

**Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou
Faculté des Lettres et langues
Département de Français**



**Mémoire de Master II
Option : Littérature et culture francophones**

Titre :

**La dualité des espaces chaotiques et des espaces cosmiques
dans *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*
de Rachid Mimouni**

Dirigé par :

M^{me} Boukhelou Fatima Malika

Présenté par :

Tidmimt Nadia

Membres du jury :

M. Boualili Ahmed	MCA	UMMTO	Président
M ^{me} Boukhelou Fatima Malika	MCB	UMMTO	Rapporteur
M ^{me} Boutouche Aïni	MCA	UMMTO	Examineur

Année universitaire 2014-2015

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à deux femmes qui ont contribué à la réalisation de ce travail, celle qui m'a donné la vie et celle qui m'a donné l'envie de chercher la lumière primordiale au fond des ténèbres.

Je tiens aussi à remercier les examinateurs qui ont consacré un brin de leur temps pour examiner ce travail sachant leur temps précieux ainsi que les enseignants qui m'ont aidée tout au long de mon cursus. Une pensée à mon ami Hamid Ibri dont les conseils et parfois les remontrances m'ont été d'un grand secours dans les situations de blocage.

Sommaire

Introduction	1
Chapitre premier : Espaces intimes/espaces extimes	10
Chapitre II : L'interaction de l'espace-temps	38
Chapitre III : La dynamique de l'espace-symbole	63
Conclusion.....	101

Résumé

Notre intérêt dans ce travail porte sur l'analyse des espaces dans le triptyque de Rachid Mimouni : *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*. Dans notre analyse nous abordons l'importance et l'impact de l'imaginaire collectif et de la culture populaire dans la construction des espaces de ces romans.

Notre intention est de montrer les mécanismes et les dimensions de l'héritage culturel à travers les espaces de la trilogie. Ces derniers connaissent un cheminement qui les mène du chaos au cosmos, cheminement au sein duquel l'imaginaire collectif intervient pour reconstruire les espaces fragmentés et faire d'eux des espaces propices à une coexistence collective et des tribunes d'expression de soi.

Mots-clés :

Imaginaire collectif, espaces romanesques, symboles, chaos, cosmos, mythe.

Abstract :

We focus our interest in this analysis on the space within the triptych of Rachid Mimouni which includes: *The Diverted River*, *Tombéza* and *The Honor of the tribe*. In our analysis we will approach the importance and the impact of the collective imaginary and the popular culture in the construction of these novels' spaces.

Our intention is to show the dimension of this cultural heritage throughout the three novels. These last progress through the chaos to the cosmos. Within this progress, the collective imaginary operates in helping the construction of the fragmentary spaces and making them areas a collective coexistence and stands of self expression.

Key-words:

Collective imaginary, space, symbols, chaos, cosmos, myth.

ملخص

نتطرق في هذا العمل إلى دراسة فضاءات ثلاثية رشي — ميموني (النهر المحوّل، طومبيزا، شرف القبيلة). فحاولنا في هذه الدراسة إبراز أهمية التصور الاجتماعي و رموز الثقافة الشعبية من حيث بناء الروايات. فهذه الأخيرة نجدها مستلهمة من عمق هذه الثقافة التي تُورث من الأجداد، ثقافة تتضمّن مجموعة من الرموز و الأساطير و الخرافات التي تعتبر ركائز للثقافات الشعبية بصفة عامة. ركّزنا اهتمامنا في هذه الدراسة على الميكانيزمات التي تبرز أبعاد النّصّور الاجتماعي في الرّوايات الثلاثة من جانب الفضاءات و الأمكنة التي صوّرت فيها.

فهذه الفضاءات تعرف تحولات من العدم و اللاوجود إلى الوجود أو الكون. و في هذه التحولات يتدخّل التصوّر الاجتماعي من أجل إعادة هيكلة هذه الأماكن من أجل جعلها أماكن ملائمة للتعايش و التعبير عن النفس.

الكلمات المفتاحية

التصور الاجتماعي، الرّمز، الخرافة، الفضاء الروائي، اللاوجود، الوجود، الثقافة الشعبية.

*Amkan yuyal
D lħebs iwumi rran uzzal
Medlent fell-ay tewwura
Mi ara d-nessawal
Qqaren-ay mi ara ay-d-rren awal
Susmet skud i nella*

*A macahu
Yef temgerdt mi ara yers lmus
I tidet ma ad d-teffey imi
A macahu
Yef win yefkan aqerru-s
Ur steqsan medden acimi*

*Fkan afus
Widak i yis i numen idelli
Weşsan si zik
Yef temeict n ddaw uđar
Akken aneggaru ad d-yerr ttar*

Lounis Ait Menguellet : A macahu, 1982.

