif, car s'il y a transmission de cette "parole vive", il y a nécessairement qualité

artistique. Ainsi les "gardiens de la tradition"¹ ne transmettent pas seulement "un ensemble de connaissances historiques ([...], géographiques, sociologiques, etc.) et de préceptes moraux, religieux et politiques"²; ils transmettent aussi une parole ancestrale d'où la valeur esthétique n'est nullement absente.

Ce même ancêtre ne fait que reproduire; mais enrichir parfois de sa propre empreinte. C'est le cas du récit transmis d'une génération à une autre, d'un conteur (rawi ou griot) à un autre, mais toujours avec un détail en plus et une tournure plus ou moins originale; sans altération de la structure narrative de base du récit initial. C'est dire que le conteur garant de l'histoire n'est pas tenu de reproduire telle quelle la version qu'il a entendue de la bouche d'un autre.

Une marge de liberté (remplacer un substantif sujet par le pronom personnel correspondant, déplacer un segment qui reste dans sa forme inchangé, ajouter une phrase, remplacer une métaphore par son équivalent plus séduisant, etc.) reste en effet à sa disposition, à condition que sa mémoire demeure fidèle au "texte" originel et surtout à sa trame. Cette marge devient plus grande et moins restrictive dès lors que l'écrivain se saisit d'une légende populaire. Prenant comme preuve le vieux conteur, Rachid Mimouni prend davantage toute sa liberté pour raconter son histoire.

Dans le texte de Mimouni il se fait un dialogue entre la langue de l'écriture, cette langue d'emprunt, cette langue du colonisateur, et la langue de l'énonciation puisque, de toute évidence, les protagoniste- narrateur *performe* son récit varié, son histoire individuelle, dans sa propre langue d'origine.

Dans *L'Honneur de la tribu*, ce que R. Elbaz appelle le langage de l'incantation et l'exhortation, cet étrange patois, comme l'a appelé Elbaz, sans doute retravaillé pour les fins du récit, contribue à cette dimension de l'oralité. Des expressions telles que : « *c'était une terrible nuit d'hiver, un jour parmi les jours, en dépit du nez, en dépit de la barbe du prophète, je dois à la vérité de dire, cinq sur les yeux* » (HT.p.), bien que rapportées en français (et là le travail de la transgression linguistique est bien évident) contribuent toutes à cette atmosphère du conte oral. Par le biais de cette

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p.126.

² - Ibid.

traduction forcée, on assujettit la langue du colonisateur non pas seulement à l'arabe, mais à un parler des plus rudimentaires.

III-4- Les indices de l'oralité dans « *L'honneur de la tribu* »

Les énoncés du Saltimbanque aux habitants de Zitouna, sont remarquable par le phénomène de la répétition et celui de l'intensité de la coordination ou de la juxtaposition¹ qui nécessairement l'accompagnent, un langage métaphorique dont la structure est un véritable processus de déviation- création du sens, création perpétuelle, génératrice d'images poétiques qui éclairent notre monde intérieur mais aussi notre réel et nous aident à pressentir l'avenir.

Ainsi et afin de les amener à dépasser leur réel quotidien et à chercher un existant autre, le poète- Saltimbanque fait aux habitants de Zitouna un discours où la métaphore n'est pas un simple moyen d'expression mais sa structure fondamentale.

Celle- ci consiste à « *arracher le réel à son contexte habituel comme elle arrache les mots qui l'expriment à leur usage courant et, en en changeant le sens, change le sens de ce même réel, instituant de nouvelles relations entre le mot et le mot et entre le mot et le réel* »² et, dans ce texte, fait de ce voyage autour de la terre la manifestation de ce désir profond de changement intérieur et de connaissance de soi _s'ils veulent sortir de l'oubli, les habitants de Zitouna doivent « *retrouver la mémoire avec l'ambition d'un devenir* » et sur le plan de l'esthétique de l'œuvre, celle d'un acte d'écriture où « le poète arabe moderne (...) se réconcilie avec l'Ancêtre(...) »³

Ce voyage au bout du monde qu'il nous propose s'exprime dans le goût et les principes de la poétique arabe tant ancienne que moderne. Dans l'art de la métaphore et de la création d'un monde poétique. Selon Z. MERED, le langage métaphorique est « Magie », accorde ce qui ne s'accorde pas et la métaphore agit « *comme si elle réduisait*

¹ - MERED Zoulikha, op. cit, p. 78.

² - ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, in MERED Zoulikha, ibid., p. 79.

³ - Ibid.

les distances entre Orient et Occident. Elle nous montre les contraires compatibles, nous présente la vie et la mort unis, l'eau et le feu ensemble »¹.

C'est ce qui fait la beauté d'un texte, sa polysémie, celle qui nous permet une pluralité de lectures du monde et des choses, et, de cet horizon, ce « *monde est ouvert et infini, parce qu'il est potentialité, recherche et dévoilement perpétuel* »²

Ce voyage au bout du monde s'exprime dans la langue de l'Autre non sans y laisser empruntes de ces lieux étranges, jaillissement de formes nouvelles et de sens multipliés, dépassement de l'ordre établi, « *dissolution de la forme constante au profit de différences de dynamique* » et dans un sens mystique, « *trajectoire perpétuelle de découverte vers l'infini, destruction sans relâche des formes* ». L'écriture « n'est pas habit ou réceptacle » mais « espace ondoyant, impulsion de la conscience et de la pensée, rythme de l'être ».³

La métaphore est, dans ces énoncés, un ensemble d'images qui suscitent des questionnements et des découvertes. Dans un entretien sur le thème *Créative Algérie*, Mimouni a déclaré :

« *...dans ce livre se pose le problème de la langue et [...] se tisse une réflexion sur les langues. Ce roman est lui aussi un livre sur la mémoire où cette fois le passé devient tradition en tant que telle. Le passé recouvre **L'honneur de la tribu**. Le titre est alors justifié en ce sens qu'il se rapporte au mode traditionnel de fonctionnement de la tribu dont la valeur la plus prisée est l'honneur. La société de type tribal se fonde sur l'honneur. Mais l'honneur avec la modernité perçus comme véritable fléau, va devenir une notion désuète [...]* ».⁴

« *Je raconte ce conflit entre les valeurs de la tradition, celle du passé, et les valeurs de la modernité, celle du présent que nous vivons. Telle est l'histoire de ce petit village qui, à la suite d'une décision administrative, devient chef-lieu de préfecture et va être*

¹ - Ibid. p. 80.

² - Ibid.

³ - Ibid.

⁴ « *Créative Algérie* », entretien réalisé par MERED Zoulikha, 1989, in *La Revue Phrétique*, n°51, pp. 62-67, in - MERED Zoulikha, op. cit, p. 114.

projeté dans un avenir. C'est pourquoi le vieillard dira que le temps est venu de retrouver la mémoire avec l'ambition d'un avenir. [...]»¹

«*J'ai connu les sept parties du monde* » (HT.p.71) et «*j'ai bourlingué sur toutes les mers du monde* » (HT.p.71) nous confient donc, selon Z. MERED le sentiment que la vie est un voyage, une aventure de l'homme, et qui grâce à la puissance créatrice du verbe qui l'anime se transforme en une multitudes d'images, de réalités, de mondes structurés, riches de sens à l'infini, en mouvement perpétuel parce que quête. **Quête** inlassable de la **connaissance**, de **l'écriture**, de **Soi** et de **la vérité**.

Les indices de l'oralité sont autant de signes de cette parole **ancestrale** et **populaire** qui se greffent dans la narration ou le discours des personnages. Elle accentue la déstabilisation de la norme. Cette **transgression** prend diverses formes et registres de langues. : représentation **métaphorique** de l'objet, étranger à l'espace d'origine, les expressions religieuses figées consacrées dans les relations sociales, les proverbes, le code de la politesse. C'est la marque **d'authenticité** proposée par les écrivains maghrébins iconoclastes.

En se demandant s'il s'agit des interférences entre l'arabe et le français dans ses écrits, Mimouni répond :

« C'est très difficile à identifier et cela se passe de façon inconsciente. Il est possible que je préfère certaines formes d'expressions en français parce qu'elles sont confusément influencées par la forme de l'arabe. [...] Un rapprochement sensible se produit qui va favoriser une forme d'écriture par rapport à une autre tout en ajoutant le fait que le rapport à la langue d'écriture n'est pas un rapport spontané. »²

Les **procédés d'écriture** que sont **l'humour**, la **dérision** ou **ironie** sont exprimées dans les formes prescriptives du pouvoir qui sont instituées dans la parole du personnage chef dirigeant ou responsable.

¹ - Ibid, p. 114.

² - Ibid.

III-3-1- *Comparaison et métaphore*

Nous relevons aussi plusieurs **figures** de **comparaison** et de **métaphores** qui soutiennent cette dimension de l'oralité. Il se fait donc un rappel de cette langue primaire qui est le dialecte berbère, une sorte de présence, malgré son absence manifeste. On ne peut s'empêcher d'écrire dans cette langue de l'autre, qui demeure incompatible à **véhiculer ce signifié originel** du discours maghrébin. Quelques exemples :

*...dans l'immense ville qui restait indéceusement étendue sur la plaine
comme sur son lit l'amante assouvie. (HT15)*

*...et tous ces mystérieux mécanismes, plus complexes que la plus
complexe soura du Coran. (HT17)*

*plus lourds que leurs monstrueux rouleaux compresseurs, l'exil
lamine l'être. (TH20)*

*...l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces.
(HT21)*

Ce sont des comparaisons qui relèvent du domaine de l'excitation sensuelle, c'est-à-dire de l'érotisme. D'où, notamment le rôle crucial du conteur censé **susciter la réflexion**, provoquer la curiosité, développer la conscience de l'esprit de son auditoire et par un questionnement perpétuel il vérifie l'exactitude de la mémoire et tente constamment de chercher le **sens caché** des choses. Ce conteur **éveille l'esprit** à ce qui le déstabilise pour que chacun d'entre nous trace son propre parcours et découvre ses propres rêves. Pour conclure, nous reprenons que le conteur s'adresserait à une **audience** pour la captiver et la stimuler à l'accompagner dans son itinéraire narratif.

Le passage d'une langue - l'arabe - à une autre - le français est un travail de **transposition** qui est synonyme également d'une **harmonisation** au niveau de **l'écrit**, et qui permet de **véhiculer** comme métaphores, **valeurs et charges affectives et culturelles**. Donc, c'est grâce à ce travail sur l'oralité, que l'auteur de « *L'Honneur de la tribu* » transpose par écrit toute l'âme et la poésie de sa langue et culture d'origine, ce que Abdallah Bounfour appelle "la langue d'affect".

Un travail marqué et infiltré par sa **tradition orale maghrébine**, a su s'emparer d'une parole d'un imaginaire errant, propre à sa culture, les agencer aux niveaux **esthétique et narratif** pour enfin **les exposer par écrit dans sa langue d'emprunt**. L'auteur serait traversé malgré lui par l'oralité maghrébine; donc par sa propre culture.

C'est dire que les auteurs d'oeuvres littéraires orales ou écrites ne détiennent pas l'exclusivité de la recherche formelle. En effet, il suffit parfois d'écouter l'un de ces ancêtres pour **découvrir en lui un gisement de figures de rhétorique telles la périphrase, la métaphore, la comparaison, l'hyperbole**.

« *L'honneur de la tribu* » est une **fable** dépourvue d'une visée **éducative** ou d'une fonction **de transmission de connaissances**. Ce récit **initiatique** nous apprend des choses sur nous- même et nous transmet un savoir, un **savoir- faire** et un **savoir- être**, c'est-à-dire une **vision du monde**. Il s'agit d'une vraie **pédagogie orale** qui véhicule des **enseignements**, des **sentences**, des **maximes** et des **proverbes**. Ces "greffes dialectales"¹ donnent au discours son charme, ils font partie de la tradition orale qui permet la transmission de connaissances historiques et de préceptes moraux et religieux. Leur avantage, c'est de perpétuer une vision du monde.

C'est à travers ce type d'énoncés, les sentences, les maximes, les proverbes et les enseignements que le vieux narrateur de Mimouni, qui ne peut parler autrement, donc c'est sa façon de s'exprimer oralement, choisit souvent pour nous communiquer la sagesse populaire. Il traite leur fonctionnement avec beaucoup d'humour. Ces passages apportent aussi un commentaire d'ordre en même temps explicatif et moral à son récit. Citons quelques exemples :

III-3-2- Arabisme, aphorisme et proverbe :

Le vieil homme qui croit profondément au mauvais œil, utilise cette expression "*Il ordonna, du haut de son cheval, le dénombrement des mâles en âge de combattre (cinq dans ses yeux), la confiscation d'une même quantité de coursiers, de tous les fusils, ...*" (HT.p.128).

¹ - CHERIF Sara, op. cit, p. 130.

