

Rapport oralité/écriture dans la Trilogie de Rachid Mimouni: scénographie d'une écriture contestataire



Orality/ Writing Rapport in Rachid Mimouni's Trilogy:

Scenogrphy of a Protest Witing

Chabane nessrine bouchra¹; Malki benaid²

¹ Université Ibn Khaldoun, Tiaret(Algérie),nessrine.Chabane@univ.tiaret-dz

² Université Ibn Khaldoun, Tiaret(Algérie),belaid01dz@yahoo.fr

Abstract :

Le présent article a pour ambition de montrer que la manifestation de l'oralité dans l'écriture romanesque de Rachid Mimouni sous-tend une problématique relative à l'expression de l'identité sous-tendue à son tour par la sauvegarde du patrimoine culturel et de la mémoire collective. Pour ce faire il sera donc question d'analyser l'oralité comme procédé d'innovation et de transgression des normes d'écriture traditionnelle. Ainsi nous essayerons de montrer la mise en œuvre de l'oralité dans les trois romans de Mimouni : Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu.

Mots clés: oralité; écriture ; mémoire collective; transgression; digression.

Summary:

This article aims to show the manifestation of orality in Rachid Mimouni's novel writing underlines a problem relating to the expression of identity underpinned in turn by the safeguarding of cultural heritage and collective memory. To do this, it will be, therefore, a question of analyzing orality as a process of innovation and transgression of the traditional writing norms. Thus, we will try to show the implementation of orality in the three novels of Mimouni: The Diverted River, Tombeza, and The Honor of the tribe.

Keywords: orality; writing; collective memory; transgression; digression.

INTRODUCTION

La trilogie mimounienne placée à la croisée de l'oralité et de l'écriture présente la particularité de faire coexister passé et présent, tradition et modernité, plaçant cette dernière au cœur de l'écriture romanesque. Au fait, Rachid Mimouni, pour faire revivre le passé collectif de sa patrie, s'inspire fortement du référent socio-historique, il combine dans ses écrits oralité et écriture et fait appel à la tradition, à la mémoire et à la culture orale que les mutations sociales endommagent de plus en plus. Le retour aux sources est amplement ancré dans sa création romanesque, il se manifeste à travers l'insertion dans la narration du mythe, du délire, du conte populaire et de la tradition orale en général.

De là, afin de comprendre les procédés de subversion adoptés par cet auteur, il nous a semblé pertinent d'aborder la question de l'oralité présentée comme moyen de sauvegarde de la mémoire et de la transmission du patrimoine, de la culture et des traditions ancestrales, et une référence et un point d'appui pour l'écriture contestataire mimounienne. Il s'agit aussi pour nous d'expliquer comment ce recours à l'oralité se conçoit comme une manière de renouvellement des normes d'écriture traditionnelle. Ainsi nous tenterons dans cette contribution de relever les différentes manifestations de l'oralité caractérisant le texte mimounien à savoir : l'hétérogénéité linguistique, la répétition, la digression, le dialogisme et la destruction de la linéarité narrative.

Pour arriver à cerner notre problématique, nous concrétisons notre réflexion sous forme de questionnements: porter la parole ancestrale dans les entrailles de la fiction participe t-il à la préservation de la mémoire collective? Dénote t-il une esthétique moderne de déstabilisation de la norme ? Révèle t-il le caractère rebelle de l'écrivain ?

1. Oralité et écriture mimounienne

La notion d'oralité est polysémique, c'est la raison pour laquelle nous avons choisi de nous arrêter, d'abord, sur les différentes acceptions de ce concept. Au fait, selon B. Malki, « nous envisageons trois définitions de l'oralité : psycholinguistique, ethnologique et littéraire. » (Malki, 2016, p. 7)

Du point de vue psycholinguistique, la tradition orale est définie par Pascal Boyer comme :

«Un processus par lequel sont transmises - voire même conservées-certaines informations, [transmission de bouche à oreille pour les genres essentiellement verbaux, notamment les contes], et acquises certaines pratiques [socioculturelles, par imitation des ancêtres, telle que la reproduction des rites symboliques]». (Boyer, 1968, p. 1027)

En effet, selon cette définition psycholinguistique, l'oralité se manifeste comme l'instrument le plus efficace permettant d'assurer le lien entre les individus appartenant à la même communauté, à la même culture. Dans ce sens, elle conserve son rôle de rapprochement, de transmission du passé et de partage du patrimoine culturel :

« L'oral est socialisation de l'expérience individuelle et comme tel, ne se réduit pas à la fonction de communication ou à un ensemble de techniques d'expression. Quelque chose se joue dans l'oralité, qui relève de l'échange, du partage, de la relation, où interviennent le désir, l'angoisse et le besoin de situer sa propre expérience par rapport à celle des autres et par rapport au monde. » (Vanoye, 1981, p. 10)

