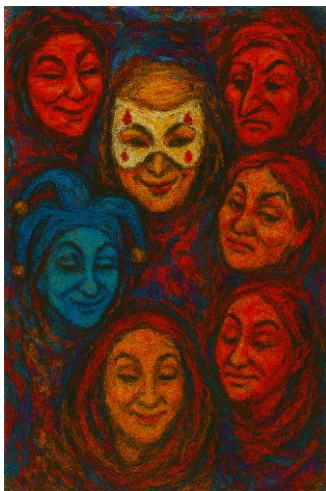


UN COUP DE DÉS
Collection « Regards méditerranéens »
dirigée par **Denis Fadda** et **Carmen Saggiomo**

**IRONIE, SATIRE ET CARNAVALISATION
DE L'ÉCRITURE
DANS LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE**

sous la direction de
Abla Houichi



LES ÉDITIONS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE



Ironie, satire et carnavalisation de l'écriture dans la littérature maghrébine inaugure la collection « Regards méditerranéens » ; il constitue le premier volume thématique du Cahier de culture française, francophone et maghrébine UN COUP DE DÉS

Conseil scientifique :

Catherine GRAVET, Université de Mons – Belgique

Abla HOUICHI, Université Mohamed Boudiaf, M'Sila – Algérie

Cristophe MEURÉE, Archives et Musée de la Littérature – Belgique

Mansour M'HENNI, Université Tunis El Manar – Tunisie

Maria Giovanna PETRILLO, Université de Naples « Parthenope » – Italie

Martine RENOUPREZ, Université de Cadix – Espagne

Abdelkrim ZEBIRI, Université Mohamed Boudiaf, M'Sila – Algérie

Le présent volume utilise le système d'évaluation en double aveugle.

Coordination éditoriale :

Sergio PISCOPO, Université de Naples "L'Orientale" – Italie

Comité de rédaction :

Virginia CARRELLA, Noredidine LEHIMEUR, Massimiliano MARINO,

Camilla NAPPI, Annette TERRACCIANO

La Renaissance Française – 14, Avenue René Boylesve – 75016 Paris –
France

larenaissancefrancaise.org

Version numérique publiée en novembre 2025

ISBN : 978-2-493418-06-7

TABLE DES MATIÈRES

5 Préface

Introduction

9 ABLA HOUICHI

Le rire critique comme catalyseur de la subversion : vers une cartographie carnavalesque de la littérature maghrébine

Essais

17 ABLA HOUICHI

Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni : acte de dénonciation et esthétique de la subversion

71 NAWAL MOKHTAR SAIDIA

L'écriture carnavalesque dans L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni

85 CATHERINE GRAVET

Ironie et « empuissancement » féminin dans Le Châtiment des hypocrites de Leïla Marouane

99 ATIQA BAKHTI

Les stratégies de l'écriture carnavalesque dans le roman La Nuit de L'Erreur de Tahar Ben Jelloun

115 KHELFAOUI BENAOUMEUR

L'apport et l'impact de Ould Abderahmane Kaki à la dramaturgie algérienne

137 FELLA GAUDI

L'étoile de la dénonciation dans Nedjma de Kateb Yacine

155 KELTOUM SOUALAH

Entre masques intertextuels et éclats carnavalesques : l'exploration du dialogisme dans L'Interdite de Malika Mokeddem

PRÉFACE

La collection « Regards méditerranéens » a pour objectif de favoriser le dialogue entre les différentes disciplines universitaires, en mettant l'accent sur les productions littéraires francophones provenant du monde méditerranéen, avec une attention particulière portée aux pays du Maghreb. La collection publie des numéros thématiques qui croisent l'analyse et la critique littéraire, la linguistique, la traductologie, l'histoire culturelle et les sciences sociales, afin d'interroger les textes, les discours et les pratiques à l'aune des circulations, des tensions et des hybridations qui façonnent le bassin méditerranéen. S'inscrivant dans une démarche comparatiste, la collection met en perspective les dynamiques locales et diasporiques, les mémoires collectives et les enjeux contemporains.

INTRODUCTION

LE RIRE CRITIQUE COMME CATALYSEUR DE LA SUBVERSION : VERS UNE CARTOGRAPHIE CARNAVALESQUE DE LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE

ABLA HOUICHI

Dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (traduit en français en 1970), le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine donne au concept de carnavalesque une acception plus large et plus profonde : il désigne un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs dont le carnaval fournit un exemple particulièrement frappant et s'applique à la littérature. Mikhaïl Bakhtine appliquait déjà cette notion de renversement à son analyse des romans polyphoniques de Dostoïevski dans *La Poétique de Dostoïevski* (publié en 1929, traduit en français en 1998).

La littérature dite « carnavalisée » ou « carnavalesque », telle qu'elle a été théorisée par Mikhaïl Bakhtine, occupe une place prépondérante dans la littérature maghrébine d'expression française, notamment dans le contexte de la période postcoloniale. Cette littérature qualifiée de « carnavalesque » trouve ses origines dans la culture populaire, tout en s'inspirant largement des traditions ancestrales proprement dites. C'est dans le sillage de ces pratiques qu'elle devient un genre littéraire en tant que tel : il célèbre la subversion, le détournement et la parodie. Cette représentation d'une esthétique parfois ironique et révolutionnaire est fréquemment associée à la fête du carnaval, où, encore aujourd'hui, les conventions sociales sont momentanément inversées et les rôles sociaux remis en question.

Dans cette perspective, les écrivains maghrébins de langue française recourent aux formes romanesques et théâtrales uniquement dans un but de destruction d'un ordre social et politique : c'est un acte critique et fondateur. Il s'agit de détruire pour mieux reconstruire : démolir les carcans linguistiques, littéraires et

idéologiques pour faire émerger une voix et une identité nouvelles, propres au Maghreb. Cette dynamique s'observe également dans la langue française, qui, dans cette littérature, constitue la cible initiale de la carnavalisation. Les auteurs maghrébins ont d'abord mis en lumière une réalité complexe et souvent négligée, à savoir la possibilité d'une violation linguistique. En deuxième lieu, ils évoquent l'existence d'un esprit de révolte au sein de la littérature maghrébine elle-même. Il s'agit d'un carnaval qui débute ou s'achève par une émeute.

Cet ouvrage intitulé « Ironie, satire et carnavalisation de l'écriture dans la littérature maghrébine » s'appuie sur ces violations linguistiques et sur cet esprit de révolte, et ambitionne de fournir une exploration de ces usages subversifs de la dérision dans la littérature maghrébine. Cette exploration s'articule autour d'un ensemble de sept contributions qui se répondent et se complètent, offrant ainsi une perspective structurée sur le sujet. L'ironie et la satire, loin de se limiter à de simples procédés de style, s'érigent en gestes critiques qui renversent les hiérarchies de sens, désarment le discours officiel et instaurent ce que Mikhaïl Bakhtine qualifie de « monde à l'envers ». Dans cet espace privilégié, les enjeux sociaux, politiques et identitaires du Maghreb francophone se dévoilent à travers le rire et le grotesque.

Dès les premières contributions axées sur les ouvrages de Rachid Mimouni, Abla Houchi (*Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni : acte de dénonciation et esthétique de la subversion), et Nawal Mokhtar Saidia (L'écriture carnavalesque dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni) abordent le concept de « réalisme merveilleux », une forme de satire d'une rare férocité et une approche qui, selon elles, met en lumière l'hypocrisie des pouvoirs locaux et la décadence politique sur fond de postcolonialisme. Les auteures suggèrent que l'utilisation de l'humour et de la satire chez Mimouni permet de dévoiler ces contradictions et ces dérives, ce qui contribue ainsi à une critique sociale et culturelle. Abla Houchi et Nawal Mokhtar Saidia explorent le roman mimounien, qui examine, sous une forme fictionnelle, la

corruption endémique et l'hypocrisie du pouvoir en Algérie, transformant chaque épisode quotidien en une critique de l'ordre établi. Cette utilisation du merveilleux, loin de désamorcer la portée politique, a pour effet d'aiguiser le regard du lecteur et de conférer à l'ironie toute sa puissance de dévoilement. Le geste carnavalesque, tel qu'il est conceptualisé dans le cadre de ces études, se manifeste par une distorsion des repères narratifs, qui induisent un choc au sein du récit et provoquent une remise en question de nos certitudes.

Catherine Gravet, dans son analyse *Ironie et « empuissancement » féminin dans *Le Châtiment des hypocrites* de Leïla Marouane*, traite de l'irrévérence féministe en tant que stratégie de satire, qui s'inscrit dans une démarche de déconstruire les structures patriarcales dominantes et de proposer une réévaluation des normes de genre. Sa contribution à l'étude de Leïla Marouane se poursuit par une exploration de la question sous l'angle du genre, ce qui ouvre ainsi des perspectives nouvelles et enrichissantes pour la compréhension de l'œuvre de l'écrivaine algérienne. Leïla Marouane recourt à une satire féministe particulièrement acérée pour tourner en dérision les injonctions patriarcales, briser la bienséance sociale et faire du rire une arme émancipatrice. Selon la fine étude de Gravet, Marouane recourt à l'humour, souvent noir et teinté d'ironie, pour mettre en lumière les mécanismes de contrôle qui gèrent le corps et la parole des femmes. Comme l'a souligné Gravet, Marouane met également en avant les prémices d'une résistance collective.

C'est ensuite au tour de l'écrivain et du peintre franco-marocain Tahar Ben Jelloun de s'exprimer par le truchement de la contribution d'Atiqa Bakhti, qui analyse et critique les stratégies de l'écriture carnavalesque dans le roman *La Nuit de l'Erreur* de l'écrivain marocain. Elle y examine comment Ben Jelloun utilise une narration éclatée, qui mêle légende et oralité, afin de déconstruire l'histoire officielle et de célébrer la mémoire populaire. Cette œuvre ne saurait être considérée comme un roman « classique », car elle se distingue par une forme d'écriture fracturée, composée de légendes, de contes et de voix populaires. En effet, selon Bakhti, l'écrivain déploie une

approche carnavalesque plurivocale, fragmentant la narration et multipliant les points de vue et qui, comme un griot, diffuse des voix qui, de bouche en bouche, deviennent à leur tour des histoires à raconter et à réécrire. Chaque perspective s'entrelace pour déconstruire l'histoire officielle et réinscrire la mémoire dans le corps même du récit. La satire, dans ce contexte, ne se limite plus à une critique politique ; elle met en question les processus de construction des récits nationaux et l'impact de la légende dans la formation d'une identité partagée.

Dans le prolongement de l'oralité et d'une narration qui s'érige en vecteur de la voix populaire par excellence, grâce à la puissance de son expression, Khelfaoui Benaoumeur (« L'apport et l'impact de Ould Abderrahmane Kaki à la dramaturgie algérienne ») met à l'honneur la fusion du folklore algérien et des techniques brechtiennes chez Ould Abderrahmane Kaki. Ce dramaturge crée un théâtre engagé, ancré dans la réalité populaire algérienne, et empreint d'une capacité à formuler une critique sociale avec virtuosité. La contribution de Khelfaoui Benaoumeur nous invite à porter notre attention sur un théâtre novateur, héritier des traditions orales algériennes, mais qui porte un regard direct sur la réalité critico-littéraire occidentale. Il s'inspire notamment d'Antonin Artaud, tout en s'éloignant d'un théâtre à l'européenne « basé sur un texte immuable et intouchable », comme le stipule Benaoumeur. C'est un théâtre qui s'appuie sur la bouffonnerie et sur la participation du public pour instaurer un rituel carnavalesque. L'objectif n'est pas tant de divertir que de mobiliser : l'espace scénique se métamorphose en une agora critique, où le public, immergé dans une atmosphère ludique, est invité à remettre en question les fondements mêmes de l'autorité.

Au cœur de la sixième contribution, Kateb Yacine déploie, dans *Nedjma*, un « temps hors du temps » qui confine à la magie subversive. Dans cet ouvrage, Fella Gaoudi (« L'étoile de la dénonciation dans *Nedjma* de Kateb Yacine ») analyse la satire de Kateb Yacine dans ce roman, où l'auteur dénonce les mœurs

sociales et met en lumière les séquelles de la colonisation. Le récit, fragmenté, poétique et dynamique, se présente comme un carnaval de la mémoire, où la langue, affranchie des contraintes, devient un vecteur de révolte et de réaffirmation identitaire. Dans son analyse, Gaoudi met en lumière le non-dit, le caché, l'implicite, et ce, dans une perspective qui s'apparente à l'une des figures du carnavalesque. Nedjma, l'étoile, est le symbole du carnavalesque, incarnant la nuit, le rêve et la joie. Pour Kateb Yacine, comme le précise Gaoudi, le carnaval est également l'occasion d'une dénonciation symbolique.

À Malika Mokeddem est dédiée la dernière contribution rédigée par Keltoum Soualah (« Entre masques intertextuels et éclats carnavalesques : l'exploration du dialogisme dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem »). Comme le souligne l'auteure, l'œuvre de Mokeddem se construit sur une écriture intertextuelle où discours et regards se croisent, dialoguent et entrent en conflit, et qui remet en question les hiérarchies esthétiques et sociales. Selon Keltoum Soualah, Malika Mokeddem propose une forme alternative de carnavalisation, fondée sur l'intertextualité. L'écrivaine algérienne établit un réseau de références qui s'entrelace, faisant appel à la fois à des souvenirs personnels, à des discours officiels et à des voix marginales. Cette approche, par sa nature même, crée un trouble chez le lecteur et ébranle les hiérarchies littéraires établies. L'écriture de l'écrivaine, à la fois fragmentaire et foisonnante, fait du texte un espace de conflit où se jouent la reconnaissance et l'exclusion.

C'est en tissant ces sept contributions, allant du roman au théâtre, du conte à la voix insurrectionnelle d'une Shahrazade contemporaine, que ce volume dessine la cartographie d'une ironie engagée et d'une satire créatrice sous l'égide de la carnavalisation. Chaque œuvre met en lumière un aspect distinct du phénomène carnavalesque, en le considérant soit comme un instrument de critique sociale, soit comme une arme de déconstruction identitaire, ou encore un espace d'invention poétique. En effet, cet ouvrage propose un cadre conceptuel clairement défini et une série d'analyses complémentaires qui permettent de comprendre comment la

carnavalisation de l'écriture devient, dans la littérature maghrébine francophone, un puissant levier de libération identitaire.

Un siècle après ses premiers écrits, Mikhaïl Bakhtine, malgré la distance temporelle et géographique, continue d'inspirer aux chercheurs et aux chercheuses des analyses innovantes et universelles soulignant, en l'occurrence, le poids d'une jeune littérature pleine de promesses.

ESSAIS

LE FLEUVE DÉTOURNÉ, TOMBÉZA ET L'HONNEUR
DE LA TRIBU DE RACHID MIMOUNI :
ACTE DE DÉNONCIATION ET ESTHÉTIQUE
DE LA SUBVERSION

ABLA HOUICHI

Université Mohamed Boudiaf, M'sila

University Pole, Road Bourdj Bou Arreiridj, M'sila 28000 / Algeria

abla.houichi@univ-msila.dz

Résumé

Tombéza, *Le Fleuve détourné* et *L'Honneur de la tribu* sont des romans qui traduisent la révolte de l'auteur Rachid Mimouni contre une société corrompue et hypocrite. Il s'agit d'une écriture de dévoilement et de désenchantement. Mimouni se sert de ses œuvres pour dénoncer toutes les aberrations dont souffre la société : la corruption, l'obscurantisme, l'arrivisme et la violence sont les ressorts du pouvoir. Il vise dans ses romans les faux dévots qui utilisent la religion à des fins personnelles, et fait le procès d'une administration pourrie par le vol et l'injustice. C'est le constat d'une société meurtrie, agressée dans ses valeurs les plus fondamentales. Avec l'écriture de la subversion, Mimouni crie le désarroi d'un peuple en souffrance. Il veut peindre la situation chaotique de son pays et également éveiller les consciences endormies. L'esthétique de distanciation dans la trilogie de Rachid Mimouni se matérialise par l'usage du carnavalesque, du rire et de l'ironie comme outils de dévoilement des discours sociaux et des idéologies dominantes traversant l'espace algérien. Les romans de Mimouni adoptent une posture critique à travers l'esthétique du carnavalesque qui se traduit par le croisement des genres, le recours au fantastique, à l'insolite et au merveilleux.

Mots-clés : dénonciation sociale, écriture carnavalesque, ironie, transgression, satire.

Abstract

Tombéza, *Le Fleuve détourné* and *L'Honneur de la tribu* are novels that reflect Rachid Mimouni's revolt against a corrupt and hypocritical society. It is a writing of exposure and disenchantment. In his works, Mimouni denounces all the aberrations of society: corruption, obscurantism, coercion and violence are the engines of power. In his novels, he takes aim at the false believers who use religion for personal gain, and he puts on trial an administration rotten with theft and injustice. It's a portrait of a society in tatters, its most fundamental values under attack. With his subversive style, Mimouni cries out the plight of a suffering people. He wants to paint the chaotic situation of his country, but he also wants to awaken a dormant conscience. The aesthetics of distance in Rachid Mimouni's trilogy materialise in the use of carnival, laughter and irony as tools to expose the dominant social discourses and ideologies that permeate Algerian space. Mimouni's novels take a critical stance through the aesthetics of the carnivalesque, which translates into the crossing of genres and the use of the fantastic, the unusual and the miraculous.

Key words: social denunciation, carnivalesque writing, irony, transgression, satire

1. Introduction

Vingt ans après l'indépendance, des écrivains algériens d'expression française éprouvent un désenchantement vis-à-vis de cette indépendance. Dans sa trilogie, *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*, appelée aussi « la trilogie du désenchantement »¹, Rachid Mimouni porte un grand « potentiel accusateur ». Il aborde également les aspects les plus sensibles de la société et de la politique en Algérie en recourant à l'allégorie et au

¹ N. Redouane, *Autour des écrivains maghrébins*, La Source, Toronto, 1999.

grotesque pour traduire un univers romanesque chaotique, une société décolonisée et dégénérée. Il a recours à la déconstruction de la syntaxe narrative et de ses codes. Cette étude nous permet de parler de l'engagement de cet auteur, afin d'explicitier ses points de vue et sa propre conception de la littérature. Il s'agit d'une lecture de la contestation dans ses œuvres qui nous permettrait de dégager cette image dont Mimouni a parlé, une image de la société telle qu'elle apparaît dans ces romans.

L'œuvre de Mimouni s'inscrit dans une littérature de combat. En tant que discours d'opposition, elle expose le non-dit et l'interdit que le pouvoir dictatorial impose aux citoyens. Elle signale ouvertement le danger. C'est une littérature du désenchantement face à la violence. Par son écriture contestataire et dénonciatrice, Mimouni a inscrit son œuvre dans son temps. Décrire la dure réalité vécue par ses compatriotes ne lui suffit pas. Son objectif est d'amener ses lecteurs à prendre conscience de la situation catastrophique de leur pays. Pour lui, l'œuvre littéraire « peut accélérer une prise de conscience ou l'évolution des idées, mais surtout elle aide à mieux connaître le cœur humain, à mieux comprendre l'homme dans la société »².

Dans son œuvre romanesque, Mimouni n'a pu échapper à son rôle de témoin des événements tragiques qu'a connus l'Algérie. Il a voulu montrer la réalité de la société algérienne dans son intégralité et sa complexité, et retracer son propre parcours. Née dans l'urgence et dans sa grande désillusion, son œuvre se présente avec une implacable lucidité. Il ne se contente pas de rapporter les événements tels qu'ils paraissent, mais il s'est efforcé de les analyser, de se glisser derrière leurs apparences pour dégager l'inavouable secret qui se cache derrière leur apparente absurdité.

L'objectif de cette étude est de montrer comment Mimouni a voulu expliquer la société algérienne et ses contradictions, et de souligner comment l'histoire a emprunté un cours absurde, faisant de l'écrivain un grand visionnaire et un témoin à charge des responsables de la

² H. Gafaiti, *Entretien avec Rachid Mimouni*, in « Voix Multiples », n. 10, 1985, p. 89.

tragédie algérienne. Pour ces écrivains de la troisième génération, cette littérature devient un engagement politique dont la principale fonction est de dénoncer les maux qui rongent le pays. L'écriture est donc un acte de courage, une manière de lutter contre l'obscurantisme.

Notre étude vise également à montrer que l'œuvre de Mimouni suit pas à pas la trajectoire de son pays. Chaque œuvre correspond à une période de l'Histoire, remplissant ainsi une fonction idéologique, politique et sociale. Considéré comme le digne successeur de Kateb Yacine, Mimouni le contestataire s'est engagé à dénoncer les abus du pouvoir et les graves problèmes dans lesquels l'Algérie ne cesse de s'empêtrer. Le désenchantement, la désillusion et l'amertume marquent son œuvre, qui se veut un témoignage sur son pays rongé par un mal incurable : la corruption et l'incompétence de ses dirigeants. À travers ses romans, Mimouni raconte le cours de l'Histoire et critique rigoureusement la révolution algérienne en dénonçant la violence des hommes politiques. Passionné de vérité et de justice, il s'inquiète du sort de son pays et accuse les responsables de la dérive.

L'écriture de Mimouni est un acte de contestation totale qui se matérialise dans un travail sur les formes narratives, mais aussi dans les pouvoirs du langage qui permettent de dire et de se dire autrement, et surtout différemment dans le contexte d'une société décolonisée. L'écriture est un acte de parole et il y a lieu de déceler et d'interroger les formes que peut prendre le discours littéraire ainsi que sa fonction dans la fiction. Ses textes répondent pleinement aux critères d'une écriture hétérogène, dialogique et plurielle dans son contenu. Il décide de dénoncer, dans sa production romanesque et dans le cadre du mouvement d'une génération d'écrivains contestataires, les carences et les anomalies de sa société enlisée dans les difficultés de la reconstruction à l'indépendance, telles que la corruption, les incohérences de la gestion, l'immoralité des comportements, la condition féminine, les abus de pouvoir, les formes multiples de la violence, etc. Son écriture révèle une nouvelle dynamique du roman maghrébin et apporte un nouveau souffle contestataire à la création romanesque algérienne.

2. L'écriture : un acte de dénonciation

Dans sa production romanesque, l'observation critique des mœurs politiques et sociales ou leur mise en accusation ouverte ont toujours été ses préoccupations dominantes. Les difficultés de la société algérienne sont évoquées en termes de conflits, de révolte, de désillusions et de déchirements. La dénonciation que permet le regard jeté sur le déroulement des événements présentés dans la trame narrative de chacun de ses écrits est un appel à la lutte et à la résistance contre toute forme d'autorité. Pour Mimouni, écrire c'est agir à la fois sur l'histoire et la société. C'est ainsi que par-delà la censure, la peur, le terrorisme et la menace étaient son défi. Le choix de Mimouni de refuser le silence et de dire une parole juste et courageuse apparaît bien comme une forme de défi, voire une expression de certitude pour exprimer sous forme littéraire des vérités amères et des sentiments de révolte. Ses romans, marqués par une richesse de détails, d'événements et de descriptions, permettent au lecteur de mieux cerner ce qu'a été la vie quotidienne dans le contexte sociopolitique de l'Algérie au lendemain de l'indépendance et qui demeure, malheureusement encore, une constante permanente dans la société d'aujourd'hui. Il s'agit d'une sorte d'engagement continu qui lui est propre et qui, selon Lise Gauvain, a ramené l'écrivain « au milieu de la Cité, ressuscitant la notion d'engagement qu'on avait cru un temps dépassée »³.

Mimouni ne s'arrête pas là ; il apporte des éclaircissements sur le comportement des gouvernements en Algérie et sur la façon dont le peuple est traité quotidiennement. Il met à nu le vrai visage des dirigeants algériens et de leur politique, et s'attaque à leurs plus grands défauts. Dans *Le Fleuve détourné*, l'exemple donné sur le déroulement des élections nationales au niveau d'un petit village reflète la fraude à l'échelle du pays :

³ L. Gauvain, *L'écrivain dans la Cité*, in « Le devoir », 20 novembre 1993.

Par contre, les élections nationales, qui ne comportent pas d'enjeu local, n'intéressent personne ; nous nous informons à l'avance du pourcentage de oui qu'il est bon d'obtenir et nous collaborons très amicalement avec les Merzoug pour l'organisation du scrutin. Nous nous donnant rarement la peine d'ouvrir les urnes et de dépouiller les bulletins. Les procès-verbaux signés par les juges sont parfaitement faux. Grace à ce système les autorités nous laissent en paix⁴.

Il montre également le grand fossé qui existe entre le peuple et les dirigeants. Ces derniers ignorent la misère dans laquelle le peuple évolue :

À chaque visite, on organise ainsi méticuleusement la mise en scène. Les yeux de nos grands dirigeants s'offusquent-ils à la vue de la crasse et de la misère ? Ou s'agit-il d'une entreprise organisée à leur insu pour achever leur cécité et laisser ainsi les caïmans locaux régner sans partage sur leur marais ? Sont-ils à ce point ignorants de la réalité pour se laisser leurrer par cette grande parade, avec ces pots de fleurs loués à grands frais, ces travailleurs ramenés par camions d'une centaine de kilomètres à la ronde pour organiser la claque ? Et sinon pourquoi laissent-ils faire ?⁵

Mimouni a également dénoncé la corruption, véritable gangrène qui existe à tous les niveaux de n'importe quelle institution étatique. Il a su pénétrer tous les rouages de l'État et de ses institutions afin de mettre à nu sa politique profondément corruptrice. Dans *Tombéza*, le personnage principal nous présente un commissaire véreux, coléreux et autoritaire, responsable de la sécurité de la ville de Riama :

Ses quinze agents, qui écument les rues, le tiennent en permanence informé des menus événements de la ville. Il les prend en main dès leur mutation chez lui et les forme à lui obéir au doigt et à l'œil, sans

⁴ R. Mimouni, *Le Fleuve détourné*, Éditions Laphomic, Alger, 1985, p. 63.

⁵ R. Mimouni, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 106-107.

chercher à comprendre, sans se poser de questions et en retour ferme les yeux sur leurs petites combines à condition qu'ils sachent tenir leur rang et évitent de piétiner ses propres plates-bandes⁶.

Tombéza, le personnage central du roman homonyme, décrit une seconde Algérie, plus profonde et plus noire, celle qu'on veut à tout prix cacher. Il démontre que le système politique du pays n'a fait qu'encourager la corruption à s'étendre partout et ferme les yeux sur toutes ces pratiques douteuses dont il est le créateur. Avec plus de violence et dans une optique plus miséreuse que celle du *Fleuve détourné*, l'écrivain dépeint, en termes aussi durs parfois, et avec la volonté de choquer, le déséquilibre d'un pays qui prend conscience d'un favoritisme scandaleux où se complaisent les nouveaux nantis.

2.1. Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu, trilogie de désenchantement et de désillusion

Ces trois romans occupent une place très importante par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Mimouni, et ils figurent parmi les plus clairvoyants de la littérature algérienne de la postindépendance. À propos de sa trilogie, il a déclaré dans un entretien accordé au quotidien « Libre Algérie » :

Libre Algérie : “Après *Le Fleuve détourné*, Rachid Mimouni récidive avec *L'Honneur de la tribu*. Est-ce les deux premières parties d'une trilogie ?” – Rachid Mimouni : “La trilogie est déjà complète. À *Tombéza* viennent s'ajouter les deux romans que vous avez cités. *L'Honneur de la tribu* est donc la dernière pièce de cette trilogie, en ce sens que les trois romans traitent de sujets relativement différents. À partir donc de cette trilogie qu'on peut qualifier de sociopolitique de la situation de l'Algérie actuelle”.

La trilogie, *Le Fleuve détourné* (1982), *Tombéza* (1984) et

⁶ R. Mimouni, *Tombéza*, Robert Laffont, Paris, 1984, p. 18.

L'Honneur de la tribu (1989) de Mimouni, présente une critique profonde de la vie sociale et politique de l'Algérie indépendante du point de vue des héros aliénés, pris dans un engrenage absurde. Ces romans s'ouvrent sur des récits subjectifs, sous forme de monologues intérieurs des héros aliénés. Ensuite, ils manifestent leur contestation du système social et politique existant. L'aliénation du héros est un thème commun à ces écrits, où la réalité sociale est présentée par des images insolites et fantastiques au fil du récit. À propos de l'écriture, Rachid Mimouni a affirmé :

C'est ma voie d'engagement, c'est la seule chose que je sais encore faire... C'est mon arme préférée ; elle ne tue pas et elle me permet de dire mon opinion aux autres... Elle évolue avec l'évolution des problèmes de mon pays. J'essaie d'exprimer les drames et bonheurs que vivent les citoyens algériens⁷.

Cette littérature du désenchantement, d'amertume ou de désillusion se veut un témoignage fidèle de la tragédie algérienne. S'inspirant des événements générés par les conjonctures politico-historiques, elle exprime une réponse à une situation grave, un cri de révolte contre toutes les formes de violence et d'injustice. C'est une écriture qui révèle des témoignages, des protestations, des cris. Par son engagement, Rachid Mimouni a ressenti le malaise de tout un peuple ; il a contesté, dénoncé et témoigné avec sa plume. Dès les premières années de l'indépendance, il a lancé l'alerte. Il s'agit d'un écrivain visionnaire : « l'écriture est une interrogation intérieure, une réflexion personnelle, cette réflexion sur soi-même et cette interrogation se font d'abord sur le milieu dans lequel on vit »⁸.

En lisant les trois romans de Mimouni, *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'ils présentent une forme romanesque souvent déroutante par rapport à la

⁷ Propos recueillis par Amine Chikhi (13 janvier 1993), « Liberté quotidien national ».

⁸ R. Mimouni, « Analyse clinique d'une dictature », entretien réalisé par Chris Kutschera, février 1992.

forme traditionnelle. On peut même parler d'histoire éclatée, un éclatement voulu et manifesté par la décomposition du temps et le désordre du lieu. Les effets d'enlèvement et l'évacuation de la durée renforcent cette déchronologie, qui témoigne d'une conception nouvelle du temps. Roland Barthes les définit ainsi : « L'on trouve, dans le roman (nouveau), cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence »⁹. Le but de Mimouni est de « transmettre une vision concernant l'homme et le monde où il vit, il la conquiert en créant un langage »¹⁰ ; « Si j'écris, déclare un autre romancier contemporain, c'est pour inventer un autre monde, un monde second qui équilibre le monde visible, disons le monde, de l'expérience »¹¹. Par conséquent, tout en considérant le roman comme une totalité signifiante, une lecture qui se réfère à la sociocritique doit aussi considérer le texte comme l'un des lieux où s'élaborent la réaction de l'homme et le réel.

Dans *Le Fleuve détourné*, la guerre de libération représente une référence temporelle importante, mais elle est traitée différemment. L'auteur dénonce avec beaucoup de courage une certaine « trahison historique », il conteste l'ordre établi après l'indépendance. L'histoire est marquée par une absurdité qui se conjugue aux aspects négatifs de la vie quotidienne en Algérie. Nous retrouvons également une thématique existentielle exprimée par l'angoisse des personnages et leurs questionnements sur leur devenir. Pour Najib Redouane, « cette œuvre a été reçue comme un satellite en pleine orbite littéraire »¹².

Son roman *L'Honneur de la tribu* représente la fin de la trilogie de la désillusion, voire de la consternation et de l'amertume qui ont suivi l'après-guerre. L'auteur use du conte et du mythe et nous transpose dans un village fabuleux aux frontières de la légende et du réel. Cette fois-ci, il repousse encore le temps et creuse dans un passé lointain

⁹ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. « Point », Paris, 1972, p. 37.

¹⁰ G. Picon, « Le Style de la nouvelle littérature », p. 212.

¹¹ C. Ollier, *Débat sur le roman*, in « Tel Quel », n. 17, p. 22.

¹² N. Redouane, *Autour des écrivains maghrébins*, La Source, Toronto, 1999, *op. cit.*, p. 38.

avec la même détermination : celle de mettre le doigt sur la plaie. Il affirme que « le temps est venu de retrouver la mémoire avec l'ambition d'un avenir »¹³ parce que « l'histoire est rancunière » et que « le passé ne peut s'effacer ».

La symbolique du mythe jalonne le choix du nom de la tribu Zitouna, l'olivier étant un arbre mythique. En retrouvant la mémoire du passé, l'auteur essaie d'expliquer que nous ne pouvons assumer notre présent ni aspirer à un avenir prometteur sans connaître nos origines. C'est toute la tribu qui a perdu sa mémoire et par là même son honneur. Son personnage, qui a perdu son identité et sa mémoire au cours de son périple, finit par connaître sa progéniture en passant par un être difforme et dégénéré, privé d'identité. Nous nous retrouvons ainsi au cœur d'une tribu qui a perdu la mémoire et qui est confrontée à la modernité sans y être préparée. Dans sa thèse intitulée *Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu*, Amel Moudir-Derradji¹⁴ considère la trilogie de « la désillusion »¹⁵ de Rachid Mimouni *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* comme « une écriture contestataire »¹⁶.

La particularité fondatrice de l'œuvre de Mimouni n'est pas seulement son niveau d'exigence littéraire ; c'est aussi sans conteste, d'être en prise avec la réalité sociale et le questionnement politique. Metteur en scène du présent, il affirme que l'écrivain est astreint à un certain devoir de vérité, pas celui des slogans politiques, mais celui du miroir : « Je vois d'abord l'écrivain comme quelqu'un qui donne à la société une image d'elle-même qu'elle assume ou qu'elle refuse »¹⁷.

¹³A. Moudir-Derradji, *Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu*, Mémoire de magistère, R. Fouzia (éd.), Université de Sétif, 2009, p. 18.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ N. Redouane, *Autour des écrivains maghrébins*, La Source, Toronto, 1999, in A. Moudir-Derradji, *op. cit.*, p. 1.

¹⁶ Le concept d'écriture, qui englobe toutes les techniques mises en œuvre dans la construction du récit, c'est sans doute depuis le célèbre essai de R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, que le terme d'écriture a pris une telle extension.

¹⁷ Extrait du journal « Les Nouvelles de l'Est », interview avec Mimouni, « La

3. *Formes de contestation dans la trilogie de Mimouni*

Mimouni s'est alors engagé dans la contestation littéraire et le questionnement politique et social. Il explique que l'écriture est une interrogation intérieure, une réflexion personnelle : « cette réflexion sur soi-même et cette interrogation se font d'abord sur le milieu dans lequel on vit »¹⁸. À propos de son engagement, il dit que la littérature est sa voie d'engagement, elle ne tue pas, mais permet de dire son opinion aux gens. Selon lui, l'écrivain est le porte-parole de la société, et c'est par le biais de « la littérature »¹⁹ qu'il s'exprime. Il explique du même coup sa conception de la littérature :

On a beaucoup parlé du fait de faire de l'art pour l'art dans un splendide isolement du créateur, c'est un très vieux débat. Je crois qu'aujourd'hui, il est tranché, en ce sens que chaque créateur doit suivre la voie qui est la sienne. Certains peuvent préférer de s'isoler dans une tour d'ivoire pour approfondir la recherche esthétique. D'autres préfèrent tout en pratiquant l'art interpellier aussi la société dans laquelle ils vivent, et pour ma part c'est cette deuxième situation que j'ai choisie. J'estime que le créateur et l'intellectuel de façon plus générale ont à jouer dans la société un rôle de vérité, de conscience ; un rôle de quelqu'un qui met le doigt sur la plaie, qui montre les choses qui ne vont pas, c'est la raison pour laquelle mes livres appellent la société et le pouvoir algériens²⁰.

Dans *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*, une contestation intransigeante contre le pouvoir et la société. D'ailleurs, on a souvent qualifié son œuvre de contestataire. Mimouni affirme cela clairement dans le passage suivant :

remonte du fleuve », M. Harbi, Rubrique de Bonnes Sources, n. 30, mai 1991.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Extrait du journal « El Watan », Culture, 1992.

²⁰ *Ibidem*.

La contestation me semble-t-elle d'abord politique, il se trouve que nous vivons des systèmes où les politiques nous gouvernent, mais la contestation n'est pas seulement politique. Elle est aussi sociale ; nous vivons ensemble des réalités dont certaines sont très critiques mon rôle en tant qu'intellectuel consisterait à mettre le doigt sur ce qui ne va pas à montrer les défauts de la société, je pense que c'est un rôle indispensable pour les intellectuels quels que soient leurs pays, leurs origines, c'est en quelque sorte un rôle de guetteur²¹.

L'écrivain précise lui-même cette contestation à travers ses textes : « Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience »²². Mimouni voit d'abord en l'intellectuel, un intellectuel critique qui dénonce : « Je crois que l'écrivain a le devoir de dénoncer, de mettre le doigt sur la plaie »²³.

L'Honneur de la tribu est un récit anachronique qui remonte dans le temps et arrive jusqu'à l'intrusion coloniale. L'écriture révèle une idéologie qui rejette un honneur dérisoire de la tribu et conteste un ordre établi en Algérie par les nouveaux maîtres. Dans *Le Fleuve détourné*, il dresse un tableau noir de l'Algérie et conteste la confiscation de la révolution par les opportunistes du régime. Avec *Tombéza*, l'auteur continue la contestation. Il pousse encore plus loin sa mise à nu de la société algérienne de l'époque. Il représente le récit d'un homme agonisant, au terme de sa vie.

3.1. Le Fleuve détourné : l'Algérie détournée

Ce n'est pas gratuit si Mimouni a commencé son œuvre *Le Fleuve détourné* par la citation d'Abdelhamid Ben Badis²⁴: « ce que nous voulons, c'est réveiller nos compatriotes de leurs sommeils, leur apprendre à se méfier, à revendiquer leur part de vie en ce monde, afin

²¹ Extrait du journal « Algérie Actualité ».

²² Extrait du journal « Horizons », entretien Mimouni avec SMATI, 1986.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Un savant Algérien et chef de L'Association des Oulama Musulmans.

que les suborneurs ne puissent plus exploiter l'ignorance des masses ». L'auteur nous donne à lire les aspirations de la révolution et la vie au maquis. La deuxième époque est celle de l'indépendance ; ici nous retrouvons une critique acerbe de la société et une dénonciation du pouvoir, de la politique et de l'injustice sociale. La symbolique du détournement s'explique par le fait qu'il y a eu discordance entre le passé héroïque et le présent décevant.

Dans un univers romanesque, l'auteur conteste les aspects négatifs de la vie quotidienne en Algérie. Sur le plan politique, il dénonce la fraude électorale, le manque de liberté, l'incompétence des responsables et d'autres problèmes qui relèvent du quotidien. Comme l'a affirmé Mimouni, la contestation n'est pas seulement politique, elle est aussi sociale. Mimouni nous dévoile également les maux de la société algérienne à travers le problème de l'injustice sociale. Il nous donne plusieurs exemples de ces injustices. L'histoire du roman n'est qu'une injustice sociale envers un vieux maquisard :

Ce que j'ai voulu décrire c'est un personnage naïf, simple qui va se trouver face à une réalité aberrante, traumatisme qui va connaître des situations d'injustices, d'inégalité de corruption et qui s'interroge qui cherche à comprendre²⁵.