Selon Carole Tisset « *Le discours du narrateur apparaît derrière l'aphorisme* » : « [...] *car chez nous un honorable père de famille doit cesser de travailler dès que son premier mâle est en âge de le remplacer* ». (HT.p. 13)
« [...] *ce qui représente chez nous le pire des vices* ». (HT.p. 22)

C'était un hors-la-loi. Moins belliqueux, son père - Slimane - était tout le contraire de son grand-père, Hassan El Mabrouk :

"*nous constatâmes avec soulagement qu'à l'inverse de son père, Slimane se révélait calme, posé, respectueux et obéissant au point que la grand-mère le donnait souvent en exemple à sa turbulente progéniture. Il est bien connu que la cendre naît du feu.*" (HT.p.59)

Il convient aussi de mentionner les nombreux proverbes et maximes qui parsèment le récit :

« [...] *c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive.* » (HT.p. 35)

« *C'est à la graine qu'il faut juger la récolte* ». (HT.p. 50)

« *Il est bien connu que la cendre naît du feu* » (HT.p. 54)

III-3-4- Maximes et sentences :

La femme au centre de ces sentences reflète une éthique trop austère, s'appuyant sur les "enseignements de l'Apôtre".

- "*Tout commence par la femme, nous le savons depuis longtemps.*" (HT.p.176)

- "*Notre Prophète et la sagesse tiennent à les contenir dans leurs rôles naturels : la procréation et la tenue du foyer.*" (HT.p.176)

- "*Nos aïeux nous ont prévenus : une belle fille est une calamité.*" (HT.p.176)

- "*Un homme qui succombe aux charmes de sa femme est perdu.*" (HT.p.177)

- "*Les femmes sont diaboliques.*" (HT.p.177)

L'analyse de MERED montre que Mimouni a tracé un itinéraire poétique, dont « *l'écriture est précocement ce compromis entre une liberté et un souvenir, [...]. Comme*

liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment, mais ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix. C'est parce que l'écriture dérive d'un geste significatif, qu'elle affleure l'Histoire, bien plus sensiblement que telle autre coupe de la littérature »¹

Dans son étude linguistique de « *L'Honneur de la tribu* », Z.Mered a évoqué les notions : le verbe- chant et le verbe- texte. Deux verbes qui se distinguent mais aussi se confondent dans des métaphores, des comparaisons et des images qui, en même temps, s'adressent aux sentiments, et ainsi nous racontent avec nos passions ou notre sérénité d'Homme, et à « *la sensibilité et à la raison, et transmettent des idées qui suscitent analyse et médiation* », comme l'a noté Adonis².

En visant l'oralité, Adonis a montré que le verbe- chant , celui des anciens dont le Saltimbanque est lui- même le symbole, celui de l'oralité poétique « *dans sa structure profonde, (...) appel et réponse, dialectique d'une invitation réciproque entre le moi du poète et le nous du groupe* ». Autrement dit « *esthétique de l'écoute et du ravissement* » qui « *sur le plan du sens (...) exigeait du poète qu'il évitât les allusions lointaines, les récits hermétiques et « les suggestions ambiguës »³, et « qu'il vise le contraire de ces interdits »⁴. Selon lui, elle exigeait aussi qu'il n'utilisât que les métaphores proches du réel « *immédiatement compréhensibles* ».*

En poursuivant , il constate que pour que « *l'écoute devienne plus agréable, que l'attention du destinataire soit notamment éveillée et l'effet de la parole plus prenant, il faut changer et l'intonation et la modulation varier les intervalles, souligner les voyelles longues, en un mot pratiquer l'art de la diction et de la déclamation poétique* », créer un « *rythme mesuré qui lie les parties du mot et empêche sa désarticulation (...) « un rythme au fondement de la parole poétique car il constitue le lien entre le plus fort entre le moi et l'autre »⁵*

¹ - BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Eléments de sémiologie*, Ed Gonthier, bibliothèque Médiations, 1979, pp. 19-20.

² - ADONIS, op. cit, in MERED Zoulikha, op. cit, p. 93.

³ - Ibid, p. 92

⁴ - Ibid.

⁵ - Ibid, p. 93.

Pour la modernité, le verbe- texte dont Mimouni, le poète, est, par le rapport complexe qu'il entretient avec la langue d'écriture, le français, la représentation. Celui-ci traduit la conscience du poète arabe face à l'acculturation linguistique et à la modernité. Une représentation qui offre au lecteur « *une littérature qui se donne une société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie. (...) elle ravie la douleur (...) Mais la littérature est vertu d'exigence* ».¹

L'imaginaire maghrébin ne se conçoit pas hors de la parole. A travers le temps et l'espace, elle s'est manifestée par le biais d'images, de métaphores qui en tant que fond, c'est-à-dire en tant que sens, installent aussi une forme c'est-à-dire une manière d'être, de paraître, de voir et de concevoir. "*L'honneur de la tribu*" reste une brillante représentation de la parole maghrébine.

Reprenant les propos d'Adonis, Z.Mered a conclu que le texte de « *L'honneur de la tribu* » qui habité par l'esprit de l'Ancêtre, est « fermement attaché aux valeurs du chant-récitation et de la mémoire ». Selon lui, « *L'honneur de la tribu* » a surgi au détour d'un acte d'écriture qui :

*« oscille entre oralité et écriture : entre le mot chanté et le mot écrit, entre la parole qui est présence absolue, parce que dite, et la parole qui est passé ou futur parce qu'écrite : entre la parole- désert et la parole- cité, entre l'errance et le foyer. Comme si elle était simultanément convergence et divergence. Convergence pour l'enracinement et l'authenticité, divergence pour l'adaptation aux modifications de la civilisation et du progrès.[...] »*²

L'analyse linguistique de ce texte faite par Z.Mered, vient de nous montrer que son « colinguisme » 'arabiyya-français' n'a pas touché le signifiant des phrases qui le composent mais leur manière de signifier. Et cela à partir d'un art de la métaphore et de génération d'images³ dans la tradition orale.

¹ - GAFAITI Hafidh, *Présentation du roman de Rachid Mimouni Tombéza*, Entretien, Extrait de Voix multiples, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/MimouniArticlesSur.PDF>,

² - ADONIS, op. cit, in MERED Zoulikha, op. cit, p. 97.

³ - MERED Zoulikha, op. cit, p.97.

Les écrivains maghrébins consacrent une grande place à l'oralité dans leurs textes, et son approche se différencie d'un écrivain à un autre. Cette notion est synonyme de culture populaire, en littérature maghrébine. C'est qu'à partir des années 1980 qu'elle dépasse ses fins en soi pour devenir un symbole de l'écriture de l'altérité au moyen duquel on entre en dialogue avec l'Autre et par là même, l'on exprime son identité.

Dans « *L'honneur de la tribu* », R. Mimouni emploie dans son écriture des expressions et des mots puisés dans l'oralité maghrébine et qui ont une grande charge sémantique pour séduire le lecteur français. C'est un jeu délicat qui s'installe entre le texte et le lecteur à travers le charme qui résulte dans le rapport de l'oralité à l'écriture.

L'oralité participerait par conséquent à la séduction du lecteur français, elle vise à l'ensorceler par la transposition par écrit d'expressions et d'images maghrébines étrangères à sa langue d'écriture. L'écrivain réécrit des histoires déjà existantes en tissant son récit sur le modèle ancestral et en le colorant par la profusion d'expressions dialectales, d'images de légende populaire et de citations coraniques.

Cette œuvre fait jaillir une écriture différente. « une étrangeté »¹ qui s'inscrit dans la tendance « néo-narrative ». Cette écriture s'installe alors dans l'absence d'une parole, dans les silences d'une oralité qui se situerait alors dans cet espace entre le dire et l'écrire.

¹ -MERED Zoulikha, op. cit, p. 54.

QUATRIEME CHAPITRE
ECRITURE ET HYPERTEXTUALITE

IV-1- Retour aux origines et pratiques « néo-narratives »

De nouvelles pratiques de l'écriture apparaissent au Maghreb et s'imposent comme réflexion et refus du roman réaliste (au modèle balzacien). Les écrivains maghrébins appartenant à la tendance dite « néo-narrative » pratiquent ce modèle d'écriture en imitant le récit traditionnel qui se fonde sur la tradition orale, c'est-à-dire sur la « parole originelle »¹ en réconciliation avec l'Ancêtre.

Ils s'inspirent aussi des thèses et des théories du Nouveau Roman qui se manifeste comme réaction violente au roman traditionnel et notamment au mauvais traitement de la ligne narrative et à la fragmentation de l'énonciation. De ce fait, cette « aventure de l'écriture »² leur permet la destruction de la chronologie donc à perturber la temporalité du récit.

Par une pratique nouvelle de l'écriture romanesque et en adoptant le modèle ancestral, les écrivains maghrébins ont recouru aux origines dans le but de réaliser la transparence et l'authenticité du verbe. C'est là que l'aspect hypertextuel du texte sera abordé. Et pour répondre à cette interrogation et sans vouloir basculer dans un exposé théorique, nous reprenons quelques définitions que nous voyons intéressantes pour notre travail.

La critique littéraire moderne n'accepte plus d'enfermer un texte dans son environnement immédiat, donc il faut plutôt procéder à sa délocalisation et à le poser dans une perspective plus universelle.

En effet, les notions de dialogisme³, d'intertextualité ou de transtextualité font éclater les frontières et nous enseignent qu'un texte n'existe pas par lui-même; il n'a de vie que par rapport à d'autres textes qui l'ont précédé et qui lui donnent un sens.

¹ -CHERIF Sara, op. cit, p. 182.

² - Ibid., p. 187.

³ -BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 10.

Tout texte renvoie implicitement ou explicitement à d'autres textes. Ce phénomène, appelé en général intertextualité¹ est baptisé *transtextualité* par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, dont il a tenté de formaliser les différents types de relations transtextuelles. Il en distingue cinq : Il range dans la *transtextualité* au même titre que l'*intertextualité*, la *paratextualité*, la *métatextualité* et l'*architextualité*.

La transtextualité est synonyme de transcendance textuelle du texte que Genette définit comme "*tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes*".

L'hypertextualité² est donc une "opération transformative" où la transformation d'un texte A (hypotexte) par un texte B (hypertexte) peut être simple ou complexe. Si l'opération est complexe, il s'agit alors d'*imitation* et non plus de *transformation*. G.Genette opère nombre de distinctions selon la *relation* (d'imitation ou de transformation) et le *régime* (ludique, satirique, ou sérieux). Les catégories les plus connues sont celles de *pastiche* qui imite le style, de parodie et de transposition.

L'intertextualité est définie par Genette d'une manière restrictive comme "*une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, [...] et le plus souvent [comme] la présence effective d'un texte dans un autre*"³.

La paratextualité⁴ est la relation d'un texte à son entourage éditorial (titre, couverture, préfaces, épigraphes, notes, etc.).

La métatextualité⁵, c'est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre.

L'architextualité⁶, c'est la relation d'un texte au genre littéraire auquel il appartient.

Pour C. Tisset, L'hypertextualité désigne les origines, les sources antérieures à partir desquelles la narration s'est bâtie. L'hypertexte¹ peut donner lieu à des parodies. Le

¹ - REUTER Yves, op. cit, p. 137.

² - GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op. cit, p. 7, in CHERIF Sara, op. cit, p. 182.

³ - Ibid., p. 8.

⁴ - Ibid., p. 9.

⁵ - Ibid., p. 10.

⁶ - Ibid., pp. 12-13.

locuteur reprend un ensemble de procédés stylistiques d'un énonciateur : types de phrases et d'enchaînements, lexique.

Vivant dans un conflit entre deux cultures, deux systèmes de valeurs, s'est perdu entre deux langues, deux univers culturels différents, R. Mimouni donne naissance à de « nouveaux genres », un textes hybride dans la littérature maghrébine d'expression française en réécrivant fidèlement les modèles endogènes d'autrefois (*les Mille et Une Nuits*, *Le Coran*, le conte oral, et la fable ancestrale), et en utilisant la langue de l'Autre (la langue française) dans le but d'exprimer sa différence, son identité et pour renaître à la vie et accéder à la modernité.

Ce tenant de la tendance "néo-narrative" exprime sa réconciliation avec l'Ancêtre en tissant son récit sur le modèle des anciens. Elle se traduit au plan hypertextuel par l'imitation respectueuse. Rachid Mimouni cherche par le particularisme³ formel de l'oralité à interpréter au plan idéologique, existentiel comme la volonté de traduire le malaise du sujet maghrébin. R.Mimouni pastiche avec respect le modèle ancestral. Il s'agit des pratiques littéraires au moyen desquelles il signifie à l'Autre son identité et son origine.

Il résulte que, le romancier maghrébin **recourt à la tradition orale pour un travail de réécriture**, c'est-à-dire, une **création littéraire** qui **exige** une **complémentarité** entre rawi et kateb, pour donner au nouveau récit quelque semblant d'authenticité.

Partant des récits et des légendes arabes, musulmanes et berbères, Rachid Mimouni pastiche ces modèles ancestraux pour nous en livrer un tout autre avec des techniques d'écriture novatrice et également, pour remettre en valeur une culture populaire sous-estimée et faire revivre la « mémoire » et la sauver de l'oubli.

Parce qu'il s'agit d'une fable initiatique⁴, « *L'Honneur de la tribu* » de Mimouni exprime, une didactique, une morale, des enseignements ; rappelant que les traditions

¹ - TISSET Carole, op. cit, p. 98.

² - CHERIF Sara, op. cit, p. 196.

³ - Ibid, p. 266.