Dans cette perspective, elle se présente comme moyen de communication interculturel et de communion entre les individus servant principalement à véhiculer l'héritage des ancêtres et à la création des liens entre les êtres humains. Au fait, le retour aux sources permet de rendre compte de l'appartenance culturelle et identitaire, de l'attachement aux racines et aux origines, il permet aussi l'ouverture sur l'altérité et le renouvellement en gardant son authenticité comme l'explique Bakhtine : « Tout pas en avant s'accompagne d'un retour au début « aux sources »... La mémoire retourne au début lui rendant sa nouveauté. » (Bakhtine, 1978, p. 485)

Dans son acception ethnologique, l'oralité est envisagée comme un vaste répertoire de pratiques, de faits socioculturels variés, transmis de génération en génération:

«Le vaste domaine de l'oralité caractérise [...] un domaine de faits culturels. En se limitant même aux sociétés de tradition uniquement orale, on doit y inclure des phénomènes aussi hétérogènes que la littérature orale et les généalogies, mais aussi les rituels, coutumes, recettes et techniques, dont le trait commun est d'avoir été censément légués par les générations antérieures, de renvoyer au passé de la société.» (Boyer, 1968, p. 1027)

Avant de définir, littérairement, l'oralité, signalons, de prime abord, que l'approche ethnologique de la tradition orale ne relève pas de notre pôle d'intérêt ; nous souscrivons cependant à l'étude de l'un des aspects moteurs de la dimension psycholinguistique de l'oralité, à savoir: *l'orature*-par analogie à la *littérature*.

Pour ce faire, il faut également dissiper, avec Malki :

« Une confusion et un discrédit ayant frappé la littérature orale. D'après G. Genette, les idées reçues cantonnent la littérature dans le domaine du scriptural *stricto sensu*. Or, la littérature est aussi bien orale qu'écrite et pour cause, le matériau, le médium transmué en art est, dans les deux cas

le même ; il est substantiellement linguistique, verbal. Leur divergence est d'ordre à la fois phatique et codique. » (Malki, 2016)

Le même auteur met l'accent sur la spécificité codique caractéristique de la littérature orale : « En ce qui concerne le code, la littérature orale est véhiculée par différents langages, aussi bien verbaux que non verbaux ; il s'agit dans ce cas d'une communication syncrétique ou pluricodique ». (Malki, 2016)

Au fait, l'étude du rapport oralité/écriture dans la conception mimounienne permet d'observer que les écrivains maghrébins ne cessent, dans leurs créations artistiques, de reprendre leur patrimoine et culture d'origine. Ces derniers, à l'instar de M. Mammeri, M. Dib, Kateb Yacine et d'autres fusionnent oralité et écriture en vue d'affirmer leur appartenance identitaire et leur rejet de l'acculturation. En fait, dans les trois romans faisant l'objet de notre étude, on constate que l'oralité marque de son sceau l'écriture mimounienne. Cet écrivain, fait aussi parler sa culture maghrébine, son héritage culturel, historique et ses traditions ancestrales. En fait pour Mimouni, le recours à l'oralité est doublement motivé : il est aussi bien un instrument de portée identitaire qu'un moyen de renouvellement des normes traditionnelles servant à marquer sa différence scripturale.

Christiane Achour, en parlant de l'émergence de l'oralité dans la production littéraire montre que toute œuvre n'est plus individuelle, mais essentiellement conçue comme produit d'échange collectif permettant aux sociétés de transmettre leurs savoirs, elle explique :

« Le texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science, mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique, culturelle adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle » (Achour, 1977, p. 67).

Selon la conception de Mimouni, l'espace romanesque devient un support de sauvegarde et de conservation de l'authenticité culturelle, offrant la possibilité d'une réactualisation d'éléments appartenant à la culture, à l'Histoire, et là réside la spécificité de toute œuvre romanesque.

De cette fusion entre littérature et oralité est né le concept d'*oraliture*, néologisme créé par Bernabé ; selon ce dernier ce terme correspond à une réalité populaire immémoriale, qui désigne l'ensemble de la littérature orale, et qui résulte de l'intégration des formes de discours oraux dans une structure textuelle. Selon cette conception, le roman réactive certaines formes orales et peut donner la possibilité de survie à la tradition et aux genres oraux : « L'oralité propose un répertoire de lieux communs dans

lequel le roman le genre le plus détaché de toute performance orale- puise, de façon arbitraire et aléatoire, ses matériaux de réemploi. » (Granel, 1993, p. 662).