Introduction

Je crois à la littérature comme cheval de Troie pour corroder de l'intérieur la forteresse des mystificateurs qui nous affirment que notre ciel est toujours bleu. Je crois à la littérature qui met le doigt sur la plaie. Ce faisant, bien sûr, elle ravive la douleur, qu'il n'est pas toujours possible de supporter.

Rachid MIMOUNI.

D'une guerre de décolonisation à un coup d'état, d'une dictature à une guerre civile, l'Algérie contemporaine est le terrain de tous les antagonismes politiques, économiques, religieux et culturels ; la boîte de pandore qu'était l'indépendance a fait comprendre aux intellectuels et notamment aux jeunes écrivains que les résonnances de l'allégresse prendraient bientôt des rythmes démoniaques.

Les écrivains algériens post-indépendants, à l'instar de leurs prédécesseurs, qui avaient dénoncé les ravages du colonialisme, n'ont ménagé aucun effort pour dire et prédire le dénouement tragique de cette *indépendance confisquée*¹. Ces romanciers, comme observateurs d'abord, puis comme forces créatrices, n'ont pu faire abstraction de cette réalité sociale dans leurs créations littéraires dont la dimension artistique et esthétique est incontestable. Cette situation *paratopique*², qui ne situe l'écrivain post-indépendant ni complètement à l'intérieur de son œuvre ni complètement à l'extérieur, le met au dessus de cet ensemble évènementiel, et fait de lui « *l'éveilleur des consciences* » pour reprendre Mimouni.

Ces auteurs du désenchantement, purs produits de l'école algérienne, vont investir la scène littéraire nationale et internationale et une nouvelle esthétique et une nouvelle manière d'écrire vont voir le jour. Boudjedra, Fares, Djaout et Mimouni, vont assister et surtout (d)écrire le lent processus de décomposition sociale et morale de l'Algérie indépendante.

¹ L'expression est tirée du titre d'un ouvrage de Ferhat ABBAS, paru aux éditions Flammarion, Paris, 1984.

² D'après Dominique MAINGUENEAU, l'écrivain occupe une place problématique à l'intérieur de son œuvre, il n'est ni dehors ni dedans, c'est cette situation, que le théoricien désigne par la paratopie, notion développée dans *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Collin, Paris, 2004.

« *Je suis longtemps resté orphelin, et cet exil forcé m'a tenu loin de vous* » (MIMOUNI, 1981) c'est à travers ces phrases, sorties de la bouche d'un personnage, que se traduisent l'angoisse et le *tædium vitae* d'un des romanciers qui a assisté à la déchéance de la société qui s'est soldée par une guerre fratricide. Mimouni, car c'est de lui qu'il s'agit, a su associer, à travers pratiquement toute son œuvre, une volonté esthétique novatrice à un désir ferme de témoigner du profond malaise de l'ensemble des partisans de l'idée d'une république majoritaire et d'une démocratie représentative. Ce double souci est vite repéré dans ses romans, faisant de Mimouni le chef de file de cette génération d'écrivains de la protestation. Lui-même se définit ainsi et déclare au magazine *Les Cahiers de l'Orient* : « *pour moi l'écriture est un acte de transgression, j'appartiens à cette race d'écrivains militants* »³. Son projet d'écriture se présente en deux termes : « *transgresser les codes* » et « *s'engager dans un militantisme social* ».

L'espace romanesque est un espace virtuel au sein duquel l'auteur, par souci de vraisemblance, construit son histoire. Ce cadre constitue, avec le temps, la toile de fond du roman. Mais la littérature moderne, rompant avec ces normes héritées de la tradition réaliste, joue avec les repères et bouleverse toute chronologie. C'est ainsi que se présentent les trois romans mimouniens que nous nous proposons d'analyser dans le présent travail : aussi bien *Le Fleuve détourné* (1982), *Tombéza* (1984) que *L'Honneur de la tribu* (1989) constituent une trilogie dont les espaces sont non seulement vaguement décrits mais de surcroît décrits comme fragmentés.

Notre intérêt porte sur le substrat imaginaire sur lequel s'articule l'espace romanesque mimounien dans sa trilogie des années 1980, l'espace romanesque en général est peu étudié dans le roman, l'intérêt des chercheurs en littérature pour cette composante du récit est quelque peu négligé au profit de la narration et des personnages, pourtant, l'articulation de l'espace influence de manière considérable les deux autres composantes, H. Mitterand a signalé que c'est « *un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces dernières années, les travaux sur les personnages, sur la logique narrative, sur le temps ou sur l'énonciation* » (MITTERAND, 1999, p. 50). Cette négligence est double, en raison du peu d'intérêt que manifestent les critiques non seulement pour l'espace romanesque mais aussi pour l'imaginaire romanesque en général et l'imaginaire qui tisse l'espace en particulier.