⁴ - *Importance de la tradition orale*, Bangkok, Thailand, August 20-28, 1999, disponible sur le site : <http://lit-afq.refer.ga/spip.php?article172>

orales ont toujours une portée didactique. C'est-à-dire qu'il y a toujours un enseignement à tirer, une valeur à inculquer, dont les thèmes d'instruction sont : connaissance de la nature, morale, comportement social...et où les héros mettent en évidence un système de valeurs et incarnent, suivant les cas, les vertus qui les mènent à la réussite sociale ou les défauts qui les conduisent à leur perte. Ils tirent leur valeur de la société qui élabore elle-même ses règles de conduite et résiste fortement à tout changement.

Puisant toujours dans le répertoire arabo-berbère, R. Mimouni traduit sous forme d'archétype la représentation opposée du Bien et du Mal en reprenant les modèles de la goule et de son antonyme, l'ange, et en décrivant les deux personnages, Ourida et Suzanne. Une représentation populaire d'après laquelle le Bien est forcément local, le Mal, en revanche, est étranger.

Donc, le narrateur nous présente un portrait répugnant de l'étrangère « la goule » Suzanne :

"Allah semblait avoir voulu réunir en cette fille toutes les disgrâces humaines. Elle était dotée d'un corps épais et brut, plus lourd qu'une meule à grains. [...] Et pourtant Omar El Mabrouk s'installa chez eux et passa ses nuits avec la goule." (HT.pp 97-98).

Ce portrait à travers lequel il tire la "moralité de la fable" en disant, "c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive" ! (HT.p.35). A l'inverse de Suzanne la goule, Ourida - petite fleur - est l'incarnation du Bien et de la beauté de l'âme :

"plus blonde que l'épi de blé au jour de sa récolte, le visage rayonnant comme une lune en son plein. Ses gestes de douceur et ses paroles de miel la rendaient encore plus attirante. La fille semblait avoir reçu en prime une serviabilité hors du commun et une exquise politesse." (HT.p.98).

IV-2- Réconciliation avec la fable ancestrale dans

« L'honneur de la tribu »

La complexification des stratégies narratrices due à cette dynamique textuelle marquée par l'indétermination formelle dans « L'Honneur de la tribu » au niveau de l'acte narratif. Dans *Lectures algériennes*¹ sous la direction de Naget Khadda, malgré les

¹ - Pour plus d'informations, voir à ce sujet *Notes et références, n° 10* in ELBAZ Robert, op. cit, p. 136.

tentatives plurielles de redonner à ce roman toute son importance dans la production littéraire algérienne et maghrébine, en général. Mimouni voulait travailler aussi dans ce texte le rapport entre le récit et l'Histoire.

L'histoire du village de Zitouna ressemble davantage à une fable classique, les **constituants de ce genre narratif** étant présents en grand nombre dans le texte: **le lieu** presque irréel où se situe l'action d'abord, **les personnages fantastiques** participant à cette même action ensuite; enfin la **moralité tirée du récit**.

Rachid Mimouni ne fait pas que reprendre dans son roman quelques procédés de narration empruntés à la fable; il pastiche au sens propre du terme ce genre. A travers cette fable ancestrale, l'auteur veut à son tour faire passer un message: **la revalorisation de la tradition orale qui peut se venger et qui peut également ressusciter :**

"Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivront-elles ?" (HT.p.216).

L'interrogation sur la survie des racines représente la moralité dans *L'honneur de la tribu* dont La modernité doit être conçue "comme préservation des valeurs authentiques », c'est-à-dire qu'elle doit tenir compte de la tradition, le présent du passé, le Grand Livre du monde (le Coran). Mimouni, ne s'attarde pas de l'avouer, que le saltimbanque juif est un bon exemple à suivre car son savoir immense, il le doit à ses multiples pérégrinations, à son errance. Mimouni s'est exprimé clairement sur ce thème :

« La modernité est inéluctable mais j'ai voulu dénoncer la façon dont la modernité occidentale, qui se manifeste surtout par la technologie, commence par détruire une société. J'ai aussi voulu dénoncer la façon dont on a voulu introduire cette modernité, d'en haut, autoritairement. »¹

S.Chérif a illustré ces différents éléments constitutifs :

¹ - « Ecrivains d'aujourd'hui », *Entretien*, in Marie Agnès Combesque, *Erie*, N°62, Vendredi 1^{er} Juin 1970, p. 17, in ELBAZ Robert, op. cit, p. 136.

IV-2-1- Les constituants de la fable dans « *L'Honneur de la tribu* »

IV-2-1-1- Le lieu de l'action

Zitouna est un village hors du temps et hors de l'espace réels :

*"Nous avons jusque-là vécu dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde,[...] de leur équité ou de leur verbe."*¹

Une communauté vivant donc en autarcie depuis sa retraite en "cette contrée de la désolation" (HT.p.39) avec comme seul code social et seule certitude le Grand Livre du monde : *Le Coran*; mais avec cette recommandation du saint fondateur avant son déclin, l'indifférence :

"Vos meilleurs remparts seront votre solidarité et votre foi. Vous n'admettez ni n'agresserez les étrangers, vous contentant de les laisser glisser sur la carapace de votre indifférence." (HT.p.41).

Cette indifférence, c'est ce qui les situe hors du temps et hors de l'Histoire depuis leur éviction de "la vallée heureuse"(HT.p.45), lieu devenu synonyme du temps mythique perdu à jamais, dont la seule survivance continue de fonctionner à travers la nostalgie :

"Ce qui avait si fort excité le fils d'Ali ne put tirer de leur amorphe indifférence les réfugiés de la place aux figuiers" (HT.p.25).

Le récit du vieux narrateur écumé de tout indice historique (dates,...) est en effet l'expression d'une focalisation collective sur ce temps mythique révolu :

- *"Cela se passait au cours de cette longue retraite qui devait mener les rangs clairsemés de notre tribu défaite jusqu'en ces lieux."* (HT.p.39),

- *"Dans leur retraite, ils avaient emporté toutes variétés de plantes et de grains, et bien d'autres encore, ..."* (HT.p.45),

- *"Bien avant les premiers affrontements, bien avant les premières défaites,.."* (HT.p.40)

¹ - MIMOUNI Rachid, *L'honneur de la tribu*, op. cit, pp. 37-38.

- "Depuis longtemps, la population de Zitouna l'avait chargé, en sus de sa fonction officielle, de l'informer le plus brièvement possible des événements qui tourmentaient le monde" (HT.p.23).

C'est ainsi que le début de la transformation va être rapporté avec des accents apocalyptiques : " - *Tout commença par un mois de Juillet*" (HT.p.12).

Selon Ghebalou, cette lecture considère la **fable** comme un *approfondissement* de l'histoire par sa dimension esthétique, son accomplissement¹.

D'après Elbaz, Mimouni a cherché à établir un rapport entre l'histoire et le récit. Il considère la fable comme procès fictionnel qui ressortit plutôt à l'espace de l'oralité.

Ce qui fait que la lecture proposée par cette étude va dans ce sens. Selon Elbaz, il s'agit d'une division très nette entre le passé et le présent, la **fable** constituerait un récit appartenant au passé, un modèle indépassable et seul le passé est dépositaire, créateur d'histoires et d'Histoire. Il résulte pour lui que le présent est une catégorie de l'exil, de la perte, non- historisable.

Rachid Mimouni raconte l'histoire par un vieil homme, il met la narration sous le signe de la tradition séculaire du conte. De la fable plus précisément car telle qu'elle est narrée, l'histoire du village de Zitouna ressemble davantage à une fable classique, les constituants de ce genre narratif étant présents en grand nombre dans le texte: le lieu presque irréel où se situe l'action d'abord, les personnages fantastiques participant à cette même action ensuite; enfin la moralité canonique sur laquelle débouche le récit du vieux rawi.

Rachid Mimouni ne fait pas que reprendre dans son roman quelques procédés de narration empruntés à la fable; il pastiche au sens propre du terme ce genre. A travers cette fable ancestrale, l'auteur veut à son tour faire passer un message: la revalorisation de la tradition orale qui peut se venger et qui peut également ressusciter :

"*Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivront-elles ?*" (HT.p.216).

¹ - ELBAZ Robert, op. cit, p. 19.

IV-2-1-2- Des personnages fantastiques

Dans l'oeuvre de Mimouni, le fantastique¹ relève de la narration d'un événement insolite dans un monde ordonné selon sa logique à l'intérieur de la diégèse.

Le démanteler par un événement, personnages, événements ou paroles fantastiques sont des dimensions internes au texte mimounien. Ils relèvent de l'étrange et demeurent confinés dans le doute, l'incertitude, l'inexpliqué. C'est l'ouverture du texte au questionnement. Le lecteur prend ses distances par rapport au texte ; il soupçonne, s'inquiète, réfléchit sur la finalité de l'écriture même.

Le fantastique est la réaction de l'écrivain moderne à pouvoir prospecter puis user de toutes les possibilités qu'offre le langage pour dire justement le réel. Il devient une subversion² de la linéarité, une rupture dans le code référentiel³, une remise en cause des dires du narrateur et des protagonistes ; la vérité est insaisissable ; c'est « l'ère du soupçon »⁴, une activité moderne et post-moderne de la pensée dans son appréhension du monde : le réel est un questionnement perpétuel car en mouvement :

«Le fantastique (...) fait apparaître dans ce qui semble la réalité, un surnaturel objet du doute, un surnaturel « discuté »[...] Le lecteur est désormais entré dans la modernité littéraire, c'est-à-dire dans « l'ère du soupçon »»⁵

De cela, le fantastique, dans l'oeuvre de Mimouni, génère tout un discours social de la contestation que prennent en charge les personnages ou le narrateur. Le fantastique ne repose pas sur une esthétique gratuite.

Et toute l'histoire d' Omar El Mabrouk avec Zitouna et ses gens réside dans cette parole et commence à partir de cet événement : la défaite d'un père qu'il faut venger. L'événement fantastique dans le roman le reste entièrement parce qu'il ne débouche sur aucune explications rationnelle.

¹ - BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 300.

² - Ibid, p. 317.

³ - Ibid.

⁴ -Ibid.

⁵ - TRITTER V, op. Cit, p.20, in BENDJELID Fouzia, op. cit, p. 317.

Bien plus, la narration donnera raison aux prévisions *ou* mieux à la prédication de cet être marginal. Son ours ayant vaincu, il promet de ne plus revenir. Saltimbanque, bohémien, fou, moralisateur, visionnaire, une identité bien complexe qui se situe hors du temps et dans tous les espaces réels ou fictifs. Pendant longtemps, ce personnage a troublé les consciences du peuple de Zitouna.

L'introduction du fantastique dans notre corpus est le plus souvent imprévisible, fugitive et fracassante. Certes, elle s'insère dans le courant littéraire de la modernité mais elle véhicule également une vision du monde; Dans ce cas, le fantastique se rattache à la subjectivité de l'auteur :

«(...) Le fantastique repose sur une certaine vision du rapport de l'homme à lui même et au monde...»¹

Pour illustrer cette citation, nous essayons de reprendre les passages, relevés par S.Cherif, qui marquent la représentation des personnages et de leur rapport à eux-mêmes et au monde par le vieux narrateur de Mimouni. Il les classe selon trois catégories :

1 - **Les "méchants"** : Omar El Mabrouk, Mohammed, Georgeaud "le traître", les Béni Hadjar, Martial le colon, Suzanne et les "frigorifages". Il les diabolise en disant :

"Fantastique réapparition. Incroyable résurrection. Il était face à nous, le visage renfrogné et suant à grosses gouttes, Omar El Mabrouk que nous tenions pour mort." (HT.p.50).

"Et l'immense stature d'Omar El Mabrouk s'offrit à nos regards" (HT.pp.49-50). "Les plus vieux se mirent à trembler" (HT.p.50).

"les scorpions de l'ambition[qui] grouillaient dans le coeur de cet homme" (HT.p.28).

"rusé maire de Sidi Bounemour"(HT.p. 29), "sournois [et] retors" (HT.p.103)

2 - **Les "bons"** : l'ancêtre fondateur, les habitants de Zitouna, Slimane, Ourida, le lieutenant français, le fils de Djelloul, l'avocat et le juge.

3 - Le clan **des égarés** comprend Hassan El Mabrouk le grand-père du préfet, les "lépreux"; enfin les "civilisés". Sans oublier le saltimbanque juif, intrus au savoir "immense et éclectique"(HT.p.69), venant régulièrement - en compagnie de son ours -

¹ - Ibid.

pour réveiller la conscience des habitants de Zitouna et leur annoncer l'ère à venir du changement :

" - *Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas.*" (HT.p.82).

IV-2-1-3- Une fin édifiante

Rappelons bien qu'il s'agit d'une fable initiatique qui exprime des enseignements, une didactique, une morale. Mimouni fait une représentation populaire d'après laquelle le Bien est forcément bénéficié et encouragé, le Mal, en revanche, est toujours est châtié. Citons par exemple :

-Hassan El Mabrouk est châtié d'un enfant chétif parce qu'il est comme son petit fils, un ogre terrifiant, à cause de ses exactions, de sa taille immense.

Ne craignant ni Dieu, ni les adultes, le géant hors-la-loi, enleva la seule vierge qu'on lui interdit pour vivre avec elle dans une "grotte" (HT.p.52) en marge de la communauté.

-Les Béni Hadjar sont "promis à l'enfer" (HT.p.57), "Allah les punit en les affectant de cheveux flamboyants afin que tout un chacun pût les reconnaître" (HT.p.57), car ce sont des monstres, des "fils du diable" (HT.p.55). Pratiquant "sans vergogne l'adultère et l'inceste"(HT.p.57), ces "hommes sans religion"(HT.p.55) "n'enterraient pas leurs morts"(HT.p.56) et vendaient les charmes de leurs femmes.

