

LE SILENCE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE OU LE DEGRÉ ZÉRO DU MENSONGE LE CAS DE L'HONNEUR DE LA TRIBU DE RACHID MIMOUNI

Issam MAACHAOUÏ

Faculté des lettres, des arts et des humanités de la Manouba, Tunisie
issam.maachaoui@yahoo.fr

Résumé : La lecture de « l'honneur de la tribu » de Rachid Mimouni révèle que l'histoire de la tribu que le vieux conteur se propose de retracer est fondée en grande partie sur un mensonge littéraire, puisqu'il en fait un conte. Le récit, en effet, puise son matériau narratif dans la fable. Il s'agit donc d'un récit fabulé, à la manière d'un conte, visant à décrire la saga de la mémoire tribale, dont le vieux conteur fait partie. Entrent en lice tous les ingrédients du mensonge littéraire : la mythomanie du narrateur, l'hyperbole comme mode descriptif des personnages « le sexe phénoménal de Omar el Mabrouk » en est l'exemple éloquent, le passé comme instance de souvenance presque coupée du présent et propre à la fondation du mythe ou de la fable, et le paradigme religieux qui tente de circonscrire le texte dans un déjà là dogmatique, dont le côté mensonger réside dans l'impénétrabilité de ses voies.

Mots-clés: Mémoire, Conte, Fable, Mensonge, Mythe

Abstract : The reading of "the honor of the tribe" by Rachid Mimouni reveals that the history of the tribe that the old storyteller proposes to retrace is largely based on a literary lie, since it is a tale. The narrative, in fact, draws its narrative material from the fable. It is therefore a fabulous story, like a tale, to describe the saga of tribal memory, of which the old storyteller is a part. Enter the list of all the ingredients of the literary lie: the mythomania of the narrator, the hyperbole as a descriptive mode of the characters "the phenomenal sex of Omar el Mabrouk" is the eloquent example, the past as an instance of remembrance almost cut off from the present and peculiar to the foundation of myth or fable, and the religious paradigm which attempts to circumscribe the text into an already dogmatic one, whose lying side lies in the impenetrability of his ways.

Keywords: Memory, Tale, Fable, Lie, Myth



La lecture de *L'honneur de la tribu* (Mimouni, 1989), révèle que l'histoire de la tribu, que le vieux conteur se propose de retracer, est fondée en grande partie sur un mensonge littéraire, puisqu'il en fait un conte. Le récit, en effet, puise son matériau narratif dans la fable. Il s'agit donc d'un récit fabulé, à la manière d'un conte, visant à décrire la saga de la mémoire tribale, dont le vieux conteur fait partie. Entrent en lice tous les ingrédients du mensonge littéraire (la mythomanie du narrateur, l'hyperbole comme mode descriptif du personnage « le sexe phénoménal de Omar El Mabrouk » en est l'exemple éloquent, le passé comme instance de souvenance presque coupée du présent et propre à la fondation du mythe ou de la fable, et le paradigme religieux qui tente de circonscrire le texte dans un déjà là dogmatique, dont le côté mensonger réside dans l'impénétrabilité de ses voies...)

A la suite de J.P. Mourey, nous posons ces questions : quel rapport existe-t-il entre l'espace du texte, entendu comme l'ordre des mots, de la phrase, du récit et l'espace dont parle le texte ? Quel rapport établir entre l'écriture, son référent (fictionnel) et la théorie du signe interne au texte ? Les lieux de *L'honneur de la tribu* ne sont-ils pas la projection spatiale de la langue rêvée, désirée ? Le mot ne serait-il pas le dernier refuge

contre le bruissement du monde et où l'écrivain retrouve le silence auquel il aspire ? Un mot-silence qu'il désire habiter ?