Zumthor de son côté a introduit la mémoire collective dans la constitution de l'oralité, il précise que cette pratique entretient un rapport étroit avec le social:

« L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio- culturel limité (...) pour s'intégrer à la conscience culturelle du groupe, le message doit référer à la mémoire collective. L'oralité intériorise ainsi la mémoire, par la même qu'elle la spatialise. L'auditeur traverse le discours qu'on lui adresse et ne lui découvre pour unité que ce qu'en enregistre sa mémoire.» (Zumthor, 1983, p. 40).

Dans ce cas, il paraît impératif de situer l'oralité dans la présence du groupe et donc la mémoire collective. Pour Mimouni, alors le retour aux origines et à la parole ancestrale se lit comme la manifestation d'une volonté d'inscription de l'Histoire, ainsi que le montrent les propos de Fouzia Bendjelid, cités ci-dessous :

«L'Histoire est analysée comme une entreprise de démythification du passé. Ce qui distingue cette œuvre c'est son retour aux origines de la tribu, composante humaine, sociale et culturelle fondamentale de la société algérienne ; Mimouni part à la conquête d'un passé lointain qui sombre dans l'oubli alors qu'il est très riche en enseignements.» (Bendjelid, 2005, p. 522).

De cette réflexion, il paraît que la mémoire est le pilier de la transmission, sans elle les vestiges du passé ne peuvent pas être retenus dans le texte, elle assume la continuité et la connaissance. A ce sujet, Jean Calvet explique: « Histoire, mémoire et art de la parole et pouvoir de cet art sont définitoires de la tradition orale qui consacre la force de la parole. » (Calvet, 1984, p. 114)

Bref, nous retenons que l'écriture mimounienne se laisse envahir par la tradition orale et devient support avec lequel on dialogue avec les sociétés, elle se présente comme un moyen d'expression d'une quête identitaire servant principalement à revisiter perpétuellement l'Histoire, en puisant dans le patrimoine, tout en s'inscrivant dans des schèmes discursifs délibérément contestataires.

2. Le Fleuve détourné : Entre l'absurde et le réel

Le Fleuve détourné est une critique acerbe de la situation politique et sociale de l'Algérie post-indépendante. Ce roman a fait couler l'encre de plusieurs chercheurs et critiques par sa portée subversive et contestataire. Dans ce premier volet de sa Trilogie, Mimouni donne une dimension

proprement politique à son récit, il nous présente la confiscation du pouvoir par les suborneurs et le désordre social qu'a subi le pays à travers le récit d'un homme qui, après de longues années d'absence, revient à son village natal sans nom, sans identité et sans mémoire. En fait, la trame narrative de ce roman évolue autour de cette question de la quête identitaire et la confiscation du pouvoir, elle couvre presque la globalité du texte.

A la lecture de ce roman, nous remarquons que l'histoire commence par sa fin. Le protagoniste, narrateur auto-diégétique que tout le monde croyait mort aux champs de bataille, revient et se lance dans la recherche de sa femme et son fils. Or, après son retour on lui apprend que son nom est inscrit aux monuments des martyrs de la guerre. A ce moment, il décide de rédiger une lettre à l'Administrateur pour lui expliquer sa situation, mais son message ne lui parviendra jamais. Dans la deuxième partie de l'histoire, d'autres événements se greffent sur la narration, le mort-vivant se retrouve prisonnier dans un camp avec un groupe d'hommes face à une administration muette, qui ne s'inquiète plus de son cas. A la fin de l'histoire, nous remarquons que le parcours de l'homme sans nom s'achève par une note de regret, de déception et de méconnaissance remarquable.

En effet, les traces de l'oralité dans l'espace du roman sont présentes d'une manière très frappante, on ne peut s'empêcher de remarquer la présence des éléments de la culture d'origine de l'auteur qui utilise sa langue source et milite en faveur de l'expression identitaire et de la transmission d'un savoir historique, culturel et ancestral en voie de disparition. On constate dans ce roman que bien que la langue d'écriture soit le français, le lecteur se trouve confronté à une série de mots et d'expressions issus de la langue arabe. Prenons à titre d'exemple les mots suivants : « *La Fatiha, la Kaaba, Aiouah, Kachabia, Djellaba...etc* ». Cet écrivain change son style et joue donc autant avec les normes d'écriture ce qui dévoile une perpétuelle continuité de renouvellement, il attribue au texte une dimension identitaire et interculturelle à la fois.