Cette œuvre est un réquisitoire contre le pouvoir post-indépendant. Avec beaucoup de courage, Rachid Mimouni dénonce la trahison de la révolution, les espoirs déçus et l'amertume des gens épris de liberté et de justice. Il analyse également la situation politique et sociale de l'Algérie après l'indépendance et souligne tous ses aspects négatifs : l'imposture, la corruption, la propagande et la démagogie. La justice est expéditive :

Tu es bien naïf, si tu crois qu'on va s'embrasser d'une procédure judiciaire et t'organiser un joli procès. Il y'a des méthodes bien plus

²⁵ Extrait, « El Watan », Culture, « Boudjedra et Mimouni pour une solidarité morale ».

expéditives et des endroits spécialement conçus pour accueillir des gens comme toi²⁶.

Toute l'injustice du monde ! [...] le fleuve, détourné de son lit initial, s'égare [...] qui viendra à notre secours²⁷.

3.1.1. Tombéza : *désenchantement social et société mise à nu*

Tombéza traduit la révolte de l'auteur contre une société corrompue et hypocrite. À travers le thème obsédant du viol, l'auteur dévoile les tabous. Enfant de la bâtardise et de la honte, né difforme et laid, dans un contexte de viol et de la cruauté, il est rejeté partout même dans la mosquée. Il s'allie aux Français pendant la guerre de libération et devient un homme important. Après l'indépendance, il échappe à l'exécution, il s'accroche au "système". Le garçon de salle d'un hôpital devient le bras droit du directeur et le serviteur d'un commissaire corrompu, abattu par l'homme qu'il a servi. Sa vie se termine dans un endroit aussi sordide que lui.

Déterminé à tenir son rôle de « guetteur vigilant »²⁸, l'auteur va continuer à dénoncer « les maux qui affligent la société dans laquelle il vit »²⁹. Brisant tous les tabous, Mimouni étale au grand jour les tares, les injustices, les abus du pouvoir et cette « lente avancée de la gangrène sociale »³⁰. Il se sert de *Tombéza* pour dénoncer toutes les aberrations dont souffre la société : la corruption, l'obscurantisme, l'arrivisme et la violence sont les ressorts du pouvoir. Il vise dans son roman les faux dévots qui utilisent la religion à des fins personnelles, et fait le procès d'une administration pourrie par le vol et l'injustice. La remarque d'un directeur nouvellement installé est

²⁶ R. Mimouni, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 217.

²⁷ *Ivi*, p. 34.

²⁸ M. Boussouf, *Littérature du désenchantement, un exemple : Rachid Mimouni*, mémoire de magister, sous la direction de M. Amrani, Université Ferhat Abbas, Sétif, 2009.

²⁹ M. Bourboune, *Rachid Mimouni accuse*, in « Jeune Afrique », n. 1240, le 10 octobre 1984, p. 76.

³⁰ R. Mimouni, *Tombéza*, op. cit., p. 251.

édifiante : « Que penses-tu de l'idée d'aménager un petit pavillon réservé, disons pour les notabilités et les personnes que l'on désire recevoir ? Un service en valant un autre, bien entendu, ainsi est la vie aujourd'hui »³¹.

Tombéza est un roman d'une rare violence, l'auteur veut manifestement « choquer et déranger, pour mettre mal à l'aise et faire réfléchir »³². Il propose alors un résumé de son propre roman :

Dans *Tombéza*, on se trouve en présence d'un héros qui est en même temps victime et bourreau. [...] *Tombéza*, est un peu l'expression romanesque de cette réflexion, aujourd'hui, dans notre société, personne n'est totalement innocent ou victime. Nous sommes tous en même temps innocents et coupables. Au fond, nous sommes tous des *Tombéza*, c'est un constat qui n'est pas très gai. C'est ce qui explique en partie cette forme de désespoir contenu dans *Tombéza*³³.

Des détails sordides ponctuent ce récit terrifiant, comme le viol d'une paralytique par le veilleur de nuit de l'hôpital et la découverte d'un bébé découpé en morceaux dans une décharge. Au fil de la lecture du récit, qui dévoile des vérités atroces, une impression d'angoisse et de malaise se dégage. C'est le constat d'une société meurtrie, agressée dans ses valeurs les plus fondamentales :

Depuis longtemps, j'avais compris que nous ne vivions au royaume du pouvoir des idées, encore moins celui des principes, que les comportements des notables, des responsables, des dirigeants, ne visaient qu'à satisfaire leur effarante boulimie de puissance, de sexe et de biens, que les alliances s'organisent autour de buts peu avouables, d'immondes trafics, que comptaient d'abord les liens

³¹ Ivi, p. 246.

³² C. Chaulet-Achour, *Barque de passeur : Fictions entre passé et présent*. *Tombéza de R. Mimouni et Le désordre des choses de Rachid Boudjedra*, in R. Ernsperger (éd.), *Europasislamische Nachbar*. Études de littérature et d'histoire du Maghreb, Würzburg Lönigshausen&Neuman, vol. 2, 1995, p. 117.

³³ « Rachid Mimouni s'explique ! », entretien avec Slim Belkessam, in « Horizons 2000 », 21 avril 1986.

d'allégeance, la commission, le trafic d'influence, les combines en tous genres³⁴.

Avec *Tombéza*, Mimouni crie le désarroi d'un peuple en souffrance. Il veut éveiller les consciences endormies, lui le « guetteur vigilant » : « Il n'y a plus de lois nulle part, plus de règles. C'est le règne sans partage de l'anarchie. Où allons-nous ? »³⁵. De sa mémoire, défilent les événements qui ont marqué sa vie. Le passé colonial, le passé récent et le présent se télescopent et se pénètrent pour nous illustrer les différents aspects de la vie en Algérie. Dans ce monologue intérieur, *Tombéza* s'interroge avec une perspicacité exemplaire sur une société tributaire de traditions ancestrales archaïques.

Dans cette « fusion très poussée entre l'auteur et le narrateur »³⁶, et à travers ce monologue intérieur qui est un véritable roman du temps, l'auteur conteste les tabous ainsi que ceux qui utilisent la religion comme prétexte pour servir leurs intérêts personnels³⁷, tels que l'administration, l'injustice et la corruption. Il puise son inspiration dans des événements et des faits réels du quotidien, tout en détournant ces éléments pour créer une œuvre de fiction. Dans son article intitulé « Le discours de la dénonciation dans le roman *Tombéza* de Rachid Mimouni »³⁸, Fouzia Bendjelid estime que les écrits de Mimouni traduisent dans la fiction l'actualité et lui confèrent une résonance sociale, historique et idéologique de grande envergure. Ils apparaissent comme de véritables témoignages. Selon Bendjelid, *Tombéza* est une histoire de déchéance qui rejoint l'écriture dite de dévoilement et de désenchantement, propre à une génération d'écrivains de la postindépendance. Pour Mimouni, la littérature est utile et hautement

³⁴ R. Mimouni, *Tombéza*, op. cit., p. 144.

³⁵ *Ivi*, p. 201.

³⁶ A. Moudir-Derradji, op. cit., p. 125.

³⁷ M. Habili, *La littérature française d'expression algérienne – Cas de Rachid Mimouni comparé à celui d'Albert Cossery*, in « L'hebdo libéré », n. 87, du 25 novembre au 1^{er} décembre 1992, p. 29.

³⁸ F. Bendjelid, *Le discours de la dénonciation dans le roman Tombéza de Rachid Mimouni*, in « *Insaniyat* », [En ligne], 14-15 | 2001, mis en ligne le 31 janvier 2012 (<http://insaniyat.revues.org/9650>, consulté le 3 décembre 2023).

idéologique : « Moi je défends des idées, je ne pense jamais à la réflexion des gens de pouvoir dont c'est une litote de dire qu'ils ne m'aiment pas beaucoup »³⁹. Il s'agit pour l'auteur d'un projet réaliste d'écriture, dans une narration discursive. Le récit véhicule tout un réseau thématique de la dénonciation. Parmi ces figures, on peut citer l'oppression coloniale, la suppression de la parole au peuple et son humiliation quotidienne, la crise sociale morale et humaine, l'émergence de l'individu immoral, le mépris et la transgression des lois, la dégradation des institutions sociales et des services publics, l'oppression et la marginalisation des femmes, la dévalorisation du savoir et des intellectuels, le mépris des compétences. La dénonciation devient une configuration discursive qui subsume toutes les figures et dont les multiples parcours empruntent les signes de l'assertion, l'avertissement, la contestation, la révolte, la violence, la désapprobation, l'interpellation. À travers son roman *Tombéza*, Mimouni nous livre le message suivant :

On a effectivement parlé à mon propos d'écrivain de la rupture. L'énorme poids d'un passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui toujours a su jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont inacceptables d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier...⁴⁰.

Avec *Tombéza*, Rachid Mimouni poursuit la dénonciation du malaise de son pays et va encore plus loin que dans *Le Fleuve détourné*, comme aucun écrivain algérien ne l'ayant encore fait. Ce roman de contestation est un terrible réquisitoire dans lequel l'écrivain

³⁹ Entretien de Bruno Cessole avec R. Mimouni, *Bibliothèque publique d'informations*, Centre Pompidou, Paris.

⁴⁰ R. Mimouni, *Paratexte du roman « Tombéza »*, in F. Bendjelid, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, in « *Insaniyat. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences* », n. 37, 2007, p. 147-160 (<https://journals.openedition.org/insaniyat/4211>, consulté le 16 septembre 2025).

« met à nu, sans complaisance ni autocensure, les maux qui affligent la société dans laquelle il vit »⁴¹. C'est toute la toile sociale de l'Algérie qui se tisse sous les yeux du lecteur, montrant les tares, les injustices et les monstruosité de ce pays en devenir. Mohamed Habili précise :

Tombéza n'est pas un personnage : il est un simulacre, un masque, le porte-parole de l'auteur. Il n'est pas une seule page du livre qui ne manifeste clairement l'identité du personnage et de l'auteur, le glissement de l'un dans l'autre ; qui, par conséquent, ne rende pas dérisoire la fiction au regard de l'analyse, qui de la sorte apparait comme le véritable contenu d'une forme littéraire qui n'est là que pour servir d'enveloppe, d'accoutrement à quelque chose qui est considéré comme beaucoup plus important : la mise en accusation d'un ordre politique qui fait sombrer tout un peuple dans l'indignité⁴².

Avec ce roman, l'auteur accumule les détails sordides et recourt à la violence textuelle « pour choquer et déranger, pour mettre mal à l'aise et faire réfléchir »⁴³. L'angoisse des Algériens suinte à chaque phrase, dans des énoncés fleuves qui assènent les vérités les plus noires. La voix de son protagoniste livre une critique impitoyable et met à nu « avec la tranquille assurance de celui qui a tout vu, tout subi, tout souffert... »⁴⁴, le constat d'une société violentée dans sa chair, dans sa morale, dans ses valeurs :

Depuis longtemps déjà j'avais compris que nous ne vivions pas au royaume du pouvoir des idées, encore moins celui des principes, que les comportements des notables, des responsables, des dirigeants ne visaient qu'à satisfaire leur effarante boulimie de puissance, que les

⁴¹ M. Bourboune, *Rachid Mimouni accuse*, in « Jeune Afrique », n. 1240, 10 octobre 1984, p. 76.

⁴² M. Habili, *op. cit.*, p. 29.

⁴³ C. Chaulet-Achour, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁴ M. Bourboune, *op. cit.*, p. 77.

alliances s'organisaient autour de buts peu avouables, d'immondes trafics, que comptaient d'abord les liens d'allégeance, la concussion, le trafic d'influence, les combines de tout genre⁴⁵.

Mimouni écrit la rage au ventre. Sa parole dénonciatrice, percutante et acerbe, rend bien compte de ses préoccupations. Elle décrit l'horreur d'être exclu dans une société sans merci et révèle « un monde cauchemardesque où, du douar à l'hôpital, les grands principes sont toujours violés au lieu d'être, comme promis, rigoureusement appliqués »⁴⁶. *Tombéza* est une autopsie d'un pays en mal d'être, un pays en déréliction où les hommes, en plein désarroi, s'interrogent sur le bien et le mal et sur cette force de perversion qui pourrait leur être et leur monde.

4. L'Honneur de la tribu : *L'honneur bafoué*

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. Cependant, cette fois, l'auteur recourt à la fable pour raconter le pays profond avec ses erreurs, ses espoirs, ses problèmes et ses contradictions. Oscillant entre mythe et réalité, l'écrivain nous restitue les réminiscences d'un vieillard à la mémoire vacillante.

L'Honneur de la tribu est une fable triste et émouvante. C'est aussi un roman grave, dans lequel l'auteur porte encore une fois un regard critique sur le comportement méprisant et dédaigneux des nouveaux dirigeants envers leur peuple. C'est la mémoire de l'Algérie profonde qu'un vieux cheikh veut inscrire sur une bande magnétique afin de sauver l'histoire de sa tribu de l'oubli. L'auteur écoute sans mot dire et enregistre un récit bouleversant, où percent la misère et la peur.

⁴⁵ R. Mimouni, *Tombéza*, op. cit., p. 144.

⁴⁶ J.-P. Péroncel-Hugoz, *Rachid Mimouni : l'écrivain citoyen d'une Algérie "détournée"*, in « Le Monde », février 1995.

C'est un roman de la mémoire, qui remonte au début de l'occupation coloniale française, qui a obligé la tribu à se réfugier au sommet d'une montagne. Après l'indépendance, ce village oublié du monde se trouve confronté à une modernité imposée d'en haut, de façon brutale et violente. Elle s'est faite très vite et sans préparation. Les habitants, qui avaient toujours vécu naturellement, se sont retrouvés du jour au lendemain confrontés à un nouveau mode de vie sans préparation préalable. Il s'agit d'un grand saut dans le temps.

Mimouni conteste pour sa part un ordre établi en Algérie depuis l'indépendance. Le texte est imprégné de la vie algérienne. L'auteur accuse le pouvoir en place d'utiliser les mêmes méthodes que le pouvoir colonial, qu'il décrit comme ayant martyrisé le peuple algérien. Selon lui, le passage d'un mode de vie à l'autre s'inscrit dans un projet de société et non pas par la force et la résignation. Le colonisateur a pourchassé sans rendre compte, tandis que le pouvoir après l'indépendance a légiféré des lois sans consulter le peuple. Selon Bendjelid, Mimouni se situe dans la sphère littéraire des écrivains de sa génération : un écrivain de la rupture ; son écriture se veut ainsi remise en cause et dénonciation d'une littérature entièrement inféodée au pouvoir en place et qui l'a réduite à un état de « confortable sclérose ».

Cette situation d'intertextualité est génératrice d'un contre-discours de la dénonciation ; son texte s'élabore donc par rapport à un déjà-dit, dans une sorte de discours contestataire dans l'espace littéraire qui l'entourait. Dans le contexte historique, politique et idéologique, qui était le sien, Mimouni est un écrivain qui revendique l'autonomie de la pensée chez le créateur et l'affranchissement de l'activité intellectuelle. Il refuse de s'aligner et de souscrire à une conception de la littérature qui réduit l'écrivain à un simple répétiteur du discours élaboré par l'idéologie dominante. Mimouni interpelle le lecteur éventuel :

Je crois à l'écrivain comme pure conscience, probité intégrale, qui propose au miroir de son art une société à assumer ou à changer qui

interpelle son lecteur au nom des plus fondamentales exigences de l'humain : la liberté, la justice, l'amour (...). Je crois à l'intellectuel (...) comme guetteur vigilant prêt à dénoncer les dangers qui menacent la société⁴⁷.

Pour Mimouni, c'est la réalité politique qui a été la source de son inspiration littéraire. La tragédie algérienne constituant un crime contre l'humanité, Rachid Mimouni a souhaité en être le scribe. Il disait : « tout intellectuel a un rôle à jouer, il doit être critique, c'est-à-dire dénonce les tares de la société mais aussi celles du pouvoir »⁴⁸. Ainsi, chacun de ses romans correspond à une période de l'Histoire de l'Algérie. Dans *L'Honneur de la tribu*, *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, l'écrivain dénonce la trahison des idéaux de la Révolution. Ces trois romans sont fortement imprégnés de la réalité algérienne, celle-ci dépasse parfois la fiction.

À travers cette lecture, nous rejoignons l'idée suivante : « on ne lit pas une société dans un roman, on la déchiffre ». Najib Redouane met en évidence comment, par le recours à une écriture qui transgresse, Mimouni entend éveiller la force motrice du changement, créer des valeurs de survie et prêter sa voix à la vérité. Autrement dit, en politisant son écriture, Mimouni cherche précisément à sensibiliser le peuple algérien aux conséquences désastreuses du modèle gouvernemental imposé par les dirigeants du pays. D'où la nécessité de faire de sa stratégie littéraire d'essence fictionnelle⁴⁹ un contre-discours du pouvoir dominant. Son écriture engagée et engageante confère au roman un caractère significatif : celui d'agir pour dénoncer la vision totalitaire et le malaise.

Les techniques d'écriture sont empreintes de provocation ou de subversion. Le texte de Mimouni explose aux niveaux formel et thématique. C'est la revendication des écrivains iconoclastes qui se

⁴⁷ J. Berton, *Mimouni tel qu'en lui-même*, « Jeune Afrique », n. 1781, 1995, p. 60.

⁴⁸ R. Mimouni, *Pourquoi écrivez-vous ? 400 écrivains répondent*, in « Libération », Mars 1985, p. 12.

⁴⁹ N. Redouane, *De l'indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le fleuve détourné de Rachid Mimouni*, in « Études littéraires », n. 3, vol. 33, 2001, p. 169-183.

matérialise dans l'absolu de son fonctionnement esthétique : « Imagination proliférante, refus d'une esthétique formaliste, Mimouni fait sauter les clôtures, ouvre à l'infini les perspectives de la parole. La poésie est dans le souffle et dans les silences du conteur. Kateb Yacine dit : "dans le monde d'un chat il n'y a pas de ligne droite" »⁵⁰. 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 »⁵¹.

Mimouni dénonce avec beaucoup de courage la trahison de la révolution, les espérances déçues, les illusions perdues de l'indépendance et les errements d'un régime. Ainsi, « le roman présente un pays sans liberté, à la justice parfois expéditive, où la bureaucratie et l'esprit du clan s'opposent au progrès, où règne la corruption, où la religion n'est souvent qu'un masque »⁵². C'est un constat amer de la révolution confisquée où les espoirs sont envolés et les projets ont disparu. Dans ce monde inquiétant et chaotique, les anciennes valeurs ont cédé la place au mensonge et à la démagogie. La fausseté du discours officiel ne cherche qu'à berner le peuple tandis que quelques arrivistes édifient des fortunes scandaleuses à l'ombre des lois socialistes.

À travers le récit qu'il développe sur deux rives, d'une part en s'exprimant en paraboles, d'autre part en se référant à l'absurdité d'une histoire, Rachid Mimouni analyse la situation politique et sociale de son pays après l'indépendance. Son univers souligne tous les aspects négatifs de la vie quotidienne en Algérie. L'auteur se place du côté des opprimés pour exprimer leurs souffrances et leur désir inassouvi de liberté. Il affirme un tempérament de moraliste et de conteur acerbe. Son roman est d'une dénonciation sans fard, comme le souligne Salim Jay :

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² J. Adam, *Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni*, in « CELEFAN Review », n. 1, vol. 4, novembre 1984, p. 16.

Ce livre est le cahier de retour au pays de sa mémoire, d'un homme tenu pour mort, un martyr de la révolution, qui entreprend un parcours kafkaïen, pour retrouver son nom de vivant. Son nom, c'est, jamais prononcé cependant, Algérie, car Rachid Mimouni évoque en séquences incisives, les fanges où s'enlissent les consciences et la prison de la fausse conscience aussi bien que la prison punissant toute dissidence⁵³.

Le Fleuve détourné est un roman imprégné d'amertume, de colère et de transparence, qui aborde la question incontournable de la révolution confisquée et de l'identité bafouée. Ce roman

mène avec une rigueur et une éloquence subtile un combat qui ne s'arrêtera qu'avec le goût des homes pour la vérité : peut-être ce combat s'appelle-t-il littérature, lorsque la littérature refuse d'être un camp retranché et donne le champ libre à la révolte contre les mensonges officiels ou individuels⁵⁴.

Rachid Mimouni a été salué comme un écrivain prometteur. Son œuvre a été accueillie comme un satellite en plein orbite⁵⁵ littéraire. Elle tranche véritablement avec les deux précédentes et présage d'une maîtrise certaine de l'écriture.

5. Une écriture de la rupture et de la subversion

Au-delà de cette recherche formelle et textuelle, le Nouveau Roman peut être perçu « comme un mouvement de refus et de rupture : rejet de notions et formes présentées comme périmées, sclérosées, mortes »⁵⁶. Le renouvellement des formes est ainsi rendu

⁵³ S. Jay, *Romans Maghrébins (1967- 1983) un regain de vigueur*, in « L'Afrique littéraire », n. 70, 1983, p. 14.

⁵⁴ Ivi, p. 16.

⁵⁵ N. Redouane, *Autour des Écrivains Maghrébins : Rachid Mimouni*, op. cit., p. 38.

⁵⁶ R.-M. Allemand (éd.), *Le « Nouveau Roman » en question*, n. 3, *Le Créateur et la Cité*, op. cit., p. 159.

nécessaire par la conviction que la réalité des choses nouvelles doit être révélée par des formes nouvelles. Conséquence d'une nouvelle vision du monde, chaotique, fragmentaire, éclatée et contradictoire, le Nouveau Roman intègre ces données et, en raison de ces incertitudes, s'est construit à partir des différents types de la représentation et de la recherche⁵⁷.

Il faut rappeler que l'emprunt aux théories du Nouveau Roman a grandement affecté la production maghrébine et que les auteurs des pays du Maghreb ont souvent puisé dans les techniques de cette nouvelle vague romanesque. Un effort esthétique, prolongeant celui du mouvement « Souffles »⁵⁸, s'est imposé et a donné naissance à des expériences formelles comme *Nedjma* de Kateb Yacine, pour ne citer que le plus connu. D'autres noms se sont illustrés par leurs productions. On peut citer, entre autres, Abdelkbir Khatibi au Maroc et Abdelwahab Meddeb en Algérie, dont les œuvres, d'abord rebutantes pour le lecteur traditionnel, se caractérisent par un caractère plurigénérique où le discours narratif, l'essai et la poésie se mêlent pour aboutir à un travail d'écriture complexe. Mimouni s'inscrit dans la même lignée que ces romanciers : « la critique a constaté le caractère traditionnel des formes narratives et linguistiques préférées par les écrivaines, au moment où la plupart de leurs collègues mâles choisissent la voie de la dissidence et de la rupture »⁵⁹.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ C'est ainsi que les poètes marocains de la revue « Souffles », en 1966, veulent faire éclater toutes les contraintes, d'ordre idéologique ou structurel, qui semblent enchaîner le roman. Ils prônent l'innovation et le renouvellement de la parole et de ses procédés dans des sociétés en voie de décolonisation, qui doivent faire face à leur reconstruction et aux changements du monde moderne. La déconstruction du signe se veut totale par la contestation des écrits de leurs contemporains : « Faut-il l'avouer, cette littérature ne nous concerne plus qu'en partie, de toute façon elle n'arrive guère à répondre à notre besoin d'une littérature portant le poids de nos réalités actuelles, des problématiques toutes nouvelles en face desquelles un désarroi et une sauvage révolte nous poignent [...]. Malgré le dépaysement linguistique, les poètes de cercueil parviennent à transmettre leurs profondeurs charnelles par l'intermédiaire d'une langue passée au crible de leur histoire, de leur mythologie, de leur colère, bref de leur personnalité propre », A. Laâbi, 1966, p. 3-6.

⁵⁹ M. Segarra, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Karthala, Paris, 2010, p. 116.

L'écriture de la modernité au Maghreb se caractérise par la multiplication des formes qui inscrivent la violence dans le texte. Les mécanismes narratologiques⁶⁰ et discursifs visent à rechercher une esthétique qui brise le modèle normatif en vigueur et à instituer l'authenticité du texte maghrébin. Cette volonté d'écrire dans l'éclatement est un choix et une manière de s'affranchir et de communiquer un réel spécifique dans un dire violent : « [...] Et la violence qui naît de la distorsion même du tissu textuel, de la terreur du verbe, est celle de la révolte menée jusqu'à son paroxysme »⁶¹.

À la lecture des romans de Mimouni, le lecteur est réellement désemparé par leurs structures éclatées, fragmentées et disparates, leurs formes non conformes aux conventions littéraires réalistes de la fiction, ainsi que par le contenu de leur contre-discours social corrosif et décapant décrivant une société en crise, dans la violence de ses dysfonctionnements. L'écriture de Mimouni fait partie de cette écriture transgressive, dite de la rupture :

On a effectivement parlé à mon propos d'écrivain de la rupture. L'énorme poids du passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui toujours sut en jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont inacceptables d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier... La réaction à mes romans est indice révélateur de l'état de confortable sclérose auquel nous sommes parvenus⁶².

L'auteur inscrit son écriture dans un espace sémantique de transgression ou de distanciation par rapport à un déjà-dit dans les textes littéraires algériens tributaires de l'idéologie dominante, celle du pouvoir dans la société postcoloniale. Pour Mimouni, l'écriture est un acte d'énonciation, celui du « Je » de l'auteur dans un contexte

⁶⁰ F. Bendjelid, *op. cit.*, p. 501.

⁶¹ M. Gontard, *op. cit.*, p. 27.

⁶² R. Mimouni, *Paratexte du roman « Tombéza »*, Éditions Laphomic, Alger, 1985.

historique et idéologique précis. La lecture des romans de 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.

La rupture est également, dans ses écrits, une distanciation dans la composante discursive qui se caractérise par la contestation de la parole. Ses personnages expriment des discours contraires à ceux déjà établis, déjà construits et normalisés dans la société décolonisée. Ces procédés narratifs et ces contre-discours⁶³ ont tendance à se rejoindre intimement et à entrer en corrélation dans un mécanisme de cassure et de dispersion. Ils se fondent dans des fractures formelles et discursives assumées par des protagonistes au destin fictionnel tragique (un personnage qui ne parvient pas à se retrouver et à retrouver son identité dans la société décolonisée est acculé au meurtre dans *Le Fleuve détourné*), ou marginal (Tombéza, né d'un viol, est exclu de sa famille et de sa communauté). C'est ainsi que le texte mimounien porte en lui une dose de violence imparable. L'écrivain lui-même déclarait dans *Révolution Africaine* : « Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience »⁶⁴.

Mimouni tente de mettre le lecteur mal à l'aise par le biais d'un style cinglant et acéré, aux formes hyperboliques qui frisent l'agressivité. La parole des personnages (tous des marginaux socialement) tend à montrer la déconnexion des réalités. De ce fait, l'écriture s'implique car elle est très subjective ; elle a pour but de véhiculer la parole des personnages qui narrent leur propre histoire sous le regard complice d'un narrateur qui perd volontairement le contrôle de la narration. L'investissement du texte par un discours dénonciateur sous-tend la notion de distance que prend l'énonciateur par rapport à un réel en crise ; c'est un regard de rupture dans un

⁶³ F. Bendjelid, *Écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Mimouni*, op. cit.

⁶⁴ C. Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Bordas, Entreprise algérienne de presse, *Francophonie, histoire littéraire et anthologie*, 1990, p. 151.

espace social qui tend à perdre tragiquement ses repères progressivement comme l'énonce, par exemple, et avec force, le personnage de Fatima dans *Tombéza* : « Le drame (...) c'est que cela ne cesse de s'empirer. Ce qui allait de soi hier, devient problématique aujourd'hui. Un jour, on parviendra à empêcher le jour de se lever ! »⁶⁵. Mimouni prend ses distances par rapport à cette conception de l'écriture sans remords et sans complaisance. Il s'adresse alors à un lecteur qui recherche certainement un tel discours :

Dans toute critique, aussi rigoureuse qu'en soient les méthodes, il y a un pari, un engagement de l'interprète, et il doit en être ainsi, parce qu'un texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique et culturelle et adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle⁶⁶.

Les écrivains maghrébins d'expression française ont réalisé cette conception du personnage dans leurs récits. Ainsi, Tahar Ben Jelloun a employé ces catégories esthétiques pour exprimer le côté scandaleux et choquant du personnage, qui consiste « en une trahison de l'ordre ». Cette description correspond aux personnages des récits de Mimouni (par exemple *Tombéza*) : « Ce personnage est une violence en soi ; son destin, sa vie sont de l'ordre de l'inconcevable. (...) Ahmed n'est pas une erreur de la nature mais un détournement social (...) Je pense que notre société est très dure, ça n'a pas l'air, mais il y a une telle violence »⁶⁷. Cette attitude implique également celle de M. Butor :

Cette prise de conscience du travail romanesque va, si j'ose dire, le

⁶⁵ R. Mimouni, *Tombéza*, op. cit., p. 170.

⁶⁶ C. Achour, *Lectures critiques*, Éditions O.P.U., Paris, 1977-1978, p. 67.

⁶⁷ T. Ben Jelloun, *L'enfant du sable*, op. cit., p. 48 et 160, in N.-A. Kazi-Tani (éd.), *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 289.

dévoiler en tant que dévoilant, l'amener à produire des raisons, développer en lui les éléments qui vont montrer comment il est relié au reste du réel, et en quoi il est éclairant pour ce dernier (...) Cette réflexion qui se produit à l'intérieur du livre n'est que le commencement d'une réflexion publique qui va éclairer l'écrivain lui-même. Il cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence...⁶⁸.

6. Une écriture satirique

Pour dénoncer la réalité odieuse, Mimouni entend accorder une place de choix au rire. Cette importance accordée au rire confère aux romans de Mimouni une dimension satirique. La satire n'est pas seulement appliquée au contexte colonial, mais aussi aux éléments constitutifs de l'Algérie moderne, à l'administration et aux responsables. Le narrateur de *L'Honneur de la tribu* dénonce également cette modernité. Par la satire, Mimouni attaque les injustices et les abus du pouvoir, mais aussi pour souligner le ridicule du comportement des responsables ou des assimilés.

Tout est tourné en dérision. *Le Fleuve détourné*, c'est l'Algérie en crise (en tenant compte des débuts des années 1980, quand ce livre est apparu). C'est l'indépendance confisquée, truquée. C'est l'Histoire déviée de son axe normal, le message falsifié, le détournement de la mission primordiale qui a été assignée par les martyres : « Il (Si Hadj Mokhtar) sait beaucoup, et peut d'avantage mais il faudra se méfier de lui : c'est un des principaux chefs de la horde »⁶⁹. La liberté, la démocratie, la justice, l'amour, la fraternité entre les hommes n'étaient que des illusions faites pendant la guerre, dans le maquis. C'est la liberté salie, c'est ce pont artificiel construit par les planificateurs, un pont entre le passé et le présent. Alors, le futur est devenu incertain.

L'œuvre de Mimouni privilégie une thématique de dévoilement où

⁶⁸ M. Butor, *Intervention à Royaumont*, id., p. 274, in L. Janvier (éd.), *Une Parole exigeante Le Nouveau Roman*, op. cit., p. 172.

⁶⁹ R. Mimouni, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 84.

le texte romanesque cède la place à un texte de dénonciation qui manifeste la force de la parole et de l'écrit. En effet, c'est le courage de l'écrivain engagé qui transparait dans son écriture, laquelle affirme cette force entre l'être et son projet. C'est là l'une des caractéristiques majeures de cette œuvre, car elle ancre le réel dans un système de significations. Cela s'explique par le fait que les marques de l'investissement historique, politique, social et religieux, qui figurent dans son discours, se retrouvent dans la structure même de chaque roman. La douleur, la déception, l'amertume et l'inquiétude face au destin de l'Algérie se mêlent dans son œuvre, ce qui exige l'urgence de dire le mal sociétal. Ainsi, la construction romanesque de Mimouni dévoile la réalité sociale et exprime le désarroi des hommes à travers une lucide et courageuse interrogation sur l'Algérie nouvelle. En fait, « les possibilités de cette création ne dépendent pas en premier lieu de ses intentions mais de la réalité sociale au sein de laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer »⁷⁰. L'écrivain puise dans son expérience de vie en tant qu'être humain unique et en tant que membre d'une collectivité pour se forger un imaginaire, consciemment ou non :

[...] Toute œuvre romanesque, quel que soient ses mérites, recèle une vision du monde. [...] Celle-ci est une émanation à la fois de l'écrivain et du milieu social auquel il appartient. L'écrivain en trouve les éléments, plus ou moins précis et impératifs, plus ou moins épars et coordonnés, dans sa société. Il les transforme, soit en les acceptant, soit en les contestant. Il en fait de façon généralement inconsciente, sa vision du monde⁷¹.

C'est dans l'effort de créer dans la fiction la figure d'un pays entier bafoué, humilié et anéanti que se manifeste la réaction de Mimouni à l'imposture qu'il a très tôt perçue dans le discours des dirigeants

⁷⁰ L. Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Éditions Gallimard, Paris, 1964, p. 239.

⁷¹ J.-C. Falardeau, *Imaginaire social et littérature*, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Reconnaissance », Montréal, 1974, p. 95-96.

politiques et dans celui des intégristes. C'est ainsi que, remarquable par son importance historique, mémorielle, politique, sociale et religieuse, la guerre d'Algérie insuffle de nouvelles directions en Algérie.

6.1. Critique sarcastique du réel dans *L'Honneur de la tribu*

Dans un article intitulé *Encore, déjà, toujours, le village algérien*, Denise Brahimi a bien montré comment Rachid Mimouni dénonce, à travers les personnages de son roman *L'Honneur de la tribu*, les abus du pouvoir, tout en s'appuyant sur la description du réel vécu. Elle aimerait ici revenir sur *L'Honneur de la tribu*⁷² de Rachid Mimouni en se concentrant sur la description du village de Zitouna. Selon elle, il est évidemment dommage de réduire un livre aussi brillant que celui-ci à un seul aspect. En effet, ce roman est remarquable par l'invention d'un langage superbe et varié. Celui-ci est supposé introduire liberté et saveur de la langue orale dans le livre, et y parvient grâce à une langue écrite étonnante de diversité et de drôlerie. Il est également dommage de se limiter au simple rappel de ce personnage fabuleux qu'était le colporteur juif, montreur d'ours, prophète et charlatan. Cela ne représente que quelques-unes de ses éminentes qualités. Mais dix ans après sa rédaction, et compte tenu du rythme accéléré auquel se vit et s'écrit l'histoire algérienne, le projet de le relire en le plaçant dans une perspective historique s'impose. On l'entend alors comme un avertissement, lui aussi prophétique et, quoi qu'il en soit de tous les bonheurs d'écriture dont Rachid Mimouni nous a gratifiés en l'écrivant, à la fois terrifiant.

Rachid Mimouni y livre une critique sarcastique d'un village algérien traditionnel. Il s'agira donc ici de situer le village de Zitouna dans une série qui pourrait être nombreuse, sans même remonter au-delà de la Guerre d'Indépendance. Pour ne citer qu'un exemple antérieur à *L'Honneur de la tribu*, on pourrait songer au village de

⁷² R. Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, Robert Laffont, Paris, 1989, p. 216.

Tala, dans *L'Opium et le Bâton* (1965) de Mouloud Mammeri, tandis qu'un exemple postérieur à celui de Mimouni se trouverait dans *Si Diable veut* (1988) de Mohammed Dib. La comparaison restera ici tout à fait implicite, néanmoins elle aidera à situer dans l'histoire contemporaine de l'Algérie l'état des lieux que constitue le roman de Mimouni. Quant aux lieux, il s'agit ici du village, dans ses aspects les plus courants, les plus traditionnels, les moins folklorisés qui soient par l'écrivain. Le village a une valeur d'exemplarité par sa banalité même. C'est un village vraisemblablement kabyle si l'on songe aux oliviers auxquels il doit son nom, mais pour la raison toute simple que les villages les plus traditionnels d'Algérie sont kabyles, tandis que des villages de colonisation se sont développés dans les plaines. Mimouni avait besoin d'un village resté relativement archaïque, puisque le sujet de son livre est justement la manière outrancière et brutale dont on entend soudain y apporter la modernisation.

Dans *L'Honneur de la tribu*, Rachid Mimouni fait une critique sarcastique d'un village algérien traditionnel tel qu'il est devenu dans les années 1980, ainsi qu'une critique au vitriol d'un représentant de la classe politique au pouvoir qui n'utilise le pouvoir d'État que pour ses propres jouissances et profits. Dans sa thèse intitulée *Littérature francophone : 1. Le roman*, Charles Bonn affirme l'idée que la production littéraire de la dernière décennie est dominée surtout par l'idéologie, la politique, l'événementiel et le témoignage. Il a écrit notamment :

Le réel deviendra cependant de plus en plus insistant au début des années quatre-vingt, et ce dans deux espaces culturels différents. En France, on verra la naissance d'une nouvelle littérature écrite par ce qu'on a appelé la "2^{ème} génération de l'émigration maghrébine". En Algérie même, la dérive du système laisse de moins en moins place aux illusions et de nouveaux écrivains surgissent, parmi lesquels Rachid Mimouni surtout tiendra jusqu'à sa mort en exil en 1995 le rôle de dénonciateur [...]. Mais cette production, dans les toutes dernières années et depuis la mort symbolique de Tahar Djaout,

semble avoir en grande partie tourné le dos à la littérature, pour multiplier les témoignages⁷³.

Dans son article *Roman algérien actuel et violence socio-politique : Tendances thématiques et narratologiques*, Abdallah Mdarhri Alaoui souligne que le poids de l'actualité se reflète très visiblement dans la production littéraire récente :

Depuis une dizaine d'années, le roman algérien développe une thématique ancrée sur la réalité sociopolitique. Cette période se distingue par le "retour du référent" : le thème principal est la violence d'origine politique dont souffrent la population en général, et les intellectuels progressistes ou démocrates en particulier. Avec amertume et ironie, les romanciers dénoncent cette agression. [...] Les textes de M. Mammeri, R. Boudjedra, T. Djaout, et surtout R. Mimouni illustrent le mieux cette thématique⁷⁴.

7. Une écriture ironique

En introduisant les idiomes populaires (proverbes, sentences, jurons), Mimouni vise à subvertir les discours dominants et les violences sociopolitiques par la parodie, l'ironie, le pastiche et la traduction du langage interdit. Les textes se veulent une révolte contre l'histoire d'une aliénation qui se poursuit.

Dans sa thèse sur *L'ironie dans le roman maghrébin des années quatre-vingt*, Laquabi⁷⁵ a constaté que « l'usage, au niveau macrostructurel, de la technique du conte populaire, qui peut être

⁷³ C. Bonn, X. Garnier, J. Lecarme (éds.), *Littérature francophone : 1. Le roman*, Hatier-Aupelf-Uref, Paris, 1997, p. 206-208.

⁷⁴ A. Mdarhri Alaoui, *Roman algérien actuel et violence socio-politique : Tendances thématiques et narratologiques*, in N. Redouane, Y. Mokaddem (éds.), Éditions La Source, Toronto, 1999, p. 133.

⁷⁵ S. Laquabi, *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 (www.limag.refer.org/Theses/Laquabi.PDF, consulté le 18 février 2023).

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 ». Tel est le cas de *L'Honneur de la tribu*. L'ironie se construit sur les écarts extravagants du sens, des mots et des comparaisons. Dans ce contexte, nous retenons un exemple significatif : « (...) Un personnage si haut placé que ses pieds ne pouvaient atteindre le sol » (p. 138) ; « On peut grimper jusqu'au ciel, il y aura encore des gens au-dessus » (p. 161).