L'ambiguïté du langage littéraire et la blessure qui en découle nous autorisent à nous interroger sur la dialectique entre les signes et le texte littéraire, sur le rapport des signes au temps et à l'espace. Nous tenterons de démontrer le mode de déploiement de ces éléments de la fabulation dans notre texte et leur participation à l'élaboration du mensonge discursif. Pour étudier l'histoire fabulée ou fabuleuse de *L'honneur de la tribu*, nous n'allons pas nous attarder sur le contenu de cette fable, mais plutôt sur son fonctionnement à l'intérieur du récit. L'approche narratologique sera mise à contribution afin de traduire la dialectique entre la fable et le récit. La sémiologie interviendra pour éclairer le rapport complexe entre le réel (la réalité), le mensonge (la fiction) et le discours littéraire.

La trame narrative évoquée métaphoriquement dans le texte par l'image « des trois figuiers enlacés comme des amoureux » a pour toile de fond l'histoire vraie d'une tribu algérienne qui, au lendemain de l'indépendance, demeure incapable d'entrer dans l'Histoire et d'en assimiler les enjeux. L'arborescence du schéma narratif reproduit la géométrie variable du discours fabulateur, non sans constituer l'arbre qui cache un grand pan de l'Histoire algérienne. Le mensonge fonctionne dans ce cas comme un mode de dévoilement suggestif de la vérité historique.

Mais peut-on garantir la part objective du discours historique, en se fondant sur le discours approximatif de l'imagination ? Et cette manière de faire de la part du narrateur n'est-elle pas une remise en question de la notion d'objectivité dont se réclame l'Histoire ? La fable n'est-elle pas au final un métadiscours sur l'histoire ? Comme il vient d'être dit, le conte est le moteur du récit. La diégèse ne peut s'étendre que sur cette source intarissable de l'imagination ; laquelle imagination est située par P. Ricoeur au bas de l'échelle de la connaissance. Si le discours fabulé peut donner lieu à des vérités esthétiques, qui sont à l'origine du « plaisir du texte » dont parle Roland Barthes, il n'en demeure pas moins vrai que cette vérité quasi plastique du signe est loin de correspondre aux choses du monde, étant donné le décalage au fondement du langage entre les mots et le monde. Suffit-il de produire de beaux discours pour contenir ou passer sous silence l'horreur du monde ? Et les mots dans toute leur cruauté et leur lucidité sauront-ils discréditer la nature foncièrement bonne de l'homme, telle que J.J. Rousseau en parle dans son *Second discours*.

De cette fragmentation du monde, comme produit du langage, et de cette aspiration à une unité du monde, naît une tension, la somme de forces contradictoires travaillant la conscience de l'artiste, en tant que sujet ancré dans cet univers qui ne cesse de s'agrandir, de se démultiplier, de s'inscrire en faux contre le jeu d'altérité et de s'évanouir dans la trace, le point, l'ombre..., à mesure que ce dernier s'évertue à ajuster ses mots aux formes évanescentes, informes du monde. Pris entre sa nature mensongère et un monde se dérochant sans cesse à l'instant de vérité, *L'honneur de la tribu* ne peut qu'aspirer à un silence illocutoire.

Ce moment de tension ontologique « le cas de Rimbaud », artistique « le cas de Mallarmé », prend la forme de l'éclatement énonciatif, de la voix éraillée (celle du vieux conteur). Quand les deux opposés s'annulent, le texte se dirige inéluctablement vers son silence, dans un ultime sursaut pour réduire le degré du mensonge, c'est-à-dire

le hiatus existant entre les mots, soi et le monde. Le silence est-il l'effort artistique de faire taire la voix du mensonge, celle de l'origine, de l'absent ?

Dans la pluralité des voix narratives, une sorte de tour de Babel, *L'honneur de la tribu* tend vers son silence ; « J'ai envie de mourir », nous dit le narrateur à la fin du récit.

Le silence constitue-t-il une invitation au lecteur, une autre tentative de cumuler une nouvelle voix, d'autres mots ? Auquel cas le texte ne va-t-il pas aboutir à l'aporie de la voix plurielle, fêlée ? Saura-t-il échapper au miroir déformant de l'autre, parce que brisé ? Et ce miroir n'est-il pas somme toute le reflet de ce mensonge, du texte, c'est-à-dire du silence ?