³ Article disponible dans l'adresse suivante : http://www.chris-kutchera.com/Rachid_MIMOUNI.htm

L'absence d'intérêt pour l'imaginaire et l'espace romanesques constitue pour nous une sorte de défi qui nous incite à tenter de réorganiser et de reconstruire les espaces fragmentés présentés dans la trilogie de Mimouni, à savoir *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*, à l'aide des symboles puisés dans l'imaginaire collectif, espaces qui, à première vue, sont fermés et surtout chaotiques, qu'il s'agisse du camp dans *Le Fleuve détourné*, de l'hôpital dans *Tombéza* et du corps paralysé du personnage éponyme ou de la communauté de *L'Honneur de la tribu*. Ces espaces, cependant, transforment et sont transformés : aux espaces cités ci-dessus, sont substitués d'autres espaces à dimension symbolique et salvatrice, puisqu'ils permettent une régénération et une renaissance incessante d'un cosmos organisé et consacré.

Nombreuses sont les études qui se sont intéressées à l'œuvre de Mimouni, nous citons entre autres la thèse de Faouzia Benjdelid, celle de Nadjib Redouane, ainsi que celle de Vladimir Silin. Ces trois chercheurs se sont penchés notamment sur la dimension contestataire de Mimouni, omettant la dimension imaginaire qui traverse son écriture. Bendjelid dans sa thèse *L'écriture de la rupture dans l'œuvre de Rachid Mimouni* a exploré les structure sémio-narratives qui organise les textes mimouniens en vue de dégager les mécanismes esthétiques que le romancier utilise pour dénoncer les affres du régime politique algérien, quand à Nadjib Redouane, à travers une lecture sociocritique, il s'est intéressé au discours dénonciateur et à la portée sociale de l'écriture mimounienne, essentiellement sur les différents procédés d'écriture de Mimouni. De son côté, Silin, interrogeant dans sa thèse la notion du *dialogisme* et son fonctionnement dans la littérature algérienne d'expression française, a analysé la transposition des récits dans l'écriture mimounienne.

Notre entreprise analytique est donc une tentative de réactualisation, pour ne pas dire de cosmisation, des espaces chaotiques et fermés chez Mimouni et ce, par le biais de l'approche de l'imaginaire, ou pour le dire autrement du mythe, approche négligée par les études citées précédemment. Nous nous éloignerons donc des perspectives structuralistes ne s'intéressant qu'aux données empiriques et internes aux récits qui ne tiennent pas compte de la dimension symbolique et de la psyché collective de ces mêmes récits.

En ce début du XXI^{ème} siècle, après un demi-siècle d'indépendance, l'Algérie vit toujours le drame identitaire dont la génération, issue de l'indépendance, continue de porter le fardeau, « *Pour nous retrouver, vous devrez au préalable apprendre à déchiffrer notre*

idiome » (MIMOUNI R. , *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 10) affirme le narrateur de *L'honneur de la tribu*. Déchiffrer l'idiome d'un peuple est loin d'être simple, mais cela en vaut-il la peine ? Issu de la génération *postbellum*, Mimouni a traduit les angoisses et les remises en questions de ses concitoyens. Il a peint avec minutie, ironie et dérision, le déchirement d'une république tiraillée entre ses racines berbères et une culture arabo-islamique que des dirigeants ont voulu lui imposer avec une détermination sans faille. Pour tous ceux qui partagent cette vision du monde, Mimouni incarne le porte-étendard de l'ensemble de leurs préoccupations, il est le symbole de la protestation sociale en son plus haut niveau, mais aussi le porte parole d'une génération du désenchantement.

Notre analyse se veut donc une lecture de l'imaginaire mimounien à travers ses trois romans *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* ; une telle lecture s'impose à nos yeux puisque la dimension de l'imaginaire chez cet auteur est très peu abordée. Notre objectif n'est pas de tenter d'établir un quelconque parallèle entre ces trois romans, mais bien plutôt d'apporter une autre contribution et un regard novateur sur ces œuvres, regard dont nous espérons qu'il contribuera à enrichir quelque peu les différentes analyses déjà faites.