Nous trouvons aussi quelques titres honorifiques en dialectal algérien tel que *Si*, signifiant *Monsieur*, en français. Paradoxalement ces titres sont associés aux noms de personnages secondaires du récit : « *Si Chérif, Si Mokhtar, Si El Hadj, Salah...etc* ». De même les aphorismes qui ponctuent le récit relèvent du registre oral arabe : « C'est la première fois que je te vois, me dit-il, Tu n'es pas d'ici. » (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 69), « Dans mon pays, n'est pas un homme au sens plein du mot celui qui ne peut pas gagner son pain à la sueur de son front. », (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 119)

En plus de ces exemples, nous citons ce passage où Mimouni continue à stigmatiser le pouvoir et ses figures emblématiques. Dans ce qui suit, il

tourne en dérision par le biais d'une tentative comico-sérieuse l'Administrateur l'un des représentants des imposteurs qui ont pris en otage le pays. Alors l'arabe soutenu que parle l'Administrateur n'est qu'une ironie traditionnelle consistant à blâmer par la louange. Il s'agit également de la parodie du registre épique solennelle tenu par un personnage vulgaire :

« L'orateur parle en arabe littéraire. Bien peu de gens comprennent. Vingt-cinq nous a fait une traduction du discours, mais j'en suspecte la fidélité, car je commence à connaître la fantaisie du vieillard.» (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 14)

Ajoutons à ceci que le texte mimounien apparaît aussi comme un espace polyphonique, il est clairement manifeste que la parole est partagée entre plusieurs personnages qui deviennent eux aussi narrateurs de leurs propres expériences et leur savoir culturel. En fait, on constate que dans ce roman sont enchâssés d'autres récits pris en charge par différents personnages. Ces derniers partagent souvent des moments de communion, d'errance collective lors de leurs enfermement dans le camp, ils partagent également les mêmes sentiments et émotions d'amertume et d'angoisse. Cette répartition de la parole produit un effet polyphonique, qui se traduit par la multiplication des instances et niveaux narratifs, nous citons cet extrait en guise d'illustration : « La vie dans le camp était strictement réglementée. Un horaire minutieux organisait nos activités. Nous nous levions le matin au signal de trois longs coups de sifflet...la fin du repas» (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 25). Dans ce cas, La mémoire du groupe se construit sur les fragments de mémoire individuelle des uns et des autres et les expériences individuelles, qui s'entremêlent et forment l'héritage collectif dans ce premier volet.

Nous retrouvons également un autre aspect de la déstabilisation des normes communicationnelles convenues, il se concrétise dans la transgression de l'un des constituants du triangle interdit (sexualité, politique, religion) à savoir la sexualité. Ainsi, le narrateur s'appuie sur l'érotisme, dans ce sens plusieurs exemples soulignent ouvertement le sensualisme caractéristique du récit, tout en s'inscrivant dans une dimension orale de l'échange: « l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces » (Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 21), « le fils du caïd de Sidi Bounemeur (...) il s'était retrouvé démobilisé, pourvu de vieux habits civils et lâché sans le sous dans l'immense ville qui restait indécemment étendue sur la plaine comme sur son lit l'amante assouvie » (Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 13) « Le poire au goût plus succulent que les lèvres de votre première amante » (Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 165).

Cependant la transgression ne s'arrête pas au seuil de l'érotisme, elle le franchit en s'inscrivant dans une dimension délibérément pornographique. Ainsi à la lecture de ce volet notre attention est attirée par une transgression invraisemblable consistant dans le coït entre l'humain et l'animal, faite de la fermeture des bordels par l'Etat avec un langage spécifique mettant en valeur un registre particulier. Le passage ci-dessous illustre cet état de choses:

« La meilleure est sans doute l'ânesse. Elle est à la hauteur correcte. Son vagin est étonnamment petit quand on songe qu'il doit accueillir l'énorme verge de l'âne dont la vue, aux moments de rut de l'animal, a toujours fait pâmer de concupiscence nos vierges nubiles.» (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 40).

La mise en exergue de la sexualité animale bouscule les normes classiques de réception :

« Dans mon pays, les jeunes taureaux ne restent jamais tranquilles. Ils n'arrêtent pas de courir dans tous les sens, bousculent les uns et les autres, ne laissent aucune vache en paix, car, dans l'illusion de leur jeune force, ils veulent copuler sans désespérer, sinon pour se remettre à la bagarre, oublient de paître et répandent l'émoi parmi le troupeau. Il faut alors les castrer. » (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 196).

En bref, il s'ensuit que l'insertion du coït entre l'humain et l'animal et la mise en lumière de la sexualité animalière représentent le comble de la subversion dans ce roman en ceci qu'elles bousculent les normes habituelles, par le biais de la mise à mal de la règle classique de bienséances, en l'occurrence celle du vraisemblable éthique :

Pour cet écrivain, la dénonciation ne peut se réaliser sans altérer les normes d'écriture et sans avoir eu recours à la bête qui postule la subversion et traduit l'attitude iconoclaste de cet écrivain. Le recours à la nature animale se justifie donc comme l'occasion de dire certaines vérités escamotées par le système de gouvernance et se lit comme la manifestation d'une volonté de briser les normes d'écriture.