Le bruissement des voix, les plages du silence, correspondant aux passages descriptifs, les trois points, la voix du conteur en voie d'extinction, les métaphores comme ultime tentative d'ajuster les mots aux choses du monde sont autant d'éléments qui créent le silence dans *L'honneur de la tribu*. La mémoire tribale que le narrateur invente s'articule autour du vide et s'accomplit dans le silence, c'est-à-dire sur la ligne démarcative qui sépare le mot et le monde, le temps et le mot... le bruissement et son déjà vu.

Mémoire tribale et mémoire poétique mesurent l'épaisseur du mensonge littéraire dans le silence des mots.

Conçue comme mode de représentation de la vérité romanesque dans *L'honneur de la tribu*, la fable a pour vocation de créer une illusion du réel, afin de se rapprocher de l'Histoire, dans une tentative de la charmer ou l'amadouer.

Dans son ouvrage *Roman des origines et Origines du roman*, M. Robert écrit que « le degré de réalité d'un roman n'est jamais chose mesurable, il ne représente que la part d'illusion dont le romancier se plaît à jouer » (Robert, 1972 : 21). L'illusion prend la signification d'une passerelle permettant dans une histoire narrée de basculer dans la fable ou dans la réalité.

Les propos du saltimbanque, personnage incongru de notre récit, confirment notre lecture « je suis ici pour vous distraire, et vous n'êtes pas obligés de prendre au sérieux mes paroles » (Robert, 1972 : 72). Le personnage s'adressant aux membres de la tribu et, par ricochet au lecteur, les met en garde contre le contenu ludique et fabulé des histoires qu'il raconte. Le pouvoir du roman réside dans sa capacité de séduire ses lecteurs par le trompe-l'œil, tel que le personnage du saltimbanque qui tient son auditoire en haleine par ses tours de passe-passe. M. Robert ajoute que « la vérité d'un roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion » (Robert, 1972 : 33).

D'ailleurs, le vieux conteur ne cherche-t-il pas à nous induire en erreur, quand il décide d'ouvrir son histoire par une contre-vérité « comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauves » (Robert, 1972 : 9). Le lecteur averti ne tardera pas à comprendre que ce dernier use d'un code propre au conte, une technique rhétorique dont se sert le vieux conteur pour accrocher ses auditeurs, une amorce narrative qui crée le leurre et fait place au mensonge.

A partir du moment où le mensonge est intégré au programme narratif de *L'honneur de la tribu*, l'espace textuel permet de tout dire : « Conçu spécialement pour leurrer, le mensonge n'est pas pour lui un défaut dont il lui serait loisible de se corriger ; c'est sa

loi, cela même qui le constitue et qu'enfin de compte il n'a pas lieu de trahir puisqu'il en tire sa positivité. » (Robert, 1972 : 35).

Le miroir déformant ou grossissant de la fable ne va-t-il pas conférer aux personnages du récit des dimensions gigantesques ; ainsi du sexe phénoménal de Omar el Mabrouk ou des nouveaux venus s'installer dans le village, qui sont décrits par les membres de la tribu comme des géants, et dont le narrateur nous dit qu'« en fait, descendus de leur machine, ils recouvrent leur dimension normale. Nos contes ont souvent constaté de tels phénomènes » (Robert, 1972 :132).

R. Barthes stipule que « toute littérature peut dire : (...), je m'avance en désignant mon masque du doigt. (...), ou que ce soit le mensonge crédible du romancier, la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée » (Barthes, 1953 :60).

Si la fable vit longtemps c'est en partie grâce à son mensonge sincère et à ses leurres dont son espace textuel est truffé, ce qui en fait une matrice narrative et une source intarissable dans laquelle le récit puise son épaisseur littéraire et sa dimension historique. Nietzsche ne considère-t-il pas que toutes les histoires ne sont que des métaphores solidifiées ?