À la dernière page du roman, la relation de force signalée par le narrateur est inversée lorsque la machine s'arrête ; le vieil homme demande alors 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 » (p. 11). 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 » (p. 104). L'ironie est une forme du discours qui peut être verbale ou situationnelle, selon Barthes. Elle fait appel à la transgression des lois de la lisibilité textuelle pour passer son message ironique.

Le procédé de transgression des lois de l'écriture et de l'illusion du réel est bien répandu dans les écrits de Mimouni. Cette technique lui permet d'employer le discours ironique dans son œuvre *Le Fleuve détourné* afin de présenter ironiquement la vérité sociale en dénonçant les maux sociaux. Dans cette œuvre, l'auteur accorde un espace important au discours ironique. Les situations ironiques dans le texte sont adressées au lecteur sous forme de pauses risibles afin de le soulager de la tension provoquée par les procès narratifs et énonciatifs de la fiction. Ces situations ironiques ne sont pas choisies et présentées au lecteur pour contourner l'absurdité ou le non-sens, mais pour véhiculer des idées plus sérieuses que l'acte de rire. Le discours ironique est énoncé par les personnages de manière différente, notamment par les personnages du camp de concentration. Il est présenté par la diversité des voix à l'intérieur de la diégèse : le

protagoniste narrateur ironise sur l'état de Rachid le Sahraoui (l'un des personnages du camp), étonné de la méthode de distribution de l'eau dans le camp :

L'eau nous est distribuée par camions-citernes, une fois par jour. Il faut trouver le moyen de la stocker. Rachid le Sahraoui ne s'est pas encore consolé du départ de l'usine mobile de traitement d'eau. (...). Il n'arrivait pas à concevoir le miracle de cette mécanique fabriquant de l'eau. Il ne se lassait pas de les palper, jouissant du bout des doigts, émerveillé par la transparence du plastique et du liquide. - Jalonner ainsi de ces petits sachets les pistes du désert ! (p. 11).

Le protagoniste narrateur ironise également sur la politique de l'État qui consiste à importer des œufs de l'étranger, car les poules locales sont en grève :

Au fond, affirme-t-elle, cette grève est une bonne chose, et notre situation sanitaire ne pourra que s'en trouver améliorée, car il est démontré que les œufs importés sont de meilleure qualité que les œufs nationaux. Ils sont plus ronds et plus blancs (p. 37).

7.1. *Poétique et politique dans Le Fleuve détourné*

Le titre du roman *Le Fleuve détourné* est déjà très symbolique. Dans cet ouvrage, Mimouni utilise une figure de style (la métaphore) pour présenter la situation malheureuse d'un peuple qui assume durement les conditions misérables de sa vie. Ce titre est très significatif, car il annonce le désespoir total d'un peuple pour une société fondée sur les valeurs de justice, d'égalité et de fraternité. Najib Redouane explique ainsi la fonction du titre dans *Le Fleuve détourné* : « En effet, présent dans le récit, le titre fonctionne comme un embrayeur et un modulateur de la lecture »⁷⁶. Le fleuve dans le

⁷⁶ N. Redouane, *De l'Indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le Fleuve*

roman symbolise le cours du développement de la société algérienne après l'indépendance qui ne suit pas son cours naturel. Il est détourné et dévié de son cours normal par des planifications et des théories étrangères qui ne respectent pas les traditions, les coutumes et la religion du peuple. Le détournement du fleuve est causé par les gens de pouvoir qui lui ont attribué des théories de développement inadaptées :

Des planificateurs arrogants et lointains ont quadrillé leurs cartes de traits rectilignes et puissants [...]. Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à l'endroit exact de leurs calculs, et ont entrepris de le détourner pour confirmer leurs dires (p. 49).

Le fleuve détourné prend une charge sémantique en englobant tous les détails du développement anormal de la société algérienne postcoloniale. Le revenant découvrit une Algérie en mutation durant son itinéraire. Il questionnait, en voulant savoir et comprendre, mais personne ne lui répondait, personne ne savait ce qui s'était passé dans le pays. Ahmed, son cousin, lui disait : « Tu es resté longtemps absent, et tes interrogations peuvent apparaître comme légitimes. Mais il ne faut plus poser ce genre de questions » (p. 59).

Mimouni a employé plusieurs procédés narratifs pour présenter la réalité sociale décrite esthétiquement par la transgression de la linéarité de la narration et de l'illusion du réel. Le système des symboles clés permet de représenter efficacement la réalité. Il transforme le réel en lui attribuant des symboles afin de lui donner un sens renouvelé. C'est une technique personnelle à l'auteur qui confère à ses œuvres leur beauté esthétique, leur éloquence et leur densité exemplaires. Les personnages énoncent ainsi leurs discours ironiques sur un fait, un événement ou les paroles des autres personnages, ce qui

détourné de Rachid Mimouni, in « Études littéraires maghrébines », n. 3, vol. 33, 2001, p. 172 (www.erudit.org/revue/etudlitt/2001/V33/n3/501316, consulté le 17 juillet 2023).

éclate l'ironie entre eux. Ils profitent de leur isolement dans un espace clos pour passer leur temps à ridiculiser les choses qui les entourent. Leurs paroles ironiques dans le récit servent à amuser le lecteur en l'éloignant de la norme et en transgressant l'illusion du réel. Elles ont aussi pour but d'éveiller la conscience des lecteurs algériens sur l'état chaotique de la société postcoloniale.

Dans son écriture, centrée sur le pouvoir, l'absurdité du temps et la violence, ainsi que le ton ironique et satirique s'inscrivent dans une esthétique de critique et de protestation qui dévoile la dérision des systèmes politiques ayant conduit le pays vers des impasses grandioses. Il convient de rappeler que le projet créatif de Mimouni est né du procès des régimes dictatoriaux et totalitaires qui ont bafoué la liberté et la dignité du peuple algérien. Les thèmes articulés autour de l'ironie politico-sociale pour réagir contre l'abus de pouvoir et l'arbitraire des représentants de l'État sont stigmatisés dans tous ses écrits. La figure présidentielle est prise pour cible dans l'Évadé sous la forme d'un anti-énoncé qui affirme de manière transparente la volonté de l'écrivain de formuler courageusement, à l'égard de l'autorité supérieure du pays, une réflexion critique.

8. *Stratégies d'écriture violente*

Devenu « peu complaisant vis-à-vis des réalités sociales et politiques de son pays »⁷⁷, Mimouni adopte une écriture violente pour dénoncer le mal régnant dans la société algérienne. Son style corrosif, à tonalité puissante et violente, prend la forme d'une stratégie d'écriture contestataire :

Je dois dire que chacun de mes romans est écrit dans un style différent. Le style de *Tombéza* est très différent de celui du *Fleuve détourné*. *Le Fleuve détourné* utilise un style très contraint volontairement austère. J'ai essayé à travers des phrases courtes, à la

⁷⁷ A. El Hadj Tahar, *La littérature algérienne des années 80 – Écrivains iconoclastes et de la fureur de vivre*, in « El Watan », vendredi 5-samedi 6 avril 1996, p. 12.

limite de la banalité, de reproduire la quête du personnage principal, cette marche obstinée du narrateur. Dans *Tombéza*, le style est plus arrondi⁷⁸.

Alors que le style du *Fleuve détourné* se développe par paraboles en se référant à l'absurdité de l'histoire de l'Algérie dont l'indépendance a été confisquée par les nouveaux maîtres du pays, celui de *Tombéza* se caractérise par un rythme accéléré qui traduit la violence de la situation politique et sociale en Algérie. Le déplacement du lieu romanesque modifie non seulement la forme de l'écriture, mais également celle de la violence. Si les propos de *Tombéza* expriment la haine à l'égard de l'humain et illustrent toutes les frustrations causées par le rejet et l'intolérance, la parole du narrateur dans *L'Honneur de la tribu* est beaucoup plus sereine, même si elle raconte la douleur. Pour Mimouni, dans la sérénité du vieux cheikh, apparaissent aussi son amertume et son fatalisme, car promis à la mort, « il sait qu'il va disparaître, que ce que lui arrive est inévitable, mais il l'admet, il ne s'oppose pas à l'irruption de la modernité »⁷⁹.

Dans son entretien avec Thierry Fabre, Mimouni insiste sur le changement de ton en marquant une différenciation nette entre le style d'Omar El Mabrouk et celui du vieux cheikh. « Vous avez remarqué, [précise-t-il], comment le style, dès qu'on parle de ce préfet, devient immédiatement brutal, grossier, alors que par ailleurs, quand on parle d'autre chose, de la tribu, le style est plus doux »⁸⁰. La maîtrise de Mimouni d'une écriture maniant « une langue magnifique, travaillée à l'extrême »⁸¹ et exploitée avec aisance et souplesse ainsi que la cadence rythmée d'une plume « à la fois raffinée et violente, dépouillée et baroque »⁸² donnent

⁷⁸ A. Cheniki, *Une rivière sans retour*, 26 décembre 1986.

⁷⁹ T. Fabre (Entretien avec), *L'Algérie traumatisée*, in « Esprit », juillet 1989, p. 71.

⁸⁰ *Ivi*, p. 72.

⁸¹ P. Girard, *À quoi rêvent les dictateurs*, in « Jeune Afrique », n. 1600, du 28 août au 3 septembre 1991, p. 46.

⁸² T. Denoel, *Une Peine à vivre de Rachid Mimouni*, in « VLAN », n. 1234, 26/2/92, p. 10.

incontestablement essence à l'existence d'un « style Mimouni »⁸³. Il s'agit d'un écrivain qui « raconte l'orage, les intempéries que vivent quotidiennement les gens et les tempêtes qui se préparent »⁸⁴. Le processus qu'il met dans son écriture fait valoir un lexique marqué de brutalité, de démesure et de déchainement. Ce recours à ce type d'écriture est un choix délibéré propre aux écrivains qui s'engagent dans la contestation sociale. Mimouni s'en explique comme suit :

On dénonce un certain nombre d'anomalies, de maux de la société dans laquelle vit l'écrivain. Cette contestation passe parfois par la violence verbale. L'écrivain éprouve le besoin de choquer, d'abattre cette espèce de confort moral en écrivant un livre. Il y a très souvent des livres dont l'objectif essentiel est de mettre mal à l'aise le lecteur en vue de provoquer une prise de conscience⁸⁵.

Face à la violence du pouvoir et à l'urgence de l'action, les écrivains répondent par une « violence du texte »⁸⁶ où la désarticulation des formes traditionnelles, l'éclatement syntaxique et l'hallucination de la parole deviendront les caractéristiques de l'écriture narrative de la nouvelle génération. C'est Kateb Yacine, en Algérie, qui est le premier à s'attaquer au modèle cartésien du roman en opérant, avec *Nedjma* (1956), une subversion des formes narratives qui rend compte, textuellement, de la destruction de l'être colonisé. Au Maroc, et avec la revue « Souffles »⁸⁷, dont son fondateur Laâbi a

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ H. Barrada, P. Girard, *Je raconte les tempêtes qui se préparent*, in « Jeune Afrique », 1989, p. 125.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ M. Gontard, *Violence du texte. Étude sur la littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, Paris-Rabat, SMER, 1981, p. 21.

⁸⁷ Une revue francophone fondée par Abdellatif Laâbi, en 1966, autour d'un collectif d'intellectuels, d'écrivains et de politiciens. « Souffles » s'engage d'abord dans une action culturelle de refondation qui cherche à penser le problème de l'identité nationale en relation avec la situation linguistique, les pratiques artistiques (littérature, mais aussi peinture et cinéma) et les mouvements de libération qui agitent l'Afrique et le Proche-Orient.

longtemps revendiqué la naissance d'une nouvelle écriture, capable à la fois de rompre avec « la sclérose des formes et des contenus »⁸⁸ et de dépasser la problématique de l'acculturation dans laquelle s'inscrit la littérature maghrébine de langue française, la modernité a fortement marqué la culture contemporaine. En engageant la littérature dans un mouvement général de contestation et de revendications culturelles, le mouvement « Souffles » lui assigne sa fonction subversive. Il s'agit de rompre avec le passé en déconstruisant les modèles académiques et sclérosés et de construire une culture nouvelle d'être actif dans les luttes présentes.

8.1. *Intertextualité*

Un fait saillant dans l'œuvre de Mimouni est la transposition dans son discours romanesque de signes et d'images relevant du substrat culturel maghrébin, ainsi que l'utilisation de nombreuses références à l'Histoire réelle ou mythique. Pour l'écrivain, les différents procédés qui entrent dans la composition textuelle s'intègrent dans une technique d'écriture qui considère l'intertextualité comme une donnée fondamentale dans sa création littéraire. Cependant, qu'il s'agisse de références au Coran, à la tradition arabo-musulmane, ou de connivences avec les littératures modernes⁸⁹, ces allusions n'affectent ni l'originalité de la démarche de l'écrivain, ni la cohérence, voire l'harmonie de ses textes romanesques. C'est en ces termes que Frédéric Vitoux précise que, malgré la parenté de l'œuvre de Mimouni

⁸⁸ Cité par M. Gontard, in *Modernité, post-modernité dans le roman marocain de langue française*, op. cit., p. 12.

⁸⁹ Dans son interview avec Abdelkader Djeghloul, Mimouni révèle les écrivains qu'il apprécie et l'importance de la lecture pour lui : « Oui, j'ai commencé à lire très tôt et je continue à dévorer les écrits. Dostoïevski, Flaubert, Dos Pasos, Faulkner comptent parmi les romanciers qui m'ont le plus marqué. J'éprouve actuellement beaucoup d'admiration pour Kundera. Dans la littérature maghrébine, les choix sont plus difficiles. J'aime presque tous les écrivains – les vrais, bien entendu –, peut-être parce que nous participons d'un même passé, d'une même vision du monde, d'une même difficulté d'expression. Nous avons un même rapport à la langue » (R. Mimouni, *La modernité c'est forcément la démocratie*, op. cit., p. 96).

avec d'autres écrivains, son champ littéraire reste propre à sa vision en tant que créateur :

La critique l'a comparé à Kafka, Camus, Garcia Marquez. Il faut des épaules solides pour tenir le choix. Miracle ! Mimouni le solitaire a résisté. Mieux, il n'a copié personne. Sa virtuosité n'appartient qu'à lui, son sens du fantastique aussi qui surgit de l'observation quotidienne. Pour raconter les souffrances de son peuple, l'horreur des guerres coloniales ou l'absurde et inquiétant pouvoir des nouveaux bureaucrates, il trouve des accents de conteur oriental joints à une lucidité souvent impitoyable. Ses métaphores sont fleuries. Son regard est d'acier. Le cocktail est anthologique⁹⁰.

En observant les modalités scripturales de Mimouni, on se rend compte que dans sa production romanesque, l'écrivain explore les marges noires, calleuses de son pays. Son rapport au réel est une manifestation de contestation qui conjugue « révolte et violence, n'hésitant pas à remettre en cause le passé et le présent de l'Algérie, ainsi que la société née de la révolution »⁹¹. L'espace réel d'une nation déchirée et perdue dans le sillage du temps envahit l'espace du texte, faisant des écrits mimouniens le lieu d'un engagement en toute vérité. C'est avec un formidable esprit de dénonciation et de dévoilement que Mimouni s'engage à donner langue à la tragique histoire de l'Algérie post-indépendante, aux fractures sociales, aux plaies urbaines et aux malheurs d'une société figée dans l'incertitude et le chaos. Pour lui, la première urgence, l'impérieux devoir de tout intellectuel authentique est justement d'éveiller les consciences assoupies. Roland Barthes considère « l'écriture comme choix d'un ton, d'un éthos, par quoi l'écrivain, tout à la fois, signale l'acte de littérature et instaure dans le langage un certain ordre, certaines valeurs »⁹².

⁹⁰ F. Vitoux, *Rachid Mimouni Algérien, 44 romanciers*, in « Le Nouvel Observateur », 14/12/89, p. 89.

⁹¹ L. Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, in « Études littéraires africaines », n. 7, p. 30-32.

⁹² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, Paris, 1977, (1953), p. 16-17.

Mimouni reprend aussi l'idée du romancier de langue arabe Tahar Ouettar : *Les Martyrs reviennent cette semaine*⁹³. Le texte fourmille également de repères littéraires et d'allusions à d'autres écrivains⁹⁴. Il présente également des similitudes avec des romans algériens parus la même année⁹⁵. Pourtant, l'originalité de Mimouni, c'est qu'il aborde des sujets tabous. Non seulement il clame le désenchantement⁹⁶, mais il démystifie aussi le combat héroïque et critique la situation sociopolitique de l'Algérie.

8.2. De l'écriture de la subversion à l'écriture de la modernité

En abordant la dimension technique et esthétique des œuvres de Mimouni, la critique a avant tout estimé que cet écrivain « fait entrer l'écrivain dans une expérience sociale et existentielle qui va le transformer » grâce à son travail d'écriture. Elle a également affirmé que « chaque auteur a son propre univers, sa propre écriture et c'est cela qui fait de lui un maître ». Cette littérature s'est notamment faite nouvelle et moderne, se démarquant des écritures déjà existantes, car même « en reprenant l'exigence esthétique du roman du XIX^e, ses écrits ont fractionné le modèle importé ». Selon Nadjat Khadda, le style de cet écrivain des années 1980 est une « rencontre » entre les techniques narratives du terroir et celles importées. Il s'agit pour elle d'une démarche moderne qui se caractérise notamment dans les œuvres de Mimouni qui « affiche des éléments du terroir et que dans sa fresque de la société, il exhibe les preuves d'une culture et d'une civilisation antérieures à la domination française ».

⁹³ T. Ouettar, *Les Martyrs reviennent cette semaine*, Alger, SNED, 1974.

⁹⁴ La colère du revenant en présence du « Gouverneur » ressemble à celle de Meursault devant l'aumônier dans *L'Étranger* d'Albert Camus. On peut relever aussi des allusions à Kateb Yacine et à son camp-chantier-prison dans *Le Polygone étoilé*.

⁹⁵ Dans le roman *La Traversée* de Mouloud Mammeri, les protagonistes deviennent gênants après l'indépendance. Dans le roman *Le Démantèlement* de Rachid Boudjedra, un ancien maquisard n'a d'autre pièce à conviction qu'une photo.

⁹⁶ Le thème du désenchantement constitue la trame d'un bon nombre de romans algériens des années 1970 (Mourad Bourboune, Rachid Boudjedra, Tahar Djaout et d'autres).

Il s'agit notamment, pour Fouzia Bendjelid, de la quête d'une écriture subversive dans l'œuvre romanesque de Mimouni, soutenue par une logique interne dont il diversifie les ressources formelles par une écriture éclatée. Elle a constaté que la révolte contre la norme narrative se précise au fur et à mesure de l'évolution, de la maturité et de la maîtrise du projet d'écriture de l'auteur. C'est en effet toute une gamme de procédés qu'il emploie pour traduire un univers romanesque chaotique une société décolonisée dégénérée. Il a recours à la déconstruction de la syntaxe narrative et de ses codes ; dans les récits se croisent des genres alliant réalisme tronqué, fantastique, délire, policier, mythes, légendes, oralité et histoire. Ce qui, pour l'auteur, explique pourquoi la texture romanesque de certains romans devient inextricable et difficilement accessible au lecteur. La polyphonie narrative et discursive, l'humour et la dérision sont les autres volets de cette écriture en rupture qui multiplie les ressources d'une lecture plurielle.

Mimouni estime que la littérature est une activité artistique liée au langage et qu'elle doit véhiculer des valeurs esthétiques. Insoumission et négation conduisent l'écrivain, intellectuellement, à l'idée du renouvellement de l'activité littéraire en tant que pensée créatrice. Pour lui, son texte s'élabore en fonction d'un modèle littéraire auquel il se réfère au départ comme parole de la contestation, et son écriture se fait subversive. Bendjelid a noté que la transgression associe d'autres procédés tels que la dérision ou l'humour, la violence du texte ou l'érotisation des excès du langage. D'autres genres narratifs sont convoqués : le fantastique, le policier et le déliriel. L'injection de l'ensemble de ces codes introduit la fragmentation dans la texture narrative et l'ouvre à de multiples lectures :

C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations (...). On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte

n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes⁹⁷.

En politisant son écriture, Mimouni vise justement à sensibiliser le peuple algérien aux conséquences désastreuses du modèle gouvernemental imposé par les dirigeants du pays. D'où la nécessité de faire de sa stratégie littéraire d'essence fictionnelle un contre-discours du pouvoir dominant. Son audace dans *Le Fleuve détourné* et son opposition ouverte au despotisme du centralisme autoritaire dans son pays ont largement conditionné son militantisme en tant qu'écrivain. Son écriture engagée confère au roman un caractère significatif, puisqu'elle sert de contrepoids à la démagogie et au mensonge du discours politique officiel, tout en agissant pour dénoncer la vision totalitaire et le malaise persistant que le régime non démocratique de l'État algérien indépendant continue d'entretenir.

L'écriture de Mimouni repose sur un dit, celui de l'action. Il se dresse contre l'ignorance et la tyrannie de l'intolérance, visant ainsi à revaloriser l'identité algérienne ouverte, riche et plurielle. Cette écriture est représentative de l'empreinte du malaise, du désenchantement et de la désillusion qui ont marqué le devenir du pays après l'indépendance. Mimouni constate avec amertume et désolation que le passé a incontestablement miné le présent et que le rêve de bâtir une Algérie nouvelle, populaire et démocratique s'est fracassé sur les maux d'horreur de la tragédie actuelle. En s'inspirant de la réalité, l'œuvre littéraire de Mimouni exprime la vérité. Elle devient « représentative de cette obligation dans laquelle se trouve tout écrivain, pour dire une chose, d'en dire d'autres en même temps »⁹⁸.

L'œuvre romanesque de Mimouni s'appuie sur un ensemble d'éléments à partir desquels l'écrivain amorce son projet littéraire. La répétition, la métaphore, l'ironie, l'intertextualité, le jeu de cohabitation habile entre la langue française, la tradition orale et le

⁹⁷ V. Jouve, *La littérature selon Roland Barthes*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 37-38.

⁹⁸ P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Éditions Maspero, Paris, 1966, p. 326.

lexique arabe constituent les principales composantes d'une stratégie d'écriture qui, sous couvert de la sphère imaginaire de la fiction, soulève des problématiques tissées à partir d'une relation directe avec le réel. La récurrence de certains thèmes dans l'œuvre de Rachid Mimouni : ceux de l'enfermement, de l'indépendance trahie, de la désillusion, du désenchantement, du désespoir, de la bureaucratie, de la corruption, de l'autoritarisme, de l'abus du pouvoir, de la frustration, de la violence quotidienne et de la mort. C'est pourquoi l'œuvre romanesque de Mimouni peut se prêter à une interprétation plurielle.

Rachid Mimouni dit vrai, crument, parce que cela lui fait vraiment mal. Derrière sa simplicité se cache un cri contre une situation devenue insoutenable : la corruption, l'insuffisance, l'injustice et les abus. Il utilise parfois des formes violentes pour faire prendre conscience au lecteur (surtout algérien) de la gravité de la situation et pour le pousser à réagir, mais une tendresse subtile se cache derrière l'urgence et la virulence de son écriture : « Dire les démons, c'est déjà les exorciser, dire l'espoir c'est une façon de l'aider à naître »⁹⁹.

Dans un environnement marqué par la violence et l'horreur quasi quotidiennes, la littérature algérienne des années 1980 ne peut ignorer le contexte tragique dans lequel elle s'est constituée et qui modifie l'écriture des textes algériens. Les écrivains, conscients de la mission qu'ils ont à assumer en ces temps de tragédie, développent nécessairement une esthétique et une thématique différentes. À ce sujet, Mohammed Dib déclare en 1997 :

Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande et décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la pérennité de l'état algérien (...). Il ne subsistera dans l'histoire que ce que les intellectuels créent comme œuvres pour les laisser aux générations à venir¹⁰⁰. Yasmina Khadra avoue également : "Il est

⁹⁹ M. Mammeri, cité in « Notes bibliographiques », octobre 1984.

¹⁰⁰ Interview de Mohammed Dib dans le quotidien « El-Khabar » repris par « Horizon », n. 102, 3 juillet 1997, cité in *Paysage littéraire algérien des années 90 : témoigner d'une*

évident que la tragédie de mon pays a donné un sens différent à mes textes”¹⁰¹.

Pour dire l'inédit ou décrire des réalités interdites, marginales ou indicibles, Rachid Mimouni s'éloignait de la norme et formulait son discours sous un jour nouveau, libre de tout conventionnalisme. Teintée de nouvelles résonances, sa parole prenait corps à travers des personnages et des histoires qui se reflétaient en abyme, en muant la fiction en métfiction. Par le refus de tout genre littéraire pur, l'auteur expérimentait ainsi de nouvelles textures et d'insolites formes d'expression, capables de dire l'ineffable, par le biais de la représentation d'une scène textuelle devenue désormais instable, et qui rendait caduque toute distinction générique. Défiant tabous et censures, aussi bien thématiques que stylistiques, cet auteur démontrait son désir de renouvellement, par le biais de constructions lexicales originales, de ruptures syntaxiques et de transgressions sémantiques. Ces nouvelles écritures ne manquent pas de surprendre par leur style et leur langage, outre que par leur contenu, et font ainsi preuve d'une grande modernité, échappant à l'alternative écriture réaliste/écriture hermétique, dans laquelle semble emprisonnée la littérature maghrébine de langue française.

Les romans de Mimouni appartiennent à ce que l'on appelle les romans de la « deuxième génération », à savoir les romans des années 1980 qui cherchent à rénover et à remodeler le genre romanesque. Cela conduit l'écrivain vers les voies ouvertes par les techniques romanesques contemporaines. L'auteur a conscience que la nouveauté et l'originalité ne sont possibles que dans un contexte d'échange culturel, d'ouverture sur l'extérieur, tout en ayant conscience de sa spécificité culturelle et identitaire. C'est ainsi que s'expliquent

tragédie ?, op. cit., p. 26.

¹⁰¹ Interview de Yasmina Khadra à propos de la sortie de son roman *À quoi rêvent les loups*, propos recueillis par Valérie Pabst, 1999 (www.fnac.be/fr/html/auteurs/khadra/interview.htm, consulté le 13 octobre 2023).

l'adoption de l'esthétique intertextuelle, le recours à l'écriture carnavalesque et la transgression du code romanesque, moral et langagier, ces aspects importants de la modernité textuelle.

L'œuvre de Mimouni est une œuvre littéraire au confluent des langues, des cultures et des genres. Elle repose sur une technique romanesque qui peut être considérée comme une sorte d'alliance de la technique classique, de l'esthétique de la fragmentation, d'un art dramatique, de la profusion poétique et d'une habileté narrative simple et complexe, déconcertante et fascinante à la fois. En un mot, une technique de confusion des genres et des formes d'expression ; une technique qui use à la fois de la légende, du mythe, de l'histoire, des contes tribaux, des chants poétiques, des textes lyriques, légendaires où affleurent des symboles et des éléments poétiques novateurs. Il s'agit également d'une technique d'un monde en mouvement, un monde de contestation, de refus. Il s'agit d'une technique d'écriture nouvelle qui transpose le réel en texte poétique. Elle évoque et symbolise les situations, les attitudes et les positions, créant un nouveau rythme dans le langage français pour exprimer une âme algérienne. Cette technique va parfois jusqu'à l'invention d'une écriture de rupture par rapport à l'écriture habituelle, afin de marquer une certaine spécificité algérienne. Cette technique romanesque est une technique originale, évolutive et révolutionnaire sur les plans esthétique et créatif, qui apporte une nouvelle forme romanesque à la littérature romanesque universelle. Elle est donc à la fois originale et universelle. Elle est originale par les traces de nouveauté formelle, la charge idéologique qu'elle recèle, ainsi que par l'univers du discours. Elle est universelle par les rapports qu'elle entretient avec les chefs-d'œuvre romanesques universels et par le réemploi des techniques du roman léguées par la littérature romanesque de l'humanité.

Par son écriture contestataire et dénonciatrice, Mimouni a inscrit son œuvre dans son temps. Décrire la dure réalité vécue par ses compatriotes ne lui suffit pas. Son objectif est d'amener ses lecteurs à prendre conscience de la situation catastrophique de leur pays. Pour lui, l'œuvre littéraire « peut accélérer une prise de conscience ou

l'évolution des idées, mais surtout elle aide à mieux connaître le cœur humain, à mieux comprendre l'homme dans la société »¹⁰². L'œuvre de Mimouni s'inscrit dans la littérature engagée, car elle exprime l'opposition au pouvoir dictatorial en exposant le non-dit et l'interdit qu'il impose aux citoyens. Elle signale ouvertement le danger. Il s'agit d'une littérature du désenchantement face à la violence. Dans son œuvre centrée sur le pouvoir, l'absurdité du temps et la violence, Mimouni adopte un ton ironique et satirique dans une esthétique de la critique et de la protestation pour mettre à nu la dérision des systèmes politiques qui ont conduit le pays dans des impasses grandioses. Il convient de rappeler, d'après l'étude de l'auteur, que le projet créatif de Mimouni s'est construit autour du procès des régimes dictatoriaux et totalitaires qui ont bafoué la liberté et la dignité du peuple algérien. Les thèmes de l'ironie politico-sociale, qui visent à réagir contre l'abus de pouvoir et l'arbitraire des représentants de l'État, sont stigmatisés dans l'ensemble de ses écrits.

L'un des aspects les plus intéressants de la trilogie de Mimouni, c'est cette texture qui révèle une esthétique du texte hybride. L'aspect le plus évident de cette hybridité est ce savant mélange des genres qui transforme les romans de Mimouni en de véritables contes, en sortes de « patchworks littéraires »¹⁰³, et leur permet d'ambitionner une peinture totalisante du monde. À l'instar du conteur, l'auteur a donc adopté un style ouvert, le « N'zassa », qui abolit les frontières artificielles qui distinguent roman, théâtre, poésie, prose, épopée, mythe, conte et légende. Un autre aspect de cette hybridité, c'est la pratique de l'esthétique intertextuelle. Cette technique récurrente dans le roman postmoderne fait des romans de Mimouni des « textes-carrefours » qui intègrent et transforment des textes étrangers et des textes référentiels. Cette façon d'écrire, tout en montrant l'étendue de

¹⁰² H. Gafaiti, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰³ Cette expression a été utilisée par Pierre N'Da dans son article *L'étrange destin de Wangrin, un étrange roman : un patchwork littéraire*, in « Enquête », n. 9, Abidjan, EDUCI, 2002, p. 54. Dans cette expression, on retiendra également l'idée de composite, d'hybride, de polymorphe, car à l'image du « N'zassa », le *patchwork* est une pièce de tissu faite d'un assemblage de morceaux de tissus divers.

la culture de l'écrivain, rend possible une interlisibilité enrichissante entre les divers textes qui coexistent.

L'art romanesque de Rachid Mimouni est inféodé à la tradition orale maghrébine. Les ressources de l'oralité, telles qu'employées dans la trilogie de Mimouni, doivent être perçues comme un moyen de reconstituer l'identité culturelle algérienne arabo-musulmane. Sur le plan esthétique, elles sont le moteur de l'entreprise de renouvellement et d'autonomisation de l'écriture romanesque de Mimouni. Il ne s'agit plus seulement de montrer que cette littérature possède un fond culturel millénaire, mais aussi qu'elle est authentique, de qualité et qu'elle tend à l'universalité.

Le style de Mimouni est donc motivé par une double quête identitaire, à savoir une identité culturelle et une identité littéraire. En effet, l'écrivain cherche plutôt à sauver de l'oubli la mémoire de son pays dans ses trois romans. C'est pourquoi il considère l'oralité comme un véritable « humus culturel »¹⁰⁴, un « mode de connaissance »¹⁰⁵ de la culture algérienne arabo-musulmane et berbère. En exploitant ces différents genres oraux, le romancier a essayé de féconder le genre roman avec les ressources de sa culture, en vue de l'adapter, de le renouveler et d'en faire une œuvre originale. Pour Mimouni, l'écriture romanesque ne permet pas seulement d'être, elle a aussi une valeur cathartique. Elle permet de dévoiler, de dénoncer et de guérir. Elle est également le "pouvoir" sur tout l'univers. En effet, comme l'avait clairement indiqué Youcef Sebti à ses camarades poètes et écrivains de Constantine en décembre 1968 :

[...] Créer, c'est oser. C'est savoir risquer. La magie du verbe n'est point dissociable de l'éclatement du trop-bien-établi, de l'amorphe, du passif, du dérégulé outre conscience et de toute aliénation. [...] Dire ! Tout dire ! Face à une techno- bureaucratie sous-développée, le dire, la parole répond à toute infidélité. La parole est tentative de prise d'un

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 189.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

pouvoir. Pouvoir sur tout¹⁰⁶.

De la société à l'écriture et de l'écriture à la société, il réalise une œuvre littéraire magistrale et considérable. Non seulement cette œuvre peut accélérer une prise de conscience ou l'évolution des idées, mais elle aide surtout à mieux connaître le cœur humain et à mieux comprendre l'homme en société. La perception d'une sorte de transparence de la réalité par rapport à une parole qui est le miroir de la société algérienne constitue également l'un des éléments de présentation de l'œuvre de Mimouni. On voit bien que l'effort de cette transparence passe ici par une tentative de faire de l'écriture – et non seulement lui faire dire – le double mouvement de la contestation et du dévoilement. Il y a là une spécificité, voire une originalité profonde de l'écriture qui fait du texte romanesque de Mimouni un lieu problématique d'un engagement politique, social et religieux, ainsi que de la description d'une Algérie en dérive.

L'écriture de Mimouni est novatrice et révolutionnaire dans la mesure où elle se présente non seulement comme une expérience de la liberté et de la culture algérienne, mais aussi comme une modalité de libération. Une telle écriture algérienne moderne est l'une des meilleures stratégies pour appréhender et affronter les réalités de la société algérienne.

La liberté que prend le romancier algérien s'inscrit dans une perspective iconoclaste. Il s'agit de briser les verrous de la peur et les chaînes de l'interdit, de défoncer les portes pour toucher l'intouchable, pour dévoiler le secret, pour démasquer l'hypocrisie du langage et exprimer haut et fort la réalité nue. En effet, toute écriture romanesque est une stratégie pour appréhender ou affronter le réel, pour transformer le monde ou, du moins, pour participer à l'instauration d'une nouvelle manière de vivre en société.

L'auteur lutte pour promouvoir une nouvelle écriture, libre et plurielle. Il souhaite exprimer sa société, son histoire, ses mythes, ses

¹⁰⁶ Propos de Youcef Sebti cités par J. Sénac, *Anthologie de la poésie algérienne*, Éditions Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1971, p. 29.

croyances, ses cultures, ses langues, ses conflits, ses espoirs et ses ambitions. Par conséquent, il milite en faveur d'une écriture moderne. Mimouni s'investit dans une écriture qui se caractérise par une recherche esthétique introduisant un langage travaillé par l'imaginaire algérien ou maghrébin, en transgressant les conventions et les procédés d'écriture habituels, afin de se forger les instruments d'une écriture qui lui est personnelle. Enfin, cette quête d'un roman différent s'accompagne d'une tendance à recourir à de nouvelles techniques d'écriture empruntées au carnavalesque et, de façon générale, au roman moderne.

Références bibliographiques

J. Adam, *Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni*, in « CELEFAN Review », n. 1, vol. 4, novembre 1984.

J.-M. Adjaffi, *Les maîtres de la parole*, in « Magazine littéraire », n. 195, 1983.

R.-M. Allemand, *Le « Nouveau Roman » en question*, n. 3, « Le Créateur et la Cité », Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20th) », Paris, 1999.

H. Barrada, P. Girard, *Je raconte les tempêtes qui se préparent*, in « Jeune Afrique », 1989.

R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, Paris, 1977.

S. Belkessam, « Rachid Mimouni s'explique ! », entretien in « Horizons 2000 », 1986.

F. Bendjelid, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, in « Insaniyat. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences », n. 37, 2007, p. 147-160 (<https://journals.openedition.org/insaniyat/4211>).

F. Bendjelid, *Le discours de la dénonciation dans le roman Tombéza de Rachid Mimouni*, in « Insaniyat », 14-15, 2001, mis en ligne le 31 janvier 2012 (<http://insaniyat.revues.org/9650>).

J. Berton, *Mimouni tel qu'en lui-même*, « Jeune Afrique », n. 1781, 1995.

M. Bourboune, *Rachid Mimouni accuse*, in « Jeune Afrique », n. 1240,

1984.

M. Boussouf, *Littérature du désenchantement, un exemple : Rachid Mimouni*, mémoire de magister, (éd.) M. Amrani, Université Ferhat Abbas, Sétif, 2009.

B. Cessole, (Entretien avec) R. Mimouni, *Bibliothèque publique d'informations*, Centre Pompidou, Paris.

C. Chaulet-Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Bordas, Entreprise algérienne de presse, Francophonie, histoire littéraire et anthologie, 1990.

C. Chaulet-Achour, *Barque de passeur : Fictions entre passé et présent*. "Tombéza" de R. Mimouni et "Le désordre des choses" de Rachid Boudjedra, in R. Ernsperger (éd.), *Europas islamische Nachbarn Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb (Les voisins musulmans de l'Europe Etudes de Littérature et d'Histoire du Maghreb)*, Königshausen & Neumann, Würzburg, vol. 2, 1995.

C. Chaulet-Achour, *Lectures critiques*, Éditions O.P.U., Paris, 1978.

A. Cheniki, *La rivière sans retour*, in « Révolution africaine », Alger, n. 1191, 1996.

A. Chikhi (propos recueillis par), *Liberté quotidien national*, 1993.

T. Denoel, *Une Peine à vivre de Rachid Mimouni*, in « VLAN », n. 1234, 1992.

Extrait du journal, « El Watan », Culture, 1992.

Extrait du journal « Algérie Actualité ».

Extrait, « El Watan », Culture, « Boudjedra et Mimouni pour une solidarité morale ».

T. Fabre, (entretien avec), *L'Algérie traumatisée*, in « Esprit », 1989.

J.-C. Falardeau, *Imaginaire social et littérature*, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Reconnaissance », Montréal, 1974.

H. Gafaiti, *Entretien avec Rachid Mimouni*, in « Voix Multiples », n. 10, 1985.

L. Gauvain, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Karthala Éditions, Paris, 2007.

L. Gauvain (éd.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala Éditions, coll. « Lettres du Sud », Paris, 2009.

- P. Girard, *À quoi rêvent les dictateurs*, in « Jeune Afrique », n. 1600, 1991.
- L. Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- T. Hadj, *La littérature algérienne des années 80 – Écrivains iconoclastes et de la fureur de vivre*, in « El Watan », 1996.
- M. Harbi, Extrait du journal « Les Nouvelles de l'Est », interview avec Mimouni, « La remonte du fleuve », Rubrique de Bonnes Sources, n. 30, 1991.
- M. Habili, *La littérature française d'expression algérienne – Cas de Rachid Mimouni comparé à celui d'Albert Cossery*, in « L'hebdo libéré », n. 87, 1992.
- S. Jay, *Romans Maghrébins (1967- 1983) un regain de vigueur*, in « L'Afrique littéraire », n. 70, 1983.
- N.-A- Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noir et Maghreb)*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- A. Laâbi, *Souffles*, premier trimestre 1966, Prologue, n. 1, p. 3-6.
- S. Laqabi, *Aspects de l'Ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*, Thèse de Doctorat, Paris, 1996 (www.limag.refer.org/Theses/Laqabi.PDF).
- A. Mdarhri Alaoui, *Roman algérien actuel et violence socio- politique : Tendances thématiques et narratologiques*, in N. Redouane, Y. Mokaddem (éds.), Éditions La Source, Toronto, 1989.
- R. Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, Robert Laffont, Paris, 1989.
- R. Mimouni, *Le Fleuve détourné*, Éditions Laphomic, Alger, 1985.
- R. Mimouni, *Tombéza*, Robert Laffont, Paris, 1984.
- A. Moudir-Derradji, *Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni : Le Fleuve détourné, - Tombéza et L'Honneur de la tribu*, Mémoire de magistère, (s. dir, de) Reggad Fouzia, Université de Sétif, 2009.
- C. Ollier, *Débat sur le roman*, in « Tel Quel », n. 17, 1964.
- T. Ouettar, *Les Martyrs reviennent cette semaine*, Alger, SNED, 1974.
- Interview de Mohammed Dib dans le quotidien « El-Khabar » repris

par « Horizon », n. 102, 3 juillet 1997, cité in *Paysage littéraire algérien des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*

G. Picon, *Le style de la nouvelle littérature*, in « Encyclopédie de La Pléiade, Histoire des littératures », t. 2 : Littératures occidentales, Gallimard, Paris, 1959.