L'espace romanesque de Mimouni est connu par sa binarité et l'intermittence de sa narration, caractéristiques qui confèrent à l'ensemble de ces textes une esthétique fragmentaire et les dotent d'une valeur cyclique. Cependant, ces espaces, qui, à première vue, évoluent dans le chaos, sont ancrés dans un imaginaire profond et imprégnés d'une culture populaire, à l'image de cet olivier aux côtés duquel repose le saint valeureux de la communauté de *L'Honneur de la tribu*, olivier qui a donné naissance au nom du village (Zitouna). Nous tenterons, en recourant à une lecture mythanalytique, de recosmiser ces espaces barricadés et de reconstruire le puzzle mimounien à travers le déchiffrement des fragments d'images et de symboles offerts par la trilogie romanesque en suivant pas à pas l'itinéraire déjà tracé par le narrateur du roman cité plus haut : « *si tu avais su ma langue, tu n'aurais pas manqué de me demander de te montrer la place aux figuiers. Elle est là, devant nous. Les arbres ont disparu [...] les racines sont toujours vivaces* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, pp. 212-213)

Ainsi, nous laissant guider par les paroles puisées dans la mémoire de ce vieux narrateur, nous tenterons, à notre manière, d'aider « *ces racines* » à repousser et de redonner à l'espace mimounien tout son « *honneur* ».

Tout art, pour advenir au monde, doit s'inspirer d'un imaginaire collectif et faire appel aux figures mythiques des temps révolus, ces figures des temps primordiaux sont réincarnées et réinscrites dans un présent lui-même imaginé, Gilbert Durand affirme :

Je pense quant à moi que toute l'œuvre humaine, de la plus humble jusqu'au Grand Œuvre, représente à la lecture du créateur d'abord, de l'interprète ou de l'amateur ensuite, de vivants et émouvant visages où non seulement chacun peut reconnaître comme en un miroir ses propres désirs et ses propres craintes, mais où surtout ces visages et leur dévisagement font se lever à l'horizon de la compréhension ces « grandes images » immémoriales qui ne sont rien d'autre que celles que nous ressassent éternellement les récits et les figures mythiques. (DURAND, 1992, p. 07)

La littérature, comme art de langage, est profondément imprégnée de ces images, comme tout art, l'appel à l'imaginaire prédomine dans la création littéraire quelque soit le style d'écriture et le genre littéraire.

Analyser les images d'un texte demande une connaissance variée allant de l'histoire à la psychanalyse et à l'anthropologie voire même à la phénoménologie. Ces images, qui ne relèvent pas du domaine empirique, échappent parfois à l'attention du lecteur souvent préoccupé de comprendre la trame narrative, oubliant que cette même trame s'inscrit dans une toile de fond qui est source d'images émanant d'un imaginaire plus profond. Ces images, pour reprendre Durand « *ne valent pas par les racines libidineuses qu'elles cachent, mais par les fleurs poétiques et mythiques qu'elles révèlent* » (DURAND, 1992, p. 36) pour appréhender la beauté de ces *fleurs poétiques*, l'analyse demande à être en contact avec les symboles préfigurant ces fleurs, et le symbole, soutient Bachelard « *possède plus qu'un sens artificiellement donné, il détient aussi un retentissement* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 08)

Pour mener à terme notre analyse sur « la dualité des espaces chaotiques et des espaces cosmiques » dans l'œuvre de Mimouni, nous ferons appel à *la sémantique des images* élaborée par Gilbert Durand dans *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*. Rappelons que dans cet ouvrage, Durand élabore tout un métalangage qui dresse une nouvelle terminologie pour l'analyse des images et de l'imaginaire, contribuant de ce fait à la naissance de la mythanalyse, approche qui prend en charge l'analyse des manifestations de l'imaginaire d'une culture donnée dans une œuvre littéraire. Notons que la différence entre la mythocritique et la mythanalyse est dans le rapport qu'entretiennent ces deux approches avec le texte, la mythocritique est une recherche dans le texte des structures mythiques et leurs fonctionnements, l'importance dans cette approche est toujours

accordée au texte lui-même. Le mythe, pour rappel est un récit fabuleux qui a sa structure et sa fonction, la mythocritique est influencé par le structuralisme anthropologique de Lévi Strauss et adoptée par Pierre Albouy et Pierre Brunnel, cette approche a eu le mérite de s'intéresser aux différents mythes et à leurs structures dans le texte littéraire, ces deux chercheurs ont abordé avec intérêt le mythe de la métamorphose et sa structure dans les romans, cependant, c'est à J.P. Vernant que revient le mérite d'explorer le mythe dans ses profondeurs vu ses recherches sur la mythologie de la Grèce ancienne.