En outre, le texte mimounien traverse l'espace et le temps par le jeu d'intertextualité. On voit surgir par mise en abyme l'histoire russe à titre d'exemple dans l'énoncé clausulaire du roman. Le procédé de mise en abyme désarticule la linéarité textuelle et participe à l'éclatement du récit et à la mise en place de la polyphonie narrative : « Un homme aux allures furtives est venu nous annoncer la mort de Staline, la fin du cauchemar et l'aube d'une ère nouvelle » (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 216). A travers cet exemple Mimouni franchit le seuil des frontières et attribue à son texte une certaine richesse culturelle. Le roman devient donc un espace d'expression où tradition et modernité coexistent, un support de

conservation de l'authenticité culturelle offrant la possibilité de restitution d'éléments oraux que cet auteur réactive. C'est cette pluralité et cette hétérogénéité que nous tenterons d'explorer dans la suite de notre contribution.

Outre ces marques d'oralité, s'ajoute la tendance du récit à la répétition. Celle-ci s'étale tout au long du roman, elle fonctionne comme une entorse narrative ayant aussi bien une valeur sémantique de soulignement qu'une valeur structurelle permettant le ralentissement du rythme de l'histoire et l'enlisement du récit. Nous relevons cet exemple du personnage narrateur, qui ne cesse de s'interroger d'un instant à l'autre sur le détournement du fleuve, des changements survenus dans son village et des calculs des responsables: « Je descendis le saluer. Je lui demandai pourquoi on construisait des ponts sur des rivières mortes...Je lui demandais ce qu'il faisait sous le pont.» (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 48)

Les mêmes questions se répètent dans le texte du début à la fin. Cette fois-ci, le protagoniste cherche des réponses chez son fils : « Toi qui est mon fils, tu me diras la vérité. Car à ma question répétée, je n'ai pu obtenir nulle réponse...Pourquoi construit-on des ponts sur des rivières mortes ? » (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 210)

Dans l'exemple suivant, l'oralité s'opère par le moyen de la digression, nous citons ce passage où le narrateur fait un saut vers un autre sujet, s'éloigne de l'histoire et nous fait partager ses pensées en s'interrogeant sur le destin de sa tribu:

« Qu'importe les mots, notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre ni pitié. Nos voix s'enrouent, et nos cœurs et nos bras se lassent de tant d'âpreté, de tant d'injustice. Un jour, nous remettrons en cause nos destins. » (Mimouni, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 20)

3. Tombéza : Quête de soi et désenchantement social

Tombéza est une fiction sombre qui présente l'histoire d'un enfant illégitime, victime des tabous religieux et sociaux. Ce récit commence par la fin de la vie du protagoniste Tombéza, qui se trouvera dès sa naissance difforme avec une contraception musculaire d'où est issu son nom, il est rejeté et exclu de sa tribu ainsi que de la mosquée par le Taleb au nom des valeurs ancestrales. L'histoire dans ce roman s'ouvre par la période de l'indépendance et se poursuit dans une deuxième période, celle de la guerre de libération où Tombéza, pour échapper aux contraintes religieuses choisit de se placer du côté de l'armée française et devient responsable d'un village de regroupement.

Au fait, la narration dans ce roman est confiée à un narrateur auto-diégétique, Tombéza héros de son histoire. Celui-ci raconte sa propre histoire, ses aventures, et son séjour à l'hôpital. On constate que le développement de ce récit se fait à travers une série d'anachronies narratives relatant ses souvenirs, ses sensations et sa pitoyable histoire.

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

Quant au plan scriptural, le divorce avec l'écriture traditionnelle est très manifeste dans ce roman. Nous avons répertorié un certain nombre d'expressions qui montrent la résurgence d'une écriture qui porte les marques d'innovation et postule la transgression et la déconstruction des normes et techniques de l'écriture romanesque traditionnelle.

En effet, dès le choix du titre *Tombéza*, l'auteur nous renvoie au monde de l'oralité. Ce titre indique pleinement l'influence du recours à la langue d'origine. Cette référence à la langue maternelle dans laquelle cette parole est prononcée l'enracine dans la tradition orale algérienne. Le choix de ce sobriquet véhicule un savoir linguistique propre à la culture et au dialecte d'origine même si n'a pas de sens clair chez un lecteur étranger. Ce surnom, selon Simona Modreanu peut recouvrir plusieurs sens :

« Quant au nom de Tombéza, personnage principal du roman éponyme, ses sonorités réveillent des associations sans signification précise, mais toute inquiétantes, un mot composé peut-être d'une partie française dérivée de « tombe » ou « tombeau », « tomber » et « faire tomber » à laquelle s'ajoute *eza*, qui veut dire « si » en arabe ; c'est une hybridation linguistique ignorée jusque-là. On pourrait presque articuler les titres de la trilogie sous la forme : *Le fleuve détourné fait tomber l'honneur de la tribu ; ou encore : Si le fleuve est détourné l'honneur de la tribu tombe ;* et ainsi de suite » (Voisin, 2021, p. 262)

Le passage d'une langue à une autre soutient donc aussi cette dimension d'oralité que l'auteur transpose dans son écrit, il permet la transmission des valeurs culturelles du discours maghrébin.