L'histoire d'Ourida et d'Omar El Mabrouk, inspirée d'une légende algérienne autour de l'inceste, débouche-t-elle sur la mort de l'une et le suicide de l'autre, doublement châtié celui-ci pour sa faute dont le fruit sera un être né presque du néant puisque son apparition surnaturelle surprendra son père qui en ignorait jusqu'à l'existence. Cet enfant - le juge - né des entrailles d'Ourida morte en couches.

IV-3- Hypertextualité et expression de l'identité

IV-3-1- Expression de l'identité

La littérature maghrébine d'expression française des années 1980 s'est insurgée sous de multiples formes en quête¹ d'identité individuelle et collective, elle cherche à repenser le problème de l'identité nationale avec la situation linguistique. Mimouni est l'un des écrivains qui sont poussés à ne pas s'intéresser seulement à l'individu mais aussi à celle d'une mémoire collective, identité commune que la colonisation aurait fait disparaître.

Cette recherche moderne et nouvelle demande donc un retour aux origines, aux sources et montre toute une légende qui contribue à la restauration d'une identité collective plus complète et plus vraie trop longtemps fragmentée par les divers bouleversements de l'Histoire.

Cette problématique des origines revient souvent dans le texte maghrébin. Albert Memmi, par exemple, y a consacré un grand nombre de ses romans. Ce type de récit des origines individuelles ou tribales, nécessite du moins une narration transparente et transitive qui le ferait aboutir.

Nous nous s'interrogeons dans notre travail sur le rapport du projet littéraire et celui d'inscrire l'altérité, non seulement dans la langue et l'écriture de l'Autre - ici le français - mais aussi dans l'espace identitaire maghrébin, de façon générale et algérien, en particulier, linguistiquement et culturellement multiple et éclaté. Dans ce sens, travailler sur l'oralité, sous l'éclairage de l'anthropologie et de la symbolique, c'est rappeler que le problème de l'écriture est aussi celui de l'identité, que parler d'oralité revient à évoquer le non-dit, une dimension d'absence ; l'oralité étant inévitablement, dans l'écriture du moins, toujours perdue.

¹ - SCHOPFEL Mariannick, op. cit, p. 77.

Kateb Yacine, dans sa recherche théâtrale, poétique et romanesque, a créé ce mythe que l'on retrouve dans toute son œuvre et surtout *Nedjma* : celui des **ancêtres**¹ qui représentent sous la forme *allégorique* mais menaçante d'un aigle et d'un vautour la résistance et les valeurs essentielles de la tribu.

Les écrivains maghrébins notamment reviennent au récit "linéaire" et à l'autobiographie comme genre. C'est dans cette mouvance "néo-narrative" que s'inscrit le texte mimounien « *L'honneur de la tribu* ». Elle permet à ces écrivains de signifier leur identité et leur altérité au plan de l'universel, en adoptant des modèles narratifs anciens (*Les Mille et Une Nuits*, les conteurs populaires, *Le Coran*, etc.) et en se révoltant contre les dogmes classiques et précisément à une écriture trop formaliste et oublieuse de sa propre généalogie².

Ce roman nous raconte dans notre vérité. Les habitants de Zitouna sont ce « Moi »³ de l'Algérie déchirée par les vicissitudes de la vie et des luttes qui s'engagent en lui. Malheureusement, ils ne peuvent pas tous se libérer de la caverne où ils sont enchaînés combattre le minotaure pour, enfin, accéder à la lumière. Les habitants de Zitouna craignent tous, parce qu'ils sont prisonniers de leur peur et de leur isolement, Omar El Mabrouk qui, chaque jour détruit un peu plus leur identité, leurs valeurs et efface leur passé en leur imposant un mode de vie qui leur est étranger.

¹ - SCHOPFEL Mariannick, op. cit, p. 91.

² - CHERIF Sara, op. cit, p. 260.

³ - MERED Zoulikha, op.cit, p. 31.

IV-3-2- La dimension de la langue dans « L'honneur de la tribu »

« *La langue pourrait servir à des fins rituelles mais aussi à une prise sur le réel.* »

ELBAZ Robert, *Pour une littérature de l'impossible* :

Rachid Mimouni, op. cit, p.91.

La littérature maghrébine reste une sorte de légende et de mythe pour le lecteur français qui trouve dans cette littérature le dépaysement, le divertissement ; c'est-à-dire un mode de vie tout différent. Elle demeure une entité originale distinguée par des influences multiples arabes, berbères, musulmanes... Elle est aussi ouverte aux formes de pensée et de création esthétiques occidentales. Ce sont ces contradictions entre deux cultures radicalement différentes, deux histoires, deux publics divers par leurs quêtes qui forment sa richesse et sa diversité.

Lorsque Marcel Proust écrit dans *Le Temps retrouvé* que « *le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur* », il situe bien la question du rapport de tout écrivain à la langue. Qu'il utilise comme outil de création sa langue dite maternelle ou une autre langue apprise.

« *L'écrivain, selon lui, est toujours « traducteur » : en effet, étant un locuteur - artiste, son art consiste à s'approprier en un geste inédit les mots de tous, à ne pas utiliser la langue comme n'importe quel usager tout en jouant sans cesse de cette langue comme pour être compris du plus grand nombre de lecteurs possible sous peine de rompre la communication. Son art est aussi de s'adapter au profil de son personnage et donc à son expression linguistique* »¹.

Quant à Raymond Queneau, dans la préface à son *Anthologie des jeunes auteurs*, en 1955, écrivait :

« *avant d'écrire, autant que possible, l'écrivain choisit la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d'être dit. Le problème paraît simple, il ne l'est pas tellement l...l* »²

¹ - ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Algérie : Editions du Tell, 2002. p. 85.

² - Ibid.

Les écrivains dit « francophones », ceux qui écrivent en français font passer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une société à l'autre, au travers de fictions qui ont une action différente selon les lecteurs. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain a une lecture optimale du récit. Le lecteur monolingue peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française.

On est en présence d'une véritable polyphonie car, comme l'écrit Lise Gauvin, « l'écrivain francophone est à cause de sa situation particulière, condamné à penser la langue ». Elle propose de nommer ce fait, la « conscience linguistique »¹.

Grâce au bilinguisme, les possibilités créatrices sont augmentées mais, au même temps, certaines réalités spécifiques ont du mal à trouver leur « traduction » dans la langue d'écriture. Ces auteurs utilisent donc tout un ensemble d'inventions pour dire au mieux ce qu'ils veulent dire et ces jeux de langue ont des effets de séduction, d'étrangeté.

De ce fait, pour comprendre un texte littéraire on doit recourir à la recherche de l'univers géographique, sociologique, religieux, culturel, politique, etc...à partir duquel l'écrivain crée son monde spécifique ; on doit découvrir aussi le système métaphorique de l'œuvre où le créateur utilise ses armes les plus personnelles : jeux de langue et traductions masquées, interprétations des systèmes linguistiques. Il y a donc un emploi complexe du français qui est à apprécier. Il y a dans ce roman, des représentations sous forme de discours ou de pratiques narratives, que l'écrivain bilingue se fait des langues.

Dans un ouvrage, paru en 1973, *Les écrivains d'expression française et la France* par Gérard Tougas professeur à l'université de Vancouver, l'auteur remarque que les écrivains maghrébins de langue française chevauchent deux cultures et sont « tentés de pratiquer un art syncrétiste »². Il ajoute les propos de Rachid Boudjedra comme témoignage « la langue française (...) se métamorphose, du coup, en refuge de la liberté d'expression. »³.

¹ - Ibid., p. 87.

² - SCHOPFEL Mariannick, op. cit, p. 170.

³ - DEJEUX Jean, Situation de la littérature maghrébine de langue française : *Approche historique, approche critique, bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction 1920-1978*, Alger, OPU, 1982, p. 77.

En écrivant en français on pouvait, dans tel pays donné et à tel moment historique, dire des choses qu'on ne pouvait dire en arabe. Nous citerons comme exemple le linguiste Salah Garmadi « *je l'avoue, c'est par l'intermédiaire de la langue française que je me sens le plus libéré du poids de la tradition (...)* ».¹

Les écrivains maghrébins de langue française ne sont pas nés en dehors de l'histoire de leur pays. Malek Haddad disait : « *la langue française m'a donné mes premières émotions littéraires, a permis la réalisation de ma vocation professionnelle (...)* ».²

*Ecrivain « entre deux mondes », selon Kateb Yacine, ce travail était « véritablement une symbolisation ». Il écrivait donc en français « passant quotidiennement d'un monde à l'autre ». « Par le truchement du français je retrouvais le monde intérieur arabe et appréhendais des contradictions, car la langue française, par nature, saisit mieux et exprime mieux la contradiction ». L'important à l'époque était de parler à l'ennemi dans sa propre langue ; c'est la meilleure façon de le désarmer ».*³

Tahar Ben Jelloun⁴ déclarait quant à lui que, par principe, il était opposé au fait de n'avoir qu'une seule langue : « *le bilinguisme offre l'avantage d'une ouverture sur la différence* ». Participant de l'équipe de la revue *Souffles* il avoue que par jeu on y poussait la langue française dans ses contradictions grammaticales, « *en la colorant de sémantique arabe* » : « *c'était un jeu. Il m'est passé* » : « *je tiens à ne pas me couper des éléments novateurs de la langue française* ». Il affirme, en outre, qu'il écrit « *pour dire la différence* » : « *ce qui m'unit à ceux qui peut être me lisent ou me lirons, c'est d'abord ce qui m'en sépare. Le mot et le verbe sont ce par quoi je réalise la non ressemblance et l'identité* ».

C'est par la pratique de l'écriture qu'il exprime sa propre différence. Il vit le bilinguisme à l'intérieur d'une seule langue : le français. « *J'écris un réel profondément arabe avec des signes étrangers* ». Il s'agit pour l'auteur d'une violence retournée contre la violence du dominateur occidental.

¹ - Ibid.

² - Ibid., p. 83.

³ - Ibid., pp. 85-86.

⁴ - Ibid., p. 100.

De sa part Assia Djebar s'interroge dans ses derniers textes particulièrement sur les effets de ce drame linguistique mais dans une perspective différente. Pour elle, le drame linguistique n'est pas une cause d'enrichissement et de jouissance mais il reste pourtant une source de lucidité et de liberté. Elle trouve que le français exprime tous les tabous, les non-dits de la condition féminine au Maghreb et se révèle donc particulièrement efficace. Mais de toute façon,

« *Ecrire des livres dans un peuple de tradition orale reste une aliénation* ». Toutefois, « *l'important c'est de s'exprimer, de dire, d'écrire et de ne pas se réduire au silence* ».¹

Il faut souligner qu'il est bien difficile d'y retrouver son identité dans un lieu où la rencontre et la confrontation de deux cultures si différentes, car chacune des langues véhicule de tant de messages, de témoignages et de façon d'être et de vivre. Les écrivains maghrébins ont traduit la souffrance engendrée par ce dualisme linguistique et les déchirements qu'elle entraîne. L'écriture apparaît comme le seul moyen d'unifier un moi, éclaté, divisé entre deux langues, deux cultures, deux espaces.

Parmi ces écrivains, Albert Memmi qui parle de « drame linguistique » dans *Portrait d'un colonisé*, 1957, Kateb Yacine « d'exil intérieur » dans *Le Polygone étoilé*, 1966 et Abdelkebir Khatibi, qui s'est interrogé dans toute son œuvre sur les problèmes de la langue et de l'identité. *La Mémoire tatouée* (1971) est son autobiographie et rend très bien compte de cette déchirure. La fonction de son livre est de répondre à de multiples questions : comment à travers le temps retrouver une unité et une identité, lorsqu'on est fait de deux langues, de deux cultures, de deux corps fondus en un seul ? Comment à travers le temps conjurer ce dédoublement irrémédiable de l'être ?... « *J'ai rêvé, l'autre nuit que mon corps était des mots.* » *En effet, la double culture inscrit l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre, l'identité et la différence dans un même corps...* »²

R. Mimouni est l'un des écrivains maghrébins de langue française qui se servent de cette langue non seulement pour exprimer le malaise, la souffrance et la blessure, mais un certain nombre d'entre eux l'utilisent avec talent pour mieux exprimer l'inconscient

¹ - Ibid.

² - SCHOPFEL Mariannick, op. cit, p. 85.

blessé. Dans un article intitulé «*Plurilingue et multiidentités chez les écrivains algériens de langue française* », la langue française est considérée comme un moyen qui libère. Cette langue *de l'Autre* a le pouvoir de briser les murs de l'enfermement, elle reflète le combat des femmes, elle devient espace d'aliénation et de liberté, un espace pour « se dire ».¹

La population algérienne est troublée par les effets du pouvoir colonial qui l'a soumis à l'analphabétisme, il a troublé sa conscience linguistique parce qu'il a restructuré sa langue à son image et ainsi crée un « colinguisme » araba/ français, l'école algérienne a vécu un intégrisme linguistique qui a fini par consommer ce qu'il restait de l'identité algérienne ; cela conduit aux échecs scolaires et à l'apparition d'une nouvelle forme d'expression.