La mythanalyse offre une extension du texte vers son univers culturel et son imaginaire collectif, elle cherche les différentes manières de la réactualisation de la culture populaire dans le texte, Gilbert Durand est considéré comme le chef du file de cette approche. Pour mieux comprendre le fonctionnement de l'imaginaire collectif dans un texte littéraire, la mythanalyse n'hésite pas de faire appel à d'autres disciplines telles la psychanalyse, l'anthropologie, la phénoménologie et l'histoire des religions. Dans le présent travail, nous ferons appel à Gilbert Durand et au métalangage qu'il a élaboré dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, ouvrage constituant la somme des différentes approches que la mythanalyse a impliquées. Dans ce livre, Durand répartit l'imaginaire en deux pôles qu'il nomme régimes : le régime diurne et le régime nocturne, qui fonctionnent en schéma dialectique, au moment où le premier est désigné comme un régime des antithèses, dominé par l'angoisse de vaincre le temps, le deuxième est un régime de synthèse qui propose une harmonisation et une euphémisation des sources d'angoisse du premier régime.

A l'intérieur de chaque régime, un vaste réseau d'images est exploré et réparti en plusieurs catégories. Distinguons entre autres les schèmes qui « *forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination* » (DURAND, 1992, p. 61), ils sont souvent associés aux gestes posturaux et aux fonctions sensori-motrices, ce que Bachelard désigne par le *symbole fonctionnel*, lorsque ces gestes vont à la rencontre d'autres images puisées dans l'environnement, ils forment les grands archétypes. L'archétype, pour reprendre Jung, est le *résidu archaïque* et l'*image primordiale* qui suivent un certain trajet anthropologique. Ce qui véhicule chaque trajet est le symbole, il est vague et symbolique dans le sens où ce n'est pas une donnée immédiate et « *implique quelque chose de plus que [son] sens évident et immédiat* » (JUNG, 1988, p. 30). Bien que Durand ait fait la somme des concepts opératoires que la mythanalyse utilise, il est important de faire des détours vers la poétique bachelardienne et l'histoire des religions de M. Eliade, ce dernier, notamment dans son livre *le sacré et le profane* a reconstitué le trajet que suit le Cosmos de non être jusqu'à

l'être, du profane jusqu'au sacré, et c'est dans ce sens que s'inscrit notre trajet analytique qui va suivre et observer le trajet des espaces mimouniens dans la trilogie et analyser leur glissement du Chaos jusqu'au Cosmos.

Avec *Le fleuve détourné* (1982), le roman de la contestation atteint son apogée, Rachid Mimouni s'offre ainsi une place de choix dans le panthéon de la littérature algérienne moderne. Ce roman, construit par une superposition de voix qui prennent en charge les parcours de chacun des personnages de l'œuvre, ouvre la voie à un nouveau procédé d'écriture et radicalise l'esthétique de l'éclatement. *Tombéza*, publié deux ans après *Le Fleuve détourné*, semble être l'aboutissement de l'esthétique mimounienne, tout en gardant le même esprit et la même thématique que *Le Fleuve détourné* à savoir la description de la déchéance de l'Algérie post indépendante ; ce roman se situe à la croisée des chemins de la trajectoire stylistique de Mimouni, stylistique qui sera baptisée *de double récit mythique*⁴, ce roman est d'une violence sans précédent, et Mimouni lui-même n'hésite pas à avouer que « nous sommes tous des Tombéza », l'esthétique *de double récit mythique* sera consacrée par la publication de *L'Honneur de la tribu* (1989). Ces trois romans constituent pour reprendre N. Krim « une trilogie qui se construit en trois actes qui réunissent les éléments de la tragédie de l'Algérie post indépendante » (KRIM, 2014, p. 11).

L'art de Mimouni, dans et par ces trois romans, atteint l'apogée de la modernité romanesque mais aussi celle de la contestation sociale : tout commence par une mise à sec et un détournement d'un fleuve mythique, symbole d'un avenir incertain, puis par *Tombéza* « roman de la tristesse et du désespoir [...] d'une société qui marche sur la tête » (KRIM, 2014, p. 117) pour reprendre les propos du journal *Algérie-Actualité*. L'écrivain va tenter de redresser cette société en lui restituant la mémoire par la bouche d'un vieillard qui va assurer la transition entre les générations, ainsi *L'Honneur de la tribu* (1989), constitue à nos yeux, le roman du redressement et du recouvrement de la mémoire et ce, en dépit de sa résonnance tragique. Mimouni semble s'adresser, à travers ce roman, aux différents acteurs de la société algérienne pour leur crier que la mémoire ne perd rien du passé dont elle est le conservatoire, qu'elle restitue les valeurs ancestrales et les fait perdurer, et ce cri sonne comme un message d'espoir qui donne à croire que, somme toute, rien ne se perd.

⁴ Nous empruntons cette dénomination à Vladimir SILINE, défendue dans sa thèse de doctorat intitulée : *Le Dialogisme dans le roman algérien*, sous la direction de Charles BONN, soutenue en 1999.