On constate aussi que les invectives employées par le romancier sont inspirées de la culture d'origine : « Pour la plupart, vous n'êtes qu'une sombre crapule ». Mimouni participe à éclairer un patrimoine culturel longtemps dévalorisé et gardé à l'ombre, il fait donc de son texte un espace riche témoignant des legs ancestraux, de la cohésion communautaire et de la diversité.

Dans ce qui suit, l'oralité apparaît dans les pratiques traditionnelles et les souvenirs d'enfance chantant la tristesse du personnage protagoniste : « J'ai grandi sous la risée des enfants du douar qui me singeaient et se

moquaient de moi avant de courir se réfugier dans les jupes de leurs mères dès que je faisais mine de me retourner. » (Mimouni, Tombéza, 2007, p. 33)

Ces souvenirs envahissent Tombéza et l'habitent tout au long du récit. Dans le passage suivant la scène de mort de Messaoud déclenche chez Tombéza tout un processus de réactualisation. Une fois la mémoire se réactive, les fragments du passé surgissent :

« Comment ai-je survécu ? Je baignais dans une saleté repoussante, on n'a jamais changé les bouts d'étoffe et le pan du burnous qui me servaient de langes ; à peine parfois, la mère consentait à les laver subrepticement parce que mes effluves empuantissaient toute la pièce. » (Mimouni, Tombéza, 2007, p. 36)

Nous soulignons aussi l'insertion des maximes et du style proverbial qui suggère une pratique traditionnelle consistant à persuader et convaincre au moyen de l'art oratoire que Mimouni veut revaloriser dans son texte. Cette insertion se fait dans ce cas de figure au moyen de la traduction : « L'alphabet est plus important que le pain, comme dit un proverbe bien de chez nous, on ne peut fabriquer du miel sans y goûter » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008)

L'oralité dans ce deuxième volet fonctionne également avec le procédé de la répétition. On constate tout au long du parcours narratif de Tombéza la récurrence de l'histoire de la sacoche qui se renouvelle à plusieurs reprises. L'officier ne cesse d'interroger et d'accuser Tombéza d'avoir commis une infraction consistant dans la détention illégale de faux billets, son enquête ne s'achève plus et revient pèle mêle tout au long de la trame narrative. L'officier de police Rahim revient dans pas mal de chapitres interroger Tombéza (chapitres 1, 5, 6 etc.).

Dans ce cas, le parcours du protagoniste reste toujours inachevé et soumis au retardement. Or narratologiquement parlant le récit répétitif alourdit le rythme de l'histoire, fragmente le texte et fait retourner le lecteur toujours au même point initial, c'est ce qui le perturbe. Nous avons retenu ces extraits, au départ, l'enquête sur la sacoche trouve son début dans le deuxième chapitre. Tombéza se retrouve face à un questionnaire établi par l'officier qui lui adresse des accusations permanentes :

« Je suis sur une enquête qui me pose bien des problèmes. Il y a quelques jours, on a accroché une bande de jeunes casseurs. Sur l'un d'eux on a trouvé une petite sacoche noire. (...) Je me suis renseigné. Il semble qu'il s'agit de la vôtre. » (Mimouni, Tombéza, 2007, p. 32).

Le même événement réapparaît de nouveau dans le quatrième chapitre où l'officier revient encore questionner Tombéza : « Il m'exaspère, ce bonhomme. J'ai une terrible envie de lui demander de décamper, de me laisser en paix, de lui dire que son histoire de sacoche

n'intéresse Personne» (Mimouni, Tombéza, 2007, p. 99). Cette fois, l'officier accentue son discours et ses accusations et recommence son interrogatoire : « Je dois conclure que le trousseau vous appartient. Et donc aussi la sacoche. Oh ! Il faut vraiment que je parte. Désolé, je serai obligé de mentionner cela dans mon rapport» (Mimouni, Tombéza, 2007, p. 108)

Dans cet autre extrait, l'oralité est décelable grâce au procédé du dialogisme. On constate que, outre de la voix du narrateur dans cet extrait, surgit la voix de la doxa qui présuppose l'ensemble des préjugés populaires sur lesquels se fonde la société. En effet, dans ce qui suit, le narrateur soulève la question du statut de la femme violée, il accuse la société arabo- musulmane qui néglige de défendre les droits de la femme qui a perdu sa virginité suite à un viol. La doxa considère l'acte du viol comme une profanation de l'honneur de la famille voire même de la communauté et donc la femme reste toujours soumise et tributaire à la mise en garde systématique de son hymen pour garantir l'honneur de sa communauté : « L'homme devait se reposer sous l'immense caroubier, auprès de la source. (...)Au premier coup d'œil la mère comprit. » (Mimouni, Tombéza, 2007, p. 34)