Les écrivain qui s'expriment dans l'une ou l'autre langue- celle de l'Algérie profonde, garante d'une identité et d'une tradition séculaire (le berbère et l'arabe populaire dans leurs variantes respectives) et celle d'un pouvoir politique, le français, héritage d'une colonisation de cent trente ans, et la « arabiyya »², celui de l'intégrité et de l'unité nationale ont d'une manière ou d'une autre, traduit et représenté ce conflit quand celui- ci menaçait l'éclatement de la personnalité algérienne et bouleversait l'avenir culturel du peuple. Il s'agit d'une complexité culturelle et linguistique vidée de toute idéologie.

En Algérie, tous les individus pratiquent le même langage quelque soit leurs niveaux et leurs catégories sociales, nous sommes à l'écoute d'une réalité linguistique, riche de sa diversité et de ses techniques de création verbale, sans cesse renouvelées, mais vécues dans la douleur. Plusieurs langues cohabitent dans notre conscience mais qui font problématique.

Nous y montrons, d'après la recherche de Z.Mered, comment la langue maternelle (arabiyya), pourtant absente, s'associe au français pour dire mais aussi interpréter notre

¹ - «*Plurilingue et multiidentités chez les écrivains algériens de langue française* », disponible sur le site : www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/entredeux/esmaazzouz.htm

² -« arabiyya », terme qui exprime la langue arabe, employé par Z.Mered dans son analyse linguistique de « *L'honneur de la tribu* » de R.Mimouni.

mémoire, nos traditions et les conflits que les valeurs du passé engendrent dans la conscience algérienne face à la Modernité ; cela pourrait répondre à une partie de notre problématique de recherche. Le « colinguisme » est le terme générique qui désigne et définit le déchirement des langues et des parlers dans cet espace littéraire.

L'écriture romanesque permet une attirance entre la langue maternelle (arabiyya) et la langue française. Cette écriture est une pratique textuelle, à un usage subversif de la syntaxe et à une **problématique de la langue** qui cache un rapport au **langage** mais aussi à un **projet littéraire** et à la mise en place d'une esthétique où le **sens et l'identité** sont certainement en jeu.

Dans son étude intitulée: "Syntaxe et vision du monde dans *L'honneur de la tribu*" Zahra Siagh s'est attachée à décrire **la langue du texte comme sens et forme**. Partant de la remarque d'Emile Benveniste selon laquelle: "*la conversion de la pensée en discours est assujettie à la structure formelle de l'idiome considéré, c'est à dire à une organisation typologique qui, selon la langue, fait tantôt prédominer le grammatical et tantôt le lexical*", elle essaie de révéler la **sémantique produite par des choix esthétiques et linguistiques qui impliquent une vision du monde**.

Il s'agit, selon elle, d'une réalité anthropologique d'un **monde incapable de se mouler dans des catégories linguistiques d'un autre monde**.

L'analyse de l'œuvre de R.Mimouni « *L'honneur de la tribu* », nous permet d'illustrer comment l'écriture romanesque peut établir ce lien et cette harmonie, car cette œuvre est une représentation qui nous invite à « *tisser une réflexion sur le problème de la langue* », selon Mimouni¹, dans notre société et une expérience d'écriture ancrée au cœur même de cette problématique.

Dans le texte de Mimouni il se fait un dialogue entre la langue de l'écriture, cette langue d'emprunt, cette langue du colonisateur, et la langue de l'énonciation puisque, de

¹ - MIMOUNI Rachid, « *Créative Algérie* », entretien accordé à la Revue *Phréatique*, n° 51, 1989, pp. 62-67, in MERED Zoulikha, op.cit, p. 15.

toute évidence, les protagonistes- narrateurs *performent* leurs récits variés, leurs histoires individuelles, dans leur propre langue d'origine.

Aussi, dans « *L'Honneur de la tribu* », ce que R. Elbaz appelle le langage de l'incantation et l'exhortation, cet étrange patois, comme l'a appelé Elbaz, sans doute retravaillé pour les fins du récit, contribue à cette dimension de l'oralité. Des expressions telles que : « *c'était une terrible nuit d'hiver, un jour parmi les jours, en dépit du nez, en dépit de la barbe du prophète, je dois à la vérité de dire, cinq sur les yeux* » (HT.p.51), bien que rapportées en français _et là le travail de la transgression linguistique est bien évident_ contribuent toutes à cette atmosphère du conte oral. Avec cette traduction forcée, on assujettit la langue du colonisateur non pas seulement à l'arabe, mais à un parler des plus rudimentaires.

Pour Mimouni, l'Algérie est plurilingue, c'est l'histoire qui en a voulu ainsi et celle-ci n'est jamais le reflet de nos désirs, même les plus refoulés. L'analyse de Mered nous montre comment Mimouni a employé le système de la coordination et de la redondance spécifique à la langue maternelle pour donner à son roman son étrangeté scripturaire marquée par un hybride linguistique.

Mimouni entretient, à ce sujet, le destinataire, qui ne comprend pas la langue de ses ancêtres et dont on ne saura jamais le nom sinon celui de sa fonction de juge à la fin du roman, apparaît pourtant dès son ouverture pour solliciter de l'Ancêtre du village de lui raconter l'histoire de Zitouna. Cela, dans une langue maintenant tombée en désuétude et dont on ne nous dit pas le nom.

L'histoire du « village le plus isolé du monde » et des bouleversements qu'une modernité brutale emporte, se déroule alors, pour la soustraire au temps, sur bandes magnétiques. Car, en effet, depuis qu'il devint chef- lieu de préfecture et Omar El Mabrouk _que les villageois croyaient mort_ le préfet, rien ne va plus à Zitouna. Ce dernier dessous la djemaa, ferma le pressoir et engagea des étrangers « venus des pays des neiges », avec leurs monstres de fer pour urbaniser le village.

Ainsi, ils abattirent les eucalyptus plantés par les ancêtres, dynamitèrent les champs d'oliviers et construisirent une école, un supermarché, un hôpital, un tribunal et même

une nouvelle mosquée. Et... sur le lieu qui abrite la tombe du fondateur de Zitouna, le siège de la préfecture !

Face au pouvoir absolu de Omar El Mabrouk, les villageois sont désarmés, certains ont émigré vers les villes où ont été corrompus par lui. Les anciens du village, eux, sont morts pour la plus part de chagrin : « *il n'existait plus aucun repère. Les chemins avaient changé d'itinéraire, les montagnes d'emplacement. Les plaines s'étaient gondolées, [...] Le climat avait intervertit ses saisons* » (HT.p.69.) et non sans se rappeler les paroles du Saltimbanque, « *cet étrange bohémien (...) avec sa barbe folle de prophète et ses longs cheveux flottant au vent...* » (HT.p.69) qui leur prédit, quand Slimane le père de Omar- le seul homme du village à défier et à vaincre, chaque année son ours et ainsi sauver son honneur finit par être terrassé par ce dernier et mourut de déshonneur que lui causa sa défaite, que leurs malheurs venaient de commencer : « *le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas* ». (HT.p.82)

Si ce roman s'achève sur la rencontre violente de Omar et de son fils, le juge auquel se plaignent les habitants de Zitouna des exactions de son père, la disparition de celui-ci quand il apprend l'existence de ce fils illégitime et cette envie de mourir de l'Ancêtre-narrateur, c'est pour recommencer et nous raconter la suite de cette histoire car même si « *une étrange maladie a rongé la base* » des troncs des figuiers de la place du village « *et un jour de grand vent ils se sont écroulés toujours entrelacés. Comme d'éternels amoureux (...) les racines sont toujours vivaces* ». (HT.p.216)

La lutte contre l'ours exprime sur le plan symbolique deux pensées antithétiques : le conscient et l'inconscient. Gog et Magog¹ (la culture musulmane), pour signifier la mort, l'effacement de toute trace de vie dont justement l'eau est le symbole.

A ce procédé métaphorique générateur d'étrangetés et d'insolite, ceux de l'imagination débridée du poète pour qui la connaissance du monde est celle de l'ambivalence cosmique de la conscience humaine, C'est cette intensité du chant qui signifie aux habitants de Zitouna le danger de leur isolement, du repli ou du refoulement

¹ - MERED Zoulikha, op.cit, p. 46.

de soi, fatalement sa négation ou son explosion en une force dévastatrice aveugle et implacable.

L'emploi des métaphores dans le discours du Saltimbanque confirme, ce que nous avons pressenti, le « colinguisme » arabe- français caractérisé par le fait que des procédés linguistiques spécifiques à la « arabiyya ».

Z. Mered a signalé que l'utilisation de comparaisons, de métaphores, de synonymes, cette série d'images ou ce jeu de langue et d'énigmes que l'on rencontre chez les conteurs captivait de ses récits fantastiques les foules de destinataires.

Ce sont des procédés de progression du sens dans ces énoncés mais aussi techniques d'écriture qui fait l'esprit et l'esthétique de l'œuvre. Des phrases qui véhiculent des informations, désignées par Z.Mered, par des « phrases- thèmes », prolifération d'images, des structures syntaxiques, de répétitions.

Mimouni pastiche cet usage excessif de la répétition, en mettant en considération sa grande valeur rhétorique dans le Coran et dans la poésie des Arabes de juxtaposition, l'usage excessif de la redondance, tous ces moyens conduisent à déterminer le sens d'une œuvre qui « révèle en voilant et cache en dévoilant la dure réalité d'un peuple. Il s'agit d'une « étrangeté » qui ne réside pas seulement dans cet usage outrancier de la redondance mais aussi dans cet effet que provoque sa transposition du système de la 'arabiyya' à celui du français.

Pour Z.Mered, *L'honneur de la tribu* de Mimouni est une **fête** car elle est musique et chant pour nous raconter, **médiation**² puisqu'elle est une invitation à l'écoute et à la lecture du monde et des choses, du visible et du l'invisible pour que vienne une conscience algérienne libérée de toutes les influences, enfin une **écriture-symbole** : qui dénonce les conflits politiques et linguistiques qui secouent l'Algérie actuelle et en fait naître une œuvre d'art, miroir de notre société qui « *scintille comme une flamme, surgie du feu de l'ancien mais entièrement nouvelle* ».

¹ - Ibid., p. 54.

² - Ibid., p. 94.

Z.Mered a constaté qu'il s'agit d'un discours de l'Ancêtre- narrateur, deux langages s'entrelacent. L'un nostalgique, évocateur, caractéristique dans sa vision du monde, de ce passé où vivaient « *les plus preux des preux* » ceux qui « *s'étaient toujours levés pour combattre l'envahisseur d'où qu'il vienne* »(HT.p.), l'autre d'une réalité nouvelle : celle où s'affrontent tradition et modernité.

Contrairement à la conscience linguistique tribale de l'Ancêtre- narrateur- source du fleuve de vie, authenticité, vérité mais aussi fragilité et précarité du replis sur soi- celle du Saltimbanque, citoyen du monde, est universelle.

Le discours du Saltimbanque, d'après l'analyse de Z.Mered, est une représentation artistique de l'essence du personnage légendaire et énigmatique. Il a pour objet de tenir en éveil, par cette dynamique de variation perpétuelle, la conscience des villageois, car l'heure est grave. Et pour cela, le sens de chacune de ces phrases engendrées par la phrase thème, leur matrice, est sa lecture multipliée, autant de visions du monde qui engagent réflexion et maturité. colorée d'allusions, d'énigmes et de métaphores, le discours de Saltimbanque qui succite des questionnements et découvertes, est marqué par une esthétique du langage issue de **la tradition orale et de l'art musulman**.

« *L'honneur de la tribu* » est une représentation littéraire d'un dialogue intérieur. Celui qui se déroule dans la conscience d'un peuple qui a subi et subit encore les humiliations de l'Histoire et que nous rapporte, en français Mimouni son metteur en scène.

Nous reprenons d'abord la remarque de Z.Mered sur le jeu de l'oralité dans les paroles et la voix de l'Ancêtre- narrateur et le Saltimbanque qui sont les principaux acteurs de cette pièce et que leurs paroles représentent deux images du langage qui, chez l'un, parce que marginalisé par le pouvoir colonial d'abord et les tenants du parti unique, ensuite, reste exclusivement tourné vers les valeurs du passé et pour cela tombe en désuétude, et chez l'autre, parce que riche de visions du monde, est orienté vers l'avenir.

Ce débat intérieur qui exprime les déchirements de la personnalité algérienne nous montre tous ceux qui, comme l'Ancêtre- narrateur, enferment la langue, la coupent du monde et lui vouent, sous sa forme orale ou écrite, et tous ceux qui, comme le Saltimbanque, tout en respectant son authenticité la projettent dans l'avenir, dans cette modernité qui épouse les révolutions et les progrès.

Elle a noté aussi que, dans « *L'honneur de la tribu* », Mimouni fait parler deux voix qui se confondent, s'enchaînent et s'entremêlent pour exprimer deux visions du monde, deux pensées et pour former un tout homogène et hybride.

Dans « *L'honneur de la tribu* », il ne s'agit pas simplement du rapport entre la langue du colonisé, l'arabe, et celle du colonisateur, le français, mais d'un rapport doublement aliéné, puisque ce dialecte n'est pas compris par tous ceux qui parlent l'arabe classique, tous les autres groupes qui traversent cet espace narratif. Ce ne sont que les vieillards sur le point de disparaître qui en gardent encore la mémoire, et très bientôt il va être trop tard.