J.-P. Péroncel-Hugoz, *Rachid Mimouni : L'écrivain citoyen d'une Algérie "détournée"*, in « Le Monde », le 14 février 1995.

J.-P. Fogel, D. Rondeau, *Pourquoi écrivez-vous ? 400 écrivains répondent*, Libération, Paris, 1988.

N. Redouane, *Autour des écrivains maghrébins*, La Source, Toronto, 1999.

N. Redouane, *De l'indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni*, in « Études littéraires », n. 3, vol. 33, 2001.

Y. Sebti, cités par J. Sénac, *Anthologie de la poésie algérienne*, Éditions Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1971.

M. Segarra, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Karthala, Paris, 2010.

SMATI, Extrait du journal « Horizons », entretien avec Mimouni, 1986.

F. Vitoux, *Rachid Mimouni Algérien, 44 romanciers*, in « Le Nouvel Observateur », 1989.

L'ÉCRITURE CARNAVALESQUE DANS L'HONNEUR DE LA TRIBU DE RACHID MIMOUNI

NAWAL MOKHTAR SAIDIA

Université Hassiba Ben Bouali de Chlef

nawal.mokhtarsaidia@yahoo.fr

Résumé

La littérature carnavalesque, en général, est le réceptacle du patrimoine culturel d'un peuple ; en ce sens qu'elle demeure la source de toute création, aussi bien orales qu'écrites. Partant de ce principe, la littérature algérienne de langue française en particulier a connu depuis l'indépendance de profondes mutations. Dans cet article, nous tenterons de proposer une réflexion sur le roman algérien d'expression française en nous appuyant sur une étude des aspects majeurs de la carnavalisation qui jalonnent son évolution. Pour percevoir le souffle carnavalesque qui anime notre corpus, nous nous appuierons d'abord sur les thèses de Bakhtine exposées dans deux livres principaux : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* et *L'Œuvre de François Rabelais*. Mais aussi sur de nombreux passages et remarques dans d'autres écrits bakhtiniens, car le carnaval était l'un des sujets principaux de son intérêt tout au long de sa vie. Dans la littérature algérienne, il est presque impossible d'entendre les mots « transgression », « réalisme merveilleux », « mise à nu », « fantastique », « parodie », sans les associer à Rachid Mimouni. Ainsi, son œuvre *L'Honneur de la tribu* échappe à toutes les contraintes idéologiques et les canons esthétiques qu'ont posés quelques-uns de ses prédécesseurs. Il s'agit donc ici de mettre en évidence et d'analyser les nouvelles techniques d'écriture empruntées au carnavalesque qui constituent pour l'auteur de véritables instruments pour exprimer les différents enjeux et crises intellectuelles, littéraires, sociales et politiques que l'Algérie a traversés à ses différentes étapes, pendant et après la révolution.

Mots-clés : carnaval, écriture carnavalesque, culture populaire

Abstract

Carnival literature in general is the receptacle of the cultural heritage of a people, in the sense that it remains the source of all literary creation, both oral and written. Based on this fact, Algerian literature in French has undergone profound changes since independence. In this article, we will try to frame a reflection on the Algerian novel in French by studying the main aspects of the carnivalisation that marks its evolution. It is almost impossible to hear the words “transgression”, “wonderful realism”, “naked”, “fantastic”, “caricature” in Algerian literature without associating them with Rachid Mimouni. His work, *L'Honneur de la tribu*, thus escapes all the ideological constraints and aesthetic canons imposed by some of his predecessors. It is therefore necessary to highlight and analyse the new writing techniques borrowed from the carnivalesque, which for the author are real instruments for expressing the various intellectual, literary, social and political issues and crises that Algeria has gone through in its various stages, during and after the revolution.

Key words: carnival, carnival writing, popular culture

1. Introduction

Dans l'optique de la terminologie de Mikhaïl Bakhtine, le concept de « carnavalisation » (ou d'écriture carnavalisée) a été clairement défini par Bakhtine dans sa *Poétique de Dostoïevski*. Il désigne la structuration de certains textes littéraires par la culture populaire, à divers niveaux énonciatifs et sémantiques. Évidemment, nous constatons l'inscription de la culture populaire dans la littérature, tandis que cette inscription est elle-même le résultat d'un processus de transposition, de textualisation ou, si l'on préfère, de transcodage (de divers langages sociaux au langage littéraire), conscient toutefois du caractère non bakhtinien du terme « code ». Mais pourquoi parler de « culture populaire » et non pas, de façon plus limitée et prudente, de carnaval, de rituels, de comportements ou de discours carnavalesques ?

Le carnavalesque est une théorie développée par Mikhaïl Bakhtine dans les années 1960. Dans son analyse de l'œuvre de François Rabelais, Bakhtine explique soigneusement les origines de la littérature carnavalesque, en la décrivant par rapport au carnaval du Moyen Âge et de la Renaissance. Selon lui, le principe de la fête du carnaval est de provoquer un renversement de l'ordre social ; il s'agit d'une « fête populaire, une fête marquée par la transgression, par la mise en question des hiérarchies, et où l'ordre établi se trouve dérangé »¹. Pour Scarpa, le propre de la perception carnavalesque du monde est de « faire entendre aussi, à côté de (ou contre) la culture officielle, sérieuse et légitime, monologique donc, les voix d'une culture comique, populaire et polyphonique celle de la place publique »².

Dans le même ordre d'idées, Bakhtine décrit le carnavalesque comme une « transposition en images artistiques du langage littéraire », la « transposition du carnaval dans la littérature » et la « carnavalisation » qui suivait³. Dans les premières étapes, « dans un régime social qui ne connaissait encore ni les classes ni l'État, les aspects sérieux et comiques de la divinité, du monde et de l'homme étaient, selon tout apparence, également sacrés, également, pourrait-on dire, "officiels" »⁴. Par conséquent, le carnaval et les rituels, l'humour, les festins et l'imitation prenaient une place aussi importante que l'Église officielle, et que tous les autres aspects religieux et politiques de la vie. Cependant, le « régime de classe et d'État » qui s'est présenté graduellement a rendu « impossible » l'existence des « droits égaux aux deux aspects », le comique et l'officiel. Comme résultat, les aspects comiques de la vie étaient transférés à un niveau officieux où, selon Bakhtine, ils ont acquis « un sens » modifié, et ils « se

¹ E. Welch, *Masque et carnaval dans la littérature européenne*, Actes du colloque de Ljubljana, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 44.

² M. Scarpa, *Le carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, CNRS Éditions, Paris, 2000, p. 160.

³ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-âge et sous la renaissance*, Gallimard, Paris, 1970 ; M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 122.

⁴ *Ibidem*.

comploquent et s'approfondissent, pour se transformer enfin en formes principales d'expression de la sensation populaire du monde, de la culture populaire »⁵.

Les manifestations carnavalesques font appel au jeu et rappellent les spectacles de théâtre, à la seule différence qu'ici on ne peut pas distinguer les acteurs des spectateurs. Les personnages emblématiques de cette culture populaire sont le fou et le bouffon, qui portent le carnaval. Ils sont ceux qui disent les vérités aux grands de ce monde, mais que la folie excuse. Le carnaval est donc le symbole du renouveau et de la remise en question momentanée de la hiérarchie. Selon Bakhtine, il est clair que la culture populaire trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans les comportements et les discours du carnaval. Il nomme cette « vision carnavalesque » « vision globale du monde propre à la culture populaire ».

Avant d'aller plus loin, rappelons brièvement les caractéristiques fondamentales du carnaval selon Bakhtine, c'est-à-dire du carnaval en tant qu'institution et de certaines conduites apparentées. Pour Bakhtine, le carnaval est « le peuple riant sur la place publique »⁶. Ces traits ne sont pas des marques textuelles ; ils décrivent des rituels et des comportements qui ont lieu en dehors du texte. Pourtant, ils ont quand même des conséquences textuelles. Dans ce contexte, les paroles sont sarcastiques et parodiques, évoquant une culture du rire universelle. Ainsi, Bakhtine affirme qu'il existe trois catégories d'expressions de cette culture populaire, à savoir les rites et les spectacles, ainsi que le comique verbal et le vocabulaire familier, voire grossier. La littérature carnavalesque se démarque alors à plusieurs niveaux : sa vision carnavalesque du monde, l'utilisation d'un langage populaire, voire vulgaire. Dans ce sens, la langue carnavalesque possède un vocabulaire particulier à la fois grossier et familier, mais ambivalent, ce que Mikhaïl Bakhtine nomme « réalisme

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-âge et sous la renaissance*, op. cit., p. 12.

grotesque ». Ainsi, « les mots disent autre chose que ceux de la culture dominante [...] [et] prennent racine dans un autre lieu, celui de la tradition populaire »⁷. La théorie du carnaval permet donc de montrer que l'ironie et la dérision, ainsi que les images matérielles et corporelles associées au rituel carnavalesque, sont des modes de contestation qui visent à subvertir les codes sociaux dominants, et non de simples divertissements pour le lecteur.

Dans cet article, nous voudrions comprendre comment les formes carnavalesques se manifestent dans l'œuvre de Rachid Mimouni, *L'Honneur de la tribu*. Dans quelle mesure peut-on parler de « carnavalisation » au sens bakhtinien à propos du roman algérien ? Notre objectif est de montrer les traits caractéristiques de l'écriture carnavalesque de Rachid Mimouni, et comment cette écriture novatrice devient un engagement politique qui dénonce le comportement méprisant des dirigeants algériens envers le peuple.

2. Les aspects de carnavalisation dans *L'Honneur de la tribu*

Dans *L'Honneur de la tribu*, Mimouni ne laisse pas insensible le lecteur ; il le décontenance et le déstabilise, car il se trouve devant une pratique du langage littéraire aux formes hors normes. L'accès au sens est 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. Dans ses écrits, la « carnavalisation » est également une distanciation dans la composante discursive qui se caractérise par la contestation dans la parole. Ses personnages développent des discours contraires à ceux déjà établis, déjà constitués et normalisés dans la société décolonisée. Ces procédés narratifs et ces discours ont tendance à se rejoindre intimement et à entrer en corrélation dans un mécanisme de cassure et de dispersion. De ce fait, l'œuvre de

⁷ M. Grimberg, *Carnaval et société urbaine à la fin du XV^e siècle*, in « Les fêtes de la Renaissance », n. 3, 1975, p. 237.

Mimouni répond pleinement aux critères d'une écriture hybride⁸, qui réalise un mélange des formes et des discours :

Le phénomène d'hybridation qui réalise toutes les formes possibles d'intégration des discours des personnages dans la voix narrative, de même qu'elle permet de souligner la présence des discours sociaux extérieurs susceptibles d'envahir la parole des personnages et celle du narrateur⁹.

Le roman révoque le statut du narrateur en tant que voix narrative unique et incontestée. Il multiplie les perspectives narratives et utilise le procédé de contiguïté pour faire coexister des discours les plus contradictoires. Son écriture dérange, interpelle, mais ne laisse indifférent personne. Sa grandeur, comme le souligne Charles Bonn, est « d'avoir su produire une véritable écriture à partir d'une réalité que l'on considère rarement comme littéraire »¹⁰. Il se réclame ainsi d'être un écrivain de la rupture :

On a effectivement parlé à mon propos d'écrivain de la rupture. L'énorme poids du passé récent et les mystifications d'un pouvoir qui toujours sut en jouer avec un art consommé nous ont longtemps affectés d'une injustifiable bienveillance. Il est temps de retrouver notre lucidité. L'oppression, l'injustice, l'abus de pouvoir sont inacceptable d'où qu'ils viennent, et il ne faut pas se contenter de dénoncer ceux d'hier... La réaction à mes romans est indice révélateur de l'état de confortable sclérose auquel nous sommes parvenus¹¹.

Mimouni parle des conséquences de l'introduction forcée de la modernité en Algérie traditionnelle, en exposant le désastre des

⁸ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1978, p. 125-129.

⁹ A. É. Cliche, *Un romancier de carnaval ?*, in « Études françaises », n. 3, vol. 23, 1987, p. 43-54 (<https://doi.org/10.7202/035725ar>, p. 46).

¹⁰ C. Bonn, *La vitalité de la littérature de langue française dans Maghreb*, in « Peuples et civilisations », Découverte, Paris, 1995, p. 172.

¹¹ R. Mimouni, *Paratexte du roman « Tombéza »*, Éditions Laphomic, Alger, 1985.

réformes agraires et l'incompétence du nouveau régime, dont les actions ont produit des dégâts irréparables dans tous les pays. La modernité à l'européenne et introduite de surcroît par un régime tout à fait avare et corrompu s'est avérée incompatible avec le mode de vie et la mentalité religieuse du pays. Elle est devenue un simple moyen d'enrichissement personnel et de règlement d'anciens comptes pour les arrivistes du nouveau régime et la raison de la frustration et de la ruine pour le reste du peuple. Les réformes agraires n'ont fait qu'aggraver la situation. Mal adaptées aux conditions algériennes, elles ont provoqué l'exode massif des paysans vers les villes et accéléré le déclin de plus en plus rapide du monde de la paysannerie algérienne. L'œuvre mimounienne cherche à repenser la condition d'« un Algérien, en situation coloniale, acculturé, luttant contre la dépersonnalisation »¹².

L'Honneur de la tribu est un livre sur la mémoire et le mépris. Mémoire de l'Algérie profonde dépliée par un vieux cheikh qui égrène un conte devant un témoin attentif. « Laisse donc ta machine s'imprégner de mes mots »¹³, dit-il, comme une voix intérieure à celui qui écrit. Ce lieu auquel Rachid Mimouni s'attache est un village isolé et calme, Zitouna. Il contraste avec ceux de ses deux premiers romans, *Le Fleuve détourné* (1982) et *Tombéza* (1984), qui ont été publiés en Algérie et sont inédits en France. Ce dernier roman constitue la fin d'une trilogie de la désillusion et de la déception. Il marque à la fois la naissance et l'apogée de cette nouvelle littérature qui est apparue au monde déjà mûre et fort originale.

En puisant son inspiration dans les ressources de la tradition orale et de la culture maghrébine, Mimouni propose une écriture romanesque moderne qui exploite une gamme de procédés et de genres alliant le réalisme, le fantastique, le comique, le mythe, l'oralité et l'Histoire :

¹² J. Arnaud, « Le mythe tribal chez Kateb Yacine », Actes du premier Congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère, Alger, SNED, 1973, p. 285-291.

¹³ R. Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, op. cit., p. 12.

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". La géométrie qui court dans "*L'Honneur de la tribu* est toute en spirale"¹⁴.

Dans *L'Honneur de la tribu*, le style épouse l'ordre du temps, le classicisme de l'harmonie et le rythme des traditions. Les seuls moments où la courbe du récit se fracture sont les interventions du préfet, Omar El Mabrouk, un enfant du pays renégat qui cherche à régler ses comptes avec son passé insalubre et tourmenté. Il y a longtemps que la tribu a perdu l'honneur et la dignité. Lorsque, plusieurs années plus tard, Omar El Mabrouk revient à Zitouna comme préfet, il n'aura aucun mal à exercer le pouvoir avec brutalité et injustice. « Le temps est venu de retrouver la mémoire »¹⁵. En effet, l'un des plus vieux habitants de Zitouna raconte comment un nouveau venu (après l'indépendance) va transformer le village en *wilaya* (préfecture) à la suite d'un nouveau découpage territorial. Fermé au monde, sans communication avec la modernité, replié sur lui-même, le village est soudain traumatisé par Omar El Mabrouk, qui débarque un jour pour secouer le pays et les gens. Avec les méthodes d'un petit dictateur formé dans les cellules du parti unique, il introduit ce qu'il appelle la civilisation et la modernité dans ce lieu désolé. Pour Mimouni, cet agent de l'État représente le « Progrès » et le mépris. Omar fait son entrée dans la vie des gens comme un perturbateur :

Nous constatâmes que les mots avaient changé de sens, les enfants de sexe, les femmes de mari, les hommes de métier et de fortune. La vulgarité de ses propos est l'emblème de sa toute-puissance : "Enfants

¹⁴ B. Mediène, *Présentation de « L'Honneur de la tribu » de Rachid Mimouni*, Éditions Laphomic, Alger, 1989.

¹⁵ A. Moudir-Derradji, *op. cit.*, p. 18.

de putes ! Je m'en vais vous enculer les uns après les autres, ici, au grand jour, avant de passer sur le corps de vos pucelles et épouses. Apprenez que désormais il n'existe en ce lieu qu'une autorité et une seule : la mienne, et qu'avant de vous permettre de péter ou d'essuyer votre morve il faudra me demander la permission"¹⁶.

Omar est alors en place et fait venir des gens importants, entre autres, « un personnage si haut placé que ses pieds ne pouvaient atteindre le sol »¹⁷, on commence à se rendre compte des ravages. Alors que le village vivait autrefois selon l'honneur, laissant les femmes sortir seules et dénudées. « Les civilisées vivaient le retard tourné vers les villes étrangères ». Beaucoup d'entre eux y avaient fait leurs études ; ils y avaient perdu leur âme (mais « Dieux aura pitié des égarés ! »). Les bienséances traditionnelles, la réserve, la politesse des ancêtres, tout se transforme ; les constructions surgissent du sol ; à l'école, on apprend les mathématiques et la langue des Roumis. Avec Omar s'installent les gendarmes, les policiers, les officiers, les responsables du Parti unique, les gardiens de la prison, etc. Omar est convaincu qu'il va pouvoir se « comporter en satrape » et s'en réjouit ; il va faire trembler et bouger tous ces culs-terreux. Ce à quoi un vieillard s'adressant aux nouveaux maîtres répond : « Vous ne vous serez levés contre le colonisateur que pour le remplacer ». Autant dire que ce roman ne manque ni d'humour, ni de perspicacité, ni de dévoilement des changements socioculturels en cours : idéologues et technocrates règnent.

La carnavalisation dans l'œuvre romanesque de Mimouni a pour vocation d'être une fable ou un conte, et se présente sous plusieurs aspects. D'abord, elle favorise le surgissement d'un style innovant et subversif dans le code narratif ordinaire, en entremêlant les genres différents et en s'appuyant sur toute une gamme de procédés formels d'écriture comme la polyphonie, la dérision et l'humour. Ces procédés se croisent à l'intérieur de la diégèse et contribuent à la création d'un

¹⁶ R. Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, op. cit., p. 165.

¹⁷ *Ivi*, p. 138.

univers romanesque incohérent, troublant et difficilement accessible au lecteur. En prolongeant le thème de la double trahison de la mémoire collective et de la parole donnée, cette œuvre va mettre en valeur l'expansion diégétique de l'engagement de l'auteur qui emprunte des voies les plus diverses. Celui-ci « se structure comme une perpétuelle continuation inventant une suite toujours renouvelée »¹⁸. De plus, la subversion carnavalesque que nous venons de voir, dans ce roman, se décline également sous d'autres formes esthétiques. Il s'agit de la « polyphonie » et du « dialogisme », concepts forgés par Bakhtine pour rendre compte de la création romanesque qui imite la complexité du monde qu'elle propose de représenter. L'écrivain met ainsi en scène le télescopage de plusieurs sensibilités et visions du monde, sans qu'aucune d'entre elles ne domine forcément les autres. Il s'agit bien de cette « pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, [de cette] polyphonie authentique des voix à part entière »¹⁹ que Bakhtine a décelées dans les romans de Dostoïevski. Chez Mimouni, la polyphonie se traduit par la pulvérisation de la parole dans la diversité énonciative. Cette pulvérisation est l'éclatement du texte par l'intrusion de voix appartenant au hors-texte. Elle signale l'absence de solidarité au sein de la communauté de Zitouna, fracturée en petits groupes. Elle devient, par extension, la traduction de l'état de crise que traversait l'Algérie à l'époque des années 1970-1980.

Dans l'œuvre mimounienne, l'ironie est présente dans chaque ligne. Elle reflète un monde complètement immergé dans un système inouï. L'auteur dénote une tournure d'esprit et un imaginaire qui se complaisent dans la parole emphatique, l'effet d'annonce, le codage du message adressé aux seuls initiés. L'ironie qui accompagne toujours une dimension péjorative a souvent une fonction de défense de l'émetteur ou de sa classe sociale contre la cible, censée jouir d'une immunité ou d'un pouvoir qui la met hors de portée de la simple

¹⁸ N. Redouane, *Lecture sociocritique de l'œuvre de Rachid Mimouni*, Thèse de Doctorat en Philosophie, Université de Toronto, 1999, p. 182.

¹⁹ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35.

critique. Pour montrer combien une personne est haut placée, on précise que ses pieds ne pouvaient atteindre le sol. L'emploi du verbe « atteindre » suppose qu'il ne pouvait le faire malgré ses efforts, ce qui ajoute à la dérision :

Un personnage si haut placé que ses pieds ne pouvaient atteindre le sol²⁰.

Combien sont nombreux les échelles du pouvoir ? On peut grimper jusqu'au ciel, il y aura encore des gens au-dessus²¹.

Par décret spécial, je déclarerai guéris tous les lépreux qui s'emploieront au chantier²².

La traduction de l'esprit du terme « lépreux » serait plutôt « galeuse ». Ce terme renvoie à une personne socialement défavorisée, mise au ban de la société. « El djourbines », les lépreux, sont à éviter car ils sont pollués à jamais. Dans la pratique langagière courante, ce terme désigne des personnes à éviter car leur fréquentation est nécessairement nocive.

L'ironie de cette image réside dans le fait qu'elle évoque une guérison qui se décrète. Omar El Mabrouk, habitué à décider de tout seul en se couvrant de la légitimité d'une loi sur mesure qu'il a créée, continue sur sa lancée sans aucun bon sens. Là encore, c'est une image carnavalesque, sans retenue et sans mesure, qui déclenche un imaginaire débridé et une envie de rire, et qui s'inscrit dans une fonction phatique très forte. D'ailleurs plus loin, il « verbalise les ânes »²³, « oblige les paysans à porter des chaussures... modifie le nombre des prières quotidiennes »²⁴.

Ainsi, un grand nombre de ces représentations symboliques ont une connotation ironique bien prononcée, comme en témoigne ce surnom péjoratif de « dinosaures » attribué aux habitants de Zitouna. Ces

²⁰ R. Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, op. cit., p. 138.

²¹ *Ivi*, p. 161.

²² *Ivi*, p. 185.

²³ *Ivi*, p. 189.

²⁴ *Ivi*, p. 196.

témoins fossiles de la grandeur du passé semblent pétrifiés dans le passé sans retour, n'ayant pas l'énergie de rompre la malédiction, dont ils sont frappés. Le suicide d'Omar El Mabrouk, ayant une valeur de punition, marque notamment la rupture de cette situation sans issue, en commémorant la fin des récits du passé et l'ouverture vers l'avenir. Les signaux d'ironie sont susceptibles de se manifester au niveau morphologique, rhétorique ou technique, formant une sorte de métalangage qui transmettrait un message particulier, d'après A. Ameziane. C'est particulièrement vrai pour le roman de Mimouni, où le sens ironique apparaît d'abord au niveau des techniques narratives. Ce qui est intéressant ici, c'est que ces mêmes techniques, qui étaient des indices de la *maghrébinité* tels que la polyphonie langagière, l'intervention du temps mythique et la prise de parole par l'indigène, qui traduisaient une forme de résistance à la culture dominante dans les années 1950 et visaient à dénoncer le colonisateur dévorateur et aliénant, semblent avoir changé de cible en se portant sur la critique de la société proprement algérienne dans l'œuvre de Mimouni.

3. Conclusion

Pour conclure, nous pouvons dire que le roman de Rachid Mimouni était une réflexion sur la soif du pouvoir, ses artifices et les ravages de la modernisation. Il s'inscrit dans la multiplicité formelle et thématique de l'univers ambivalent du carnaval. Son écriture déploie l'éclatement du récit afin de remettre en cause la linéarité, en introduisant des éléments d'incohérence ou de rupture à l'intérieur de la fiction. Ces traits caractéristiques de l'écriture carnavalesque traversent tout le texte en utilisant un discours de déformation de la réalité qui produit des effets d'étrangeté et d'incohérence. En définitive, l'œuvre de Rachid Mimouni est un enchevêtrement qui, sous le couvert d'une fable romanesque, est bel et bien un mélange de genres où l'écriture carnavalesque tient une place centrale.

Références bibliographiques

Corpus

R. Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, Robert Laffont, Paris, 1989.

Ouvrages

M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-âge et sous la renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1978.

C. J. Baroja, *Le carnaval*, Gallimard, Paris, 1965.

Y.-M. Berce, *Fête et révolte. Des mentalités populaires au XVI^e au XVIII^e siècles*, Hachette, Paris, 1976.

C. Bonn, *La vitalité de la littérature de langue française dans Maghreb*, in « Peuples et civilisations », Découverte, Paris, 1995.

A. É. Cliche, *Un romancier de carnaval ?*, in « Études françaises », vol. 23, n. 3, 1987, p. 43-54 (<https://doi.org/10.7202/035725ar>).

D. Fabre, *Carnaval, ou la fête à l'envers*, Gallimard, Paris, 1997.

M. Grimberg, *Carnaval et société urbaine à la fin du XV^e siècle*, in « Les fêtes de la Renaissance », n. 3, 1975, p. 547-553.

R. Mimouni, *Paratexte du roman « Tombéza »*, Éditions Laphomic, Alger, 1985.

B. Mediène, *Présentation de « L'Honneur de la tribu » de Rachid Mimouni*, Éditions Laphomic, Alger, 1989.

N. Redouane, *Lecture sociocritique de l'œuvre de Rachid Mimouni*, Thèse de Doctorat en Philosophie, Université de Toronto, 1999.

M. Scarpa, *Le carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, CNRS éd., Paris, 2000.

T. Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.

E. Welch, *Masque et carnaval dans la littérature européenne*, Actes du colloque de Ljubljana, L'Harmattan, Paris, 2002.

IRONIE ET « EMPUISSANCEMENT » FÉMININ DANS *LE CHÂTIMENT DES HYPOCRITES* DE LEÏLA MAROUANE

CATHERINE GRAVET
Université de Mons
catherine.gravet@umons.ac.be

Résumé

En analysant l'œuvre de Rabelais, M. Bakhtine a montré que le renversement des valeurs dans le carnavalesque peut être hautement subversif. Dans le roman de Leïla Marouane, *Le Châtiment des hypocrites* (2001), le carnavalesque et l'ironie – soit inversion des rôles féminins et masculins, danses et chants carnavalesques, transformations substantielles des personnages principaux (Fatima Kosra/Mme Amor, Rachid/Richard) – servent à dénoncer les traditions patriarcales musulmanes (notamment l'injonction à la maternité) qui entravent l'émancipation féminine.

Mots-clés : écriture carnavalesque, subversion, romancière francophone, émancipation féminine, ironie

Abstract

In his analysis of Rabelais' work, Bakhtin showed that the reversal of values in the carnivalesque can be highly subversive. In Leïla Marouane's novel *Le Châtiment des hypocrites* (2001), the carnivalesque and irony – i.e. the reversal of female and male roles, the carnival dances and songs, the substantial transformations of the main characters (Fatima Kosra/Mme Amor, Rachid/Richard) – serve to denounce the Muslim patriarchal traditions (in particular the call to motherhood) that hinder women's emancipation.

Key words: carnival writing, subversion, francophone female novelist, female emancipation, irony

1. Introduction

À Tlemcen comme à Binche, le carnaval célèbre la fin de l'hiver. Les fêtes qui se déroulent soit début janvier, soit durant les jours gras qui précèdent le carême chez les catholiques, sont ancrées dans un folklore très ancien – préhistorique ? – inscrit au patrimoine mondial de l'humanité. Le point commun entre les fêtes hainuyères et les berbères, c'est sans doute le masque et le travestissement, qui permettent à la population de libérer ses pulsions, de rompre avec les normes, de plonger dans l'excès et le désordre. Un être humain se déguise en animal, un maître et un esclave échangent leurs rôles, le sacré devient profane et *vice versa*, ce qui est permis est interdit et ce qui est interdit est permis¹.

Mikhaïl Bakhtine a compris combien ce renversement des hiérarchies et des valeurs pouvait être subversif. La notion de carnavalesque lui a permis d'analyser l'œuvre de François Rabelais sous un angle particulièrement innovant ; le recours au géant Gargantua par exemple autorise une critique à peine voilée de la religion au XV^e siècle.

2. Le Châtiment des hypocrites de Leïla Marouane : de nombreux indices ironiques

Dans le roman de Leïla Marouane², *Le Châtiment des hypocrites*

¹ Voir les aspects ethnographiques dans le chapitre « La vue générale des formes carnavalesques au Maghreb » in I. Poukhli (éd.), *L'élément carnavalesque dans le roman maghrébin de langue française (Nedjma de Kateb Yacine et Agadir de Mohammed Khaïr-Eddine à travers la théorie du carnaval de Mikhaïl Bakhtine)*, mémoire de DEA, Université Stendhal, Grenoble III, 2001, s.p.

² L'œuvre de Marouane a fait l'objet de plusieurs articles dont je me suis nourrie : T. Besch, *Sexe, crime et résilience dans Le Châtiment des hypocrites de Leïla Marouane*, in « Nouvelles études francophones », n. 2, vol. 19, 2004, p. 109-118 ; S. McIlvanney, *Rebel without a Cause? Female Brutality and Criminality*, in F. Chevillot, C. Trout (éds.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Rodopi, New York, 2013, p. 147-164 ; H. I. Ayadi, *L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane*, in SELF XX-XXI, *Écriture*

(Seuil, 2001), la notion de carnavalesque donne à voir que l'inversion, et l'ironie qui en découle ou l'initie, servent à dénoncer les traditions patriarcales et les lois musulmanes qui empêchent l'émancipation des femmes.

Dès les premières lignes du roman, l'héroïne, Mlle Kosra, « contournait les règles imposées par le désordre » : « Parce qu'elle était une femme, à visage et mollets découverts, un surcroît de taille, elle devait jour après jour penser un nouvel itinéraire, trouver une nouvelle ruse pour, c'était bien le cas de le dire, brouiller les pistes » (p. 13).

Tout de suite les indices ironiques se multiplient : le juron commun « Nom de Dieu » se transforme selon le contexte en « Nom d'un tchador mal empesé » (p. 13), « Nom d'une génération de clebs enragés » (p. 15) ou encore « Nom d'une machette mal affûtée » (p. 17). Une qualité de Mlle Kosra, sage-femme qui aimait les enfants, devient oxymore puisque, outre le fait que bientôt elle ne supportera plus les enfants, elle est amenée « à soigner [...] des monstres » (p. 18). Quant à cette remarque, « la loi veille, merci Simone » (p. 34), on peut la qualifier de jeu de mots féministe.

Selon Aimie Maureen Shaw³, « le grotesque est aussi une forme de renversement, une déviation de la norme » et le grotesque se manifeste « par une attention portée au bas-corporel et aux orifices : les excréments, boire, manger, etc. ». On note, entre autres, que dans son

féminine aux XX^e et XXI^e siècles, entre stéréotypes et concepts – Journée d'études du 12 décembre 2015, Université Paris-Sorbonne (<https://self.hypotheses.org/315>, consulté le 17 mars 2017) et thèse en cours ; C. Gravet, *Leïla Marouane revisite Médée*, in M.-J. Fourtanier, A. Chelly-Zemni (éds.), *Le Mythe dans la pensée contemporaine*, Colloque de l'Université de Sousse, avril 2017, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 249-266 ; C. Gravet, *Comment la folie vient aux femmes ? Personnages de folles dans quelques récits de Maghrébines : d'Isabelle Eberhardt à Leïla Marouane*, in « Çedille. Revista de Estudios Franceses », n. 7, 2017, p. 131-154.

³A. M. Shaw, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, Thèse de doctorat, Université de Victoria au Canada, 2007 (https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie_Shaw_Thesis.pdf?sequence=1).

roman, Marouane porte en effet un intérêt au bas du corps de son héroïne, Mlle Kosra, Fatima Amor. C'est l'une des premières manifestations du carnavalesque. Quand elle est arrêtée par trois hommes qui ont besoin de ses services et vont l'emmener de force dans les montagnes pour soigner le moudjahidin, la peur la prend littéralement au ventre : « Le gargouillis dans son ventre cherchait maintenant une issue, et lorsque la portière claqua dans un bruit de fin du monde, les muscles de son sphincter cédèrent » (p. 17). Le comportement des intestins, de l'estomac et de la vessie de l'héroïne fait l'objet d'une longue description et, contrairement aux conventions sociales les plus communément adoptées, Mlle Kosra espère en tirer avantage :

Une fois installée dans la voiture blanche [de ses ravisseurs], une fois les vitres remontées, établi le silence, une odeur d'urine et d'excrément se propagea. Elle ne ressentit ni honte ni gêne. N'eut qu'une prière. Que ces émanations dissuadent les trois hommes d'un quelconque dessein lubrique. [...] Un goût de café au lait bouscula ses amygdales. In extremis, elle déjoua une vidange stomacale. [...] Le renvoi eut lieu, éclaboussant le conducteur. Qui ne put s'empêcher de lâcher un juron (p. 25).

3. Inversion des rôles hommes / femmes

3.1. Fatima n'est plus la même

Les rebelles islamistes ont utilisé Fatima comme infirmière et comme esclave sexuelle. Quelques mois plus tard, elle est « libérée des griffes de ses ravisseurs [...] profanée, mutilée, l'utérus plein à craquer », elle accouche d'une fillette qu'elle donne en adoption. Un an plus tard, elle sort de l'hospice où elle avait trouvé refuge. Mais elle est incapable de reprendre le cours normal de sa vie. Un sentiment de paralysie l'habite, notamment à l'idée de revoir sa famille – les hommes de sa famille : « Son passage dans les djebels l'avait, on s'en

doute, à jamais dégoutée de la nature, et de ses prodiges » (p. 27).

Ses premières réactions s'inscrivent dans la subversion. Fatima erre dans les rues d'Alger, elle « prit l'habitude de lambiner de-ci de-là, de coucher par-ci par-là [...] s'attardant dans les rues, bravant couvre-feu et déflagration » (p. 28). La jeune infirmière consciencieuse côtoie désormais les prostituées et se comporte comme l'une d'entre elles : « Le soir venu, les sens en éveil, la rage à son apogée, ornée d'une perruque, grimee et légèrement vêtue, sous un djelbab sombre, il lui arrivait de déambuler sur les avenues [...] où des femmes décolorées et professionnellement fardées offraient courageusement leur gagne-pain » (p. 28). Sans plus aucune retenue, « elle se découvrait une foultitude de fantasmes. [...] Son imagination s'enflammait à la recherche de sensations plus abstruses les unes que les autres » (p. 29). Elle a 33 ans, elle n'aime plus les enfants mais elle consomme les mâles, errant comme une vagabonde : elle alpague les hommes et les entraîne à l'hôtel à la recherche de sensations inédites (p. 28-29). Elle en profite pour chaparder les portes-feuilles de ces « quidams à la verge gonflée » (p. 34). Les musulmanes n'ont pas le droit de disposer de leur corps et leur sexualité est sévèrement contrôlée, mais le délit de *zina* n'est rien à côté de celui qu'elle imagine accomplir. Dans son sac, elle conserve un scalpel, des aiguilles, du fil et de l'éther pour une vengeance dont elle rêve sans jamais l'accomplir (p. 34), mais aussi un cahier d'écolier où noter le déroulement de ses nuits, ce qui lui paraît essentiel à sa survie (p. 42).

L'occupation de l'espace extérieur, la rue, ainsi que l'activité sexuelle, avec le rêve d'émasculer ses compagnons, sont évidemment transgressives pour une femme, qui plus est algéroise.

3.2. Danses et chants carnavalesques

Ses nuits sont aussi peuplées de cauchemars et d'hallucinations, où se déroulent de véritables bacchanales :

Le bar se transforme en clairière. Les hommes maintenant flottent dans des tuniques et des pantalons larges [...]. Tous ces yeux qui se

dilatatent, enflent, saillent, ces peaux qui luisent, verdissent, se parsèment de taches brunes. Peu à peu, sautillant tel des péloïdes en rut, ils forment une ronde silencieuse au milieu de laquelle elle se tient debout, aussi dépouillée qu'une larve, le ventre rond, le nombril turgescent. [...] Commencer la danse, sa danse, elle tape des mains, pour la cadence, et sa voix se libère. Bête aux portes de l'équarissage, elle bame (p. 37).

Larve ondulante entourée de batraciens bondissant au milieu des bois, que reste-t-il d'humain dans ce spectacle indécent ?

3.3. Rencontre avec Rachid

Quand Mlle Kosra rencontre – par hasard ? – Rachid, un ami d'enfance à qui elle était promise, elle est submergée par le désir : les yeux bleus, la nuque, le cou « lisse, fragile et robuste à la fois » provoquent « de délicieuses contractions [...] humidifiant agréablement son entre-jambe » (p. 49). Elle s'insurge : « pourquoi les prescripteurs des Lois n'avaient-ils pas contraint ses fils d'Adam à se voiler ? Pourquoi ne protégeait-on pas les filles de la fragile Ève, de la Luxure ? ». Il n'est pas habituel de lire une telle manifestation du désir féminin, accompagnée d'un regret ironique : l'injonction morale de porter le voile est souvent considérée comme sexiste et patriarcale, voire comme « incarnation historique de l'inégalité des sexes »⁴. Si cette injonction est faite aux hommes, les rôles sont une fois de plus inversés. D'ailleurs, Rachid fait des crises de nerfs hystériques, tandis qu'elle reste étrangement calme et apaisée. Quand il croit qu'on lui a volé sa voiture, les gens pensent qu'il est « maboul » (p. 61) ou « hystérique » (p. 62) : il court sous le déluge, cherche sa voiture, le timbre de sa voix est désespéré, il

⁴ N. Bestandji, *Le voile dans le sport vise le respect d'une injonction morale sexiste et patriarcale* [extrait de *Le linéol du féminisme. Caresser l'islamisme dans le sens du voile* (Seramis, 2021)], in « Marianne », 11 février 2022 (www.marianne.net/agora/tribunes-libres).

s'effondre sur le bord du trottoir et se plaint « il faut toujours que ça tombe sur moi » (p. 63). Quand il retrouve sa voiture, il s'écrie : « ma Cathie⁵ ! ma Katiouchka ! » (p. 66). Rachid « passe d'une humeur à l'autre sans transition » (p. 65) (comme le ferait une femme, si on en croit les préjugés ?). C'est toute la ville d'Alger qui, le soir, sombre dans la folie, offrant le dégradant spectacle de ce qu'il y a de pire dans le carnaval : « c'était l'heure où Troumaboul atteignait le paroxysme de la crise de nerfs se préparant à plonger dans la démence nocturne » (p. 66).