4. *L'Honneur de la tribu : Entre tradition et modernité*

L'Honneur de la tribu, troisième volet constitué avec « *Le Fleuve détourné* » et « *Tombéza* » la fin d'un triptyque de désillusion. Ce roman raconte l'histoire d'une tribu établie dans une région appelée Zitouna, dont les habitants furent chassés de leurs terres et champs de vignes. Le grand souci de ces derniers était de survivre en paix, car ils se tiennent à l'écart jusqu'à la période de l'indépendance où ils décidèrent de rejoindre leur vallée de grenadine et de jasmin. Or, ce souci malheureusement n'est plus réalisé avec la réapparition d'Omar El Mabrouk, nouveau préfet que tout le monde croyait mort au maquis, mais qui revient et dérange. Ce dernier, bouleverse, au nom du progrès, complètement l'ordre établi à Zitouna, il se lance à fond dans son projet de modernité, qui n'est en réalité qu'une totale destruction et déracinement. Omar, ce représentant du pouvoir, impose brutalement aux habitants du village des changements sans préparation préalable. Il commence par l'abattage des oliviers et des eucalyptus, allant ensuite à la fermeture de la mosquée jusqu'à arriver enfin au terrassement des cimetières et l'interdiction des Djemaa.

De prime abord, le premier constat qui surgit est que ce dernier volet est ponctué du début jusqu'à la fin de références religieuses. Les renvois au texte coranique et à la tradition du prophète sont assez perceptibles dans ce récit, où plusieurs versets à valeur protectrice sont souvent récités par le conteur dans différentes situations : « Qu'Allah vous accompagne, leur dirent-ils, Que dieu me pardonne...etc »

De plus, la narration de ce roman est prise en charge par un vieux conteur à la mémoire défaillante qui s'efforce de restituer le passé de cette tribu. En lisant ce roman, on constate que ce narrateur homodiégétique s'adresse à un narrataire, dont nous n'avons aucun indice sur son nom, qui ne rejoint l'histoire que vers la fin et participe comme sujet héros. En effet, ce narrateur fait introduire différents commencements dans le tissu narratif, nous citons à titre d'exemple le récit de Hassan, de Slimane et d'Ourida etc. Cette pluralité de récits confère au texte une richesse et une dimension polyphonique qui fait distinguer la narration mimounienne d'autres types de narration. Il s'agit d'une narration atypique, qui ne répond plus au modèle narratif traditionnel convenu.

Outre ce procédé de mise en abyme, cette narration se laisse envahir par d'autres procédés narratifs à l'instar du délire et du fantastique, qui se concrétisent dans ce roman à travers l'exemple du Saltimbanque qui incarne un type d'oralité poétique. Dans ce texte, le Saltimbanque se sert de la parole poétique et des métaphores dans tout ses discours faits aux habitants de Zitouna, nous citons cet extrait :

« J'ai connu les sept parties du monde. J'ai traversé les pays où l'on marche sur la tête, qui ont l'hiver en été et l'été en hiver (...) atteints par le mal du rire inextinguible que répercutent de lieu en lieu les surfaces argentées de leur miroir. » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 69).

Le métissage de ces genres bouscule les normes et renforce l'idée d'une nouvelle technique d'écriture dépourvue de tout ornement et marque la rupture avec le roman traditionnel.

On constate aussi que le narrateur de l'histoire mentionne à plusieurs reprises l'expression suivante : « Laisse donc tourner ta machine ». La redondance de cette expression montre l'indifférence et la neutralité de l'énonciateur qui joue le rôle d'un destinataire intra-diégétique dans l'espace textuel et qui ne contribue que comme simple témoin du discours du vieux conteur et qui apparaît muet et incapable de déchiffrer l'idiome et le dialecte des membres de la tribu. En guise d'illustration nous citons ces passages: « Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis », « Maintenant, arrête ta machine, je dois me reposer un peu et surtout rassembler les souvenirs. L'âge a ruiné ma mémoire ».