Ce qui explique peut-être l'urgence de cet enregistrement, même si en n'y comprend rien. L'essentiel **est de sauvegarder la mémoire** dans ses formes d'expression d'origine, dans son propre dialecte, car le passage du dialecte à la langue du Coran constituerait lui-même une traduction et donc une trahison, la mémoire originelle. Cette mémoire, c'est avant tout la langue d'origine, ce dialecte berbère voué à la disparition, mais en l'absence duquel le passé n'aurait pas de sens. C'est pourquoi le texte insiste inlassablement sur l'enregistrement des dernières voix vivantes.

IV-3-3- Pastiche, parodie et réécriture des modèles endogènes

IRONIE

L'humour et l'ironie sont un travail qui relève de l'énonciation. Les discours humoristique et ironique sont assumés par le narrateur et les personnages selon le mécanisme de la polyphonie. Ils se construisent dans l'écart qui se creuse entre les mots et les idées qu'ils véhiculent. L'humour et l'ironie rompent la linéarité et la cohérence narrative par l'intrusion d'un discours qui s'adresse au lecteur en revendiquant son adhésion d'emblée.

Le lecteur détecte facilement le caractère parodique du discours du narrateur, parodie visant le narrateur lui-même ainsi que les villageois :

« comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauves » (HT.p.11)

Dans sa thèse sur *« L'ironie dans le roman maghrébin des années quatre-vingt »*, Laquabi¹ a constaté que *« l'usage, au niveau macrostructurel, de la technique du conte populaire, qui peut être considérée comme une pratique ironique indirecte »*. Selon lui, *« la fonction principale de l'ironie maghrébine est d'abord une contestation de ce qui entoure l'instance énonciative »*. Ceci est, à notre avis, tout à fait le cas dans *« L'Honneur de la tribu »*.

A la dernière page du roman, la relation de force signalée par le narrateur est inversée, lorsque la machine s'est arrêtée, le vieil homme demande au jeune homme de le soutenir :

« Si tu veux bien me soutenir, j'irai marcher un peu dans les champs et respirer l'odeur de l'herbe. Ce récit a réveillé mes souvenirs de jeunesse... Il y a longtemps... Bien longtemps... Je crois bien que j'ai envie de mourir » (HT.p.11)

¹ - LAQABI Saïd, *Aspects de l'ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*, thèse de Doctorat, Paris 1996, (Selon Laquabi, la source de l'ironie dans cette littérature est double, d'une part occidentale et d'autre part maghrébine, la première étant celle qui domine.) p. 262-263, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Laquabi.PDF>

L'ironie fait traditionnellement partie des « tropes »¹ de la rhétorique, au même titre que la *métaphore*, l'*hyperbole*, la *litote*. On considère qu'il y a « trope » dans tous ces cas parce que l'énoncé est à interpréter comme porteur d'un autre sens que celui qu'il délivre « littéralement ». Pour sa part l'ironie consisterait « à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser »².

L'ironie se construit dans les écarts extravagants du sens, des mots, des comparaisons. De ce contexte, nous retenons un exemple significatif :

L'opposition ironique est forte entre la « mort » présumée d'Omar El Mabrouk et sa « luxueuse résidence », entre idée/objet :

« Vous me teniez pour mort alors que je me prélassais dans une luxueuse résidence de la ville. » (HT. p.104)

DERISION

Malika Hadj-Naceur, dans "Dérision et symbolique de l'imposture dans *L'honneur de la tribu*", a analysé cette rhétorique en tant que productrice d'une **dérision** donnée à lire notamment à travers les différentes figures d'imposteurs. L'analyse a montré que la récurrence de ces marques obsédantes à valeur symbolique dévoile (sous la dérision du masque qui démasque) le véritable être des membres influents de Zitouna.

Elle a constaté que le texte incite à s'interroger, entre autres sur la façon dont **Mimouni découvre**, sous l'angle de **la dérision**, **l'imposture** existentielle d'une **époque** et, plus généralement, **de l'histoire**.

PARODIE

L'analyse de la parodie peut également s'opérer en termes de polyphonie. Elle fait, en effet, intervenir deux instances énonciatives : le locuteur y fait entendre à travers son dire une autre source énonciative qu'il pose comme ridicule, montrant par là même sa supériorité. L'énonciation s'accompagne nécessairement d'indices de mise à distance qui permettent au coénonciateur de percevoir une dissonance. Mais, à la différence de ce qui

¹ - MAINGUENEAU Dominique, op. cit, p. 83.

² - Ibid.

se passe dans l'ironie, le locuteur ridiculisé est individualisé : il s'agit d'un auteur ou d'un genre de discours identifiable. Ce type de communication littéraire n'est donc véritablement réussi que si le coénonciateur est suffisamment familiarisé avec le discours parodié.

G.Génette distingue trois espèces de parodie¹ satirique :

-Les *parodies minimales* : reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle.

-Les *travestissements* à fonction dégradante : transposition d'une énonciation « noble » dans le registre burlesque.

-Les *charges*, c'est-à-dire les pastiches satiriques, où l'on imite un style en l'exagérant.

G.Génette considère le pastiche comme une espèce de parodie, tout en le mettant à part pour son caractère non satirique. En principe un pastiche réussi est indiscernable de l'énonciation pastichée ; en d'autres termes, seuls des éléments paratextuels² (une indication « pastiche », une signature distincte de celle de l'auteur du discours parodié) attestent la duplicité de cette énonciation.

En pastichant ou parodiant les modèles narratifs qu'il réécrit, cet auteur les défend ou les discute. Il se transformerait en apologiste³ ou bien en polémiste et par conséquent en idéologue de l'esthétisme. Partant du principe que le pastiche et la parodie étant des pratiques formelles, Mimouni, illustre suffisamment ce que dit Bakhtine. Rappelons que ces modèles endogènes véhiculent des enseignements, des morales donc des idéologies. Il se réconciliait avec l'Ancêtre, non seulement pour lui ressembler et le considérer comme modèle d'écriture, mais, c'est également pour manifester son rejet de l'intégration, de l'acculturation et celui de l'assimilation parce qu'il écrit dans un espace autre que celui dont il est issu et dans le but de renouer avec le passé, la tradition et les origines.

¹ - GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op. cit, p. 24.

² - MAINGUENEAU Dominique, op. cit, p. 89.

³ - CHERIF Sara, op. cit, p.244.

D'entrée de jeu, le lecteur détecte facilement le caractère parodique du discours du narrateur, parodie visant le narrateur lui-même ainsi que les villageois :

« Comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauves ». (p. 11)

Le pastiche comme choix scripturaire serait par conséquent, une attitude apologétique et donc intimement liée à la problématique de l'identité. Ce qui explique l'emploi ici du terme de pastiche accompagné de l'adjectif "sérieux" évacuant toute connotation ludique, comique ou satirique. Reprendre le modèle ancestral, c'est notamment pour le défendre, le préserver de la déperdition.

IV-3-4- Pastiche, parodie et expression de l'identité dans « *L'honneur de la tribu* »

La forme **néo-narrative** exploitée par R.Mimouni, dans cette orientation de l'écriture romanesque dans les années 1980, est par conséquent directement liée à la *problématique identitaire*. **L'oralité, l'hypertextualité et le pastiche** du modèle ancestral seraient les meilleurs moyens par lesquels cet écrivain **exprime son identité** menacée d'incertitude et d'effacement.

Dans notre roman étudié « *L'honneur de la tribu* », R.Mimouni pastiche le modèle ancestral (la fable populaire), qui vise le respect de l'Ancêtre et qui véhicule une morale¹ donc, une idéologie, cela peut confirmer ce que nous proposons comme hypothèse. En pastichant ce modèle d'écriture, Mimouni n'exprime pas seulement sa réconciliation avec l'Ancêtre, mais il fait advenir à l'universalité l'histoire d'une origine marginalisée, d'une identité tribale bafouée et violée. Il veut également pousser, à travers ses propres formes, un cri de colère; enfin une mise en garde contre l'éviction du passé et des racines dans tout le projet de la modernisation.

L'écriture de Mimouni évoque à plusieurs niveaux et de différentes façons la représentation des **ancêtres** par laquelle l'oeuvre katébienne avait thématiquement à un moment historique crucial le problème de **l'identité**. Naget Khadda, sous le titre "les ancêtres redoublent de férocité", a poursuivi le cheminement de la narration dans « *L'honneur de la tribu* » sur les traces de la **légende tribale**² qui a alimenté -concurrément avec **l'épopée nationale** et le roman de la dépossession- l'écriture de *Nedjma*, dans laquelle les matériaux (intrusion coloniale avec son cortège de violences: dépossession, génocide, dispersion) sont tous repris, mais le texte de Mimouni tente un renversement démystifiant en substituant à la tragédie épique le drame prosaïque.

Avec la langue française, blessure de l'Histoire, Mimouni construit un univers romanesque, représentation d'un drame culturel et linguistique : celui des habitants de

¹ - Ibid., p. 254.

² -KHADDA Naget, "les ancêtres redoublent de férocité", *Etudes littéraires maghrébines*, n°4, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1991. p. 67, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%204.pdf>

Zitouna _qui affligés, assistent, à la mort de leur langue et de leurs traditions séculaires _et celui d'une jeunesse amnésique dont la langue est un mélange de berbère, d'arabe et de français qui reflète parfaitement l'échec scolaire perpétré par l'école algérienne et l'appropriation qu'ils font forcément de ces langues pour traduire leur imaginaire et leur mal vie et affronter leur quotidien.

Une crise de l'identité, que l'écriture mimounienne l'exprime mais aussi la transcende en « déterritorialisant » l'ancienne langue coloniale, en traçant en elle un espace colingue en « *variation continue , en devenir spécifique autonome et imprévu* »¹.

Quelques bribes du discours du Saltimbanque aux habitants de Zitouna _qui nous ont parus représentatives de cette écriture en quête de Soi : « *j'ai bourlingué sur toutes les mers du monde* » et « *j'ai connu les sept parties du monde* » (HT.p.71) sont des expressions qui nous confient donc le sentiment que la vie est un voyage, une aventure terrestre, celle de l'homme, et qui grâce à la puissance créatrice du verbe qui l'anime se transforme en une multitude d'images, de réalités, de mondes structurés, riches de sens à l'infini, en mouvement perpétuel parce que quête. Quête inlassable de la connaissance et de la vérité.

Nous verrons à partir d'une analyse strictement linguistique faite par Z.Mered comment Mimouni dans son appropriation du français, elle est la métaphore de « la conscience minoritaire comme devenir de tout le monde » mais aussi un acte révolutionnaire parce qu'à l'infini, variation, « soustraction créatrice »², « déterritorialisation de la langue majeure » à notre Passé, à notre Présent et à notre Avenir.

Cette crise d'identité qui est « *liée à une lutte intérieure pour le pouvoir et à un conflit extérieur avec l'étranger* »³ explique cette attitude d'indulgence ou de rejet formel de cette littérature et de la langue qui l'exprime mais aussi et surtout de retour aux valeurs du passé dans lesquelles on se réfugie quand on pressent un danger. Attitude qui s'oppose à toute modernité, celle-ci est une hérésie parce que l'Occident est à sa source, et qui

¹ - MERED Zoulikha, op. cit, p. 32.

² - Ibid.

³ - ADONIS, op. cit, *Notes de l'étude linguistique*, in MERED Zoulikha, Ibid., p. 112.

consiste en une « *actualisation de l'ancien et, par la suite, l'annulation de tout ce qui s'y oppose, intellectuellement et culturellement* »¹.

Cette pensée qui a « *trahi son passé, qui a trahi ses propres réalisations dans le domaine de la modernité, persiste dans la trahison* »² érige des obstacles même devant cette poésie arabe moderne qui « *scintille comme une flamme, surgie du feu de l'ancien mais entièrement nouvelle* » et ignore cruellement le chant profond de ces enfants du pays qui, si, comme dit Mimouni, pour un ensemble de circonstances historiques écrivent en français, ne renient nullement notre Histoire ou notre authenticité, « *car l'authenticité n'est pas un point fixe dans le passé, auquel il faudrait toujours retourner pour affirmer notre identité. Elle est plutôt capacité constante d'action et de dépassement vers le futur, en vue d'un monde qui assimilant le passé, laisserait poindre un devenir plus riche et plus beau.* »³

Mimouni avec les mots de la phrase verbale simple de la langue française, dans leurs contenus respectifs, sens en puissance, et ce pouvoir de « *la combinatoire qui permet de donner des représentations diverses des objets, de les assembler et de les ordonner d'une infinité de façons différentes* »⁴ et se confond avec la puissance créatrice du poète, crée, à l'infini des visions qui « *donnent naissance en même temps, au sens et au conscience* »⁵, à ce rapport différentiel où se produit à la fois la rencontre du Moi avec l'Autre et du Moi avec Soi. L'Autre dévoile son Moi au poète et la langue étrangère illumine la langue originelle. Le poète fait l'expérience de son identité en faisant celle de son altérité »⁶

La recherche de genre et de formes d'expression mieux adaptés aux spécificités de l'écrivain maghrébin est une nécessité imposée par des circonstances historiques, reste l'expression de longues années d'oppression politique et culturelle, montre tout ce désir de conquérir la maîtrise de soi-même et d'établir de nouveaux rapports plus équilibrés avec le monde extérieur. Car une œuvre ne peut avoir de valeur que dans la mesure où elle est enracinée, où elle puise sa sève dans le pays auquel appartient l'écrivain, où elle nous introduit dans un monde qui est le notre avec ses déchirements et ses complexités.