A ce propos, R. Elbaz tient à préciser que « la fable n'est pas le terme final de l'histoire, son accomplissement, sa réalisation dernière et indépassable ; c'est plutôt un espace matriciel dans lequel l'histoire ne finit jamais de s'approfondir » (Elbaz, 2003 : 90).

La fable prend la signification d'un espace générateur d'histoires et de sens. Dans notre histoire, la fable fonctionne comme un puissant moteur diégétique.

Le programme narratif est activé par un travail de mémorisation auquel se livre le vieux conteur. La saga tribale se déclenche au moment où le narrateur décide de nous faire part de ses souvenirs qu'il puise directement dans la mémoire collective de sa tribu.

La mémoire faillible du vieux conteur accentue le pouvoir de fabulation propre à notre récit « maintenant, arrête ta machine, je dois me reposer un peu et surtout rassembler les souvenirs. L'âge a ruiné ma mémoire » (Elbaz, 2003:68). Cette stratégie narrative donne au conteur une grande liberté vis-à-vis de son discours, une marge de manœuvre dont le vieux conteur a sans doute besoin pour remonter aussi loin que possible dans l'arbre généalogique de sa tribu « la mémoire infidèle serait donc préférable à l'écrit le plus fidèle au réel » (Elbaz, 2003 : 89).

Les événements de l'histoire de la tribu vont se créer, s'organiser et se présenter au gré de la mémoire du vieux conteur, sous forme de pseudo-chronologies, de micro-récits déconstruisant la linéarité temporelle et causale de l'histoire. Kateb Yacine n'affirme-t-il pas que la mémoire n'a pas de succession chronologique ? L'histoire racontée par le vieux conteur se construit par petites touches : « La vérité ne réside pas dans le fait à raconter, dans l'unicité du passé (« le bonheur fêlé »), mais dans l'infinie possibilité du langage et dans l'agencement par touches, fragments, essais ... » (Wahbi : 58).

La déconstruction de l'histoire chronologique et du schéma causal du récit est propre au discours oral qui caractérise la littérature maghrébine de langue française. Notre texte s'y prête, puisque le narrateur n'hésite pas à exprimer à différents endroits du récit sa préférence marquée pour l'oral. Une forme de langage lui permettant d'arrondir les angles, quand il s'agit d'exhumer le passé douloureux de sa tribu « les plus raisonnables d'entre nous lui firent alors comprendre qu'à l'impitoyable irrécusabilité de l'écrit nous

préférerions la mémoire infidèle et généreuse qui savait corriger les plus criantes inégalités » (*Wahbi* : 160).

Temps et espace du récit dépendent désormais de la mémoire capricieuse du vieux narrateur et de l'improvisation orale : « Au Maghreb, l'origine orale de la culture produit du « rêve dans le rêve », c'est-à-dire de l'image en mouvement, en perpétuelle transformation et toujours féconde » (*Chikhi*, 1996 : 49).

Alors que l'espace rêvé tout au long de l'histoire est désigné par la vallée heureuse, espace sans doute imaginaire, où le discours nostalgique des membres de Zitouna trouve un ancrage et celui du narrateur un abri contre la traçabilité de l'écrit « Bois donc, ô ma terre craquelée, que se cicatrisent tes blessures et nous retrouverons la vallée heureuse et la verdure qui repose l'âme » (*Chikhi*, 1996 : 15) ; le temps coïncide souvent avec un présent de l'énonciation, confondant le passé mythique de la tribu et le présent continu de l'Histoire et inscrivant la tribu en dehors de l'Histoire. Un présent tribal ne pouvant s'accomplir que dans un mouvement rétrospectif de la conscience et dans une fossilisation de la mémoire collective.