Toutefois, ces espaces fragmentés, fermés et chaotique à première vue sont porteurs de significations symboliques qui ne trouvent leur explication que dans l'imaginaire. Notre problématique interroge la relation qu'entretient ce monde extérieur vaguement présenté, embrouillé et confus avec le monde symbolique de l'imaginaire et sur la manière dont cet espace est traversé par un système de symboles. Nous interrogerons aussi la dynamique de ce système symbolique et son influence sur les différentes composantes du récit mimounien à savoir les personnages, leurs discours et les événements. L'espace romanesque de Mimouni étant quelque peu barricadé, nous tenterons de voir si ces lieux fermés sont essentiellement des systèmes d'enfermement et comment l'univers mimounien fonctionne comme le Chaos et comme le Cosmos.

Le choix de l'espace pour les personnages de Mimouni est quasi absent, c'est l'espace même qui semble les choisir. Ce monde s'impose comme catalyseur de tout le récit, le discours lui-même prend le rythme de sa transposition dans l'espace. Ce dernier suit le processus de « sacralisation » au sens où l'entend Mircea Eliade⁵. Autrement dit, l'espace passe de l'état de Chaos à l'état de Cosmos, à l'image du cycle de l'existence naissance-mort-renaissance.

Ces espaces, bien qu'ils soient physiquement fermés et confus, sont porteurs de symboles qui les euphémisent et les élèvent à la dimension du sacré. Bachelard dans *La Poétique de l'espace* affirme :

Quel que soit l'affectivité qui colore un espace, qu'elle soit triste ou lourde, dès qu'elle est exprimée, poétiquement, la tristesse se tempère, la lourdeur s'allège. L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 227)

Ces « valeurs d'expansion » dans les trois romans de Mimouni trouvent racine dans la mémoire qui récupère tout et devient *de facto* un foyer de sauvegarde de la culture. L'éclatement ne serait qu'un motif pour ouvrir des voies de sacralisation et l'enfermement ne dure qu'un moment, puisque les clés nous sont livrées par un réseau de symboles enracinés dans l'imaginaire collectif. Cette répétition de l'acte de la création originelle semble être le substrat de chacun des romans que nous interrogerons, *L'Honneur de la tribu* est, à cet égard, le plus implicite, puisque « les racines [y] sont toujours vivaces ».

⁵ Notions développées dans le livre de M. Eliade, *Le Sacré et le profane*.

Le présent travail est réparti en trois chapitres à travers lesquels nous allons analyser le parcours que suivent les espaces mimouniens jusqu'à leur eupémisation.

Le premier chapitre, intitulé « espaces intimes/espaces extimes », s'intéressera aux enjeux des espaces intimes. Nous interrogerons les valeurs refuges et le processus de leur sacralité, nous aborderons ensuite le corps que nous aurons à analyser d'abord comme espace propice à l'inscription des diverses souffrances endurées par les personnages mimouniens, puis comme moyen d'expression, et nous finirons par la dualité des espaces vides et des espaces aménagés où nous aurons à développer l'idée du foyer et sa fonction cosmique.

Le deuxième chapitre, qui porte le titre « l'interaction de l'espace-temps », sera consacré à l'influence du temps sur l'espace et inversement. Ce chapitre est réparti en trois axes principaux dont le premier s'intéressera aux lieux de la mémoire appréhendée comme espace catalyseur du temps. Le deuxième axe de ce chapitre portera sur l'analyse des espaces fermés, pour tenter de voir de quelle manière ces espaces évoluent à l'écart du temps, souvent fermés sur eux-mêmes pour être protégés de toute profanation, et parfois contraints à l'enfermement pour mieux être assujettis. Le troisième axe s'attardera sur l'interaction proprement dite en vue de comprendre comment l'espace est vécu dans un temps particulier.

C'est dans le troisième et dernier chapitre, intitulé « la dynamique de l'espace symbole », que les clés symboliques seront analysées pour essayer de saisir l'articulation de ces espaces dans les deux univers que sont le chaos et le cosmos. Ce chapitre s'attachera à décoder les symboles et les images qui interviennent pour favoriser la sacralisation et la cosmisation des espaces. Nous consacrerons une partie de l'analyse à l'intervention des quatre éléments (l'eau, le feu, l'air, la terre) dans la cosmisation de ces espaces. Nous tenterons ensuite d'étudier la symbolique du centre dans la trilogie de Mimouni pour pouvoir analyser les espaces cosmisés tissés par un réseau symbolique qui nous permettra d'accompagner ces espaces dans leur processus de sacralisation afin de pouvoir reconstituer le puzzle final incarné dans l'espace primordial.