¹ - Ibid.

² - Ibid.

³ - Ibid.

⁴ - MERED Zoulikha, op. cit, p. 99.

⁵ - Ibid.

⁶ - Ibid., p. 118.

L'attention aux hommes, aux sentiments, aux grandes questions de politique et d'histoire renoue avec l'humanisme des premiers textes de Feraoun, Dib et Mimouni, révélant ainsi l'aspiration à l'universel de toute grande littérature, témoignant le vécu et le quotidien.

En effet, les rapports des textes littéraires écrits à la tradition orale se doublent de rapports intertextuels¹ à la littérature française, en particulier. Les rapports intertextuels à des textes de la littérature française vont au-delà de la notion simpliste et vague d'inspiration.

¹ - TIDJANI ALOU Antoinette, « *Sarraounia et ses intertextes : Identité, intertextualité et émergence littéraire* », *Revue*, n°5, *Vendredi 9 Décembre 2005*, disponible sur le site : www.sudlangues.sn/article91.html

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous dirons que l'étude de la question des rapports entre oralité et écriture dans le roman « *L'honneur de la tribu* » de Mimouni, nous a permis de dire que l'oralité conduit vers l'écriture de la modernité. Elle doit véhiculer des valeurs morales et esthétiques qui conduisent vers une activité artistique sur le langage, une expérience de création, vers un projet de renouvellement comme le déclare Mimouni :

«Je pense que nous avons besoin d'une littérature qui se donne une société à changer, une littérature qui mette le doigt sur la plaie »¹.

Une littérature qui se veut transparente et engagée, prônant le changement dans le champ social. L'écrivain comme intellectuel est le créateur d'un produit qu'il adresse à son lecteur. Son écriture le pousse à assumer ses responsabilités à l'égard de l'Histoire, de la société et des hommes qui la constituent et la construisent et à l'égard des valeurs humaines et morales fondamentales qui régissent et tissent les rapports sociaux. Notons les propos de Mimouni :

«Je crois à l'écrivain comme pure conscience, probité intégrale, qui propose au miroir de son art une société à assumer ou à changer, qui interpelle son lecteur au nom des plus fondamentales exigences de l'humain : la liberté, la justice, l'amour... je crois à l'intellectuel comme éveilleur de conscience, comme dépositaire des impératifs humains, comme guetteur vigilant prêt à dénoncer les dangers qui menacent la société. »²

Au début de la présente étude, nous nous interrogeons sur l'impact de l'oralité et sur les techniques de l'écriture dans l'œuvre de Rachid Mimouni, une écriture qui tend à renverser des habitudes de lecture. De ce fait, il nous apparaît pertinent de présenter une approche de l'œuvre de Mimouni, qui vise à étudier les procédés d'écriture par lesquelles l'écriture marque son chemin vers une esthétique qui se veut à la fois contestataire, en révolte contre une écriture conformiste.

¹ - L'entretien est mené par H. Gafaïti dans « Voix multiples », in BENDJELID Faouzia, op.cit, p. 525.

² - R.Mimouni. op. cité (Paratexte), in BENDJELID Faouzia, op.cit, p. 529.

C'est dans les formes d'écriture que le troisième chapitre de ce travail a entrepris la recherche de l'esthétique produite par la littérature telle que pratiquée par Mimouni. Ce travail nous permet de distinguer la spécificité et « l'étrangeté » de l'écriture mimounienne et cela en mettant l'accent sur l'éclatement des genres et le caractère multiforme de cette œuvre si ouverte à toutes les possibilités, nous avons essayé d'en dégager, surtout, la charge sémantique, contenue dans les termes choisis : oralité, création, identité et renouvellement.

En se nourrissant plutôt, de l'oralité ; donnant à voir ses manques, l'écriture introduit une différence, une rupture où s'évanouissent les formes pures. Il s'agissait d'une œuvre qui s'est écrite toute entière contre les dogmes, notamment littéraires, et cela se manifeste dans l'organisation du texte, dans son caractère multiforme, et dans sa vision du monde.

Nous avons tenté de montrer comment Mimouni a recours à la déconstruction de la norme narrative et de ses codes dans ce récit où se croisent et s'entremêlent des genres, comme, le réalisme merveilleux, le fantastique, le délire, les mythes, les légendes, la polyphonie, l'humour, la dérision, l'oralité et l'histoire. C'est pourquoi, nous avons signalé dans l'introduction que le lecteur sera désemparé par sa structure éclatée, fragmentée. C'est-à-dire que sa forme non-conforme aux normes devient difficilement accessible au lecteur.

Nos analyses faites dans le troisième chapitre nous ont permis de savoir comment les indices de l'oralité et les techniques de l'écriture, c'est-à-dire les créations dans la langue, dont nous avons donné maints exemples dans cette œuvre, détruisent les formes classiques et ouvrent le champ esthétique à l'œuvre de l'oralité et aux procédés d'écriture, donc à la production du sens et au renouvellement.

L'aspect de notre travail a cherché à montrer que le discours de l'oralité se manifeste dans l'écriture de Mimouni à divers niveaux. C'est-à-dire que l'oralité conduit vers l'écriture de la **modernité**. Cette forme de gestion de l'oralité vient alimenter l'écriture qui

emprunte mais aussi détourne et métamorphose cette oralité qui se distingue par son discours, sa rhétorique et son esthétique.

«Mais je ne peut commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toutes les créatures, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins. [...] » (HT,p.11).

Ce passage nous a permis de répondre partiellement à notre problématique de recherche et de vérifier en même temps la validité d'une partie de notre hypothèse car il traduit ce rapport avec la culture de l'oralité et que l'écriture cherche à l'inscrire et la rendre vivante dans le champ de l'écriture.

Nous arrivons, enfin, à dire que l'écriture de Mimouni apparaît comme une nécessité vitale car elle exprime une impossibilité à lier, à assembler les morceaux ; c'est une expression aussi d'un refus et d'une affirmation avec laquelle il vise à orienter son lecteur et dont il fut le grand visionnaire du chaos culturel en nous laissant une trilogie qui restera un chef-d'oeuvre de la littérature.

En lisant *«L'honneur de la tribu»* de Mimouni, nous explorons une pensée désespérante et inquiétante parce qu'elle parle d'une perte, d'une dépossession historique, identitaire, d'une « catastrophe ». La recherche sur l'oralité et les techniques d'écriture nous a permis de démontrer comment l'écriture dit que tout est voué à disparaître : le devenir, la mémoire, l'identité, ...l'honneur.

De là, nous pouvons vérifier l'idée que l'origine fonde l'identité dans la rupture, l'errance et l'exil ; et que l'écriture tente de retrouver le lien perdu à travers la chaîne fragile des mots. L'œuvre de Mimouni, établit un dialogue avec l'art et la littérature. Écriture rénovatrice et génératrice de formes nouvelles. Mimouni fait advenir à l'universalité un dire, une topique, une mémoire, menacés de disparition. Il trouve dans la langue française et dans l'écriture romanesque des moyens avec lesquels il exprime son altérité et son identité, c'est-à-dire des moyens qui permettent à cette parole de résonner au plan de l'universel en faisant parler un vieil homme allégorisant cette même oralité.

Cette quête esthétique nous a permis de venir au bout de notre problématique de recherche et de vérifier la validité de l'hypothèse que nous avons émise dans notre introduction générale.

De nos démonstrations, tout au long de ce travail, nous pouvons inscrire le projet littéraire de R. Mimouni dans une lutte constante pour imposer des formes d'écriture. Ses formes changent, se multiplient et épousent la conjoncture historique.

A travers nos analyses, nous avons pu constater que Mimouni a employé les procédés d'écriture de la fiction. Il nous semble qu'il puise très librement, avec le génie et l'imaginaire qui lui sont personnels, en fonction surtout de ses projets d'écriture, dans la tradition orale et la tradition littéraire du roman réaliste merveilleux.

Arrivé au terme de ce modeste travail, tout en jetant un regard récapitulatif sur la démarche parcourue, nous avons affirmé notre hypothèse de départ qui stipulait que l'écriture romanesque pourrait servir à exprimer une autre vision du monde en adoptant les valeurs d'une société de tradition orale qui nous permet de s'exprimer au plan de l'universel, donc d'entrer en dialogue avec une société de tradition écrite.

Nous avons mis en avant, dans le premier chapitre consacré à la présentation de Mimouni, « l'étrangeté » qui marque l'ensemble de son œuvre et dont nous avons démontré son apport à son contexte socio- historique et civilisationnel, au genre romanesque et surtout à la tradition orale qui enrichie ses fictions, oriente son imaginaire et détermine sa vision du monde, en décrivant les nouvelles formes de techniques narratives adoptées par l'écrivain, et cela en se basant sur les travaux de G.Génette que nous avons exposé dans le deuxième chapitre. En effet, en tant que récit oral, « *L'Honneur de la tribu* » de Rachid Mimouni est une parfaite représentation de **la beauté esthétique et sémantique** qui sont synonyme à la fois de tradition et de modernité, comme nous l'avons montré dans le troisième chapitre.

A travers cette œuvre, R.Mimouni expose avec intelligence comment les **sociétés à tradition orale produisent une littérature collective** de masse qui demeure **fraîche et pure**, et ce grâce à cette **oralité persistante**. Mais, la problématique qui se pose

aujourd'hui est que cette littérature risque de **tomber** dans **l'oubli**, si on n'engage pas sérieusement une action susceptible **d'assurer sa continuité** et de lui garantir l'accès au statut de **patrimoine universel de l'humanité**.

Donc, il fallait une remise en question de la réflexion sur le **jeu complexe de l'écrit et de l'oral** et à explorer les voies par lesquelles il serait possible de définir le va et vient entre ces deux **modes d'expression**. Il veut dire, à travers ce travail, que la pérennité d'une culture est assurée, entre autres, par sa transposition sous une forme **orale ou écrite** et que de génération en génération, **se transmet** alors **un savoir** qui peut être considéré comme le fondement premier d'une **identité**. C'est parce qu'il est communicable qu'un patrimoine culturel est engagé dans un processus **d'échange interculturel** fructueux.

De ce point de vue, il est intéressant de voir comment une **problématique** comme celle de **l'écriture et de l'oralité** est en étroite liaison avec les débats autour de **l'interculturel**. Car soulever cette question, c'est prendre en considération ce qui **véhicule la transmission et la réception d'un savoir** autour de la culture, savoir qui se laisse analyser comme discours.

La dichotomie oral/écrit est de nature à inscrire dans la recherche l'opposition contestée et contestable de « culture savante » (basée sur l'écriture) et « culture populaire » (basée sur l'oralité). Elle est de nature à générer toute une série de pratiques non consignées et non codifiées par l'écrit, alors qu'elles sont solidement ancrées dans l'imaginaire sous leur forme originale.

Le roman de Mimouni est marqué par l'empreinte de l'oralité. Ce trait de caractère met, comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises dans notre travail, en oeuvre les rapports complexes de la parole, celle héritée qu'on ne veut pas perdre, et de l'écrit qui s'efforce d'assurer la pérennité à ce qui a, pourtant, survécu au temps et aux divisions géographiques.

Il est important aujourd'hui de **s'interroger** sur **le devenir** du **patrimoine oral** lorsque, dans une tentative de le sauvegarder, on le transcrit et on l'écrit. Comment s'effectue, dans ce cas, **le passage de l'oral à l'écrit** ?

Nous nous demandons à la fin de ce modeste travail de s'interroger si le livre est le garant de l'authenticité et de la survie de l'héritage culturel oral, et si la langue écrite peut faire apparaître tous les paramètres qui interviennent dans une activité créative orale.

Bibliographie

Oeuvres de R. Mimouni

- MIMOUNI Rachid, *Le printemps n'en sera que plus beau*. Alger : Ed. SNED, 1978.
- // // *Une Paix à Vivre*. Alger : Ed. ENAL, 1983.
- // // *Le fleuve détourné*. Alger : Ed. LAPHOMIC, 1985.
- // // *Tombéza*. Alger : Ed. LAPHOMIC, 1985.
- // // *L'honneur de la Tribu*. Alger : Ed. LAPHOMIC, 1990.
- // // *Une peine à vivre*. Paris : Ed. STOCK 1991.
- // // *La Malédiction*. Paris : Ed. STOCK, 1993.
- // // Essai : « de la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier ». Éditions marocaines, 1992, 173p.
- // // *Chroniques de Tanger*. Paris : Ed. STOCK, 1995.