3.4. *Fatima devient Mme Amor, part à Paris*

Avec Rachid, alias Richard, la confiance ne règne pas. Fatima n'évoque rien de ce qu'elle nomme, par litote et pour elle-même, sa « villégiature sur les cimes et les flancs des djebels » (p. 68) ou de son « excursion dans les maquis » (p. 71). D'ailleurs, comment parler des horreurs subies autrement qu'avec ironie ? Elle n'a rien oublié et le raconte dans un style haché, dans une énumération répétitive, oxymorique, qui chosifie les agresseurs : « les traits de visages, l'obscurité des tranchées, la sélection des abayas, les viols collectivement organisés, hâtivement hallalisés, chacun son tour, chacun pour son verset, ça s'introduit, ça consomme, ça s'essuie, ça crache, ça maudit et ça honnit... » (p. 68). Comme Pierre Schoentjes l'explique, l'ironie provient tout à la fois d'une « juxtaposition de deux éléments contradictoires [...] du rapprochement de ce qui devrait rester séparé dans l'expression, de deux termes contradictoires et mutuellement exclusifs »⁶ – les viols/hallalisés ; d'une simplification du processus liée à une simplification syntaxique (accumulation de phrases nominales) ou « escamotage de certains éléments »⁷ ; auxquels peut s'ajouter de la pudeur⁸.

⁵ Cathie est aussi le nom de la femme qui devra remplacer Fatima quand il s'avérera que cette dernière ne veut pas d'enfant ou ne peut plus en avoir.

⁶ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil/Points, Paris, 2001, p. 171.

⁷ *Ivi*, p. 172.

4. *Vertiges finaux*

Après cinq ans de vie commune, aucune grossesse n'est parvenue à terme. À près de quarante ans et après six curetages, enceinte pour la septième fois, Mme Amor ne peut ou ne veut se conformer à la tradition. Elle refuse grossesse et maternité. Inversion des rôles encore, Rachid/Richard, lui, veut un enfant que Fatima refuse de lui donner. Il se comporte toujours en véritable fée du logis, une « perle rare » (p. 142), mais ses « injonctions [deviennent] froides, détournées, parfois, déterminées, toujours » (p. 114). Il regarde désormais sa femme (qu'il n'a pas épousée) « comme s'il ne la voyait pas. Ou qu'elle était de trop » (p. 101). Ses intonations se chargent « sinon de mépris, du moins d'ironie » (p. 150) et cette ironie se transforme en violence majeure. Convaincu que sa femme se débarrasse sciemment de « ses » bébés (p. 113), Rachid/Richard se fiance avec une convertie, Cathie (c'était le nom qu'il avait donné à sa voiture), alias Khadija. Il finit par exiger que Fatima, toujours sans carte de séjour, rentre en Algérie.

Marouane passe alors de la litote à l'hyperbole. Comme le rappelle Schoentjes, ces deux figures de style sont les plus fréquentes dans le discours ironique⁸. Une haine incontrôlable s'empare de Fatima et le récit plonge dans l'excès. L'héroïne tente de faire disparaître toute trace de sa fausse couche (sans doute provoquée par ses propres coups de poing dans le ventre), en brûlant le fœtus abondamment arrosé d'huile essentielle au romarin (p. 192) pour faire croire à un poulet rôti : « elle avait d'abord pensé l'installer dans le berceau. [...] saisie d'un élan de lucidité, elle a soulevé le rideau de fer de la cheminée, et posé le fœtus au milieu de l'âtre. [...] C'était écœurant, insoutenable » (p. 192). Malgré le sang, elle court s'acheter des sous-vêtements affriolants, se pare et se poudre (p. 196) – elle a tout l'attirail du travestissement et des jeux sadomasochistes : « dentelles et latex, boas

⁸ *Ivi*, p. 176.

⁹ *Ivi*, p. 175.

en plumes de toutes les couleurs, paire de menottes plaquées or mules rouges parsemées de plumes bottines de cuir vernis à talons très aiguille [...] guêpière en latex » (p. 197-198)... et s'acharne ensuite à aguicher son mari, en présence de ses invités pour, prétend-elle, refaire tout de suite un nouveau bébé... Son mépris pour les convenances sociales est total¹⁰.

Perd-elle le contact avec la réalité ? Ou, au contraire, éprouve-t-elle le sentiment exacerbé d'une agression insoutenable qui réactive les traumatismes du passé et lui fait perdre toute conscience des réalités ? Fatima Amor-Kosra retrouve alors son bistouri et accomplit enfin les gestes fantasmés : après l'avoir violé, elle procède à un « évidage », un « dépeçage », un « sinistre découpage », elle « taillad[e] les gonades [de Rachid] pour les lui recoudre sur la figure » (p. 114-116). Elle le traîne, anesthésié, jusqu'à la salle de bain et le plonge dans l'eau de la baignoire, avec un chauffe-eau électrique branché. Pendant qu'il cuit, elle se rase le crâne, sort manger une entrecôte saignante et n'hésite pas à montrer ses seins au serveur, avant de rentrer dépecer Richard sans risque de salir le parquet (p. 216-219). Ces derniers gestes, excessivement, grotesquement transgressifs, positionnent l'héroïne, symboliquement, radicalement, dans le camp masculin : viol, crâne rasé, viande rouge à dévorer, exhibition, impudeur, assassinat... Fatima, à la fin de son récit, rompt, de manière burlesque et caricaturale, avec l'aliénation qui empêchait son épanouissement. La femme, murée dans la soumission et le silence, se déchaîne et se libère dans une folie carnavalesque inédite. Elle a dépassé Médée l'infanticide, elle est devenue une guerrière. À force d'ironie, de sarcasmes, d'humour noir, très noir, Marouane entraîne ainsi son lectorat dans un cynisme puissant et ses attaques corrosives ou grotesques visent à saper les fondements conventionnels de la morale des hommes pour retrouver une éthique féministe.

Sans doute faudrait-il étudier plus attentivement les modalités de la narration. Guillaume Fondu rappelle qu'« elles ont constitué l'un

¹⁰ Ivi, p. 230.

des terrains les plus riches de la politisation de la pratique littéraire [...] notamment en posant des questions essentielles : pourquoi, et donc comment raconter des histoires ? »¹¹. Nous avons essayé de répondre à la première question, le second reste en suspens. Mais du point de vue de l'écriture, la chronologie de la « reconstitution » à laquelle Mme Amor se livre avec une grande lucidité, long monologue chaotique, confession revancharde entrecoupée d'éclats de rire dément (p. 161), sans réel interlocuteur, dérape si bien qu'on ignore dans quel ordre se déroulent les événements, et même s'ils se déroulent dans la « réalité » du roman. Dans cet inquiétant récit de soi, seuls les repères typographiques fournissent quelques indices pour distinguer réel et fiction carnavalesque quand le romain devient italique pour passer notamment du « elle » au « je » (p. 201).

5. Conclusion

Au sujet de Marouane, partageons l'idée déjà ancienne de Randolph S. Bourne : « l'ironiste est le grand intellectuel démocrate [...]. Dans son monde, il n'y a pas de caste privilégiée, pas d'aristocratie des sentiments à révéler, ni de systèmes d'intérêts tabous »¹². Dans le monde sans tabou de Marouane, intellectuelle et démocrate, les hommes ne font pas partie d'une caste supérieure et ne peuvent pas imposer longtemps leurs diktats. Et la remarque de Richard Rorty : « les Ironistes libéraux sont ces gens qui rangent parmi les désirs infondables leur propre espoir que la souffrance sera réduite, que l'humiliation d'êtres humains par d'autres êtres humains peut cesser »¹³ s'applique parfaitement au féminisme de Marouane, qui n'est autre qu'un humanisme défendant bec et ongles les droits des femmes.

¹¹ G. Fondu, *Qu'est-ce qu'un roman progressiste ?*, in « Le Monde Diplomatique », mars 2022, p. 27.

¹² R. S. Bourne, *The Life of Irony*, in «Atlantic Monthly», 1913, cité par Schoentjes, *op. cit.*, p. 283.

¹³ R. Rorty, *Contingence, Ironie & Solidarité*, 1989, cité par Schoentjes, *op. cit.*, p. 284.

Linda Hutcheon¹⁴, quant à elle, estime que « l'ironie a sans aucun doute une dimension politique » mais « qu'il n'y a rien d'intrinsèquement subversif dans le scepticisme ironique », et que « malgré l'actuel engouement pour l'ironie dans les travaux critiques et créatifs des auteurs contestataires, féministes, postcoloniaux et homosexuels, nous devons nous souvenir du caractère "transidéologique" de l'ironie ». Il s'agit donc d'établir la dimension idéologique de l'ironie au cas par cas et ce que nous affirmons au sujet de Marouane ne sera sans doute pas valable pour une autre autrice. Hutcheon souligne surtout à quel point le procédé est étrange : pourquoi décider de dire quelque chose que nous ne pensons pas pour exprimer ce que nous pensons, tout en attendant que les autres comprennent que nous entendons dénoncer quelque chose ? Comment décider qu'il faut lire Marouane au second degré ?

C'est que « l'ironie joue volontiers sur des connaissances partagées », comme le rappelle Schoentjes¹⁵. Et la lectrice que je suis se fait de l'autrice, de ses valeurs, une idée relativement précise. Bien que la quatrième couverture ne mentionne en rien cette dimension ironique, la lecture attentive de ses ouvrages ainsi que le site d'une des maisons d'édition qui la publie autorisent une certaine connivence face au machisme abusif. Les éditions Fayard fournissent ces éléments biographiques sur leur site :

Leïla Marouane, pseudonyme de Leyla Zineb Mechentel, née en 1960, à Djerba. [...] En 1989, ses chroniques lui valent lettres de menace et d'injures, qu'elle ne prend pas au sérieux jusqu'au jour où elle est agressée et laissée pour morte. Leïla Marouane vivait seule dans une ville conservatrice située au nord de Blida, devenue la capitale de ce que l'on baptisera, lors des années noires (1990-2000), le Triangle de la mort. Après l'agression, elle se réfugie à Alger, chez des amis, allant d'une maison à l'autre. Cette clandestinité inspirera à Leïla

¹⁴ L. Hutcheon, *Irony's Edge*, 1994, cité par Schoentjes, *op. cit.*, p. 288-301.

¹⁵ Cité par Schoentjes, *op. cit.*, p. 183.

Marouane nombre de ses romans, dont [...] le troisième, *Le Châtiment des hypocrites*¹⁶ en 2001.

Références bibliographiques

H.-I. Ayadi, *L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane*, in SELF XX-XXI, *Écriture féminine aux XX^e et XXI^e siècles, entre stéréotypes et concepts* – Journée d'études du 12 décembre 2015, Université Paris-Sorbonne (en ligne).

T. Besch, *Sexe, crime et résilience dans Le Châtiment des hypocrites de Leïla Marouane*, in « Nouvelles études francophones », n. 2, vol. 19, 2004, p. 109-118.

N. Bestandji, *Le voile dans le sport vise le respect d'une injonction morale sexiste et patriarcale* [extrait de *Le linceul du féminisme. Caresser l'islamisme dans le sens du voile* (Seramis, 2021)], in « Marianne », 2021 (www.marianne.net/agora/tribunes-libres).

R. S. Bourne, *The Life of Irony*, in « Atlantic Monthly », mars 1913, (www.theatlantic.com/magazine/archive/1913/03/the-life-of-irony/644411/).

G. Fondu, *Qu'est-ce qu'un roman progressiste ?*, in « Le Monde diplomatique », mars 2022, p. 27.

C. Gravet, *Comment la folie vient aux femmes ? Personnages de folles dans quelques récits de Maghrébines : d'Isabelle Eberhardt à Leïla Marouane*, in « Çedille. Revista de Estudios Franceses », n. 7, 2017, p. 131-154.

C. Gravet, *Leïla Marouane revisite Médée*, in M.-J. Fourtanier, A. Chelly-Zemni (éds.), *Le Mythe dans la pensée contemporaine*, Colloque de l'Université de Sousse, avril 2017, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 249-266.

L. Hutcheon, *Irony's Edge*, Routledge, Toronto, 1994.

L. Marouane, *Le Châtiment des hypocrites*, Seuil, Paris, 2001.

S. McIlvanney, *Rebel without a Cause ? Female Brutality and*

¹⁶ www.fayard.fr/auteur/leila-marouane/, consulté le 17 mars 2025.

Criminality, in « Leïla Marouane's *Le Châtiment des hypocrites* », in F. Chevillot et C. Trout (éds.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Rodopi, New York, 2013, p. 147-164.

I. Poukhli, *L'Élément carnavalesque dans le roman maghrébin de langue française* (*Nedjma de Kateb Yacine et Agadir de Mohammed Khair-Eddine à travers la théorie du carnaval de Mikhaïl Bakhtine*), mémoire de DEA, Université Stendhal, Grenoble III, 2001.

R. Rorty, *Contingence, Ironie & Solidarité*, trad. fr. P.-E. Dauzat, Armand Colin, Paris, 1989.

P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil/Points, Paris, 2001.

M. Shaw, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, Thèse, Université de Victoria au Canada, 2007

(https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/191/Aimie_Shaw_Thesis.pdf?sequence=1).

LES STRATÉGIES DE L'ÉCRITURE CARNAVALESQUE DANS LE ROMAN *LA NUIT DE L'ERREUR* DE TAHAR BEN JELLOUN

ATIQA BAKHTI

Université Mohamed Boudiaf, M'sila

atiqa.bakhti@univ-msila.dz

Résumé

Le roman de Tahar Ben Jelloun se présente comme prometteur d'une écriture hybride marquée par la plurivocité, le dialogisme, la mixtion des genres et des formes littéraires, dont la référence à l'oralité et au fantastique populaire est cruciale dans le fonctionnement du texte. Cette esthétique bouleversante est expliquée par le croisement des genres et des formes littéraires. L'écrivain ne cesse de multiplier les techniques scripturales ; il parodie le réel en mettant en scène des personnages atypiques, légendaires et mythiques, qui révèlent ainsi les paradoxes de l'âme humaine. D'ailleurs, son roman ne manque pas la présence du conteur public qui erre, à travers les places, pour cueillir les âmes dolentes des auditeurs. Ainsi, les personnages légendaires, comme *Kendischa* ou *J'ha*, peuplent l'univers fictionnel de Ben Jelloun et rappellent aussi ses ressources de l'incontournable *Mille et une Nuits*. Tous ces procédés, et bien d'autres comme l'ironie, la polyphonie et l'humour noir, procèdent à la fragmentation du texte. Par exemple, les romans comme *La Prière de l'Absent* (Seuil, 1981), *L'Enfant du Sable* (Seuil, 1985) et *La Nuit de L'Erreur* (Seuil, 1997) représentent des personnages-conteurs en quête d'une identité et d'une parole disparue à travers des histoires enchâssées et inachevées. Dans la présente étude, nous nous interrogeons sur l'ensemble des procédés d'écriture qui mettent en relation l'univers littéraire et les formes carnalesques. Nous nous interrogeons également sur les aspects d'une écriture qui transgresse les frontières entre les genres littéraires, en faisant du texte un espace de dialogue entre les différentes formes.

Mots-clés : écriture carnavalesque, polyphonie, hybridité, parodie, transgénéricité

Abstract

Tahar Ben Jelloun's novel shows the promise of a hybrid style of writing, characterised by the presence of plurivocality, dialogism and the mixing of genres and literary forms, with references to orality and popular fantasy crucial to the functioning of the text. This deeply moving aesthetic is explained by the crossing of genres and literary forms. The author never ceases to multiply his literary techniques, parodying reality by portraying atypical, legendary and mythical characters, thus revealing the paradoxes of the human soul. Moreover, his novel does not lack the presence of the public storyteller, who roams the squares to pluck the aching souls of his listeners. Legendary characters such as Kendischa and J'ha populate Ben Jelloun's fictional universe and remind us of his sources from the Thousand and One Nights. All these devices and many others, such as irony, polyphony and black humour, fragment the text. For example, novels such as *La Prière de l'Absent* (Seuil, 1981), *L'Enfant du Sable* (Seuil, 1985) and *La Nuit de L'Erreur* (Seuil, 1997) depict narrative characters in search of an identity and a lost word through embedded and unfinished stories. In this study we look at all the writing processes that link the literary world to carnivalesque forms. We also look at aspects of writing that cross the boundaries between literary genres, making the text a space for dialogue between different forms.

Key words: carnivalesque writing, polyphony, hybridity, parody, transgenerosity

1. Introduction

La littérature maghrébine d'expression française s'affirme dans la transgression du code linguistique et du code esthétique, d'où les aspects du texte littéraire se creusent dans l'expression de la culture et

de la tradition arabo-musulmane. Le roman de Ben Jelloun est prometteur d'une écriture hybride marquée par la plurivocité, le dialogisme, la mixtion des genres et des formes littéraires, dont la référence à l'oralité et au fantastique populaire est cruciale dans le fonctionnement du texte. Cette esthétique bouleversante rejoint la conception transgénérique expliquée par le croisement des genres et des formes littéraires, à savoir le conte, la légende, le mythe, la poésie et la prose poétique. C'est ainsi que Charles Bonn explique que le roman de Ben Jelloun

côtoie le conte, la légende, les rites maghrébines, les mythes ancestraux... L'originalité de Ben Jelloun réside dans son art de saisir tous les aspects de la tradition et de la culture maghrébine en une symbiose singulière avec le vécu quotidien et les problèmes sensibles de la société¹.

De *Harrouda* (1973) à *L'Insomnie* (2019), Ben Jelloun ne cesse de multiplier les techniques scripturales afin de renvoyer le lecteur à un univers populaire à la limite du réel. Il parodie le réel en mettant en scène des personnages atypiques, parfois légendaires et mythiques, qui révèlent ainsi les paradoxes de l'âme humaine et renseignent sur le mal existentiel de l'individu marocain dans une société en pleine mutation.

Le roman *La Nuit de L'Erreur*² met en scène des personnages-conteurs en quête d'une identité trouble et d'une parole disparue, à travers des histoires enchâssées et inachevées. Le récit scrute également la condition de la femme maghrébine. En effet, la somme des métaphores et des symboles issus du patrimoine oral et folklorique brise le continuum de la narration et impose un nouveau mode de la réception du texte de Tahar Ben Jelloun.

¹ Ch. Bonn, N. Khadda et A. Mdarhri-Alaoui (éds.), *Histoire littéraire de la francophonie, littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Paris, n. 1, 1996, p. 141.

² T. Ben Jelloun, *La Nuit de L'Erreur*, Seuil, Paris, 1997.

Dans la présente recherche, nous interrogeons l'ensemble des procédés d'écriture qui mettent en relation l'expression littéraire et les formes d'écriture orale, comme le conte et le carnavalesque. Nous scrutons également les aspects d'une écriture qui transgresse les frontières entre les genres littéraires en faisant du texte un espace de dialogue entre les différentes formes littéraires. Nous supposons que le roman de Ben Jelloun impose une nouvelle écriture qui élogie la transgression de la littérarité du roman traditionnel maghrébin et bouleverse, par conséquent, le genre romanesque. La structure du récit subit l'influence de l'aspect traditionnel et folklorique³ de la société marocaine, une histoire qui ne cède qu'à deux motifs : la liberté et l'humour.

2. La Nuit de l'Erreur : un récit polyphonique

L'écrivain maghrébin puise dans sa culture natale des représentations de la vie traditionnelle et, par le biais de son aspect métaphorique, le folklore maghrébin, en l'occurrence marocain, est investi sur les différents plans, à savoir politique, social et religieux. L'intrigue de base raconte l'histoire d'une femme mystérieuse qui s'appelle Zina. Elle est née le même jour de la mort de son grand-père maternel. C'est une jeune fille rebelle, mystérieuse et dangereuse qui traverse le temps et l'espace pour détruire ses amants. Le roman correspond à une parodie du quotidien marocain par le récit-contes de Zina ; il s'agit d'un monde qui se construit en fonction de l'imaginaire populaire, perturbé par des récits des conteurs-personnages. C'est ainsi que, dans *La Nuit de l'Erreur*, le personnage conteur explique :

Ce que tu appelles ainsi sont des histoires de vie et de mort, ce sont des histoires de gens qui souffrent, espèrent, travaillent, rêvent,

³ Nous appellerons « littérature carnavalisée » celle qui a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval) (Cf. M. Bakhtine, 1963, p. 152).

imaginent, osent, pleurent et rient ; certains abrègent leurs souffrances en se supprimant, d'autres persévèrent dans leur être jusqu'à arriver en enfer... Mais, ma pauvre amie, tu ne sais pas avec qui tu parles... Tu te rends compte, je suis investi par la Sainte des mots et des paroles... (p. 85).

À l'image du conteur public de Jamaa El Fna⁴, l'auteur de *La Nuit sacrée* continue de séduire son lecteur et de charmer son public écrasé par le malheur et les problèmes de la vie quotidienne. À travers des personnages ridicules et des êtres marginalisés, le narrateur manie l'histoire de Zina et mêle le réel et le fantastique. Il s'agit d'une stratégie qui séduit son public, déjà habitué à ce fantasme esthétique.

Par ailleurs, *La Nuit de l'Erreur* est un récit habité par les conteurs, des voix multiples qui errent partout pour faire entendre la voix du réel déconstruit au seuil de l'imaginaire. L'histoire de Zina, la femme qui a le pouvoir magique de détruire les hommes qui ont aimé ou cru l'avoir aimée, n'est en réalité que le revers de l'histoire des démunis et des marginalisés de la société marocaine, qui expriment par là le malheur et la souffrance quotidiens. L'auteur puise dans la culture orale et populaire pour transmettre le message d'une population en désarroi. Il décrit ensuite le paysage folklorique du quotidien à Tanger, une ville où des personnages renvoient à des symboles de détresse, comme en témoignent leurs prénoms ou surnoms :

Voilà pourquoi Tanger est plein de gens qui traînent dans les rues, des gens à qui on a promis un grand voyage et qui se retrouvent sans rien, la tête remplie de sable, les mains vides et l'âme en loques. Il y a Midou, l'unijambiste qui donne l'heure avec une précision suisse ; Hamou, le charlatan qui vend une poudre rose qui développerait la

⁴ Jamaa El Fna est une place située à Marrakech, à proximité de la mosquée Koutoubia. Ce lieu attire des touristes et des visiteurs qui viennent assister à des spectacles animés par des charmeurs de serpents, des conteurs, des musiciens populaires ainsi que des orateurs racontant des histoires ou vantant les mérites de produits magiques. L'UNESCO a inscrit ce lieu au patrimoine oral et immatériel de l'humanité en 2001.

puissance sexuelle ; Ghita, trop vieille pour faire la pute, loue des enfants pour mendier ; El Ghoul, qui s'est laissé emporter par le vent bleu jusqu'à se cogner contre la grande grue du port, depuis il n'a plus sa tête ; Abbas, l'estropié du Gharb qui se croit arrivé en France ; Pépé, le garçon de café de Larache qui exhibe un faux passeport belge et ne comprend pas pourquoi on le refoule ; Madiha, la paysanne qui habite au cimetière des chiens ; Inge, l'Écossaise qui a vendu son passeport et ne peut plus quitter la ville. [...] (p. 124).

La description des personnages donne l'illusion d'une représentation des acteurs de théâtre en plein air. Elle montre en succession d'images des figurants portant des aspects de personnes en marge de la vie, auxquelles le public est censé jouer un rôle déterminé. Entre des charlatans, des mendiants, des orateurs et des égarés, c'est ainsi que l'image de la vie se construit. L'auteur explique :

Et plus, il y a tous ceux que la vie a lâchés, qui ont vu leurs attaches se briser et qui ont échoué sur le sable [...]. Tanger est ainsi devenu un mur contre lequel viennent buter des corps bourrés d'illusions ; ils se mélangent avec la poussière et les détritiques qui s'entassent dans les coins de la rue, dans les terrains vagues où les rats de la région tiennent leur congrès annuel (p. 125).

La narration se construit alors en fonction d'une polyphonie jaillissante de voix des personnages-conteurs, qui représentent à la fois des identités différentes, troubles et même confuses. Par ailleurs, les récits de contes puisent dans le fond d'une tradition marocaine et manifestent ainsi l'aspect social, intellectuel et ethnique de la société. En fait, le roman de Ben Jelloun se transforme en album d'images carnavalesques, mettant en contraste une littérature sérieuse qui, par le biais de l'humour critique, conteste violemment la conduite sociale au Maroc. L'histoire de Zina est donc conçue comme un espace à travers lequel surgissent les grandes interrogations existentielles. C'est ainsi que le conteur s'interroge en disant :

Pourquoi cette Zina, moitié femme, moitié légende, ombre de l'ombre, image gravée dans des cœurs fragiles, trace d'une durée qui s'enroule autour de nos souvenirs, pourquoi échappe-t-elle au temps, continue-t-elle à régner sur le cœur et la raison des hommes dans une ville qui perd lentement ses racines et nous fait-elle croire qu'elle s'en va avec le courant d'un fleuve qui n'a jamais existé ? (p. 223).

Le récit de Ben Jelloun met en scène des personnages frappés par l'erreur, qui racontent des histoires inachevées et puisent dans le mythe et la légende populaire de J'ha, de Kendicha, de Harrouda ou même de Shahrazade. Cela rejoint l'écriture d'une dénonciation de la réalité sociale et religieuse, un rejet de la norme et une transgression des codes esthétiques et moraux. Zina, le personnage principal, se transforme peu à peu en fantôme, en être exceptionnel qui conserve la parole et s'en sert comme d'une arme destructive. Elle se manifeste à travers les personnages féminins : Cherifa, Houda et Kenza ; le personnage s'éclate en exprimant la volonté de l'auteur de dire l'indicible. Le conteur réclame sa faiblesse et sa soumission à ce pouvoir des mots. Il réclame :

Ô mes amis, je ne suis qu'un conteur manchot dépositaire d'une histoire qui me trouble. ... Il faut que je vous dise : depuis que cette histoire s'est versée en moi, je me sens possédé, je suis moi-même devenu l'objet de ses manipulations. Pour le moment, je ne fais que raconter ce qu'elle m'a permis de savoir (p. 112).

La narratrice, Zina, délivre son histoire à ce couple de Dahmane et Jamila, surnommés « conteurs des temps modernes » (p. 92) en camion, et s'efface derrière la troisième personne du singulier. Ce couple a d'abord été surnommé Tarzan et Cheeta, ce qui reflète une double représentation réelle et fantastique : Dahmane incarne en effet le personnage manchot ; il a perdu son bras et son travail dans une histoire qui provoque à la fois le rire et le malheur. Cette histoire, et bien d'autres, renvoie à l'aspect carnavalesque du roman. Le texte se transforme alors en un espace où découlent toutes les contrastes de la

vie. Le roman de Ben Jelloun est peuplé de personnages qui portent chacun en eux une histoire qui creuse le fond de la ville marocaine.

Cette histoire se mêle à d'autres récits enchâssés, dégagant des versions différentes, en introduisant une écriture polyphonique. Ce concept a été développé par Mikhaïl Bakhtine dans *Le principe dialogique*⁵. Le texte se plonge dans l'univers de l'imagination et du folklore marocain à travers l'image de la *halqa* et du « conteur public ». Le récit principal est alors encombré d'histoires enchâssées et inachevées qui racontent des événements étranges dont le motif commun est la présence d'une femme belle mais dangereuse. Cette parole dispersée puise dans l'humour populaire, comme le stipule Bakhtine⁶, qui a pour but de dévoiler le secret des hommes et des femmes ravagés par les tourments de la vie quotidienne. C'est ainsi que le conteur explique :

Ô mes amis, sachez qu'il restera toujours une histoire à conter pour voiler le temps qui passe, une histoire à dire dans l'oreille d'un mourant, un conte à inventer pour aider chacun à revenir à soi, car où que nous allions, quoi que nous fassions, le bonheur est là, à portée de main, sous notre regard, ... (p. 95).

Outre l'alternance des voix narratives, la présence de l'élément récepteur théâtralise le récit : le personnage-conteur se fait comme un conteur public et s'adresse à son destinataire. L'auteur alterne les instances narratives, il utilise à la fois « nous » et « vous ». Les voix se mêlent ainsi pour prendre distance du récit lui-même raconté en alternance entre la première personne du singulier et la troisième personne. En fait, cette distance est utilisée pour revenir d'une autre manière au récit premier, celui de la femme Zina. Dahmane revient à l'histoire et s'adresse à son auditoire en disant :

⁵ T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique. Suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981, p. 101.

⁶ Selon Bakhtine, cette conception de l'écriture est celle de l'écriture carnavalesque, qui s'oppose au langage codifié et normatif et puise dans l'humour populaire et l'ironie.

Il était une fois... une nuit blanche, un jour sans lumière, un printemps sans euphorie, un ciel sombre... il était, et ce sera toujours ainsi, une fois et jamais une seule fois, un être hors du commun, un être de chair et d'esprit, je dirais prudemment une personne, une femme qui ne ressemble pas à aucune autre femme, une fleur carnivore, une mandragore, une superbe illusion humaine, un être exceptionnel, conçu pour son malheur la Nuit de l'Erreur, cette nuit où nous ne devons rien entreprendre [...] (p. 96).

La structure polyphonique est également investie d'éléments opposés : la naissance de Zina et la mort de son grand-père, l'amour et la haine, le religieux et le profane. Elle présente également des éléments culturels en montrant des lieux mystérieux et en faisant référence à des pratiques ethniques et culturelles propres à la culture marocaine. En fait, l'écriture polyphonique engendre un choc esthétique, une forme déconstruite et hybride du texte littéraire. Laurence Rosier le postule en disant :

[...] la pratique de la polyphonie est une pratique ancienne : non seulement elle signifie la superposition d'éléments disparates mais fait s'interroger sur l'origine de ces éléments dont la rencontre inattendue provoque un choc esthétique⁷.

Le roman autorise la conversation des voix des personnages conteurs qui apportent un élan esthétique et thématique à l'histoire de Zina. L'auteur nous fait lire et écouter un récit incarné par plusieurs voix de narrateurs-conteurs. L'intervention de plusieurs voix dans le texte produit une transgression et une hybridité textuelle et énonciative.

⁷ L. Rosier, *Méandres de la circulation du terme polyphonie*, in J. Bres, P. Patrick Haillet, S. Mellet, H. Nölke et L. Rosier (éds.), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Éditions De Boeck-Duculot, Bruxelles, 2005, p. 34.

3. Transgression et hybridité dans le roman de Ben Jelloun

L'écriture de Ben Jelloun adopte une structure polyphonique et provoque des lésions au niveau de la structure et de la forme esthétique du roman. Le lecteur est introduit dans l'univers populaire par le biais des personnages du quotidien, qui transgressent, par leur niveau intellectuel et social, le flux de la pensée soutenue et dominante de l'écriture romanesque et de la pensée occidentale. Le texte présente alors différents niveaux de transgression : une transgression linguistique d'abord, car l'auteur marocain manipule les mots de la langue française pour décrire une réalité marocaine, arabe ou berbère.

Jean Déjeux affirme que le roman de Tahar Ben Jelloun exprime la violence et la blessure, qui deviennent une catharsis dévoilée à travers l'écriture de la langue française. Cette écriture bilingue marque la différence entre ce qui est écrit en français en tant que langue première et ce qui est écrit pour décrire le réel profond maghrébin et arabe avec des mots français, apportant ainsi une dose expressive de l'univers culturel marocain. Il s'agit en fait d'un travail de traduction marqué par l'oralité, caractérisé par l'expression de proverbes, l'ironie et l'utilisation de mots en arabe et berbères.

De plus, la transgression est représentée par les mots obscènes qui choquent la morale officielle, l'image du *Chikh* et du *Fqih*, qui sont ridiculisés et même rabaissés. Nous pensons à cet effet que la transgression verbale rejoint l'idée de représenter un monde grotesque, construit en fonction de l'être et de son opposé, le religieux et le profane, l'amour et la haine, la vie et la mort. En conséquence, le récit se déconstruit en suivant une logique d'opposition, de contrastes et de rejet. Larbi Benali conclut ainsi qu'à partir de ce rejet « l'écrivain pourra assumer son écriture qui sera désormais affranchie de toute assistance. C'est en se débarrassant de toute

soumission idéologique qu'il pourra faire une œuvre littéraire »⁸.

Le roman de Ben Jelloun s'offre alors à la transformation et à la mutation à travers les versions différentes de l'histoire de Zina, l'héroïne qui cherche à bouleverser le code moral, religieux et stable par la force destructive, un pouvoir surnaturel qui lui permet de résister non pas à l'écoulement du temps, mais aussi à la pensée enfermée qui réduit la femme à un être dépossédé qui n'a pas droit à la parole. Il nous semble que l'écrivain déclare son engagement en tant que porte-parole des marginalisés, des démunis, de tous ceux qui n'ont pas la parole comme les femmes. Dans une chronique, Ben Jelloun explique sa mission d'écrire en disant :

Un livre, quel qu'il soit, ne changera pas la société ni ne bouleversera les mentalités. Il participe avec d'autres formes d'expression à sensibiliser une société, à lui raconter l'intimité inquiète de personnages de fiction, personnages auxquels le lecteur pourrait s'identifier⁹.

Par ailleurs, le roman transgresse la norme et l'ordre établi en exposant, selon une thématique choquante, la tragédie de la société contemporaine. L'image de la femme traduit également l'unité controversée de la binarité entre deux extrêmes : la douceur et la violence, l'amour et l'érotisme, le conformisme et la liberté. Il s'agit de la résistance à la pensée dominante, d'où la transposition polysémique entre l'homme et sa patrie, qui jaillit à travers la métaphore de la femme-ville. Dahmane, le personnage, l'explique en disant :

Amis du Bien ! Je ne fais que rapporter les paroles de celle qui a eu la bonté de verser en moi son histoire. Elle se confond avec la ville, et la

⁸ L. Benali, *La figure de la folie et la dimension carnavalesque dans Moha le fou Moha le sage de Tahar Ben Jelloun et L'insolation de Rachid Boudjedra*, coll. « Littérature, linguistique & didactique », n. 1, 2008, p. 19-23.

⁹ T. Ben Jelloun, *Éloge de la fiction dans un paysage en crise*, in « Chroniques 2006 » (www.taharbenjelloun.org, consulté le 21 novembre 2023).

ville se confond en elle. Écoutez la suite, car cette femme sera nommée par la rumeur. Et, comme vous savez, chez nous la rumeur est plus importante que la Radio-Le Caire ou la BBC (p. 100).

Le romancier cherche à traduire le malaise et la souffrance de la ville marocaine à travers l'image symbolique de la femme-ville. La ville déroutante, qui partage son charme et son malaise avec les étrangers, et devient aussi dangereuse parce qu'elle n'appartient à personne, et elle a résisté à l'histoire ainsi qu'au temps. Il dit plus loin :

Tanger est maudite, on ne lui veut que du mal, Tanger a été offerte aux trafiquants pour en faire une ville encore plus pourrie que sa réputation, Zina est un indice, la preuve qu'on cherche à ruiner Tanger, à la défigurer, à la jeter aux chiens et aux loups affamés ; Zina-Tanger/ Tanger-Zina (p. 101).

Il semble que l'aspect hybride réside également dans cette double lecture de l'histoire de Zina et de l'histoire de la ville de Tanger. Il s'agit d'un dialogue entre l'image de la femme, reflétée dans les images d'une culture et d'une tradition. Le récit de Zina ne s'achève pas ; il est associé au thème du cycle. C'est une esthétique du miroir qui reflète l'image du Maroc. À la fin du roman, Dahmane est interpellé par la police et, pour justifier son innocence, explique :

Mais non, répondit Lamarty. Zina n'existe pas. De tout temps il y eut une femme symbolisant le malheur des hommes. Souvenez-vous d'Aïcha Kandisha, de Khadija-la-chaue, de Maria-Hamaqa, de Harrouda, tantôt putain, tantôt sainte, de Jénia-la-borne... Zina existe en chacun de nous. La part maudite de notre vie, la part obscure de notre âme. Nous projetons en elle ce qu'il y a de noir et d'inavouable en nous. Zina ne cesse de traverser nos vies. Nous lui avons confié nos peurs et notre honte. Nous l'avons fait sans en avoir conscience. Elle les a ramassées et les a distribuées autour d'elle (p. 312).

L'auteur y raconte l'imaginaire populaire et décrit les fantasmes et les peurs d'une population écrasée par la politique et l'idéologie. S'inspirant à la fois de la tradition orale et de la modernité, il révèle les maux de la société et exprime l'indicible. Zina est en fait le revers du Maroc, une histoire falsifiée et fantasmée du pays. Le lecteur comprend alors, à la fin du roman, qu'il s'agit d'une réalité carnavalesquée, relatée et erronée à travers le pays.

4. Conclusion

En conclusion, le roman de Tahar Ben Jelloun propose une nouvelle écriture qui oscille entre réalité et fantastique, ce qui se traduit par l'alternance de l'instance narrative qui multiplie la vision critique sur la société marocaine. La brutalité et la violence de l'expression sont traduites par l'image polyvalente du personnage qui exprime à la fois une révolte et une transgression contre le consensus et l'ordre politique, social et religieux. Le personnage féminin « femme-ville » inscrit le texte dans le clivage symbolique et imprègne l'œuvre de postmodernisme.

De plus, la transgression se fait sur le plan thématique, le texte oscillant entre le conte, le mythe et le roman. Il puise dans l'oralité marocaine et la tradition littéraire des Mille et une Nuits, ce qui crée une lecture intertextuelle entre les deux personnages Zina et Shéhérazade. C'est ainsi qu'on explique :

Shéhérazade contemporaine qui décide de venger la "race féminine" alors Zina incarne la féminité qui dérive des Mille et Une Nuits. Son nom déjà renvoie à la transgression à caractère sexuel qui constitue, selon Malek Chebel – le motif organisateur des contes arabes¹⁰.

Enfin, le roman est une écriture qui s'offre à l'improvisation, au

¹⁰ M. Zdrada-Cok, *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2015, p. 114.

délire des conteurs qui versent leurs contes dans des espaces pleins de malheur. L'histoire subit en effet des mutations selon les versions des différents conteurs du roman. La voix de l'héroïne laisse la place à d'autres voix, faisant de la narration un espace de dialogue entre les textes et les genres. Le personnage finit par s'effacer au profit de l'imaginaire et de la fiction à la fin du texte. Le roman de Ben Jelloun ouvre ainsi la voie à une nouvelle écriture transgénérique et transesthétique.

Par ailleurs, le texte de Ben Jelloun suggère une nouvelle écriture qui se joue entre la modernité esthétique et l'engagement social de l'écrivain. Ce dernier, en tant que porte-parole de sa société, s'engage à interpréter la souffrance et la difficulté de l'individu marocain absorbé par la fiction.

Références bibliographiques

M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

L. Benali, *La figure de la folie et la dimension carnavalesque dans Moha le fou Moha le sage de Tahar Ben Jelloun et L'insolation de Rachid Boudjedra*, in « Résolang », coll. « Littérature, linguistique & didactique », n. 1, 2008, p. 19-23.