Un présent cyclique favorable au ressassement faisant répéter la même histoire, selon une logique répétitive dont Barthes dit qu'elle contribue au plaisir du texte « la répétition engendrerait elle-même la jouissance. (...) : Répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. » (*Barthes*, 1973 : 67).

De la fabulation à la perte du signifié, le récit est l'effort par lequel l'écrivain cherche à dépasser sa blessure ontologique en réduisant la distance qui sépare le mot de son objet, l'écrivain de son mot et le mot de son signifié textuel.

Par le motif de la machine enregistreuse, l'auteur parvient à souligner la représentation biaisée du langage littéraire. La présence de cet objet incongru s'explique par deux raisons : d'une part la machine permet d'enregistrer l'histoire du vieux conteur, dans le dessein d'en garder une trace ; d'autre part, c'est un moyen de régulation interne, dans la mesure où elle permet au narrataire intradiégétique de participer à la fois à la narration et d'en être un témoin privilégié « Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis. Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. (...). Nous vous attendons au bout de votre peine. Laisse donc tourner ta machine. » (p.9-10)

Le narrateur ne peut s'adresser au jeune juge que par l'intermédiaire de la machine enregistreuse, parce que ce dernier semble ignorer le dialecte dans lequel s'exprime le vieux conteur. L'acte narratif s'apparente à une traduction complexe, permettant de passer du dialecte de la tribu (probablement la langue kabyle) à l'arabe littéraire, celui du Coran, pour en arriver à la langue française dans laquelle est écrit notre récit.

Chemin faisant, nous nous doutons bien que des aspects importants du référent soient perdus dans la part intraduisible du langage. C'est la raison pour laquelle, le récit tente, de par son oralité, à coller au réel, en accordant une place de choix au présent et au passé comme deux temps grammaticaux donnant une certaine consistance à l'intérieur du discours :

(...) Lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification (*Barthes*, 1973 : 50).

Et justement c'est tout le paradoxe de la littérature qui est appelée à traduire le réel dans un langage ayant perdu son signifié et opéré une transformation radicale sur son référent pour lui conférer une certaine intelligibilité. Comment le réel peut-il prendre place dans le texte, quand on sait que ce dernier est construit sur l'arbitraire du signe ? Comment dépasser l'opposition mythique entre le vécu et l'intelligible ? Entre les mots du monde et les choses du monde ?

Dans *Littérature et réalité*, le critique affirme que « la représentation pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible. » (Barthes & all, 1982 : 87).

Le hiatus entre le langage et son objet se traduit dans le cas de *L'honneur de la tribu* par une crise de sens dont les habitants de Zitouna semblent frappés, et qui les empêche de comprendre la nouvelle réalité et leur quotidien entièrement chamboulé par la vindicte d'Omar el Mabrouk. Comme le présent leur échappe, les membres de la tribu ne peuvent se reconnaître que dans des images figées, appartenant à un passé mythique et les enfermant dans un déjà a-historique :

Une écriture qu'il a héritée d'une histoire antérieure (...). Ainsi, naît un tragique de l'écriture, puisque l'écrivain conscient doit désormais se débattre contre les signes ancestraux et tout-puissants qui du fond d'un passé étranger, lui imposent la littérature comme rituel, et non comme une réconciliation. (Barthes, 1973 :124).

Dans l'esprit mythique des membres de la tribu, le sens peine à se construire et le présent à prendre forme, puisque les habitants de Zitouna, dissous dans l'espace tribal, ne peuvent pas accéder à leur subjectivité et se réclamer d'une entité subjective à part entière. Le « nous » tribal, auquel le narrateur recourt systématiquement pour raconter, révèle la crise du sujet, coupé de sa conscience et dépourvu de ses mots propres « oui notre mémoire collective est tenace », nous confie le narrateur.

La sarabande des instances narratives ressassant une même histoire, l'unique histoire ne fait que creuser le tombeau du sujet maghrébin dont l'identité se perd dans le déjà-dit et croupit sous le poids écrasant d'un langage qui ne traduit guère l'expression du moi : « Dans *L'honneur de la tribu*, le récit de la légende des ancêtres démarre sur un noyau vide : l'absence du nom de la tribu. La perte identitaire, faille originelle, oblitère toute possibilité de remontée généalogique » (Khadda, 1995 :47).