Ouvrages généraux

- ACHOUR Christiane, *Histoire littéraire et anthologie : Anthologie de la littérature algérienne de Langue française*, Paris, ENAP- Bordas, 1990, p.313
- ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*. Alger : O.P.U, 1995. p.326.
- ACHOUR, Christiane et BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Algérie : Editions du Tell, 2002. p.173.
- « *L'Autobiographie en situation d'interculturalité* ». Ouvrage collectif sous la direction de BERERHI Afifa : Algérie, Editions du Tell, Tome II (Actes de colloque international des 9-10 et 11 Décembre 2003), 2004. p.554.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Ed. Gallimard (Coll. Tell). 1993, p.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972.
- BERGEZ Daniel et BABERIS Pierre et autres. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Dunod, 1999. p.189.
- BOUALIT Farida, « *Mythes et Réalités d'Algérie et d'ailleurs* », 1995 : *L'ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité du texte dans la dès- écriture/ réécriture de l'histoire*, p 39-50, in *Langue et Littérature*, n°6, Alger (date non mentionnée)
- BOUILLAGUET Annick, *L'écriture imitative : Pastiche Parodie Collage*, Paris, Nathan, 1996, p.169
- BOUZIDA Abderrahmane, *L'ALGERIEN ET SON MYTHE : Imaginaires sociaux et mécanismes d'identification* : Textes réunis par le professeur Abderrahmane Bouzida Chercheur associé au CNRPAH, Alger, CNRPAH, 2003, p.116

- CHIKHI Beida, *Les romans d'Assia Djebar : Entre histoire et fantaisie*, Alger : O.P.U, 1995. p.326.
- DEJEUX Jean, *Situation de la littérature maghrébine de langue française : Approche historique, approche critique, bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction 1920-1978*. Alger : OPU, 1982. p.271.
- DUMORTIER, J-L et PLAZANET, Fr. *Pour lire le récit : L'Analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture : Langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*. Paris : Editions A. De Boeck Ducolot, 1980. p.185.
- ELBAZ Robert, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*. France : Editions PUBLISUD, 2003. p143.
- GENETTE Gérard, *Figures I*. Paris : Seuil (Collection Tel Quel), 1966. p.267.
- // // *Figures II*. Paris : Seuil (Collection Tel Quel), 1969. p.267.
- // // *Figures III*. Paris : Seuil (Collection Tel Quel), 1972. p.267.
- GOLDENSTEIN, J-P. *Pour lire le roman : Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative : Langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*. Paris : A. De Boeck Ducolot (Association Pouvoir de lire, pouvoir écrire), 1983. p.127.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elément de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan (Lettres. Sup.), 2000. p.203.
- MERED Zoulikha, *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu*. Algérie : Editions ANEP, 2003. p.141.
- MYRIAM Boussouf, *La littérature du désenchantement : un exemple : Rachid Mimouni*. mémoire de magister sous la direction de Dr.Z.Belaghoueg, Université FERHAT ABBAS-Sétif. (date non mentionnée).
- PHILIPPE Gilles, *Le roman : Des théories aux analyses*, Paris, Mémo Seuil, 1996, p.94
- RAVOUX RALLO, Elisabeth. *Méthodes de critique littéraire*. Paris : Armond Colin (collection U), 1999. p.207.
- REUTER Yves, *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan , 2000, p.127
- // // *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Nathan (Lettres. Sup.), 2000. p.179.
- ROBRIEUX Jean-Jacques, *Les Figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998, p.128
- SCHOPFEL Mariannick, *Les écrivains francophones du Maghreb*. Paris : ellipses (réseau). p. 122.
- TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*. Saint-Germain-du-puy, SEDES, 2002. p.191.
- VANOYE. F, MOUCHON. J, SARRAZAC. J-P. *Pratique de l'Oral : Ecoute, Communications, Jeux théâtral*. Paris : Armond Colin (Collection U), 1981. p.127.
- YELLES-CHAOUCHE Mourad, *Tradition orale et littérature nationale : Contribution à un débat critique in Littérature et Poésie Algériennes*, (colloque national du 11 Décembre 1984), OPU, Alger, 1983.

Dictionnaire

- *Larousse dictionnaire encyclopédique illustré*. Sous la direction de Kannas, Claude, 1997.
- CHEURIF Achour, *Ecrivains Algériens : Dictionnaire biographique*, Alger, Casbah Editions, 2003, p.415

Reuves

- NAIT MESSAOUD Amar, Extrait de la Revue *L'Algérie et son mythe*. n° 03, 28 mai 2006 p. 60, disponible sur le site : http://www.ziane-online.com/kabylie/culture/13anniversaire_djaout.htm

Sytographie

- ABOU M., *Evocation Rachid Mimouni, un enfant de l'Algérie profonde*, *Liberté*, 13 Février 2005, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/tombeza.html>
- BELLOULA Nacéra , *Il y'a huit ans disparaissait Rachid Mimouni* , in *Liberté* 17 Février2003, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/tombeza.html>
- // // *Le retour du fleuve détourné*, in *Liberté* Le 12 Février2002, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/info2.html>
- BENDJELID Faouzia, *L'Écriture de la Rupture dans l'oeuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat nouveau régime sous la direction de Pr. Fewzia SARI, Univ. Département des Langues Latines,Algérie ,2005/2006. p.1. disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%204.pdf>
- BERERHI Afifa, *Etudes littéraires maghrébines*, n°4, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1991, p. 18, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%201.pdf>
- *Biographie de Rachid Mimouni*, disponible sur le site <http://www.la-kabylie.com/actu/dossiers/cat-4-50-50-culture.html>
- BRINCOURT André, « La Pensée Vivante de Rachid Mimouni », in « Rachid Mimouni » Autour des écrivains maghrébins, sous la direction de Nadjib Redouane. Les Editions La Source Toronto_ Canada, pp 313-318), disponible sur le site : http://books.google.com/books?id=99YiDKDuiCwC&pg=PA242&lpg=PA242&dq=BRINCOURT+Andr%C3%A9+La+Pens%C3%A9e+Vivante+de+Rachid+Mimouni&source=web&ots=dy6D5EAhdb&sig=roQSBdPzKmtxdxllhHZao0AUzQw&hl=fr&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result
- CHERIF Sarra, *Le retour du récit dans les années 1980 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T.Ben Jelloun, R.Mimouni, F.Mellah, V.Khoury-Ghata et A.Cossary*, thèse de doctorat nouveau régime sous la direction de Charles BONN, Univ. Paris-Nord-VILLETNEUSE , Octobre1993. p.9, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Cherif%20ep%20Gaillard.PDF>

- CHIKHI Beïda, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, thèse d'état Es-Lettres, soutenue à Paris VIII, le 14 décembre 1991, p. 407, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/Modernite.pdf>
- *De l'oralité à l'écriture, Introduction à la poésie Amazigh*, Introduction par Cécile Guivarch, suivi d'un entretien avec Ali Iken, Septembre 2005, disponible sur le site : <http://www.francopolis.net/vues/presentationpoesieamazigh.htm>
- DIARRA Oumou Armand, « Tradition et Modernité dans *Le Sang des masques de Seydou Badian et dans L'honneur de la Tribu de Rachid Mimouni* », disponible sur le site : <http://manuscritdepot.com/a.oumou-armand-diarra.1.htm>
- « Du roman en général et de Mimouni en particulier », *EL WATAN*, 27 Février 2007, disponible sur le site : <http://www.elwatan.com/2e-colloque-national-sur-la>
- *Euroconte*, Centre Méditerranéen de Littérature Orale, disponible sur le site : <http://www.euroconte.org/Default.aspx?tabid=271>
- *Études littéraires maghrébines* n°4, 1995, éd. L' Harmattan, L' Honneur de la Tribu de Rachid Mimouni, *Lectures algériennes*, sous la direction de Naget Khadda), disponible sur le site : <http://sir.univ-lyon2.fr/limag/copielvnet/Pagespersonnes/Khadda.htm>
- GAFAITI Hafidh, *Présentation du roman de Rachid Mimouni Tombéza*, Entretien, Extrait de Voix multiples, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/MimouniArticlesSur.PDF>
- // // *Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française*, in *Liberté*, 1991, pp 26-27, disponible sur le site : <http://www.algeriades.com/news/previews/article1632.htm>
- HAMMOUCHE M, in *Liberté*, Lundi 2 Décembre 2002, disponible sur le site : <http://www.archipress.org/press/mimouni.htm>
- Hommage à Rachid Mimouni, 23/02/2006 disponible sur le site : <http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-16966.html>
- « Hommage et legs », *EL WATAN*, 04 Février, 2006, disponible sur le site : http://www.elwatan.com/spip.php?page=article&id_article=3558
- *Importance de la tradition orale*, Bangkok, Thailand, August 20-28, 1999, disponible sur le site : <http://lit-afq.refer.ga/spip.php?article172>
- KHADDA Naget, "les ancêtres redoublent de férocité", *Études littéraires maghrébines*, n°4, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1991. p. 67, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin%20%204.pdf>
- LAABI Abdellatif, *Souffles* N° 13-14, Rabat, 1er et 2ème trimestres 1969, p. 36, disponible sur le site : <http://www.lehman.cuny.edu/deanhum/langlit/french/souffles/s1314/7.html>
- LAQABI Saïd, *Aspects de l'Ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*, thèse de Doctorat, Paris 1996, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Laqabi.PDF>
- « LE FONDS IMMÉMORIAL : La tradition orale : les écritures populaires », disponible sur le site : www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/marocarchi2.htm
- MIMOUNI Rachid, entretien avec « *Revue Jeune Afrique* », N° 1240, 10 octobre 1984, disponible sur le site <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2001/v33/n3/501316ar.pdf>:

- // // « *Créative Algérie* », entretien accordé à la Revue *Phrétique*, n° 51, 1989, pp. 62-67, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/MimouniArticlesSur.PDF>
- // // *Deux romans de Rachid Mimouni écrits au début des années quatre-vingt. " Une crue et violente ... "*, *Jeune Afrique/L'INTELLIGENT* N° 2047 DU 4 AU 10 AVRIL 2000, disponible sur le site : <http://www.rafikdarragi.com/revues.htm>
- // // Rachid Mimouni: *Analyse clinique d'une dictature*, entretien réalisé par Chris-Kutschera, Février 1992, disponible sur le site : http://www.chris-kutschera.com/Rachid_Mimouni.htm
- MEZGUELDI Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*. Thèse de Doctorat d'Etat Sous la direction de : Charles BONN & Marc GONTARD, Univ. Lumière-Lyon 2, janvier 2001, disponible sur le site : <http://ddata.over-blog.com/xxxxyy/0/12/83/54/etudes/LITTERATURE/le-discours-de-l-oralit--.pdf>
- OMAR Kamel, « *Hommage à un écrivain majuscule* », *EL WATAN*, 13 février 2007, disponible sur le site : <http://www.elwatan.com/Hommage-a-un-ecrivain-majuscule>
- « *Plurilingue et multiidentités chez les écrivains algériens de langue française* », disponible sur le site : www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/entredeux/esmaazzouz.htm
- TIDJANI ALOU Antoinette, « *Sarraounia et ses intertextes : Identité, intertextualité et émergence littéraire* », Extrait de la revue « *Sud Langues* », n°5, vendredi 9 décembre 2005, disponible sur le site : <http://www.sudlangues.sn/article91.html>

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE	
PRESENTATION DE RACHID MIMOUNI.....	8
I-1- RACHID Mimouni : la vie à l'œuvre	9
I-1-1- L'histoire au cœur du romanesque mimounien	18
I-1-2- L'œuvre de Mimouni face à la critique.....	23
I-1-3- L'écriture mimounienne.....	34
I-2- Résumé de « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	36
I-3- L'oralité en question.....	41
I-3-1- Oralité et tradition orale.....	47
I-3-2- Oralité et littérature orale.....	51
DEUXIEME CHAPITRE	
NARRATION ET ORALITE.....	56
II-1- L'instance narrative	57
II-1-1- Dichotomie narrateur/ auteur	60
II-1-1-1- Le narrataire.....	60
II-1-1-2- Le narrateur.....	60
II-1-1-3- Les différentes positions du narrateur et les techniques narratives appliquées...	63
II-1-1-4- Les fonctions du narrateur.....	67
II-1-2- Les perspectives narratives.....	70
II-2- Techniques narratives et discordance entre l'ordre diégétique et l'ordre chronologique dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	73
II-3-1- Récit et tradition orale.....	78
II-3-2- Lecture analytique de « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	80
II-3-3- Le dialogue dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	85
TROISIEME CHAPITRE	
ORALITE ET ECRITURE.....	87
III-1- Oralité et écriture.....	88
III-2- L'émergence de l'oralité dans la littérature maghrébine.....	91
III-3- Oralité et techniques d'écriture dans l'œuvre de Rachid Mimouni.....	97
III-2-1- Oralité et écriture dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	99
III-4- Les indices de l'oralité dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	101
III-3-1- comparaison et métaphores.....	104
III-3-2- Arabisme, aphorisme et proverbe.....	105

III-3-3- Maximes et sentences.....	106
------------------------------------	-----

QUATRIEME CHAPITRE

ECRITURE ET HYPERTEXTUALITE.....	110
IV-1- Retour aux origines et pratiques « néo-narratives ».....	111
IV-2- Réconciliation avec la fable ancestrale dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	114
IV-2-1- Les constituants de la fable :	116
IV-2-1-1- Le lieu de l'action.....	116
IV-2-1-2- Les personnages fantastiques.....	118
IV-2-1-3- Une fin édifiante.....	120
IV-3- Hypertextualité et expression de l'identité.....	121
IV-3-1- Expression de l'identité.....	121
IV-3-2- La dimension de la langue dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	123
IV-3-3- Pastiche, parodie et réécriture des modèles endogènes.....	134
IV-3-3-1- Ironie.....	134
IV-3-3-2- Dérision.....	135
IV-3-3-3- Parodie.....	135
IV-3-4- Pastiche, parodie et expression de l'identité dans « <i>L'honneur de la tribu</i> ».....	138
CONCLUSION	142
BIBLIOGRAPHIE	142
TABLE DES MATIERES.....	153