T. Ben Jelloun, *Éloge de la fiction dans un paysage en crise*, in « Chroniques 2006 » (www.taharbenjelloun.org).

Ch. Bonn, N. Khadda et A. Mdarhri-Alaoui (éds.), *Histoire littéraire de la francophonie, littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Paris, n. 1, 1996.

J. Bres, P. Patrick Haillet, S. Mellet, H. Nølke et L. Rosier (éds.), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Éditions De Boeck-Duculot, Bruxelles, 2005.

M. Gontard, *Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française*, in « Littératures frontalières », Edizioni Università di Trieste, n. 2, XIII, 2003.

T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique : Écrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.

M. Zdrada-Cok, *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2015.

L'APPORT ET L'IMPACT DE OULD ABDERRAHMANE KAKI À LA DRAMATURGIE ALGÉRIENNE

KHELFAOUI BENAOMEUR

MCA – Université Kasdi Merbah Ouargla

khelfaoui.benaoumeur@univ-ouargla.dz

Résumé

En reprenant la structure antique de la *Halqa* et du *Goual*, le dramaturge Ould Abderrahmane Kaki a transféré la dimension orale à l'écriture dramatique. *El Guerrab Oua Salihine* (Le porteur d'eau et les marabouts), qui est un conte philosophique inspiré du patrimoine maghrébin, est une pièce écrite par le dramaturge. Le porteur d'eau, personnage interlope, sera le médiateur et le maître d'un spectacle théâtral caractérisé par l'oralité et la poétique de la *Halqa*. Au-delà de la description de l'environnement sociohistorique et littéraire qui a donné lieu à la pièce, notre ambition dans cet article est d'examiner la structure narrative et sémiotique offerte par l'auteur. Il s'agit d'une capacité originale chez l'auteur à exploiter l'imaginaire porté par les personnages-narrateurs pour parvenir à élaborer des procédés langagiers et scéniques inspirés de la culture orale, caractérisée par une poétique insoupçonnée. Dans sa quête de formes expressives puisées dans le folklore populaire et convaincu que le théâtre aristotélicien, né dans un environnement culturel occidental, ne correspondait pas à la spécificité de la culture algérienne, Kaki a revendiqué la nécessité de revenir aux formes d'art populaire, en adoptant le style d'*El-Halka* et du *Meddah*, qui se focalisent sur un discours auditif interpellant à son tour l'imagination. Le recours à ces modes de représentation dans le théâtre a en effet été dicté par le souci de la restauration de formes diverses d'expression culturelle, dont le patrimoine culturel se distinguait par sa richesse, pour la plupart des pays qui ont été colonisés. Pour Kaki, il s'agit là d'un retour aux origines qui caractérisaient la société avant la colonisation et ses desseins d'acculturation et d'aliénation.

Mots-clés : Ould Abderamane Kaki, écriture dramatique, culture orale, folklore, halqa, goul

Abstract

Using the ancient structure of the *halqa* and the *goul*, playwright Ould Abderrahmane Kaki has translated orality into the dramatic text of *El Guerrab Oua Salihine* (The Water Carrier and the Marabouts), a philosophical tale inspired by Maghreb heritage. The water carrier, an outsider, will mediate and direct a theatrical performance characterised by the orality and poetics of the *Halqa*. In this paper, our ambition is to go beyond the description of the socio-historical and literary context in which the play was created, and to examine the narrative and semiotic structure offered by the author. An original ability on the part of the author to use the imagination of the character-narrators to develop linguistic and scenic processes inspired by the oral culture, characterised by an unsuspected poetry. Convinced that the Aristotelian theatre, born in a Western cultural environment, did not correspond to the specificity of Algerian culture, Kaki, in his search for forms of expression derived from folklore, insisted on the need to return to forms of popular art, adopting the style of *El-Halka* and the *Meddah*, which focuses on an auditory discourse that, in turn, appeals to the imagination. In fact, in most colonised countries, the use of these forms of representation in theatre was dictated by the desire to recover different forms of cultural expression, the richness of which was a feature of the cultural heritage. For Kaki, this is a return to the origins that characterised society before colonisation and its patterns of acculturation and alienation.

Key words: Ould Abderamane Kaki, dramatic writing, oral culture, folklore, halqa, goul

1. Introduction

Abdelkader Ould Abderrahmane, dit Ould Abderrahmane Kaki (1934-1995), est l'un des piliers du théâtre algérien. Il était un connaisseur distingué des œuvres de pionniers du théâtre tels que Stanislavski, Craig, Meyerhold, Piscator et Brecht. Il a commencé son mouvement expérimental en 1958, lorsqu'il a créé un informateur théâtral et intensifié différentes applications dans son travail sur Carlo Gozzi, Eugène Ionesco et Samuel Beckett. En effet, Messaoud Ben Youcef décrivait Kaki Ould Abderrahmane comme « celui par qui le théâtre est arrivé »¹, ou encore « le fondateur du théâtre algérien moderne »², soulignant son poids précurseur dans le développement du théâtre algérien tel qu'on le connaît aujourd'hui. Ce portrait flatteur est-il véridique ? Examinons d'abord l'homme, puis appréhendons l'auteur ainsi que l'expérimentation dans son théâtre basé sur l'utilisation de nombreuses légendes du patrimoine culturel algérien, voire maghrébin, et sur leur cristallisation dans une forme théâtrale populaire dont l'oralité et la poétique caractérisaient les rituels et les coutumes folkloriques.

Relater la vie de Kaki est une tâche qui nécessite à elle seule plus d'une communication, voire une recherche scientifique, tant la biographie de cette grande personnalité qui a marqué l'histoire culturelle de l'Algérie, et plus particulièrement l'art dramatique, demeure emblématique à plus d'un titre. Néanmoins, en puisant dans quelques témoignages et écrits, lesquels, dans leur quête de retracer le parcours labyrinthique de ce grand homme, voire ce phénomène de théâtre, ont quand même le mérite d'avoir immortalisé, pour le moins qu'on puisse dire, ce Bertolt Brecht algérien dont les empreintes sont aussi claires et imposantes que les créateurs en dramaturgie continuent

¹ M. Ben Youcef, *Celui par qui le théâtre est arrivé : Hommage à KAKI*, in « Braniya chiricahua », 29 juin 2012 (http://braniya.blogspot.com/2012/06/celui-par-qui-le-theatre-est-arrive_29.html, consulté le 25 mars 2023).

² M. Ben Youcef, *Le fondateur du théâtre algérien moderne*, in « Algérie Infos », juin 2012 (www.algerieinfos-saoudi.com/article-kaki-le-fondateur-du-theatre-algerien-moderne-107582677.html, consulté le 22 avril 2023).

de puiser aujourd'hui.

Né le 18 février 1934 dans le quartier populaire de Tigdit à Mostaganem, le jeune Kaki est très tôt marqué par l'influence de sa ville natale. Cette grosse bourgade coloniale et rurale est très vite devenue une ville portuaire à l'activité incessante, exportant des vins et des agrumes. Mostaganem est aussi une ville déjà ouverte au théâtre ou aux manifestations proches du théâtre, dans et à travers lesquelles Kaki découvre très tôt l'art scénique. Il fait ses études primaires à Mostaganem et ses premiers pas dans le théâtre au sein des Scouts Musulmans Algériens (S.M.A). Il interprète de petits rôles dans son quartier d'origine, Tigdit. Véritable passionné de l'art dramatique, il s'inscrit à de nombreux stages de formation théâtrale. Il participe notamment à un cycle de formation organisé par le service de l'Éducation Populaire sous la direction de Henri Cordereau qui continue à donner des cours d'art dramatique en Algérie après l'indépendance et dans d'autres pays africains.

D'après Mostefa et Benchehida, Kaki a très tôt été touché par le théâtre populaire, celui de la société déjà présent et visible chez quelques maîtres : « [Kaki sera] influencé par plusieurs maîtres dont je ne citerais que Lakhdar Benkhelouf, Abderrahmane Mejdoub, Cheikh Hamada, des sources multiples et de tradition orale entre autres le Chir Melhoun, le chaabi et la halqa »³.

C'est de là que Kaki héritera son goût pour ces tournures caustiques qu'on lui connaît, ainsi que ces belles expressions imagées qui s'ajoutent aux histoires naguère narrées par sa grand-mère Khrofa. En Kaki sommeillerait donc toujours une part de Tigdit, ce lieu vivace de toute une littérature surtout orale, héritée des saints patrons de Mostaganem et racontée par des chanteurs locaux dans une ambiance festive et bon enfant. Du reste, le jeune Kaki a évolué dans un environnement structurant qui orientait son imaginaire vers le merveilleux et les histoires aussi fantastiques les unes que les autres.

Après 1962, Kaki écrit et met en scène plusieurs pièces et connaît

³ A. Mostefa, M. Benchehida, *Kaki : Ould Abderrahmane Abdelkader, le dramaturge de l'essentiel*, Alpha, Alger, 2006, p. 9.

un succès grandissant. Mais en 1968, à l'approche du premier Festival Culturel Panafricain, qui devait se tenir en 1969 à Alger, un terrible accident de la circulation allait compromettre durablement sa fulgurante carrière théâtrale : grièvement blessé, il sera soigné au centre spécialisé de Garches, puis recueilli et accompagné par son ami, le peintre Jean-Pierre Bellan, auquel il devra sans doute d'avoir survécu aux multiples traumatismes de l'accident. Kaki survivra, certes, mais demeurera définitivement diminué. Il sera directeur du Théâtre Régional d'Oran pendant quelque temps, puis conseiller culturel de sa bonne ville de Mostaganem, siège d'un festival annuel de théâtre amateur particulièrement dynamique.

2. L'œuvre de Kaki

D'après la majorité des hommes de théâtre algériens, Kaki reste l'un des dramaturges les plus actifs en Algérie dans l'écriture et la production théâtrales. Il a également été l'un des fondateurs du « Festival du théâtre amateur » à Mostaganem.

Il aimait depuis l'enfance la scène et, dès les premières années de sa jeunesse, il s'est investi dans l'ancrage du théâtre dans la tradition orale algérienne en fondant sa troupe Algaragouz en 1958. À partir de cette date, il a pris une nouvelle approche qui diffère de ce qui était présenté par les troupes théâtrales de l'époque. Il a intégré au théâtre la réalité culturelle et sociale puisée auprès des originaux et des racines de la société algérienne, notamment ses grands poètes dont les textes sublimes et pleins de sagesse ne cessent de résonner dans sa mémoire et d'influencer sa morale. Il est ainsi l'auteur de nombreuses pièces. Ses œuvres les plus connues sont incontestablement celles qu'il a créées après l'indépendance.

2.1. Kaki et le théâtre algérien

Kaki a incontestablement apporté un souffle nouveau au théâtre algérien. Un véritable bol d'air. Oubliée l'expression limitée, asséchée

d'un théâtre urbain et bien-pensant.

La réalité est qu'avant Kaki, le théâtre algérien reprenait largement les préoccupations de la société algérienne, qu'elle soit coloniale ou postcoloniale. Ce théâtre s'adressait essentiellement aux citadins et était prisonnier de la contrainte coloniale, un véritable frein à la créativité. Résultat : un théâtre sans relief, certes correct, mais préparé pour un public raffiné, baignant dans la culture urbaine. Le discours théâtral était très atténué, articulé autour de finesses inhérentes à une société coloniale puis bourgeoise qu'on cherchait à cajoler, comme pour cacher ses propres turpitudes.

Kaki rompt avec cette approche : les sujets traditionnels du mariage imposé et du burlesque, qui constituaient l'essentiel du théâtre d'Allalou, de Ksentini et de Bachtarzi, laissent place à de nouvelles perspectives. Il propose une pratique en rupture avec le passé, tant dans le choix des thèmes que dans la nature de la mise en scène. Toutes les œuvres de Kaki offrent ainsi souvent un triple contenu :

- Le sens du festif populaire, hérité de sa jeunesse épanouie et des souvenirs de sa joyeuse ville de Mostaganem ;
- Le parler rural hérité de la voix des plus simples : ouvriers, marchands, commerçants, artisans ;
- Le thème universel tiré de son ouverture vers les jeunes, les scouts et le cinéma américain, mais aussi, plus généralement, de cette capacité de Kaki à voir plus loin que l'environnement immédiat. Se poser des questions qui sont celles de l'humanité tout entière, et non celles d'un peuple en particulier.

2.2. L'oralité, caractéristique principale de l'œuvre de Kaki

L'oralité tient une place centrale dans l'œuvre de Kaki. Une analyse de ce trait dramaturgique permet de révéler toute la richesse de cet auteur. En effet, imprégné d'oralité, son théâtre interpelle directement le spectateur, qui se sentira concerné, interrogé et impliqué par l'événement scénique. Il peut s'agir autant du paysan que

du citadin (Kaki s'adresse à tous).

Kaki est parvenu à intégrer le verbe si prépondérant dans l'oralité du *Meddah* dans la liturgie théâtrale. Plus jeune, Kaki se cachait en effet pour écouter les *médDAHates*, ces chanteuses traditionnelles réservées aux femmes. Il exploitera plus tard cette source d'inspiration. Du point de vue de la société algérienne, Kaki est celui qui répond le mieux au défi posé par Antonin Artaud dans *Théâtre oriental et Théâtre occidental*, où il donne deux définitions du « langage théâtral pur ». Selon lui, la nature des éléments du langage oriental se résume à ces définitions :

1 – D'une part, comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole. 2 – Comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui⁴.

Issu d'abord d'une culture orale en relation constante avec la tradition de l'écrit, il puisera l'essentiel de son inspiration dans les sources orales héritées de sa jeunesse et de son environnement. Kaki a très tôt compris qu'il existe mille et une manières de narrer une même histoire. L'une d'elles est le *Meddah*, avec son éloquence et son improvisation ; d'autres, comme dans la *Halqa*, le sont avec leurs gestes et leurs déplacements. Kaki joue de cette oralité dans ses œuvres.

Les œuvres de Kaki sont différentes ; elles ne s'écrivent pas. Le texte n'est qu'accessoire. Kaki rejoint en cela Artaud en s'éloignant d'une conception très occidentale du théâtre, basée sur un texte immuable et intouchable. Le théâtre de Kaki, c'est bien plus que du texte. Mostefa et Benchehida le résument ainsi :

Kaki a vu que c'est là un théâtre qui répond à nos coutumes langagières. Mais il a quelque peu adapté cette vision. Puisque de la position antinomique de parole et de scène, il a réalisé une

⁴ A. Arthaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 67.

conjugaison harmonieuse de la parole du meddah et de la scène d'Artaud. C'est une expression dans l'espace⁵.

Kaki est révolutionnaire en cela. Il donne une nouvelle dimension au théâtre algérien en puisant dans les profondeurs de la culture du pays. Il met à l'honneur la société algérienne dans son ensemble en offrant au spectateur la possibilité de la découvrir dans ses moindres recoins et expressions. Il en devient aussitôt l'un des meilleurs représentants. Mostefa et Benchehida poursuivent : « Faire lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le réhabiliter, le réconcilier avec l'univers maghrébin »⁶.

3. *Apports dramaturgiques de Kaki*

L'apport de Kaki à la dramaturgie algérienne réside dans l'élaboration d'un langage dramaturgique qui lui est propre. Il a en effet réussi le pari d'intégrer la communication traditionnelle, la culture populaire et la mémoire collective des spectateurs à sa pièce.

Le public se sent alors interpellé par une scène qui évoque pour lui un espace intellectuel et communicatif familier, tout en l'incitant à remettre en question son quotidien. En ce sens, Kaki met à l'honneur le théâtre dont il a été question et donne ses lettres de noblesse à la création dramaturgique algérienne. Ce théâtre revêt trois aspects que nous avons évoqués précédemment en explorant l'univers dramaturgique algérien, à savoir un théâtre populaire, un théâtre hybride (à la fois moderne et authentique) et un théâtre engagé. Développons ci-dessous ces différentes dimensions.

⁵ A. Mostefa, M. Benchehida, *Kaki : Ould Abderrahmane Abdelkader, le dramaturge de l'essentiel*, op. cit., p. 31 (http://mostaghanem.free.fr/Files/17_la_vie_de_kaki.pdf, consulté le 2 avril 2023).

⁶ *Ivi*, p. 32.

3.1. *La culture populaire dans l'œuvre de Kaki*

Kaki a parfaitement compris et intégré le précepte d'Artaud, selon lequel « le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit »⁷.

Cette oralité, dont on a longuement parlé, s'inscrit naturellement dans l'univers culturel algérien, qui devient pour ainsi dire son creuset. Plus précisément, la culture populaire. Celle de ce que l'on pourrait appeler l'Algérie profonde. On l'a vu, le théâtre de Kaki est fondamentalement ancré dans la scène et résolument festif, au point de prendre parfois des libertés nettes avec les principes modernes du théâtre. Pourtant, l'ambition première de Kaki n'a jamais été de se défaire des canons fondamentaux du théâtre classique, mais plutôt de les enrichir d'un jeu populaire qui, selon lui, est la clé d'une authenticité tout algérienne. C'est précisément ce qui fait le charme de Kaki et l'originalité de ses pièces. Oui, la culture populaire. Kaki a en effet grandi dans un milieu qui l'a déterminé à privilégier le festif populaire, le parler rural et les thèmes universels. Ce sont trois traits caractéristiques forts de son théâtre. Il s'est largement inspiré de la beauté de la parole dans la culture traditionnelle algérienne et l'a recréée, tissant ainsi un lien indéfectible avec une gestuelle qui, selon Mostefa et Benchehida, « marque et démarque l'espace pour l'inscrire dans une dimension non verbale, mais physique »⁸.

Selon les productions, Kaki utilise la centralité d'un *Meddah* démiurge, articule les mouvements autour d'un décor, d'un accessoire ou même d'une idée. Kaki s'affirme comme un auteur dramatique toujours attentif aux bruits, aux rumeurs, aux voix et à la vie de son quartier. Il est clair que l'environnement humain dans lequel Kaki a grandi a déclenché chez lui le besoin de communiquer avec le peuple.

Cette approche de Kaki va lui ouvrir un univers insoupçonné de possibilités d'expression. Mettre en relation le théâtre avec les possibilités d'expression par les formes, les gestes, les bruits, les

⁷ A. Artaud, *op. cit.*, p. 65.

⁸ A. Mostefa, M. Benchehida, *op. cit.*, p. 20.

couleurs, les arts plastiques, etc., c'est réconcilier le théâtre avec l'univers maghrébin et festif dont nous parlions tantôt. Kaki va s'appuyer sur ce socle traditionnel, identitaire et populaire pour forger son théâtre. Il dira : « le théâtre ne peut être vu qu'après les trois coups sur scène. Et j'irai même plus loin. On peut effacer les trois coups, y compris la scène. Passer à la *Halqa* »⁹.

Dans ce coup pour l'expression scénique, notons l'apport de Jerzy Grotowski¹⁰ au théâtre de Kaki, puisqu'il introduit le concept de la relation entre le comédien et les spectateurs. Kaki apprend et développe une communication non verbale, mais totale, entre les comédiens et le public.

3.2. *Kaki et le théâtre hybride*

Kaki demeure l'un des rares dramaturges à être parvenus à apprivoiser les techniques du théâtre européen pour servir la forme expressive héritée des traditions folkloriques. Il a ainsi résolu l'équation importante de produire un mélange entre le patrimoine culturel folklorique et les moyens de communication modernes, ce qu'il a mis en œuvre en tant que directeur du théâtre régional d'Oran.

Si les psychopédagogues et les sociologues s'accordent à dire que la personnalité d'un individu se façonne à partir de l'âge de cinq ans, Kaki, cet enfant précoce, a été forgé dans un moule exceptionnel qui l'avait prédisposé à sa destinée artistique et culturelle. Il a en effet toujours affirmé avoir été marqué, dès son plus jeune âge, par la diversité du patrimoine de son quartier populaire de Tigdit. La place publique de ce quartier était en effet un lieu de rencontre de conteurs, de négociants, de commerçants, etc. Les conteurs s'y produisaient régulièrement pour se livrer à des représentations, incarner divers personnages et perpétuer la tradition ainsi que les us et coutumes populaires :

⁹ Propos de Kaki dans la Revue « Salama d'arts », février 1997, p. 3.

¹⁰ J. Grotowski (1933-1999) sera une grande inspiration pour Kaki. Il est surtout connu pour sa théorie du « théâtre pauvre ». C'est un metteur en scène et théoricien du théâtre expérimental polonais, fondateur du Théâtre Laboratoire.

C'est là une référence inépuisable de tournures caustiques, de belles expressions, de perfides allusions ou d'élogieuses remarques qui s'ajoutaient aux dires de grand-mère Khrofa dans la tête du petit Kaki. Tigdit est le lieu vivace de toute une littérature héritée des saints patrons de la ville et reprises par les chanteurs locaux dans une atmosphère festive et bon enfant¹¹.

La gamme d'œuvres théâtrales introduite par Kaki s'inscrit dans la recherche d'un théâtre algérien authentique. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le thème de la pièce *El Guerraboua El-salihin* a été inspiré d'un mythe populaire et adapté dans un moule dramatique remarquablement soigné, à l'image de l'œuvre de Brecht *La Bonne âme de Se-Tchouan*¹².

Cependant, Kaki a réussi à traiter le sujet brillamment, ce qui ne semble pas étrange dans l'environnement algérien. Il n'a pas privé le village de sa foi en remplaçant les trois dieux par trois marabouts (*Salihines*), et le personnage de Se-Tchouan par la vieille Halima, une femme aveugle mais très pieuse.

Son expérience théâtrale a été marquée par la recherche d'espaces et de formes d'expression esthétique singulières, alliant la nature locale et la dimension humaine, tout en s'appuyant sur des expériences universelles, dans un effort constant pour établir un contact avec le public, en tant qu'acteur et spectateur. Tout comme ses tentatives, il s'est singularisé par sa quête permanente de relance et de renouvellement des méthodes traditionnelles de communication, menacées d'extinction en raison des évolutions qu'a connues la société algérienne.

Quant aux techniques de la représentation, Kaki a su fusionner l'espace traditionnel de l'adage populaire et les capacités

¹¹ Cf. T. Habb, *Gens de Mosta*, in « Sindbad/Actes Sud », Paris, 1997, p. 142.

¹² *La Bonne Âme du Se-Tchouan* est une pièce de théâtre écrite par Bertolt Brecht. Elle a été commencée en 1938 au Danemark et achevée en 1940 en Suède, avec l'aide de sa collaboratrice Margarete Steffin.

communicationnelles du narrateur, en reprenant au début le lieu du spectacle traditionnel *El-Halka*, où les spectateurs se regroupent en un cercle pour prendre part au spectacle. Cela signifie qu'il a transféré la relation : acteur/public d'*El-Halka* vers le théâtre en travaillant à recréer la sensation et l'émotion qui caractérisent ce type d'attroupement où le troubadour (*El-Meddah*) joue un rôle important dans ce spectacle caractérisant *El-Halka*. En racontant des épopées, il utilise un style d'argumentation très persuasif, mêlant éloquence, rhétorique et rythme pondéré (*Gasba* et *Gallal*) avec des mouvements harmonieux. Cette technique constitue un élément passionnant de la relation entre la scène et le public.

En réhabilitant cette forme d'art menacée d'extinction et en l'employant en dehors de son contexte social habituel (dans les souks et durant les fêtes religieuses), Kaki a adapté les techniques européennes de l'espace théâtral au service d'une forme expressive engendrée par les traditions populaires et réalisée par l'équation triangulaire suivante : le style, le contenu du message et le destinataire. Il s'agit d'une fusion entre les traditions de la poésie populaire et les techniques de la communication moderne qui permet de dramatiser des traditions anciennes.

Dans sa quête de formes expressives puisées dans le folklore populaire et convaincu que le théâtre aristotélicien né dans un environnement culturel occidental ne correspondait pas à la spécificité de la culture algérienne, Kaki a revendiqué la nécessité de revenir aux formes d'art populaire en adoptant les styles d'*El-Halka* et du *Meddah*, qui se focalisent sur un discours auditif qui interpelle à son tour l'imagination.

En effet, le recours à ces modes de représentation dans le théâtre a été dicté par la volonté de promouvoir les diverses formes d'expression culturelle du patrimoine des pays colonisés, qui se distinguent par leur richesse. Il s'agit là d'un retour aux origines de la société, caractérisées par la solidarité et l'harmonie, avant la colonisation et ses projets d'acculturation et d'aliénation.

Le *Meddah* (le narrateur) est l'un des personnages principaux qui

contrôlent le récit historique. La narration sur scène est ainsi un moyen économique permettant de créer une atmosphère théâtrale. Elle dépend de l'imagination, de l'énonciation et de l'improvisation, et ne repose pas nécessairement sur les nombreuses propriétés caractérisant la scène théâtrale moderne. À l'instar d'autres dramaturges (principalement Alloula), Kaki est parvenu à transposer ce patrimoine du conte populaire sur la scène théâtrale, en une nouvelle forme de communication avec le public.

À cet égard, on peut avancer qu'il a fait la distinction entre deux concepts : « la rédaction et le récit historique », en estimant que l'histoire est écrite comme une forme de conte historique. Il évite les détails de l'interprétation et dépouille la narration de son contexte de prononciation, suggérant ainsi que la signification est immuable dans la langue. Paradoxalement, le dialogue, qui s'apparente à un texte écrit, met en exergue le rôle du participant et le contexte de la prononciation linguistique, permettant ainsi de faire émerger des sens divers et variables.

Conscient que le public est une source de loisirs et de divertissement, le narrateur revient, pour les besoins de chaque spectacle, à l'histoire afin de lier le passé et le présent. Par conséquent, les références à des événements improvisés en lien avec l'actualité ou avec des réactions du public permettent d'animer le spectacle, tout en créant une atmosphère d'intimité qui renforce et illustre les messages que le narrateur cherche à transmettre au sujet de l'histoire.

4. *L'art théâtral selon Kaki : carnaval et théâtre total*

Pour Kaki, le théâtre est un spectacle fondamentalement festif. Un spectacle total où les contributions joyeuses s'entremêlent : les hommes, les sons, les images, les couleurs, les mouvements, etc. Le théâtre de Kaki ressemble aussi avant tout à une fable, à une histoire où le merveilleux côtoie la réalité, se mêle à elle de façon « naturelle », y faisant parfois une irruption fracassante qui déstabilise le spectateur et confère au propos une dimension inattendue. Kaki opère aussi de

fréquents allers-retours entre fiction et réalité, entre imagination et vie concrète.

Mais pourquoi cette relation dans les œuvres de Kaki ? Parce que ses pièces de théâtre sont toujours une histoire (certes imagée et colorée), une histoire tout de même, qui doit toujours comporter une sorte de « leçon ». Cette leçon ne doit toutefois pas se réduire à une évidence. Le théâtre de l'époque est en effet dominé par des sketches moralisateurs et par l'esprit didactique. Kaki s'en détourne de plus en plus, même s'il a respecté cet esprit au début de sa carrière. Selon lui, la morale, trop abrupte, stérilise le théâtre, le privant de tout mystère et donc de tout charme. Pour Kaki, une pièce de théâtre doit ainsi être une analyse subtile et nuancée de la société, de ses contradictions et de ses problèmes. Une telle analyse suppose certes une critique sans concessions, mais celle-ci doit nécessairement être menée sur le mode indirect et ne doit être lisible qu'au second degré, entre les lignes. Telle est la conception du dramaturge.

Kaki ne sacrifie donc pas à la proclamation, à la profession de foi ou à l'idéologie, malgré son héritage arabo-islamique profondément ancré. Le théâtre de Kaki est une mise en cohérence de la voix et du corps à travers la prose rimée, la poésie, le chant et les percussions, le tout réglé par le conteur, chef d'orchestre :

Kaki s'est inspiré largement du patrimoine algérien sans renier une certaine influence venant du théâtre occidental et notamment du théâtre de Brecht amplement présent dans le théâtre algérien d'une manière générale. Ce qui revient à dire que le théâtre de Kaki s'inscrit dans la logique moderne et populaire à la fois. À travers son théâtre, on remarque un travail minutieux et fort intéressant sur le texte théâtral, son contenu et son contenant. Ainsi, on peut parler, chez Kaki, de recherches et d'expériences sur l'esthétique, la langue, le décor, etc. Le texte théâtral de Kaki est sans conteste ancré dans la tradition culturelle algérienne et maghrébine. Sa pièce *El Guerraboua El-salihin* (1966), (Le porteur d'eau et les saints) en est le meilleur exemple. Dans cette pièce, Kaki ressuscite la *halqa* : le rôle du conteur et s'inspire des légendes populaires¹³.

¹³ H. Dahmane, *Brecht dans le théâtre algérien*, in « Annales du patrimoine », n. 11, 2011, p. 5.

Ainsi, les œuvres de Kaki, qui sont emblématiques de son style et de sa conception du théâtre comme « spectacle total », sont nombreuses. Citons-en trois principales :

- *Diwan El Garagouz* – 1965 – (Le Divan du Karagheuz), libre adaptation de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi ;
- *El Guerraboua El-salihin* – 1966 – (Le Porteur d'Eau et les Marabouts), inspiré de *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht ;
- *Koul Ouahed ou Houkmou* – 1967 – (À chacun son jugement), inspirée d'une légende locale.

Ces pièces connaîtront un immense succès populaire et feront de Kaki le créateur de cette forme théâtrale que d'autres adopteront par la suite dans tout le Maghreb. C'est en effet dans ces trois pièces que l'on découvre le génie dramaturgique de Kaki et que se manifeste clairement sa conception du théâtre.

Il s'agit donc d'une recreation, d'une nouvelle production. Kaki s'amuse à remodeler le texte de base à sa guise. Il revoit souvent tout le texte initial, modifie la démarche dramaturgique, ajoute ou supprime des scènes afin de reconstruire le récit. Il a également le mérite de faire cohabiter plusieurs univers en empruntant indifféremment à plusieurs scènes, auteurs, lieux et époques. Ses pièces sont finalement traversées par des traces implicites d'autres textes et d'autres réalités culturelles.

À titre d'illustration, Kaki a réussi à allier la logique brechtienne à celle de l'oralité algérienne, donnant ainsi à son théâtre un caractère original, voire inédit. Brecht maîtrisait bien les techniques théâtrales, mais aussi la culture populaire, à laquelle Kaki vient finalement donner un prolongement inattendu : celui de la culture populaire algérienne. Cette association de deux univers différents donne lieu à un mélange savamment orchestré, à la fois sur les plans culturel et dramaturgique. Cette alliance se traduit notamment par l'adaptation de *La Bonne Âme de Se-Tchouan*.

Ahmed Cheniki écrit :

Il reproduisit carrément l'architecture structurale du texte de Brecht tout en donnant un cachet local à la pièce en recourant à une légende populaire intitulée Les trois marabouts et la femme aveugle. Ce jeu avec le texte originel était marqué par une transformation des noms, des lieux et des personnages¹⁴.

Un cachet local, donc. Et que dire du *Meddah* ? Il joue également du chœur et du chant dans de nombreuses pièces de Kaki. Le *Meddah* est un outil intéressant puisqu'il relance, décélère et accélère les actions, tout en jouant sur la disposition spatiale pour raconter les événements. La distance créée avec le spectateur interpelle et l'invite à participer. Le chœur, quant à lui, cristallise le récit. L'association de ces éléments provenant de divers univers dramatiques confère paradoxalement au texte une certaine unité et produit un texte original. Chez Kaki, la structure théâtrale (européenne) reste dominante, mais il parvient à inclure des éléments qui enrichissent la scène et lui donnent un ton original, comme la *Halqa*.

La littérature orale est importante pour Kaki, qui la perçoit comme un vecteur de culture. Cependant, lorsque les résidus de cette littérature s'intègrent à la structure théâtrale européenne, cette oralité perd inévitablement de son identité en obéissant au cadre de l'appareil théâtral occidental. Le *Meddah*, comme d'autres, n'y échappe pas. Cependant, l'approche de Kaki est la bonne, car son objectif est de mener un travail original qui associerait les traces de plusieurs cultures. Dans cette tentative, Kaki choisit de ne jamais quitter les lieux conventionnels du théâtre, mais plutôt de les infiltrer, puis de les transformer de l'intérieur. Son travail sera couronné de succès. Ce fut payant, puisque Kaki a su toucher un large public. Il faut en effet rappeler que toutes ces recherches sur l'intégration des formes littéraires et spectaculaires populaires dans l'écriture théâtrale visent d'abord à atteindre le grand public, souvent réfractaire au théâtre.

¹⁴ *Ibidem*.

Alors, comment arriver à séduire les spectateurs ? En intégrant à la scène théâtrale des signes de la culture populaire, pour en faire une fête ponctuée de réalisme. En réemployant, comme on l'a vu, le *Meddah*, le chant et la poésie populaire, Kaki parvient à susciter une forme de reconnaissance dans le public, un déclic qui les pousse à découvrir le théâtre à travers les signes de leur propre culture.

Cette approche, Kaki l'a développée grâce à sa position à la croisée des influences occidentales et africaines. Ould Abderrahmane Kaki lisait beaucoup. Il a en quelque sorte touché à tous les genres et à tous les registres. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'on retrouve dans son théâtre des résidus de toutes ses expériences passées. Il parvient à « concilier » trois structures dramatiques, *a priori* éloignées les unes des autres, à savoir les formes populaires, Eschyle et Brecht.

Tout chez Kaki est mélange. Comme on a pu le voir, la littérature orale, constituée essentiellement de contes et de poèmes populaires, fournit à Kaki un matériau dramatique de première importance. Grâce à cet enrichissement, la structure de ses pièces obéit à une double logique narrative : d'une part, la forme circulaire du conte dans la littérature orale africaine, et d'autre part, la structure théâtrale d'influence occidentale. C'est ce mélange qui fait son identité. Son récit s'inspire souvent de la légende populaire et y puise ses images et ses métaphores poétiques¹⁵.

D'un autre côté, pour le versant « occidental », Kaki recourt à des techniques empruntées à différents types de théâtre : tragédie grecque, comédie de Plaute et de Molière, drame élisabéthain, Artaud, absurde et Brecht. Il agence plusieurs procédés dramatiques, conférant ainsi à son discours une dimension plurielle. C'est Kaki, ce véritable maître et précurseur d'un théâtre différent, qui impressionnera le Che lors d'une représentation de sa pièce *132 ans* dans la salle Atlas en 1962.

¹⁵ Il est un fait avéré que des auteurs tels que Ben Khrouf, Ben M'saib, Khaldi, Sidi Abderrahmane El-Mejdoub et Mostéfa Ben Brahim ont contribué de manière significative à l'enrichissement de la langue de Kaki, lui conférant une dimension poétique remarquable. Les mots de Kaki obéissent du reste à une certaine musicalité interne et à un rythme précis.

Connaissant parfaitement son public, Kaki va s'employer à intégrer la spécificité de la culture populaire dans le théâtre classique afin de séduire les spectateurs. Par ailleurs, sa formation sous la direction du Français Cordereau lui permet de se familiariser avec les techniques d'écriture et de plonger dans la « tradition » populaire.

Pour toucher son public, Kaki réemployait le *Meddah*, le chant et la poésie populaire. Il cherchait également à provoquer une forme de reconnaissance chez le spectateur algérien en découvrant sa spécificité culturelle. La culture populaire est porteuse d'une sémiotique particulière par laquelle Kaki nous fait partager ses espoirs et ses célébrations. La culture populaire de Kaki est d'abord folklore, lumière et danses. Elle est aussi authenticité et singularité algériennes.

L'autre signe fort du recours à la culture populaire que l'on retrouve chez Kaki est le plaisir de la fable, matérialisé par le rôle du *goual*. « Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires »¹⁶, écrivait Alfred de Vigny dans son poème *La Neige*. Kaki raconte une histoire dans son théâtre. À ce propos, nous avons vu que le *goual* ne faisait rien d'autre que raconter des histoires. C'est sans doute ce qui attirait la foule autour de lui, ce plaisir d'écouter, voire d'écouter pour la énième fois une histoire dont certains auditeurs connaissent les moindres détails, allant même jusqu'à reprendre le micro quand il en oublie certains passages. Kaki utilise à volonté ce signe qui marque le recours au populaire et consacre l'adhésion du public : lui offrir ce qu'il connaît et qu'il aime écouter. Ce plaisir de la narration, ou plutôt de la fiction, n'est pas spécifique au théâtre. Cependant, chez un auteur comme Kaki, sa singularité réside dans le fait que la narration est directe et vivante, médiatisée par la parole humaine dans toute sa nudité. Le *goual* de Kaki, son narrateur, est là, ici et maintenant, avec ses gestes et ses mimiques. En somme, il s'agit d'une narration théâtralisée source de plaisir.

Au niveau textuel, aucune marque de séparation ne vient perturber le débit continu de la narration, opérée sans didascalies. Pour le

¹⁶ A. de Vigny, *Poèmes antiques et modernes – Les Destinés*, Texte établi par Louis Ratisbonne, tome 1, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris, 1883, p. 129-132.

praticien comme pour le public, tout est à inventer. La narration est évoquée par le *goual*, auquel le public répond. Cette mise en espace de la narration oppose deux structures : circulaire d'un côté, en U de l'autre. Le *goual*, ou le narrateur, se transforme par la force des choses en simple comédien.

Chaque spectateur est finalement libre de proposer sa propre grille de lecture. C'est d'ailleurs le but du rideau levé : Kaki se réclame en effet du théâtre brechtien, qui prône un spectateur actif et critique, placé devant quelque chose pour l'inciter indirectement à la réflexion et à l'étonnement. La tirade finale du conteur le confirme :

Les histoires des conteurs
Sont parfois sucrées parfois salées
Tout ce qu'ils trouveront à dire sur le lion c'est du bien
Mais de l'hyène ils diront qu'elle est pire qu'un chien
Cette histoire n'a pas de fin
Elle est comme la vie enfin
Et comporte une leçon
À qui prête attention
Le Fassi qui n'est pas de Fès
Le cousin de Halima l'aveugle
S'appelle en réalité Safi Le Pur car il est juste et bon
Et ni le caïd ni le mufti ni le cadi n'y verront d'objection
Où est le bien véritable
Celui qu'a fait Halima
Ou celui qu'a commencé à faire Safi ?¹⁷

5. Conclusion

À la lumière de ces repères succincts jalonnant sa vie et de ses nombreuses contributions dramaturgiques, Ould Abderrahmane Kaki est finalement une icône scintillante dans le ciel de la culture algérienne et un géant qui a posé les fondations du théâtre algérien.

¹⁷ O. A. Kaki, *op. cit.*, p. 81.

Son immense parcours, durant lequel il s'est distingué tant dans l'écriture que dans les nombreuses mises en scène dramatiques, ainsi que toute une génération d'artistes et d'animateurs dramaturges formée par ses soins, témoignent de son importance. Il a notamment légué au quatrième art algérien une œuvre théâtrale considérable. Il a utilisé les techniques de l'espace théâtral européen au service d'une forme expressive issue des traditions populaires, alliant style et contenu, et joué un rôle important dans l'évolution du théâtre algérien en mêlant les traditions poétiques anciennes aux techniques théâtrales modernes. Il a démontré sublimement l'efficacité de son approche en puisant son inspiration dans les mythes populaires algériens pour le thème de ses pièces, qu'il a ensuite exploitées sous une forme théâtrale différente.

Pour Kaki, le théâtre est donc l'art de mettre en espace la voix et le corps à travers la prose rimée, la poésie, le chant et les percussions, le tout réglé par le maître de céans, le grand ordonnateur de ce spectacle total, régisseur avisé de la parole et du rythme de la déclamation, le conteur.