Chapitre premier : Espaces intimes/espaces extimes

Préambule

La saisie d'un espace est d'abord conditionnée par un ensemble de données extérieures à nous, ensuite par l'aptitude à concevoir cet entourage environnemental, autrement dit, par nos prédispositions psychiques à le saisir. La perception passe par les sens qui jouent le premier rôle dans notre contact avec le monde extérieur, puis l'articulation de ce monde par la conscience. Parfois, l'articulation de ce monde est déformée par cette dernière, suivant les états psychiques dans lesquels se trouve le sujet percevant. Entre le premier contact avec l'espace et sa conception finale, cet espace suit un cheminement et subit des transformations et parfois des mutations. Ces espaces sont souvent conçus sur deux niveaux, le premier se trouve être concret, palpable ayant des caractéristiques visibles, le deuxième est moins saisissant et plus abstrait et constitue un niveau profond. L'espace joue un rôle primordial selon sa signification et son importance par rapport à l'être vivant. Nous distinguons deux sortes d'espaces : Des espaces intimes et des espaces extimes⁶, ces derniers sont des moyens qui catalysent les premiers.

1. L'espace intime et ses enjeux

Les espaces intimes sont une expression de la profondeur d'une personnalité. C'est un espace qui nous est propre. Bachelard définit cet espace intime comme « *un espace qui a son être en toi* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 226), en somme c'est un espace qui détermine l'être humain.

Les trois romans mimouniens que nous interrogeons sont une mise à nu de la société qu'ils dépeignent, ils présentent une dimension spatiale hétérogène qui oppose plusieurs plans et plusieurs espaces. La binarité de ces espaces a permis une superposition et une cohabitation de différents symboles et strates mythiques qui permettent une compréhension à la fois homogènes et hétérogènes des romans de Mimouni. Homogènes puisque les symboles suivent une certaine trajectoire qui permet une convergence de l'unité spatiale, hétérogènes puisque cette unité est exprimée dans un système binaire, voire même contradictoire. Cette dualité/bipolarité de l'écriture mimounienne offre davantage de données analysables.

⁶ Nous empruntons ce terme à Bernard Andrieu qui a développé dans *La nouvelle philosophie du corps* une réflexion selon laquelle quand l'intime s'expose, il s'extime.

L'intimité dans la trilogie de Mimouni est exprimée de manière subtile et parfois allusive. Elle est présentée en filigrane et bien souvent à travers les discours des personnages.

1.1. De l'intimité et des valeur-refuges mimouniennes

L'intimité est à la fois ce que nous pouvons concevoir dans le monde concret et ce que nous pouvons sentir sans pour autant le voir. Bachelard affirme à ce sujet : « *mais n'est-ce point du côté de l'espace intime que la grandeur est le plus active* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 218). Cette grandeur dans l'espace mimounien est ressentie dans la présence de ce que Albert Memmi appelle *les valeurs refuges*⁷, ces valeurs se trouvent être essentiellement la religion et la langue.

1.1.1. L'intimité religieuse

Le fait religieux relève d'un domaine, pour ne pas dire d'un espace, purement abstrait et intimement lié à l'inconscient individuel mais aussi à l'inconscient collectif. Albert Memmi explique les faits religieux en ces termes :

La religion constitue une autre *valeur-refuge* : pour l'individu comme pour le groupe. Pour l'individu, elle s'offre comme une des rares lignes de repli ; pour le groupe, elle est une des rares manifestations qui puissent protéger son existence originelle (MEMMI, 2006, p. 106)

La religion est souvent considérée comme le thème favori de Mimouni, ce que confirme Najib Redouane : « *la représentation de la religion qu'il intègre dans sa démarche investit l'espace textuel de ses romans [...] acclamant dans l'évolution du temps des vérités fortes, dures et incontournables* » (REDOUANE, 1999, p. 363), dans *Le Fleuve détourné* le premier rempart du narrateur est une mosquée, un espace cultuel qui prend une valeur refuge explicite :

En sortant de la mairie, j'entendis le muezzin appeler les fidèles à la prière du soir. Je me dirigeai vers la mosquée, fit mes ablutions et mes prières. Puis, comme je ne savais où aller, je décidai de passer la nuit dans le temple. J'allai dans un coin et m'allongeai sur la natte. Peu à peu, je vis la salle se peupler et s'animer. J'en fus très étonné, car l'heure de la prière était passée. (MIMOUNI, 2007, p. 69)

Les différentes utilisations de ce lieu de culte « mosquée » puis « temple » signent le glissement sémantique que va connaître la mosquée. En effet, elle passe d'un lieu de culte (une mosquée) à un lieu de refuge (temple) pour les sans-abris, son caractère religieux

⁷ Selon Albert Memmi le colonisé se tourne vers ces giron protecteurs que sont la famille comme noyau d'une identité donnée, la langue et la religion, qui constituent pour lui autant de valeurs refuges contre l'agression coloniale.

prend une valeur refuge, accentuant par ce fait son caractère sacré. La mosquée représente ce que M. Eliade appelle : *une rupture de niveaux*, elle lie les trois niveaux du cosmos : « *le monde d'en bas, la terre et le ciel* » (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 37).