La perte de l'objet se traduit également par la vallée heureuse, espace désignant une origine à jamais perdue ou, selon les dires du narrateur, qui n'a probablement jamais existé « la vallée heureuse n'a jamais existé. C'est une création de votre nostalgie du passé. » (p.159)

Constituant l'un des signes générateurs de l'histoire de cette tribu, la vallée heureuse en fonde l'histoire sur un objet perdu. Située au cœur de l'histoire tribale, la ville imaginaire représente une sorte de noyau narratif vide sur lequel le conteur brode la saga de sa communauté. une matrice narrative imaginaire qui contribue à brouiller davantage les traces de l'origine, le grain de la voix originelle du vieux conteur. Le flou de l'énonciation ne fait que renforcer l'effet de perte : perte du sujet, de ses origines, mais aussi perte de la voix au chapitre.

Le brouillage de l'énonciation et l'éclatement du texte expriment la crise du langage qui cherche dans la fragmentation un accès à la subjectivité, à dépasser le manque de

l'objet perdu et à cicatrifier la blessure ontologique du créateur. Une tension naît de cette contradiction dans ces termes : un langage qui vise la totalité du monde, au prix de l'objet de sa perte.

La crise ontologique du langage littéraire est doublée, dans le cas de la littérature maghrébine, d'une crise historique. Dans la mesure où le récit maghrébin demeure prisonnier de son postulat historique. Chassez le colon, l'Histoire revient au galop. Telle est la contradiction dans laquelle la majorité des textes maghrébins semble se débattre. A ce propos R. Elbaz avance que « si Mimouni est un ressasseur avide et infatigable des mêmes récits, de ce même récit de l'Algérie post-coloniale, c'est que le référent socio-historique est tellement problématique que l'œuvre est dans l'incapacité totale de le surmonter. » (Elbaz, 2003 : 5).

Placé sous le signe du Livre (Le Coran), *L'honneur de la tribu* ne peut échapper à la surdétermination d'un déjà-vu culturel. Le Coran est présenté par le conteur comme un livre réunissant l'ensemble des connaissances sur terre. Un référent indépassable et dont les contours constituent autant de lignes démarcatives circonscrivant l'histoire du vieux conteur dans le paradigme religieux : « Notre interprète lui signifia alors qu'en tout état de cause, nous tous, en bons croyants, considérons le contenu du livre comme la somme de tout savoir sur terre. » (Elbaz, 2003 : 29).

Le programme narratif est d'ores et déjà voué à l'échec, parce qu'ayant subi une surdétermination du paradigme religieux, alors que l'histoire en est encore à ses premiers balbutiements. La parole s'affaiblit et le signe tombe sous la loi du Livre : « Toute la difficulté est de se dégager de l'antériorité oppressante, quelles que soient sa nature et son origine ; antériorité ou trace, trop visible et trop identifiable, d'une répétition capable d'encombrer fatalement le seuil de l'avenir » (Chikhi, 1996 : 11).

L'antériorité du Livre condamne l'histoire du vieux conteur à se répéter ou s'enfermer dans des métaphores lexicalisées, telle que « je vous avais promis, dit-il, de vous sortir de l'obscurité pour vous mener vers la lumière. » (Chikhi, 1996 : 190)

Le sujet ne peut accéder à la parole, s'il ne coupe les ponts avec le Livre, s'il n'écrit pas à la marge et contre le Livre :

L'émergence du sujet de l'écriture se fait contre l'impératif de l'ordre symbolique du sacré, qui exige que l'on cède son nom au passage pour que tout sujet prenne place dans l'ordre du symbolique, conformément au livre premier qui gère cet ordre. (Chikhi, 1996 : 65)

Le paradigme religieux projette sa structure circulaire sur le schéma narratif de notre récit comme pour vouloir renforcer l'idée d'enfermement. Dans un jeu de miroir, incipit et clausule reproduisent la même scène et le même décor : la place aux trois figuiers ouvre et clôt l'histoire attestant la circularité du récit. Tel un étau, les deux bouts du texte se resserrent autour de l'histoire jusqu'à l'asphyxie. Non sans rappeler l'image de ces trois figuiers qui se sont « écroulés, toujours enlacés, comme d'éternels amoureux » (Chikhi, 1996 : 220).