La littérature orale, constituée essentiellement de contes et de poèmes populaires, fournit à Kaki un matériau dramatique de première importance. Le récit s'inspire souvent de la légende populaire et puise dans la saga poétique orale pour créer des images, des paraboles et des métaphores. Ainsi, les mots obéissent à une certaine musique interne et à un rythme précis. Cette esthétique caractérise la culture orale populaire puisée dans la tradition bédouine, le folklore, mais aussi dans des récits d'inspiration coranique. La structure de ses pièces obéit à une double logique narrative : d'une part, la forme circulaire du conte, et d'autre part, la structure théâtrale. En effet, l'élément du patrimoine a toujours été privilégié dans l'ensemble des écrits de Kaki, notamment grâce à la façon dont il introduit le personnage du *El Meddah*, « personnage/narrateur ». Ce choix a d'ailleurs permis au théâtre algérien, voire maghrébin, d'effectuer un bond considérable et palpable, principalement dans l'œuvre qui demeure à plus d'un titre emblématique : *Le Porteur d'eau et les Marabouts*.

Si Kaki a donc su fusionner l'espace traditionnel de l'adage populaire et les capacités communicationnelles du narrateur, c'est en reprenant au début le lieu du spectacle traditionnel *El-Halka*, où les spectateurs s'attourent en un cercle pour prendre part au spectacle. Il transfère ainsi la relation acteur/public d'*El-Halka* vers le théâtre en travaillant à recréer la sensation et l'émotion qui caractérisent ce type d'attourement, technique qui s'avère être un élément passionnant de la relation entre la scène et le public.

Finalement, il a su développer la créativité et l'innovation dans ses œuvres, démontrant son intérêt tant pour l'héritage de sa terre natale et de ses concitoyens que pour les rituels caractéristiques des peuples de la Méditerranée. Tout comme ses tentatives, qui se sont singularisées par sa quête permanente de relancer et de renouveler les méthodes traditionnelles de communication, en péril à cause des évolutions qu'avait connues la société algérienne.

Références bibliographiques

- A. Akla, *Les phénomènes théâtraux chez les Arabes*, Publication de l'Union des Écrivains Arabes, Guelma, 1985.
- S. A. S. Allalou, *L'aurore du théâtre algérien (1926-1932)*, in « Cahiers du C.D.S.H », n. 9, Université d'Oran, 1982.
- Aristote, *Poétique*, trad. fr. et notes de R. Dupont-Roch et J. Lallot, Seuil, Paris, 1980.
- A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1961.
- M. Aziza, *Le théâtre et l'Islam*, SNED, Alger, 1970.
- M. Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Maison Tunisienne de l'Édition, Tunis, 1970.
- M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.
- R. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 2002.
- R. Barthes, *Qu'est-ce que l'écriture ?*, in G. Mostéfa (éd.), *Le degré zéro de l'écriture*, Gauthier Mostefa, Paris, 1970.
- C. Bietet, C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006.
- M. Boire, *Esthétique théâtrale*, Sedes, Paris, 2001.

- M. Boutefnouchet, *La culture en Algérie : mythe et réalité*, SNED, Alger, 1982.
- B. Brecht, *Écrits sur le théâtre I – II*, L'Arche, Paris, 1972.
- A. Cheniki, *Kaki, le génial porteur d'eau du théâtre*, in « Le Soir d'Algérie », coll. « Rubrique Culture », le 6 mai 2011.
- A. Cheniki, *Les vérités du théâtre en Algérie*, Dar el Gharb, Oran, 2006.
- A. Cheniki, *Le théâtre algérien : dédoublement et parole syncrétique*, in Ch. Bonn (éd.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, in « Actes du colloque : Paroles déplacées », tome 2, L'Harmattan, Paris, 2003.
- A. Cheniki, *Le théâtre en Algérie : histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002.
- A. Cheniki, A. *Théâtre algérien. Itinéraires et tendances* (thèse de doctorat en études théâtrales), Université de Paris IV, 1993.
- M. Eliade, *Le sacré et le Profane*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1963.
- V. Jouve, *Pour une analyse de l'effet-personnage*, in « Littérature », 1998.
- O. A. Kaki, *Le Porteur d'eau et les Marabouts*, traduit de l'arabe par Messaoud Benyoucef, (2003), Maison Antoine Vitez, Paris, 1965.
- S. M. Lakhdar Barka, *La chanson de geste sur la scène ou expérience de O. A. Kaki, étude et recherche sur la littérature maghrébine*, in « Document de travail », n. 5, Université d'Oran, 1981.
- M. Lacheraf, *L'Algérie, nation et société*, SNED, Alger, 1978.
- A. Mostefa, M. Benchehida, *Kaki : Ould Abderrahmane Abdelkader, le dramaturge de l'essentiel*, Alpha, Alger, 2006.
- B. Ouardi, *Écriture, théâtre et engagement dans le théâtre d'Henri Kréa et Nouredine Aba* (thèse de Doctorat), Université d'Oran, 2009.
- J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985, (1^{ère} édition 1948).
- A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I – II- III*, Belin, Paris, 1996.
- A. Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1985.

L'ÉTOILE DE LA DÉNONCIATION DANS *NEDJMA* DE KATEB YACINE

GAOUDI FELLA

Université Mohamed Boudiaf, M'sila
fella.gaoudi@univ-msila.dz

Résumé

Dans un écrit littéraire, l'auteur tente de s'évader en traçant ses mots, vers d'autres cieux, dans un autre monde qu'il espère meilleur que le sien. Il essaye aussi de lire mais surtout de dire le monde à travers plusieurs visions, tantôt critiques et directes, tantôt satiriques ou ironiques. C'est justement ce qui peut faire la différence dans les écrits d'un même auteur ou chez plusieurs. Comme tout écrivain témoin de la réalité qu'a vécue sa société, les auteurs algériens n'ont cessé de dénoncer la tristesse et les maux dont ont souffert leurs compatriotes durant des dizaines d'années. Ils ont combattu avec les mots de la langue française que Kateb Yacine a désignés comme « butin de guerre » et dans lesquels nous pouvons placer le thème de notre contribution, « le carnavalesque », dans l'un de ses écrits les plus célèbres : *Nedjma*. Ajoutons à ce propos que ces écrits constituaient en réalité une partie intégrante d'une histoire littéraire en cours de constitution à cette époque-là, où les écrivains algériens étaient engagés pour donner naissance à cette littérature algérienne de langue française. Nous avons choisi *Nedjma* de Kateb Yacine comme support, car le titre de ce roman composé d'un seul mot nous semble bien polysémique et cela est dit par l'écrivain lui-même.

Mots-clés : dénonciation, polysémie, implicite, carnavalesque, polyphonie

Abstract

In a literary work, the author tries, through his words, to escape to other skies, to another world that he hopes will be better than the one

in which he actually lives, he also tries to read, but above all to tell the world through several visions, sometimes critical and direct, sometimes satirical or ironic, and this is precisely what can make the difference between the writings of the same author or several. Like any writer who has witnessed the reality of his or her society, Algerian writers have always denounced the sadness and evils suffered by their compatriots for decades, fighting with the words of “la langue française”, which Kateb Yacine called “butin de guerre”, and where we can place the theme of our contribution, “le carnavalesque”, in one of their most famous writings: *Nedjma*. Moreover, these writings were in fact an integral part of a literary history in the making at the time, when Algerian writers were engaged in giving birth to this French-language Algerian literature. We have chosen *Nedjma* by Kateb Yacine because it seems to us that the polysemy of the title of this novel, made up of a single word, has several meanings, as the author himself says.

Key words: denunciation, polysemy, implicit, carnavalesque, polyphony

1. Introduction

Un auteur est avant tout un être confronté à une société amalgamée, dépeinte de toutes formes et de toutes couleurs, répondant parfois à nos attentes et allant parfois à notre rencontre. C’est donc de la littérature carnavalesque qu’il s’agit, et qui continue d’exister même actuellement chez un bon nombre d’auteurs, d’écrivains et de chroniqueurs, chacun dans son domaine : ils cherchent à dénoncer une réalité quelconque, une situation, un phénomène, etc.

Le rôle de cet auteur, qui est en réalité un privilège, est donc de traduire ce que ressent l’ensemble des concitoyens à travers ses écrits. C’est ce qui fait son génie et son exclusivité : il s’agit tout simplement d’un don qui n’est pas à la portée de tous. Kateb Yacine est l’un de ceux qui ont émerveillé le monde entier par ses écrits, marquant une

transition et une rupture avec le code scriptural qualifié de classique. De grands écrivains de renommée mondiale à l'époque attestent que ce jeune auteur maghrébin d'expression française a pu franchir les limites du cadre scriptural déjà connu et suivi par toute une génération d'écrivains qui n'ont su se départir des traditions et de l'ordre qui leur était imposé depuis longtemps. Kateb a eu l'opportunité de franchir les barrières du rituel, tout en adoptant une approche décroisée de l'écriture.

L'apparition de son fameux roman *Nedjma*, qui a fracassé toutes sortes de frontières, est marquée par un style narratif ne se pliant pas à la progression linéaire, faisant subir de perpétuels bouleversements. Cette innovation dans la manière d'écrire pousse ses lecteurs à l'attention, mais surtout à la soif de ses mots qu'ils dévorent, relisant parfois plusieurs fois le même passage pour en saisir toute la substance. *Nedjma* est une sorte de labyrinthe où tout est pêle-mêle, en constante quête de l'invisible, d'où la symbolique du carnaval : l'imagination, la polyphonie, la polysémie, tout y est.

L'œuvre de qualité dépasse son public, c'est la phrase de Michel Butor, qui ajoute :

Une œuvre "commerciale" est étroitement adaptée au public visé. Cette attitude s'oppose à celle de l'écrivain authentique qui s'adresse à un lecteur pour une large part indéterminée. De ce point de vue, l'œuvre de qualité est celle qui dépasse son projet et son public ; dans une telle œuvre, le destinataire mais aussi le destinataire se révèlent dans l'écriture, qui constitue pour les deux interlocuteurs une véritable recherche¹.

2. La connotation du carnavalesque dans *Nedjma*

Dans notre approche de ce sujet, voire du carnavalesque, nous nous focalisons sur un aspect qui constitue une partie intégrante, inséparable, et qui va de pair avec ce dernier. Il s'agit du fameux «

¹ M. Butor, *Répertoire II*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, p. 128.

Masque » porté par presque toutes les personnes présentes à cet événement. Ce masque, qui cache les visages de ceux qui le portent, a pour objectif premier de dépeindre la spécificité de l'événement, mais aussi de voiler et de dissimuler l'identité de ceux-ci. C'est dans ce sens que nous avons eu l'idée, un peu nébuleuse, de traiter l'un des aspects de ce thème merveilleux, à savoir le carnavalesque. Notre objectif n'est pas de susciter le rire ou la satire, mais de mettre en lumière l'aspect « caché » et « non-dit » de cette ambiguïté chargée d'étonnement et d'implicite, dans le sens de l'émergence du réel le plus profond. Pierre Bourdieu analyse les rapports entre la littérature et le réel en termes freudiens : « L'œuvre littéraire voile et révèle à la fois (comme dans la dénégation ou le refoulement) "la structure du monde social dans laquelle elle a été produite" »². Il faut surtout noter la présence de la polyphonie dans les mots et les écrits de *Nedjma* de Kateb Yacine. Nous traiterons également l'idée de « dénonciation », pas celle des régimes et des gouvernements, mais bien plus importante encore : il s'agit d'une grande cause, celle d'une subversion contre le colonisateur sous toutes ses formes et à tous ses niveaux (du chef de chantier à la révolution nationale proclamant l'indépendance du pays et la liberté d'un peuple) :

Il y a mille manières de parler de *Nedjma*. Je voulais en effet atteindre une sorte d'accouchement de l'Algérie par un livre. C'est très important, parce qu'à ce moment-là, le sang coulait. En posant la question algérienne dans un livre, on pouvait atteindre les gens au cœur. C'est beaucoup plus fécond, plus fort, c'est le sens même du combat des Algériens : ils ne sont pas morts pour tuer, ils sont morts pour vivre...³.

² P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et Structure du champ littéraire*, Édition du Seuil, Paris, 1992, p. 58.

³ C. Haroche, I. Romero, *Kateb Yacine écrivain public*, coll. « Un certain regard », le service de la recherche (RTF), (interview), 1975.

3. Nedjma : une structure insaisissable

Dans ce roman, on ressent un peu l'insaisissable, à commencer par la structure du roman, qui nous permet de nous déplacer un peu partout à travers des scènes panoramiques, que ce soit au niveau de la notion du temps, de celle du lieu et de même pour les personnages, comme dans un vrai carnaval.

Pour ne pas divaguer et sortir du sujet, nous allons essayer de dresser un solide pont entre la citation de M. Bakhtine : « Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée »⁴, et le fond du contenu de *Nedjma*, en tentant de les analyser dans une ambiance carnavalesque fondée non sur le rire, mais sur le comique qui selon Bakhtine « constitue une sorte d'échappatoire qui permet au peuple de se détacher des contraintes imposées par un régime officiel ». Il s'agit plutôt, dans notre cas, d'une sorte de révolte qui échappe à tout ordre, qu'il soit chronologique, structurel, etc. C'est une réelle subversion, avec toute la charge sémantique que ce mot implique. *Nedjma* est une impression (une Magie) créée par Kateb Yacine et qui symbolise son grand amour pour sa précieuse patrie, l'Algérie, ainsi que sa lutte contre l'oppression coloniale.

3.1. Le surgissement de Nedjma

Nedjma est un chef-d'œuvre : c'est une pièce fondatrice très complexe, écrite dans une belle langue maîtrisée, dans un style concis. En lisant les premières pages, le lecteur est surpris de ne rien comprendre (les premières lueurs d'une ambiguïté : l'implicite prime sur tous les plans). Il s'agit d'un roman à la structure complexe et au style très original. L'auteur passe d'une époque à une autre, puis d'un personnage à un autre, dans un ordre chronologique irrégulier, créant une sorte de tournoiement et d'agitation.

⁴ M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Éditions Gallimard, Paris, 1978.

Victime d'un sentiment d'irritation face à la situation linguistique, culturelle et sociale, due à la situation coloniale, Kateb Yacine transforme le mythe des origines à des fins littéraires et brode une forme identitaire fondée sur trois éléments : le nom, le lieu et le flou. Il se réfère tout au long de son roman aux éléments historiques, au patrimoine national et civilisationnel à travers les lieux et les personnages.

La langue arabe est là pour garder l'originalité et la source qui sont irremplaçables et d'une grande importance pour Kateb : « [...] j'écris en français parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillé une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre... J'exprime en français quelques chose qui n'est pas français »⁵.

NOMS ET LIEUX FRÉQUEMMENT CITÉS DANS L'ŒUVRE

[*Le Nadhor*] : sanctuaire de la tribu deviendra dans le roman « un microcosme », symbole du paradis perdu et le but d'un voyage initiatique et spirituel.

[*La Seybouse* miraculeusement engrossée...]

[Cirta] (*Constantine*)

[*La Mecque*]

[Bône] (*Annaba*)⁶.

Le carnavalesque considéré par Bakhtine comme un refus de l'ordre, un refus d'un langage... mais aussi cette hybridation à la fois linguistique et culturelle, qui « donne forme et dynamisme à ses écrits » citée par P. Corcoran et J.-P. Ekoungoun⁷ où « la polyphonie est l'un des éléments fondateurs chez les auteurs Maghrébins d'expression Française »⁸.

⁵ Y. Kateb, interview, 1960.

⁶ J.P. Depotte, *Nedjma de Kateb Yacine (Alchimie d'un roman, n. 64)*, (www.youtube.com/watch?v=hHENTuWU2Pc, consulté le 10 août 2023).

⁷ P. Corcoran, J.-P. Ekoungoun, *L'avant-texte des soleils des indépendances*, in <https://doi.org/10.4000/Genesis>, 616, 2011.

⁸ *Ivi*, p. 101.

L'auteur explique aussi :

Nejma, c'est l'héroïne du roman, qui d'ailleurs ne domine pas tout à fait la scène, qui reste à l'arrière-plan, c'est le personnage symbolique de la femme orientale, qui est toujours obscure et qui est toujours présente également. Nedjma c'est aussi une forme qui se profile qui est à la fois la femme le pays, l'ombre où se débattent les personnages principaux du roman, qui sont quatre jeunes Algériens, dont je raconte les aventures et mésaventures. Évidemment, ce n'est pas si simple parce qu'il y a tout un monde autour d'eux et ils contribuent à façonner ce monde, qui est encore incertain. Ils contribuent à façonner cette Algérie, qui est actuellement noyée dans une espèce d'opacité, l'opacité d'un pays qui est en train de naître et dont les acteurs projettent les lueurs et finalement montrent le visage⁹.

Dans la première partie de la citation de Kateb Yacine, Nedjma, l'héroïne de notre auteur, est évoquée, étant donné qu'elle forme, selon lui, un arrière-plan ; c'est d'ailleurs là le noyau dur de notre développement d'idées, le carnavalesque. C'est précisément sur quoi nous nous appuyons, voire le côté caché (voilé) de cette histoire de Nedjma, qui dépeint elle-même un carnavalesque du deuil et de la déprime.

Le mot « carnavalesque » a également été utilisé par Naget Khadda¹⁰ pour décrire les funérailles de l'auteur :

Le déroulement des obsèques de l'écrivain rebelle échappa aussi bien à sa famille qu'aux autorités gouvernementales qui avaient manifesté le désir d'enterrer en grandes pompes l'enfant prodige du pays. Ses amis proches organisèrent à leur manière la cérémonie qui fut suivie par une foule immense d'hommes et de femmes de

⁹ Y. Kateb, *Nedjma*, transcription par Taos Ait Si Slimane de l'émission de l'Office national de radiodiffusion télévision Française (ORTF), « lecture pour tous » du 14 août 1956, présenté par Pierre Desgraupes. Invité : Kateb Yacine à l'occasion de la sortie de son livre *Nedjma*.

¹⁰ N. Khadda, *Kateb Yacine : Une vie, Une œuvre, centre culturel du livre*, Éditions distribution, Casablanca, 2020.

tout âge et de toutes conditions, dans un climat quasi carnavalesque¹¹.

En réalité, un aspect carnavalesque sous-entend la présence massive de personnes de tout âge et de toute origine, dans une ambiance bouillonnante, mais pas toujours festive. En effet, malgré l'humour du comique, cette apparence pourrait, en revanche, ne traduire que le malheur et la révolte de gens refoulés et opprimés cherchant à se libérer de ce qu'ils ont encaissé depuis leur jeunesse. Justement, dans *Nedjma*, Kateb Yacine dépeint, lors de scènes d'agitation un peu partout, des personnages en pleine rage et emportement, qui se rebellent pour la grande cause : leur pays, autrement dit, « Nedjma », la patrie, la femme, la mère, bref, tout ce qui évoque l'amour, la paix, la sérénité et l'équilibre.

Pour enchaîner avec l'héroïne de l'auteur, *Nedjma* symbolise pour lui l'Algérie, cette femme obscure selon Kateb. Par rapport à notre propre réflexion, elle évoque dans notre thématique le non-dit, le caché, l'aspect de l'implicite, voire l'une des figures du carnavalesque.

4. Les nuances polysémiques de l'intitulé du roman

Nedjma, « étoile », prénom mythologique pour Kateb, incarne en réalité plusieurs sens, d'où la notion de polysémie, mais aussi de polyphonie (les quatre angles d'une étoile). Ces notions trouvent leur place dans nos propos. Nedjma, « l'étoile », reflète également un aspect important du thème du carnavalesque dans le cadre de notre recherche. Elle est associée à la nuit, à la brillance, au ciel, à la lumière, mais aussi à l'idée de l'inaccessible. Ce champ lexical nous donne à première vue une impression de « joie », mais que peut-il se cacher derrière cette joie ? Qu'y a-t-il dans ce côté obscur, caché (voilé), dans le non-dit, l'implicite ?

¹¹Ivi, p. 13.

De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme... C'est comme si elle n'était plus ; on ne la voit que dans un train ou une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passantes ; ce n'est plus qu'une lueur exaspérée d'automne, une citée traquée qui se ferme au désastre ; elle est voilée de noir¹².

La dernière phrase de cette citation évoque le point commun dont nous avons parlé ci-dessus entre le voile de cette femme et le masque qui symbolise le carnavalesque par excellence : c'est à l'aspect du « caché » que nous faisons allusion ici. Le voile et la femme voilée sont très présents dans cette œuvre.

4.1. *Nedjma, c'est moi...*

« Nedjma, c'est moi », disait Kateb Yacine. C'est précisément là toute l'ambiguïté des personnages et de l'auteur lui-même. Kateb, c'est Nedjma, mais Kateb incarne également la personnalité des quatre jeunes hommes du roman, qui, dans d'autres lectures, symbolisent les cinq angles d'une étoile. La notion de dialogisme caractérise également le roman. À ce propos, Oswald Ducrot considère que :

Le sens d'un énoncé, [. . .] c'est une description de son énonciation. Ainsi, l'énoncé signale dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix : celle d'un "locuteur", qui n'est pas le sujet parlant mais une fiction discursive présentée dans l'énoncé (et éventuellement désignée par je) et celle d'"énonciateur", dont les points de vue sont exprimés à travers l'énonciation¹³.

« Mon père ne se remettra pas de son kyste au poumon. Ma mère a perdu la raison. Elle est réfugiée avec mes deux petites sœurs, dans la

¹² Y. Kateb, *Nedjma*, op. cit., p. 172-173.

¹³ O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Éditions Minuit, Paris, 1984, p. 23.

ferme d'un oncle »¹⁴. Ce sont deux phrases relatant le vrai vécu de l'auteur.

5. Bakhtine et la polyphonie dans le roman

Notre approche de ce thème se veut polyphonique. Cette notion dotée d'un caractère général s'applique à des faits pouvant être saisis à différents niveaux selon les options théoriques. Elle nous permettra d'essayer de comprendre les différents emplois de cette notion, plus ou moins distinctifs, et de retracer à grands traits l'itinéraire de ses origines bakhtiniennes à travers la théorie énonciative du sens élaborée par Oswald Ducrot, inspirée de Charles Bally.

En réalité, on dit que la notion de « polyphonie » tient d'une métaphore musicale. Elle évoque l'image d'un ensemble de voix orchestrées dans le langage, ce qui explique l'intérêt de transposer cette notion sur l'œuvre de Kateb Yacine. On y ressent en effet la présence de plusieurs voix, appelant et revendiquant les mêmes objectifs. Le dialogisme est aussi présent dans cette belle toile :

L'approche polyphonique cherche à montrer que le sens des énoncés et du discours, loin de consister simplement à exprimer la pensée d'un sujet parlant empirique, consiste avant tout à mettre en scène une pluralité de voix énonciatives abstraites. Le sens se présenterait ainsi à différents niveaux, comme un assemblage de paroles et de points de vue, plus au moins hétérogènes, que l'interprète serait chargé d'organiser pour comprendre ce qui est dit¹⁵.

Selon Laurent Perrin toujours :

Les analyses de Mikhaïl Bakhtine consacrées au roman de Dostoïevski et à la littérature qu'il appelait "carnavalesque" où la voix

¹⁴ Y. Kateb, *Nedjma*, op. cit., p. 219.

¹⁵ L. Perrin, *la notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage*, in « Questions de communication », Centre d'Études Linguistiques Des Textes et des Discours (PDF), 2004, <http://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445>.

du narrateur apparaît souvent masquée par celle de ses personnages et plus abstraitement par certains points de vue idéologiques. Chez M. Bakhtine (1934-2953), la notion de polyphonie relève d'une exploitation romanesque de ce qu'il conçoit comme le dialogisme du langage ordinaire [...], selon lui, la forme et le contenu des énoncés sont le fait de cette double détermination dialogique dont se fondent, notamment dans la littérature carnavalesque, où la notion de polyphonie englobe les différents aspects du dialogisme. Dès lors rien d'étonnants que les notions de dialogisme et de polyphonie se recoupent parfois dans la littérature récente. Il n'est pas rare que des phénomènes qualifiés de dialogiques dans certaines approches correspondent à des faits polysémiques dans d'autres analyses¹⁶.

6. *Les événements de la vie réelle de l'auteur : (Nedjma c'est moi...)*

Dans la quatrième partie du dernier chapitre, c'est l'autobiographie de Kateb, qui rentre chez lui après les émeutes du 8 mai :

Pourquoi n'entends-je pas la canne de mon père ? Mes sœurs ne se cachent pas derrière la porte, n'observent pas si ma moustache a poussé, si ma valise est lourde de cadeaux. Dans son lit, mon père retient ses gémissements. Il reconnaît mon pas. Étreinte muette. Visage brûlant, chemise sale, morceau de pain sec¹⁷.

Dans ses écrits, Kateb évoque sa vie, consciemment ou non, et même les détails les plus insignifiants, en faisant sans doute référence aux événements de son enfance. L'utilisation du pronom personnel « je », ainsi que des adjectifs possessifs « ma » et « mon », désigne l'auteur « KATEB YACINE » dans tous les passages que nous citons ci-dessus et ci-dessous :

Oncle Hacène n'a pas voulu trahir, dit Farida (11 ans). Ils l'ont tué parce qu'il refusait de prendre les armes. Mère ne sait plus parler sans

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Y. Kateb, *Nedjma*, *op. cit.*, p. 225-226.

se déchirer le visage, en levant ses prunelles taries au ciel. Elle parle aux oiseaux et maudit ses enfants. Depuis longtemps elle psalmodie pour moi la prière des morts. Au désespoir a succédé la mélancolie, puis la torpeur. Le courage de l'embrasser... »¹⁸, « [...] J'ai dû emprunter chez les notables de quoi le conduire à l'hôpital de Constantine ; dans le taxi, ma plus petite sœur, qui n'a pas toutes ses dents, chantonne : / Mon frère est en prison, / Ma mère s'affole, / Et mon père s'est couché »¹⁹.

7. *Une adolescence remplie de conscience*

Kateb a commencé à écrire lorsqu'il a senti qu'il en avait besoin. C'est dans cette prison qu'il a puisé cette force, l'écriture était pour lui une sorte de refuge, une échappatoire pour dévoiler et faire entendre à tous ce que ressentaient ses semblables, son peuple, les enfants, les femmes et les hommes, ceux qui gisaient au fond d'eux, rongés par les souffrances, les problèmes, la pauvreté et la misère. Ils attendaient un porte-parole, un illustre écrivain qui saurait traduire leurs maux et leur impuissance à travers des mots cachés et dissimulés, ces mots que nous pouvons lire grâce à Kateb Yacine : « il nous reste un oncle fermier près de Constantine. Je mène chez lui ma mère et mes sœurs. J'aurai 16 ans cet automne. Du travail et du pain. Tels sont mes rêves de jeunesse »²⁰.

7.1. Nedjma : *Un roman d'opiniâtreté et de prise de position*

Kateb s'exprime aussi à travers les personnages de son roman pour proclamer le refus de l'oppression, de la servitude et de l'humiliation, par tout un peuple à travers un auteur qui a pris en charge de crier et d'extérioriser les maux de chacun de ses compatriotes et concitoyens, la voix de la révolte et de la rébellion se traduisait dans les écrits de Kateb,

¹⁸ *Ivi*, p. 226.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 227.

qui a su fusionner le bien et le mal. Dans *Nedjma*, nous lisons la dénonciation, la colère, mais il y a aussi des brins d'amour, d'imagination et d'espoir au sein du même roman. Nous trouvons également quelques pages écrites avec beaucoup de descriptions, la villa de Nedjma, par exemple, « est entourée de résidences qui barrent la route du tramway au bas d'un talus en pente douce [...] de l'airelle »²¹.

Les paroles de Mustapha dans une lettre envoyée au principal le jour de la composition (images de dénonciation) :

Cher Maître, je ne remettrai pas la copie... c'est aujourd'hui le Mouloud... nos fêtes ne sont pas prévus dans vos calendriers. Les camarades ont bien fait de ne pas venir... J'étais sûr d'être premier à la composition... Je suis un faux frère ! J'aime les sciences naturelles. Lakhdar ne l'entend pas de cette oreille. Je suis venu seul. Je remettrai feuille blanche... Je suis venu seulement pour connaître le sujet. Pour éprouver l'impression solennelle de la composition. J'aime les sciences naturelles. Je remettrai feuille blanche²².

Description d'une scène dans le bureau de monsieur le principal :

(Le principal est plié en deux sur son fauteuil).

Pas de poitrine ; le ventre monte à l'assaut du crane sinistré. Mustapha reste debout.

- Je n'ai pas grand-chose à vous dire. Vous avez des dons certains. À peu près toutes vos notes sont bonnes...

Mustapha sent le tapis riche à travers sa semelle trouée.

- ...On ne peut en dire autant de vos fréquentations ...²³.

Des passages qui confirment le degré de maturité chez les collégiens de l'époque coloniale (le principal lisant les écrits de Mustapha et de ses compatriotes). Le principal, de trois quarts, s'adressant à Mustapha :

²¹ *Ivi*, p. 60

²² *Ivi*, p. 210.

²³ *Ivi*, p. 211.

[...] Écoutez bien ce que je vais vous lire. Je cite au hasard : Sur les milliers d'enfants qui croupissent dans les rues, nous sommes quelques collégiens, entourés de méfiance. Allons-nous servir de larbins, ou nous contenter de "professions libérales" pour devenir à notre tour des privilégiés ? Pouvons-nous avoir une autre ambition ? On sait bien qu'un musulman incorporé dans l'aviation balaie les mégots des pilotes, et s'il est officier, même sorti de Polytechnique, il n'atteint au grade de colonel que pour ficher ses compatriotes au bureau de recrutement...²⁴.

Vers la fin de sa lecture, Mustapha fut exclu pour huit jours. La misère et le dépaysement dissimulent une force et un charisme considérables, et la notion du « voilé » trouve sa place dans le courage qui se cache derrière cette souffrance et ce désarroi.

7.2. Cruels mots et images de discrimination dans le journal de Mustapha

Dans une conversation entre des Français, entendue par Mustapha :

(...) J'entendais nettement leur conversation ».

F. : qu'est-ce qu'ils peuvent **puer** !

Mme f. : je t'en prie ! J'ai déjà envie **de vomir** !

F. : bien sûr, vous les femmes... Moi, j'en ai vu d'autres. Rien qu'à la mer, y'en avait des boches et des Français par terre...

Mme N. : Mais c'étaient pas des Arabes. Ceux-là, quand ils sont vivants, **ils puent déjà la crasse**. A plus forte raison quand ils sont morts...

(...) R. : oh ! Ça va changer ! Avant on avait peur. **Ils sont nombreux** dans ma classe ; on n'est que cinq Français, sans compter les Italiens et les Juifs.

Mme F. : Attention mon petit, **ils sont sauvages** !²⁵

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 219-220.

Toutes les expressions en italique gras constituent une forme d'oppression et d'atteinte à la dignité humaine.

Des scènes de révolte vers la fin du roman :

Une sorte de description sous forme de phrases dites par les uns et les autres

Indépendance de l'Algérie, écrit Lakhdar, au couteau sur les pupitres, sur les portes.

Lakhdar et Mustapha quittent le cercle de la jeunesse à la recherche des banderoles.

Les paysans sont prêts pour le défilé.

Pourquoi diable ont-ils amené leurs bestiaux ?

Ouvriers agricoles, ouvriers, commerçants. Soleil.

Beaucoup de monde. L'Allemagne a capitulé.

Couples. Brasseries bondées.

Les cloches.

Cérémonie officielle ; monument aux morts.

La police se tient à distance.

Contremanifestation populaire.

Assez de promesses. 1870. 1918. 1945

Aujourd'hui, 8 mai, est-ce vraiment la victoire ?

Les scouts défilent à l'avant, puis les étudiants.

Lakhdar et Mustapha marchent côte à côte.

La foule grossit.

Aucun passant ne résiste aux banderoles.

Les cadres sont bousculés.

L'hymne commence sur des lèvres d'enfants :

« De nos montagnes s'élève

La voix des hommes libres »²⁶.

Vers la fin de la citation, Kateb a utilisé la phrase : « [...] montrent leur visage », et c'est là toute la métaphore de notre approche. C'est également là que se tissent de grands liens entre les points évoqués dans notre étude sur le carnavalesque et le thème en question.

²⁶ Ivi, p. 217.

Une écriture transposant le caché (le masqué) du carnaval et le non-dit dans *Nedjma*, cette œuvre où cinq personnages sont en quête d'une identité perdue, une œuvre en spirale, intemporelle voire éternelle, qui montre la continuité d'un combat. Un scénario qui démontre l'amour des quatre personnages pour l'héroïne Nedjma, un scénario couvert et caché dans un dilemme, laissant libre interprétation au lecteur, parfois obligé de lire et de relire l'œuvre pour dénouer et se positionner sur les faits.

Les actions dans le roman sont entrecoupées, la narration est saccadée et variée ; Kateb y met un souffle peiné, ce qui lui permet de songer, de jaillir vers la poésie. La lecture s'arrête par moment pour ne pas perdre le fil.

À travers *Nedjma*, Kateb Yacine voulait montrer au monde l'histoire d'un pays dans toute la difficulté de son identité. Ses sources étaient l'honneur national broyé aux pieds et la dignité humaine radiée. L'anesthésie spirituelle est impuissante à changer les choses ; Kateb s'est emparé d'une résistance personnelle. Son opposition intérieure face à l'oppression l'a aidé à se retrouver lui-même et à exprimer des monologues intérieurs chargés d'émotions. Des villes, des paysages, des panoramas de la nature algérienne pleins de poésie, immergés dans le rythme de la vie. Il évoque des excursions dans notre histoire, la politique, l'ethnographie, des images de son quotidien, des souvenirs d'enfance, des voix du passé, etc. Tout cela est présent dans *Nedjma*. Oui, tout et tous sont là, c'est le carnaval, le mal dissimulé par le bien, et parfois c'est le contraire.

La polyphonie, pour sa part, désigne l'ensemble des voix qui constituent le thème principal de ce roman. Lakhdar, l'un des principaux personnages du roman, reprend cette phrase : « Rien n'entame l'épaisse colère de l'opprimé. » Il montre sans détours tous les obstacles auxquels se heurtent ces personnages avant que leurs caractères n'atteignent la maturité exigée par la lutte de libération : leur instabilité.

8. Conclusion

Nedjma, cette valse qui emporte ses lecteurs dans une ambiance d'ivresse et de rêve, les hissant vers les étoiles, leur permettant ainsi de contempler la réalité et de prononcer leurs mots dans un présent (atemporel) hors du temps, dans une diversité de langages sociaux, parfois même de langues et de voix individuelles. Ces voix appartiennent en réalité à des âmes, dans une beauté de mots ; nous entendons les résonances d'une langue emplie de concepts incontestables qui donnent au roman une réelle présomption sociale, régionale et tribale : le vrai sens de la diversité comme dans un grand carnaval.

Nedjma (l'étoile), principal indice du carnavalesque, est la nuit, le rêve, la joie. Mais que peut-il se cacher derrière *Nedjma* de Kateb Yacine et le carnavalesque de la dénonciation ? Qu'y a-t-il de surprenant ? C'était l'objet de cet écrit, où nous avons tenté d'apporter des éléments de réponse à cette question : comment le bien peut-il dire le mal ?

Références bibliographiques

- M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.
- P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et Structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.
- M. Butor, *Répertoire II*, Éditions de Minuit, Paris, 1964.
- P. Corcoran, J.-P. Ekoungoun, *L'avant-texte des soleils des indépendances* (<https://doi.org/10.4000/Genesis>, 616).
- J.-P. Depotte, *Nedjma de Kateb Yacine (Alchimie d'un roman, n. 64)*, (www.youtube.com/watch?v=hHENTuWU2Pc).
- O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- Y. Kateb, *Nedjma*, Éditions du Seuil, Paris, 1956.
- N. Khadda, *Kateb Yacine : Une vie, Une œuvre*, Éd/distribution : Centre culturel du livre, Casablanca, 2020.
- L. Perrin, *La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage*, in « Questions de communication », Centre d'Études Linguistiques Des Textes et des Discours (PDF), 2004 (<http://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445>).

ENTRE MASQUES INTERTEXTUELS ET ÉCLATS CARNAVALESQUES : L'EXPLORATION DU DIALOGISME DANS *L'INTERDITE*¹ DE MALIKA MOKEDDEM

KELTOUM SOUALAH

Université Mohamed Elbachir El-Ibrahimi. BBA

kelthoum.soualah@univ-bba.dz

Résumé

L'intertextualité, bien plus qu'une simple technique littéraire, établit des connexions entre textes et idées de diverses époques et cultures. Elle incarne un aspect carnalesque qui permet de renverser les normes établies pour dévoiler le caractère subversif de la création artistique. Comme les masques du carnaval qui cachent les identités, l'intertextualité brouille les frontières entre œuvres, auteurs et époques, créant une symphonie jubilatoire de perspectives diverses. Cette approche, décrite comme une manière de rattraper l'Histoire volée et de refuser l'esclavage littéraire, engendre une multiplicité de voix qui remettent en question l'autorité narrative traditionnelle. Cet article explore l'intertextualité comme manifestation du carnalesque dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem, en analysant comment elle utilise ces concepts pour refléter la réalité culturelle et sociale de l'Algérie dans les années 1990. À travers une lecture analytique, il examine les échanges implicites entre écrivains et leurs œuvres, ainsi que les jeux de miroirs littéraires qui suscitent réflexion et rire.

Mots-clés : carnalesque, intertextualité, dialogisme, identité

Abstract

Much more than a literary technique, intertextuality makes connections between texts and ideas from different eras and cultures, embodying a carnalesque aspect that allows for the overturning of

¹ M. Mokeddem, *L'Interdite*, Le Livre de Poche, Paris, 1993.

established norms to reveal the subversive nature of artistic creation. Like carnival masks that conceal identities, intertextuality blurs the boundaries between works, authors and periods, creating a jubilant symphony of diverse perspectives. Described as a way of reclaiming stolen history and rejecting “literary slavery”, this approach generates a multiplicity of voices that challenge traditional narrative authority. This paper explores intertextuality as a manifestation of the carnivalesque in Malika Mokeddem’s *L’Interdite*, analysing how she uses these concepts to reflect the cultural and social reality of Algeria in the 1990s. Through an analytical reading, it examines the implicit exchanges between writers and their works, as well as the literary mirror games that provoke both reflection and laughter.

Key words: carnivalesque, intertextuality, dialogism, identity

1. Introduction

L’intertextualité revêt, à bien des égards, une importance bien plus vaste qu’une simple stratégie scripturale, car elle perpétue sans cesse les connexions et les rapports entre des textes et des idées issus d’aires culturelles et de temporalités différentes. Il convient de noter qu’elle résonne comme un signe spécifique du carnivalesque, ce concept téméraire qui autorise le renversement des normes établies pour révéler l’aspect subversif et tumultueux inhérent à la création artistique et littéraire :

Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe. Tel est le carnaval dans son idée, dans son essence même, et tous ceux qui participent aux réjouissances le ressentent de la manière la plus vive².

² M. Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Trans. Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1970, p. 15.