L'intra-textualité est un phénomène présent dans le texte mimounien, il fait miroiter le texte de ce roman et celui du deuxième volet « *Tombéza* », nous citons cet extrait, qui nous fait rappeler l'exclusion de Tombéza de la mosquée par le Taleb:

« Mais l'orphelin poussait terriblement vite, et à douze ans, il avait atteint taille d'homme. Le jour de l'Aïd, il emprunta un burnous à son oncle et se présenta en même temps que nous à la mosquée pour la prière du

matin. Dès son arrivée, l'imam le repoussa d'un geste de la main. –Tu ne peux pénétrer en ce lieu. » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 26)

Dans cet autre extrait, le narrateur renoue le contact avec sa transcendance, il met en avant les valeurs traditionnelles de sa tribu. Ce passage témoigne de l'esprit ancestral et l'attachement des membres de la tribu à leurs sources. Nous citons : « Les oliviers disparus, qu'allions-nous faire de nos journées ? Et comment assurer la subsistance de nos enfants. » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 184). Nous mentionnons aussi cet autre passage « Ô ma terre craquelée, que se cicatrisent tes blessures et nous retrouverons la vallée heureuse et la verdure qui repose l'âme » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 15)

De plus, il existe un exemple qui symbolise le lien sacré entre les membres de la tribu et leur attachement aux coutumes et mœurs traditionnelles : « Les membres de la djemaa se félicitèrent mutuellement d'une si belle conclusion de l'affaire et, pour fêter l'événement, le père d'Aïssa et le beau père de Slimane égorgèrent chacun une chèvre » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 64). Dans ce cas, la cohésion et la communion sont omniprésentes, les membres de la tribu partagent entre eux les mêmes pratiques et exécutent aussi les mêmes rituels.

De surcroît, le narrateur se réconcilie avec l'art ancestral, il n'hésite pas à faire appel au verbe populaire, dictons et maximes, sentences et préceptes religieux pour faire revivre le sentiment de nostalgie aux ressources, il imprime à son texte un caractère à cheval entre tradition et modernité. Citons quelques exemples : « Il est bien connu que la cendre nait du feu » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 57), « C'est toujours par les étrangers que le malheur arrive » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 33) « Nos aïeux nous ont prévenus : une belle fille est une calamité », « Tous ces mystérieux mécanismes, plus complexes que la plus complexe Soura du Coran » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 15) « Il ordonna, du haut de son cheval, le dénombrement des males en âge de combattre (cinq dans ses yeux), la confiscation d'une même quantité de coursiers, de tous les fusils » (Mimouni, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 125). Ces expressions apparaissent comme un symbole d'attachement à la culture d'origine, elles sont la marque d'un héritage culture ancestral revisité sous l'optique d'une écriture moderne à portée contestataire corrosive, qui est d'ailleurs le sceau de l'authenticité de l'écriture magrébine.

Conclusion

Sous l'optique du parcours analytique précédent, il ressort que le retour vers le passé collectif revisité sous une optique moderne s'avère essentiel chez Mimouni. En passant d'un code à l'autre, cet auteur a parfaitement réussi à redynamiser la tradition orale dans sa structure romanesque pour

remettre en valeur la mémoire de sa langue, et ses ressources. Ce dernier fait donc preuve d'un grand talent, par le fait d'introduire dans sa Trilogie « *Le Fleuve détourné, Tombéza et L'Honneur de la tribu* » un riche patrimoine qui, longtemps a été dévalorisé par le discours colonial. Son écriture devient donc un acte héroïque, signe de résistance, et un instrument de lutte efficace permettant d'une part de ressusciter les voix du passé, et de faire sortir la société algérienne de son mutisme, pour militer pour l'affirmation de l'identité d'autres parts. L'importance qu'acquiert l'oralité dans son texte se trouve donc fortement liée, d'un côté, au rôle qu'elle joue dans la préservation de la mémoire collective et l'Histoire, de l'autre à la déstabilisation des cadres du romanesque traditionnel par différents procédés tels que la dégressivité du discours romanesque, sa tendance à la répétition, son dialogisme et sa polyphonie, son hétérogénéité linguistique et discursive et sa mise à mal des règles de bienséances caractéristiques du conservatisme du romanesque traditionnel.

Bibliographie:

- Achour, C. (1977). *Lectures critiques*. Algérie: O.P.U.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Boyer, P. (1968). Encyclopédie Universalis. *Tradition orale*. Paris: Encyclopædia Britannica.
- Calvet, J. (1984). *La tradition orale*. Paris: P.U.F.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Granel, M. (1993). Roman et oralité. *Cahiers d' Etude africaines*.
- Mimouni, R. (2007). *Le Fleuve détourné*. Alger: Sédia.
- Mimouni, R. (2008). *L'Honneur de la tribu*. Alger: Sédia.
- Mimouni, R. (2007). *Tombéza*. Alger: Sédia.
- Vanoye, F. (1981). *Pratiques de l'oral: écoute, communications sociales, jeu théâtral*. Paris: Armond Colin.
- Voisin, P. . (2021). *Relire Rachid Mimouni, entre hier et demain*. Paris: Classiques Garnier.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.

Thèses :

- Bendjelid, F. (2005). *Ecriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*. Université Oran, Algérie.

Malki, B. (2016). L'écriture de l'oralité dans Esthétique de boucher de Mohamed Magani et Jacques le Fataliste et son maître de Denis Diderot. Approche comparatiste. Université Oran 2, Algérie.