L'eau se raréfie à cause du forage destiné à fournir en eau la nouvelle ville, la circulation du sens devient moins fluide à l'intérieur du récit ; la parole se grippe et l'histoire aspire à un silence illocutoire : « Voilà, j'ai terminé mon récit. (...). Ce récit a réveillé mes souvenirs de jeunesse...il y a longtemps...bien longtemps...je crois bien que j'ai envie de mourir. » (Chikhi, 1996 : 219-220).

Comme si le silence illocutoire de l'histoire prenait la signification d'une nouvelle aventure littéraire, vers d'autres possibles narratifs, à la rencontre d'un langage innocent, d'un mot vierge :

L'interrogation sur le genre du récit est la suspension du récit, le moment où il ne raconte plus. C'est une absence. Le métadiscours peut-être considéré dans sa variante comme une instance de l'absence. Là où il apparaît, la narration n'est plus. Le texte murmure son écart, son éloignement. (Wahbi, 1995: 60).

A la quête d'une écriture neutre rappelant celle d'un Camus ou d'un Céline, *L'honneur de la tribu* a tenté de transcrire l'histoire orale du vieux conteur, afin de réaliser une écriture parlée qui soit proche à la fois de l'objet et de sa représentation, située à mi-chemin entre l'abstraction du langage et l'épaisseur du réel. Un langage qui ne sera pas le résultat quasi-mécanique de la superposition des deux axes syntagmatique et paradigmatique, mais plutôt de leur rencontre inédite, dictée par un désir d'habiter le mot, d'y sentir le chaos d'un abîme qui plonge en nous (Nietzsche), d'y écouter le murmure de la roche ou d'y déceler l'ombre de ce qui s'attarde le moins aux reflets de ses ponts (Char).

Parlant de ce degré Zéro de l'écriture, Barthes explique que « l'écriture est un fait tardif, elle ne sera inventée que bien après le réalisme, par des auteurs comme Camus, moins sous l'effet d'une esthétique du refuge que par la recherche d'une écriture enfin innocente. » (Wahbi, 1995 : 96).

Selon H. Wahbi, le fait de vouloir transcrire sa vie ou une mémoire tribale crée une verticalité qui suspend la parole et interrompt le récit. Nous pensons que cette verticalité interrogative est le silence. C'est dans cette verticalité que le poids des mots devient pesant. Les mots nous écrasent de leur étreinte, si bien que nous collons l'un à l'autre, attachés l'un à l'autre, formant l'un et l'autre l'orphelin du monde ou le rocher de Sisyphe qui dessine sur les lèvres du personnage mythique un sourire viril, chaque fois que son rocher tente de se dérober à lui au gré d'une pente.

Sources bibliographiques

Barthes R. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil. Paris.

Barthes R. 1973. *Le plaisir du texte*. Seuil. Paris.

Barthes R. 1982, *Littérature et réalité*. Seuil. Paris

Chikhi B. 1996. *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoir et symboliques*. L'Harmattan. Paris.

Elabaz R. 2003. *Pour une littérature de l'impossible*. Publisud. Paris.

Khadda N. 1995. *L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni lectures algériennes*. L'Harmattan. Paris.

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

Robert M. 1972. *Roman des origines et Origines du roman*. Grasset. Paris.

Wahbi H. 1995. *Les mots du monde*. Arabian Al Hilal. Rabat.