Cette similitude qu'elle partage avec ce concept réside dans les masques qui se portent lors des carnivals pour dissimuler les visages familiers et les rôles sociaux. L'intertextualité camoufle également les frontières inamovibles entre les œuvres, les époques, les auteurs et les aires culturelles grâce aux différents procédés qui la caractérisent car « la réécriture intertextuelle est une façon de rattraper l'Histoire volée et de refuser "l'esclavage littéraire" »³. Telle une orgie littéraire où des voix diverses s'entremêlent dans une cacophonie exaltante, l'intertextualité engendre une symphonie jubilatoire de perspectives multiples et de points de vue variés pour défier et remettre en question la notion classique de l'autorité narrative.

Dans le cadre limité de cet article et à la lumière d'une lecture analytique et fouillée, nous tenterons d'explorer l'intertextualité en tant que manifestation du carnivalesque dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem. Nous pénétrerons ainsi dans les dédales des mots qui résonnent dans l'espace narratif du roman, et questionnerons les échanges muets entre les écrivains et leurs créations. Nous scruterons également les jeux de miroirs littéraires qui suscitent à la fois le rire et la réflexion autour de la question suivante : comment Mokeddem a-t-elle investi l'intertextualité et le carnivalesque pour rendre compte de la réalité culturelle et sociale de son pays pendant les années 1990 ?

2. *L'intertextualité et les identités changeantes*

Les signes d'intertextualité dans *L'Interdite* se manifestent souvent à travers le personnage de Dalila, une enfant du désert qui recherche ardemment un compagnon capable de transformer ses rêves en réalité en l'accompagnant dans son périple. *Le Petit Prince*⁴ d'Antoine de Saint-Exupéry s'intègre parfaitement à ces voix littéraires que Mokeddem emprunte. Elle mentionne le titre du roman sans spécifier l'auteur, utilisant cette référence pour illustrer le thème de l'errance :

³ M. Darrieussecq, *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, P.O.L., Paris, 2010, p. 164.

⁴ A. Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Raynal et Hitchcock, New York, 1943.

Sûrement, oui. Qui d'autre vient te voir du pays des rêves ? Le Petit Sultan. Dans Lafrance on l'appelle le Petit Prince. Lui aussi, c'est un chercheur d'espace pour sa fleur. Je lui ai demandé de dire à son ami de casser le ciel avec son avion. D'abord il voulait pas à cause de son étoile qui est si petite avec sa fleur dessus. Et aussi son ami, il peut plus voler parce qu'il est tombé dans la mer avec son avion. Samia me l'a dit. C'est bien de mourir dans la mer ! Hop, du ciel tu vas dans la grande eau. Y a pas de vers, dans la mer, et puis ça te fait deux ciels : un ciel d'eau avec des poissons de couleur et, dessus, un ciel d'air avec des étoiles qui ont peut-être des fleurs d'amour. Quand j'ai grandi, j'ai appris que le ciel c'est que de l'air, toujours de l'air, tellement que ça devient bleu avec des étoiles qui sont des boules de feu qui tournent dedans. J'aime beaucoup ça, de savoir que là-haut c'est pas fermé. Quand je serai grande, je conduirai des avions qui vont très très haut, dans les étoiles (M.M., *L'Interdite*, p. 73).

Mokeddem délègue à Dalila la tâche d'accomplir la transformation souhaitée – dans ce cas, celle de « Prince » en « Sultan » – au niveau du titre. Ce qui se révèle, c'est que Dalila connaît déjà le titre original *Le Petit Prince*, sans avoir besoin de l'aide du roudi Vincent Chauvet. Elle mentionne en effet le titre original au début de sa déclaration, tout en l'enrichissant de son héritage culturel arabo-maghrébin. La traduction est repensée pour l'actualiser et l'intégrer à l'imaginaire de la jeune fille du désert. C'est dans ce sens que « l'intertextualité permet d'affirmer l'appartenance des écrivains postcoloniaux à une culture planétaire, dialogique »⁵.

En effet, ce procédé d'imitation⁶ a permis à Mokeddem de créer

⁵ C. Hust-Laboye, *La Diaspora coloniale en France. Différence et diversité*, Presse universitaire de Limoges, Limoges, 2009, p. 204.

⁶ Grâce à ce type de relation, G. Genette évoque deux notions très importantes : la transformation et l'imitation, qui débouchent sur le concept de l'hypertexte. Ce dernier provient de la transformation ou de l'imitation d'un texte préexistant. Il est donc « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation » (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 16).

une petite princesse errante au cœur du Sahara algérien. Dalila, avec sa passion et son imagination, développe une relation amicale avec ce petit prince errant qui a exploré divers espaces dans le but de préserver sa rose unique, qui finit par être semblable aux roses communes. Dalila et le petit prince ont en commun d'être à la recherche d'une amitié qu'ils trouvent absurde parmi les adultes du monde. Ses amis sont tous des adultes : Yacine, Vincent, Ouarda et Sultana, pour n'en citer que quelques-uns. À chacun d'eux, elle pose une série infinie de questions qui révèlent son désir d'améliorer sa propre existence.

Cette référence au *Petit Prince* exprime la nécessité de la déterritorialisation, pour reprendre le concept de Deleuze qui explique que « se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »⁷.

Elle voudrait donc, à travers cette errance, rompre avec les habitudes édictées par une société soumise consciemment et/ou inconsciemment aux traditions et transgresser l'ordre établi qui prive les femmes de leurs droits les plus élémentaires.

Ainsi, Dalila aspire à se libérer des coutumes et des traditions anciennes de son village afin de se soustraire à l'aliénation qui affecte son propre moi. Cependant, cette quête intellectuelle d'errance n'est pas l'apanage de Dalila et Sultana seulement, mais concerne aussi tous ceux qui aspirent à améliorer leur existence et à altérer leur destinée.

Une toile de sens complexe est tissée dans ce passage grâce au carnavalesque et à l'intertextualité qui s'y entremêlent et qui mettent en avant la relation entre les voix textuelles et la subversion des attentes conventionnelles. Par ailleurs, cette référence intertextuelle entretient un rapport avec le carnavalesque qui se manifeste dans la manière dont les perceptions de la petite fille Dalila sont présentées. En effet, le ciel, en tant qu'espace illimité et ouvert, est perçu par Dalila comme un lieu poétique et imaginaire, et il est illustré d'une manière lyrique. La transformation du ciel en une représentation de

⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972, p. 162.

l'imagination humaine plutôt qu'en une réalité physique met en exergue la dimension carnavalesque qui réside dans la capacité à inverser les normes conventionnelles et habituelles. Cela exprime l'envie de Dalila de faire une incursion « dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance »⁸.

La manipulation des notions de ciel, d'eau et d'étoiles génère un mélange d'éléments cosmiques et naturels qui remet en question les distinctions conventionnelles et habituelles entre les mondes. Ces voix littéraires qui dialoguent dans ce passage bouleversent et défient les attentes normatives de la réalité et de l'imaginaire. La connexion explicite avec *Le Petit Prince* renforce le sens de l'histoire relatée dans le roman, tandis que le carnavalesque apporte une subversion nuancée et imaginative de la scène, en réinventant la perception du ciel et des éléments naturels car « en déconstruisant un monde précédent, en le remplaçant par un univers textuel poly-signifiant, l'intertextualité constitue une rhétorique subversive dans la mesure où elle affirme l'émergence d'une retranscription de valeurs »⁹.

Le ciel auquel Dalila aspire à briser, afin d'atteindre ses rêves, agira comme un moyen de réaliser un mouvement de déterritorialisation. Ce geste lui permettra de s'éloigner, même symboliquement, de certaines coutumes enracinées dans les traditions d'Ain Nekhla. À travers cette vision d'un ciel fracturé, Dalila et les Algériennes rêveuses échappent à l'emprise aliénante et font face à l'intégrisme.

3. *Le carnavalesque des voix : symphonie d'intertextualité*

Dans cette perspective, Mokeddem expose, à travers le personnage de Dalila, une jeune fille qui fait écho à Sultana, une autre forme de

⁸ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 17.

⁹ C. W. Francis, *Enjeux poétiques de la littérature-monde. Autour de l'écriture rhétorique d'Assia Djebar*, in C. W. Francis, R. Viau (éds.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2013, p. 176.

vagabondage. L'effet de la lecture pousse Dalila à s'aventurer dans le désert, à la recherche d'une âme avec qui discuter des incertitudes de la vie. Dalila incarne ces jeunes femmes aspirant à l'émancipation qui trouvent refuge dans la lecture pour échapper à leurs circonstances. Dans son enfance, elle se contente simplement d'un livre, dont elle ignore même le titre. Comme si la nécessité de parcourir des pages imprimées, imprégnées d'encre, lui procurait un apaisement, effaçant ainsi toutes les sensations de perte qu'elle éprouve. Son langage spontané reflète une relation en devenir avec la langue française.

Dalila s'approche du « roumi », Vincent, pour lui parler de son ami Yacine qui lui a promis un livre :

Il devait venir avant-hier matin. Mais il est pas venu. Je suis venue l'attendre ici, même le soir et même hier. Il est pas venu. Il devait m'apporter le livre d'un Algérien de Lafrance, un migré. Il est pas venu. Il a dit que c'est un livre pour tous les enfants, de Lafrance et d'ici. Il est pas venu. Sa peine s'accroît un peu plus chaque fois qu'elle dit "il est pas venu". Sa lèvre inférieure tremble faiblement. – Tu sais, les garçons oublient parfois leurs promesses... (M.M., *L'Interdite*, p. 33).

Dans ce passage, le lien que le dialogisme entretient avec le carnavalesque se manifeste à travers les échanges et les interactions entre les différents discours et voix présents. Nous constatons que deux voix différentes se partagent la narration : celle de la petite fille Dalila qui attendait désespérément son ami Yacine et celle de son interlocuteur, le « roumi » Vincent Chauvet, qui tentait de la consoler en lui expliquant que certaines promesses ne se tiennent pas à cause de l'oubli auquel le commun des mortels ne peut échapper. Cette juxtaposition des voix crée un contraste visible entre les attentes de la protagoniste et la réaction de son interlocuteur. La dimension carnavalesque de la scène est exprimée dans la manière dont elle est présentée.

En effet, le non-respect de la promesse de Yacine Meziane devient

une sorte de jeu qui inverse les attentes conventionnelles et traditionnelles : il est en effet de coutume que l'on s'attende à ce que la personne vienne après avoir promis de le faire. Cependant, dans ce passage, il est clair que l'attente de Dalila est subvertie, comme si elle était plongée dans une période de carnaval où les normes morales et sociales sont suspendues. Comme l'explique Bakhtine à juste titre, « durant la fête, le pouvoir du monde officiel – Église et État –, avec ses règles et son système d'appréciation, semble suspendu »¹⁰. Cette inversion des attentes crée une tension entre l'attente habituelle et la réalité à laquelle la petite fille Dalila a été confrontée, ce qui ajoute une certaine dimension de subversion et de comique. De plus, le dialogisme et l'aspect carnavalesque de la scène se trouvent renforcés par la répétition de la phrase « Il est pas venu », qui exprime la déception et le désarroi profonds de la petite fille Dalila. Cette répétition révèle l'insistance de la narratrice à vouloir revoir son ami Yacine, ce qui crée un écho dans le discours, puisque cela met en évidence le contraste entre l'attente et la réalité.

La réponse de son interlocuteur, Vincent Chauvet, amorce une nouvelle voix qui contribue manifestement à la dynamique dialogique caractérisant la scène. Il tente tant bien que mal de rationaliser la situation en créant un nouveau contraste avec la déception et l'attente vaine de la protagoniste.

Familière avec le murmure des voix des conteuses, Mokeddem, à l'instar de nombreux auteurs, fouille dans les souvenirs où ces voix sont ancrées en elle, puis en extrait les mots qui ravivent sa douleur et expriment son identité socioculturelle liée au sud de l'Algérie. En effet, lorsque Sultana entre en contact avec les femmes opprimées du village, cela lui rappelle le proverbe qu'elles ont énoncé, réveillant ainsi le souvenir de la vulnérabilité de sa mère et de toutes les femmes du village : « Il faut qu'ils sachent qu'on ne se laisse plus faire. Que nous sommes même prêtes à reprendre les armes, s'il faut ! Ma fille,

¹⁰ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 259.

une main seule ne peut applaudir »¹¹.

Ce passage comprend un proverbe populaire écrit en italique qui se distingue comme une expression emblématique de la tradition culturelle et linguistique. L'auteure-narratrice recourt à ce proverbe dans le dessein d'exprimer le sentiment de solidarité qui l'unit aux femmes opprimées de son village. Elle en fait un puissant symbole de résistance, transcendant ainsi sa signification littérale. Ce proverbe est une empreinte intertextuelle, puisqu'il puise dans la tradition orale et le savoir populaire. Mokkedem l'utilise dans ce contexte précis pour évoquer les voix du passé qui s'entendent dans les paroles des femmes du village. Ce proverbe est une marque intertextuelle qui témoigne de ces expériences partagées et des valeurs culturelles qui trouvent leur écho dans d'autres contextes identiques à celui de l'histoire racontée dans le roman. Il crée également un lien incontestable avec un moment révolu de l'histoire et de la littérature orale, où des expressions similaires servent de tremplin pour transmettre des idées de révolte et de solidarité.

Ces interactions de différentes voix et discours qui transparaissent dans ce passage et les dialogues entre les personnages reflètent la nature dialogique de la communication à travers la multiplicité des points de vue et des significations qu'ils créent. En effet, plusieurs niveaux de dialogisme se manifestent. D'abord, la voix des femmes opprimées qui expriment leur grande détermination à se défendre et à se libérer du joug des traditions de leur village. Cette voix résulte de l'interaction des expériences et des émotions de ces femmes et reflète, par voie de conséquence, une réaction collective et déterminée face à l'oppression et à la discrimination. Une voix de sagesse émanant d'un proverbe se fait entendre pour évoquer une tradition culturelle transmise de génération en génération.

Ces femmes s'en servent pour appuyer davantage leur projet de révolte et de solidarité en ajoutant à leurs propos une dimension historique et culturelle. De plus, un dialogue implicite s'instaure avec

¹¹ M. Mokkedem, *L'Interdite*, op. cit., p. 166-167.

le lecteur, étant donné que les paroles des femmes peuvent être perçues comme un appel à l'action ou à la compréhension de la part de ce dernier. Celui-ci est convié à réfléchir aux enjeux sociaux et culturels évoqués dans le roman. Par ailleurs, le dialogue de Sultana avec les femmes de son village se comprend comme un rappel de son histoire personnelle, car il fait référence à son passé de fille opprimée et à son héritage. Ces mots résonnent dans l'esprit de Sultana car ils reflètent l'expérience de sa mère.

C'est dans ce sens que l'on peut considérer l'ensemble de ces interactions comme une polyphonie où différentes voix, expériences et traditions s'entremêlent pour donner un sens complexe et riche. Le dialogisme contribue à la création d'un espace où les significations sont en constante évolution et où la diversité des perspectives est célébrée car il permet à ces différentes voix de s'exprimer et de s'entrecroiser librement dans la trame narrative du roman.

Dans *L'Interdite*, l'auteure-narratrice accorde une importance particulière à sa mémoire auditive lorsqu'elle relate son enfance, qui a été influencée par les voix de divers poètes et musiciens : « Aussitôt, mes oreilles se mettent à résonner de la voix de la Callas, des lieder de Schubert, de Mozart »¹².

Les références culturelles et musicales qui résonnent dans l'esprit de l'auteure-narratrice sont des marqueurs intertextuels qui témoignent de sa relation précoce avec la culture occidentale. Elle relie ce moment de la narration à des références externes, en l'occurrence les performances vocales de Maria Callas et les compositions musicales de Schubert et de Mozart. Ces références supposent que l'auteure-narratrice est submergée par des souvenirs et des émotions associés à ces œuvres musicales, qui influencent son état d'esprit présent et l'aident à revivre une expérience sensorielle intense. La manière dont ces œuvres musicales, qui sont extérieures au texte, entrent en résonance avec les pensées et les sensations de l'auteure-narratrice traduit ces relations intertextuelles. En effet, les

¹² M. Mokkedem, *L'Interdite*, op. cit., p. 44.

lecteurs familiers de la musique de Callas, de Schubert et de Mozart parviennent à établir des connexions et des associations entre ces œuvres musicales et l'histoire relatée dans le roman pour enrichir davantage la compréhension et la texture de la scène grâce aux éléments culturels et artistiques qu'elles offrent. Ceux qui ne connaissent pas ces références peuvent percevoir une intensité émotionnelle qui se rapporte à la narration.

Mokeddem recourt à la citation textuelle non seulement du nom de son poète préféré, à savoir Saint-John Perse, mais également en insérant un fragment entier de son poème « Vent ». Ce faisant, elle vise à rappeler aux lecteurs le pouvoir durable de certaines voix qu'ils ont entendues dans leur passé, capables de maintenir en vie des souvenirs significatifs : « De ce dernier [Saint-John Perse], j'aimais particulièrement entendre “Vent” : C'étaient de grands vents sur toutes Faces de ce monde, De très grands vents en liesse par le Monde, qui n'avaient d'aire ni de gîte, [...] »¹³.

L'auteure emploie délibérément le verbe « entendre » pour capturer l'effet sonore présent dans son texte, donnant ainsi naissance à une voix capable de jouer le rôle de conservatrice de mémoire. L'insertion d'un extrait textuel du poème « Vent » de Saint-John Perse est intrinsèquement liée au vent de sable, qui constitue un élément crucial de l'histoire racontée dans *L'Interdite*. Sultana ne ressent la plénitude de son être que lorsqu'elle est sous le charme du vent. Elle est touchée par les rythmes sonores, qui se manifestent sous forme de poésie classique, exprimant ainsi la richesse de son âme.

Ce lien intertextuel explicite avec Saint-John Perse témoigne de la similarité entre le passé de Sultana, teinté de lectures, et la réalité actuelle de Dalila, qui aspire à découvrir la source du vent qui résonne dans les récits du passé et dans son propre village. Cela traduit également sa volonté de s'engager en tant que femme dans le monde, à la manière de Saint-John Perse : « Adhésion totale à ce qui est »¹⁴.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ S.-J. Perse, *Poésie : Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960*, Gallimard, Paris, 1961.

Le vent, qui a laissé une marque dans l'histoire de *L'Interdite*, se transforme en « Vent de sable » dans le roman *La Désirante*¹⁵, symbolisant le bateau de Shamsa, l'héroïne de ce roman. Shamsa entreprend un voyage à l'opposé de celui de Sultana, naviguant vers la liberté tant désirée.

Ainsi, l'utilisation réfléchie du verbe « entendre » et la référence intertextuelle au poème de Saint-John Perse soulignent l'importance de la sonorité et de la mémoire dans le récit, tout en créant des connexions profondes entre les personnages, les histoires et les thèmes au fil des œuvres de l'auteure.

Mokeddem et ses prédécesseurs encouragent une lecture de leurs œuvres qui intègre des références antérieures, tout en prenant en compte l'effort interprétatif du lecteur. Dans ce contexte, Sultana relie un souvenir significatif de son enfance à l'acte de lire : « Souvent aussi, Paul Challes nous lisait des poèmes : Rilke, Rimbaud, Nerval, Saint-John Perse »¹⁶.

De sa relation avec Paul Challes, Sultana emporte non seulement un amour de la médecine, mais également ses premiers souvenirs de lecture. Par le biais de la citation et de l'énumération des noms de ces auteurs, Sultana révèle l'impact significatif de la lecture sur sa mémoire. Cependant, il est important de noter que les noms mentionnés appartiennent aux auteurs préférés de Paul Challes et non à Sultana Medjahed elle-même. Ces noms deviennent ainsi un espace de partage de lectures et de souvenirs du passé entre eux.

L'usage de l'emprunt à Lewis Carroll se retrouve également dans *L'Interdite*, à travers la citation directe du titre emblématique de son ouvrage, à savoir *Alice au pays des merveilles*, où le merveilleux est à l'honneur, mais avec une transformation intentionnelle faisant allusion à une référence culinaire à la nourriture courante et banale. En effet, l'auteure-narratrice opère un ajustement en remplaçant le terme « Merveilles » par « Merguez ».

À travers cette modification, l'auteure-narratrice exploite le titre du

¹⁵ M. Mokeddem, *La Désirante*, Grasset, Paris, 2011.

¹⁶ M. Mokeddem, *L'Interdite*, op. cit., p. 44.

roman de Lewis Carroll pour créer une pointe d'ironie liée à l'expérience des filles dans le Sud algérien, où elles sont véritablement désorientées en raison des traditions qui limitent leurs droits. Dalila exprime ainsi une subversion des attentes traditionnelles et culturelles. Cette inversion introduit une dose d'ironie et de satire d'une société soumise aveuglément aux traditions sévères. Selon Bakhtine, le rire est le seul moyen d'accéder « à certains aspects du monde extrêmement importants »¹⁷.

Néanmoins, cette adaptation du titre original insinue que la quête entreprise par les filles dans le Sud algérien diffère considérablement des aventures d'*Alice au pays des merveilles*. Dans ce contexte, la jeune fille du Sud algérien est contrainte de se conformer à la loi des traditions, qui sont symbolisées ici par les pratiques et les coutumes culinaires.

Cette manipulation du titre d'un texte bien connu à des fins ironiques et de réflexion critique montre comment Mokkedem utilise l'emprunt littéraire pour insérer un commentaire subtil sur la condition des femmes dans le Sud algérien, tout en établissant un lien intertextuel avec une œuvre célèbre : « [...] Et quand j'ai marre de leurs yeux pourris, je viens ici et je regarde les rêves pour nettoyer mes yeux, à moi. Ma sœur Samia dit que nous les filles d'Algérie, on est toutes des "Alice au pays des merguez", comme on a jamais de merveilleux, on met des épices partout, partout. Les rêves sont mes épices »¹⁸.

Ain Nekhla devient ainsi synonyme de « merguez », une métaphore pour décrire un contexte de survie corporelle plutôt qu'intellectuelle, où les véritables problèmes sont étouffés par des préoccupations superficielles dans la société en question. L'usage ironique du terme « merguez » pour caractériser l'Algérie permet ainsi d'illustrer, d'une part, que la vie dans ce pays est marquée par les difficultés résultant de l'injustice et de la violence qui ont dominé

¹⁷ M. Bakhtine, *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 76.

¹⁸ M. Mokkedem, *L'Interdite*, op. cit., p. 143.

durant les années 1990. D'autre part, il exprime le fait que les Algériens sont, à la différence des pays développés, préoccupés par des sujets en apparence moins profonds.

La corrélation entre « merguez » et « merveilles » mérite d'être explorée. En effet, les deux termes présentent une similitude sonore notable. Or, « merguez » est utilisé ici pour caractériser le Maghreb en général et l'Algérie en particulier, évoquant ainsi la précarité de la vie en Algérie pendant cette période troublée. À l'instar d'Alice, Dalila évolue dans un pays trompeur et injuste envers les femmes, en raison des traditions prédominantes.

L'usage de l'ironie linguistique et la mise en relation de termes aux sonorités similaires permettent à Mokeddem de créer une réflexion subtile sur la condition sociale et culturelle de l'Algérie. Il évoque l'idée que les apparences peuvent être trompeuses et que la réalité est souvent plus complexe que ce qui apparaît en surface. Mokeddem souligne ainsi que l'expérience quotidienne de la vie des filles algériennes est pécunie de complexités et de difficultés. De plus, l'emploi du terme « merguez » plutôt que « merveilles » sous-entend l'absence de rêves et d'émerveillement dans leur vécu à Ain Nekhla, ainsi que l'effort qu'elles déploient pour composer avec les défis que leurs imposent les traditions sociales. Dalila et ses semblables perçoivent les « rêves » comme des « épices », des éléments aptes à donner une saveur particulière et un intérêt sans égal à leur existence qui manque terriblement de merveilleux.

Ces rêves fonctionnent donc comme un moyen de résistance et d'évasion face à une réalité dure et inacceptable. Mokeddem se sert du carnavalesque pour subvertir les normes sociales et inverser les hiérarchies établies. Elle critique ironiquement les normes culturelles, tout en mettant en relief la résilience et la créativité des femmes face à ces réalités amères. C'est dans ce sens que le carnavalesque permet ici de donner naissance à une perspective alternative sur les enjeux sociaux et culturels :

–Tu sais, tu devrais dessiner ou peindre ces images qui te viennent en tête. – Elles viennent pas les images ! C’est moi qui les cherche et qui les trouve ! s’écrie-t-elle. Et puis je dessine depuis toute petite. – Que dessines-tu ? – Beaucoup d’yeux. Madame tradition tordue de vieillerie. La bénédiction qui prie avec fausseté et la malédiction qui menace et qui grimace. La h’chouma avec son ventre où les peurs sont comme les vers de la mort. Et puis encore et encore...des choses d’une méchanceté rigolote. Ouarda, elle dit “féroce”. – Alors il faut continuer. – J’ai peur qu’on dise : “Elle est folle ! Elle est occupée par Bliss !”¹⁹.

L’échange entre Dalila et Sultana souligne la quête d’indépendance et d’expression individuelle de Dalila, qui utilise ses dessins pour exprimer une forme de résistance contre les normes traditionnelles. Elle prospecte délibérément des images et des visuels qui rompent avec la conformité dans le dessein de bousculer et de subvertir les attentes et les conventions communes à travers la façon dont elle les décrit. Dalila est tiraillée entre sa quête d’expression personnelle et la réaction possible d’une société acerbe qui pourrait la juger ou la marginaliser. Elle craint d’être perçue comme « folle » ou « occupée par Bliss ». La dimension carnavalesque transparaît dans la manière dont Dalila défie ouvertement les traditions sociales et les attentes conventionnelles. Elle a d’ailleurs réussi à créer, grâce à ses dessins, une réalité alternative qui correspond à ses rêves de fille rebelle.

Mokeddem utilise la transformation du titre original de Lewis Carroll pour peindre une image négative de la vie en Algérie, où le bonheur est remplacé par le malheur. L’expression « cette hchouma » symbolise ainsi la privation des droits de Dalila et de toutes les filles algériennes à vivre librement. Mokeddem utilise ce souvenir livresque pour témoigner de son désir de découvrir l’Autre, qui partage une douleur similaire à celle qu’elle exprime dans son œuvre, et qui pourrait également se reconnaître comme un individu capable de saisir son essence intérieure.

¹⁹ M. Mokkedem, *L’Interdite*, op. cit., p. 144.

La transformation du titre original de Lewis Carroll offre à Mokeddem la possibilité de présenter des héroïnes en rupture avec le modèle d'Alice. En effet, le bonheur et l'aventure qui caractérisent le périple d'Alice sont altérés dans *L'Interdite* pour laisser place à l'incompréhension et à la colère. Ce faisant, l'auteure-narratrice expose un Moi en proie à l'instabilité, tiraillé entre la douleur du passé et la nostalgie du pays natal.

4. *Entre carnaval et intertextualité : le voyage littéraire au-delà des limites*

Le thème du voyage est également présent dans *L'Interdite* de Mokeddem. L'auteure établit un lien profond et complexe entre le domaine de la médecine et ses pages, un lien où s'entremêlent l'amour et la douleur. Son attachement intime envers l'univers de la littérature se dévoile dès l'épigraphe de *L'Interdite*. En effet, l'utilisation de l'épigraphe devient une marque récurrente chez Mokeddem, que l'on retrouve également dans ses autres romans. Dans *L'Interdite*, le texte s'ouvre sur une épigraphe qui peut être qualifiée d'« allographe », puisqu'elle est tirée d'un autre roman qui a valu à son auteur une renommée internationale.

Dans ce cas précis, il s'agit de Fernando Pessoa, écrivain d'origine portugaise, reconnu comme un auteur de renommée mondiale. Il s'est démarqué en écrivant sous différents pseudonymes hétéronymes, parmi lesquels les trois principaux sont Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos. Il a également employé un type particulier de pseudonyme, appelé « semi-hétéronyme », à savoir Bernardo Soares. Ce choix de multiplier les voix narratives distinctes révèle la complexité de l'univers littéraire de Pessoa et sa capacité à explorer une multitude de perspectives et de styles d'écriture. Il crée ainsi une toile intertextuelle qui transcende les frontières linguistiques et culturelles :

Il y a des êtres d'espèces différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement... Et tout cet univers mien, de gens étrangers les uns aux autres, projette, telle une foule bigarrée mais compacte, une ombre unique—ce corps paisible de quelqu'un qui écrit... (M.M., *L'Interdite*, Épigraphe).

Selon lui, l'acte d'écriture se transforme en une errance perpétuelle. L'écrivain entreprend un voyage sans fin, à travers lequel il tente d'unifier, au sein d'un même texte, des sujets et des voix littéraires qui se distinguent les uns des autres. Pratiquant l'intertextualité, il crée des connexions entre des éléments disparates. Un exemple emblématique de cette démarche se trouve dans *Le Livre de l'Intranquillité*²⁰, une œuvre posthume de Fernando Pessoa, traduite dans de multiples langues. Ce recueil textuel rassemble un ensemble de maximes et de réflexions qui reprennent les propos d'un penseur éminent, reflétant ainsi l'approche intertextuelle de Pessoa et son habileté à fusionner diverses sources d'inspiration pour produire une œuvre complexe et riche en significations :

C'est peu dire que Bernardo Soares, alias Fernando Pessoa, est intranquille. Mieux vaudrait parler d'errance infinie à travers ses limbes tourmentés ou de la plainte insensée d'un banni de l'existence. Au fil de ce journal intime, Fernando Pessoa inspecte l'intérieur aux mille facettes d'un de ses nombreux hétéronymes, c'est-à-dire d'une de ces "proliférations de soi-même" dont chacun de nous est construit²¹.

L'auteure-narratrice confie à Vincent Chauvet le dilemme intérieur de son identité et son impossibilité de trouver une résidence stable. Son Moi est constamment en mouvement, en errance perpétuelle, en raison de son affiliation à deux rives distinctes (l'Algérie et la France) :

²⁰ F. Pessoa, *L'Intranquillité*, Christian Bourgois, Paris, 1982.

²¹ L. Anciel, in C. Bourgois, *Le livre de l'intranquillité (Le) par Fernando Pessoa*, (www.bibliomonde.com/livre/livre-intranquillite-le-1071.html, consulté le 7 octobre 2023).

Adversité, oui. Qui suis-je avec une telle donne ? Je ne sais pas très bien. C'est une sensation indéfinissable. Qui a dit que la peur de la folie était déjà la folie ? Fernando Pessoa, je crois. Peut-être suis-je un peu là. D'où la fuite dans plusieurs êtres entrecroisés²².

La citation de Pessoa dans le roman est une marque intertextuelle explicite qui s'exprime « par la coprésence effective d'un texte dans un autre, c'est la pratique traditionnelle de la citation »²³, qui influence la tonalité et le sens du texte. En effet, l'auteure adopte un ton introspectif qui permet d'explorer une pluralité d'identités. Ce lien intertextuel met en confrontation deux voix discursives : l'une renvoie à l'auteure-narratrice et l'autre à Pessoa, offrant ainsi à lire une conversation indirecte et donc une forme dialogique. Ce lien intertextuel se veut une invitation en sourdine, qui met en exergue le contraste entre les idées exprimées par l'auteure-narratrice dans *L'Interdite* et la pensée de Pessoa, en vue d'ouvrir de nouvelles voies pour approfondir l'interprétation de la question de la peur de la folie et de la folie elle-même. Le ton introspectif, la réflexion sur l'identité et l'indéfinissabilité de soi qui se donnent à lire dans le passage et peuvent être liés au concept de carnavalesque.

En réalité, l'association de la peur de la folie à la folie elle-même remet en question les normes et les jugements conventionnels, créant ainsi un effet de subversion et de renversement des attentes, car les règles sociales sont momentanément suspendues. Le passage gagne en complexité et en profondeur grâce à la combinaison de l'intertextualité et du dialogisme, qui nous permettent d'observer comment des voix et des idées différentes sont mises en interaction. Grâce à l'intertextualité, un lien formel se noue entre *L'Interdite* et l'œuvre de Pessoa. Le dialogisme, quant à lui, met en lumière la dynamique entre les idées de l'auteure-narratrice et celles de l'écrivain Pessoa.

Faut-il également souligner que l'idée de « fuite dans plusieurs

²² M. Mokkedem, *L'Interdite*, op. cit., p. 105.

²³ G. Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 8.

êtres entrecroisés » peut être interprétée dans un sens carnavalesque dans la mesure où le carnaval traditionnel autorise la liberté d'explorer des identités multiples et des rôles sociaux différents, permettant ainsi d'exprimer une extension du caractère subversif du carnavalesque.

La citation de Fernando Pessoa insérée dans le corps du texte confirme ainsi le profond besoin d'errance et de déplacement ressenti par Sultana. Son identité se trouve pleinement réalisée à la croisée des deux rives : celle du Maghreb et celle de l'Europe. De plus, le choix d'utiliser une citation de Pessoa en exergue, en tête du roman, illustre l'idée que Sultana Medjehad et Mokkedem partagent une identité commune. En effet, Sultana éprouve une affection particulière pour ces âmes instables qui se précipitent dans différentes directions, tout cela dans le but de parvenir à l'unité de l'être qu'elles recherchent. Grâce à cette affinité qui découle de sa propre conscience, nourrie par son voyage en France, elle a pu appréhender le sens de la diversité : « Je n'ai jamais eu d'affection que pour les bâtards, les paumés, les tourmentés et les juifs errants comme moi »²⁴. Et elle ajoute : « Mais comment...comment leur faire entendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration »²⁵.

L'auteure-narratrice s'identifie explicitement aux bâtards, paumés, tourmentés et juifs errants pour décrire l'attachement particulier qu'elle ressent à leur égard, mais aussi pour adresser un clin d'œil complice à son lecteur. Cette utilisation est en effet loin d'être fortuite, puisqu'elle évoque une intertextualité implicite aux connotations culturelles, historiques, voire littéraires. Le terme « juifs errants » rappelle impérativement au lecteur l'image des diasporas juives à travers l'histoire. De plus, la mention des « bâtards, paumés et tourmentés » laisse entendre que l'auteure-narratrice est influencée par des personnages marginaux ou des anti-héros, souvent présents dans la littérature.

Nous pouvons constater que l'intertextualité liée au carnavalesque est présente dans les deux passages, créant un ensemble de sens et de

²⁴ M. Mokkedem, *L'Interdite*, op. cit., p. 82.

²⁵ *Ivi*, p. 161.

nuances qui reflètent la subversion et la complexité des idées exprimées. Dans le premier passage, l'idée exprimée entre en résonance avec le carnavalesque. L'auteure-narratrice rejette les normes et les conventions sociales en affichant une affinité incontestable avec des êtres marginaux. Il convient de souligner que ce rejet, ainsi que la valorisation des figures marginales, sont l'expression de la rébellion de Sultana contre les attentes habituelles dictées par les traditions et les caractéristiques du carnavalesque. Ce dernier célèbre la diversité des voix et des perspectives, et tend également à renverser les hiérarchies. Le lien entre le carnavalesque, qui implique une temporalité où les normes sont suspendues, et l'intertextualité est encore accentué dans le deuxième passage où l'auteure-narratrice évoque sa propre « survivance » dans le déplacement et la migration. Ici, les notions traditionnelles de stabilité et de sédentarité sont complètement renversées, car la « survivance » de l'auteure-narratrice trouve place dans le déplacement perpétuel, reflétant ainsi une temporalité où les normes sont suspendues.

En effet, Sultana réitère sans cesse l'influence de ses déplacements sur la fragmentation de son Moi et l'importance de la multiplicité de l'être pour prendre conscience que la différence pourrait être un facteur de complicité. Il faut également signaler que la notion de déplacement met en relief d'autres liens intertextuels entre les thèmes littéraires, tels que l'errance, la quête de soi et l'exploration de multiples identités, qui permettent de renforcer la complexité des idées présentées. C'est ainsi que le carnavalesque et l'intertextualité se conjuguent et créent un réceptacle de sens qui va au-delà des mots eux-mêmes.

5. *Conclusion*

Pour clore ce survol succinct, il convient de rappeler que le dialogue entre les différentes voix narratives qui orchestrent l'histoire confère à l'œuvre une certaine complexité. Celle-ci inciterait le lecteur à questionner la réalité culturelle et sociale de l'Algérie pendant les

années 1990, et à la comparer à son expérience présente, afin d'identifier les grands changements nationaux. De fait, l'intertextualité, dans le contexte de ce roman, se révèle être une manifestation saisissante du carnavalesque. Mokeddem a su tisser des relations intertextuelles fondées essentiellement sur des références culturelles et littéraires pour créer un espace où les normes établies sont subverties, les récits traditionnels sont réinterprétés et les valeurs conventionnelles et sociales sont inversées.

C'est dans ce sens que la multiplicité des références inscrites dans une dynamique narrative ambiante forme un carnaval d'idées, de sentiments et de significations. Mokeddem a mis en relief, grâce à l'intertextualité, des voix et des perspectives conduisant à un dialogue ininterrompu entre son roman et les œuvres préexistantes. Les différentes allusions à d'autres auteurs, œuvres et poètes ont permis à l'auteure de manipuler habilement les attentes du lecteur, de créer des échos, des contrastes et des parallèles.

Au travers de la transgression des frontières entre l'imaginaire et le réel, entre le passé et le présent, entre les normes et les subversions, dans *L'Interdite*, Mokeddem exprime aux lecteurs une invitation inavouée : celle de réévaluer leurs perceptions et leurs conceptions du monde. L'intertextualité se donne ainsi à lire dans *L'Interdite* comme une incarnation du carnavalesque, en déstabilisant les notions préconçues pour offrir une lecture novatrice du roman où les discours sont remis en question et les hiérarchies établies sont renversées.

Comme le résume à juste titre Lachmann :

À travers le jeu carnavalesque d'inverser les valeurs officielles [Bakhtine] voit l'anticipation d'un autre, monde utopique dans lequel le refus de la hiérarchie, la relativité de valeurs, le questionnement de l'autorité, l'ouverture, la franchise, l'anarchie joyeuse, et la ridiculisation de tout dogme dominant, un monde dans lequel le syncrétisme et une myriade de perspectives différentes sont permis²⁶.

²⁶ R. Lachmann, *Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture*, in Trans. R. Eshelman, M. Davis, *Cultural Critique* 11, (Winter 1988-89), p. 118.

Références bibliographiques

L. Anciel, in C. Bourgois, *Le livre de l'intranquillité (Le) par Fernando Pessoa* (www.bibliomonde.com/livre/livre-intranquillite-le-1071.html).

M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Trans. Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1970.

M. Darrieussecq, *Rapport de police : Accusation de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, P.O.L., Paris, 2010.

G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Édipe*, Minuit, Paris, 1972.

C. W. Francis, *Enjeux poétiques de la littérature-monde. Autour de l'écriture rhétorique d'Assia Djebar*, in C. W. Francis, R. Viau, *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2013.

G. Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

C. Hust-Laboye, *La Diaspora coloniale en France. Différence et diversité*, Presse universitaire de Limoges, Limoges, 2009.

R. Lachmann, *Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture*, in Trans. R. Eshelman, M. Davis, *Cultural Critique* 11, (Winter 1988-89), p. 52-118.

M. Mokeddem, *L'Interdite*, Le Livre de poche, Paris, 1993.

M. Mokeddem, *La Désirante*, Grasset, Paris, 2011.

S.-J. Perse, *Poésie : Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960*, Gallimard, Paris, 1961.

F. Pessoa, *L'Intranquillité*, Christian Bourgois, Paris, 1982.

A. Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Raynal et Hitchcock, New York, 1943.