Privées de demeures, plusieurs personnes trouvent dans la mosquée un abri provisoire « *paisible et gratuit, la sainteté de ce lieu intimid(ant) les coquins* » (MIMOUNI, 2007, p. 70). La mosquée, espace religieux, devient un lieu intime qui protège des intimidations et des agressions. Dans *Le Fleuve détourné*, les autorités locales n'ont pas encore perverti cet espace cultuel qui a su garder sa fonction et sa symbolique originelles, celle de fournir une protection mystique, ce qui expliquerait l'évanescence présence des occupants qui « *s'éclipsèrent à l'aube, avant la prière du fadjr* » (MIMOUNI, 2007, p. 70) tels des fantômes. A travers cet énoncé, force est de constater que la mosquée n'est pas uniquement un lieu de prière, mais qu'elle est aussi un refuge contre les aléas du monde. La religion, quand elle n'est pas affectée/infectée par l'idéologie, est considérée comme un espace intime imprégnée d'une valeur protectrice profonde.

Le souci d'élucider les mécanismes de la foi en Algérie place Mimouni dans l'obligation de démonter les rouages mystérieux qui font de la religion l'une des armes les plus efficaces dans l'asservissement spirituel d'un peuple. *Tombéza* constitue à cet effet une terrible charge contre l'idéologisation de la religion. Le rempart religieux est devenu une arme au service du plus fort. La religion n'est donc plus un espace intime, mais un territoire à conquérir. Contrairement à la mosquée qui avait constitué un refuge pour les démunis dans *Le Fleuve détourné*, l'école coranique, dans *Tombéza*, leur refuse tout accès, perdant *ipso facto* sa sacralité. Tombéza ne peut oublier l'instant où l'entrée à ce lieu de la parole de Dieu lui fut interdite par les paroles cinglantes du maître : « *que fais-tu là, fils de chienne ? Tu oses venir souiller ce lieu sacré ? Hors d'ici, bâtard !* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 52). Cette violence verbale suffit à elle seule à mettre à nu le glissement de la religion du sacré au profane.

Ce refuge refusé à Tombéza serait la première cause de la désintégration sociale de cet espace, lequel, perverti par la loi du plus fort, cesse d'être un espace de l'intimité. La religion, devenant alors un espace hostile, perd toute dimension spirituelle. Le maître de l'école coranique est ici le substitut des chevaliers de la foi ; Rabah Soukehal est plus explicite à ce sujet quand il constate : « *si comme le disait Karl Marx, la religion est*

l'opium du peuple, les doctes théologiens en sont les garants » (SOUKEHAL, 2003, p. 126). C'est sans doute cela qui est au centre de la motivation de la vendetta de Tombéza. Notons que juste après cette exclusion, Tombéza murit son projet de vengeance au sommet d'une colline : *« je grimpai alors au sommet d'une petite colline, y restai longtemps accroupi, la tête entre les genoux, à ruminer de féroces projets de vengeance. »* (MIMOUNI, Tombéza, 2007, p. 54).

Le refus opposé à Tombéza d'accéder au temple se donne à lire comme l'interdiction d'accéder à une intimité particulière sacrée et constitue la barrière qu'une communauté bien pensante et hypocrite dresse contre les parias auxquels on dénie tout droit au moindre espace sacré et intime.

Notons que le lieu où se réfugie Tombéza se trouve être le *« sommet d'une colline »*, espace dont le schème ascensionnel confère une certaine altitude à Tombéza. La posture du personnage souligne ce désir de verticalité dont Gilbert Durand dit que : *« l'ascension constitue donc bien « le voyage en soi » dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra céleste »* (DURAND, 1992, p. 141). Par ailleurs, dans *L'Air et les songes*, Bachelard note à propos des sommets et de la verticalité :

La vie ascensionnelle sert alors une réalité intime. Une verticalité réelle se présentera au sein même des phénomènes psychiques. Cette verticalité n'est pas une vaine métaphore ; c'est un principe d'ordre, une loi de filiation, une échelle le long de laquelle on éprouve les degrés d'une sensibilité spéciale. (BACHELARD, *L'Air et les songes*, 1990, p. 20).

C'est dans ces sommets que Tombéza retrouve sa *réalité intime* et son espace originel, en effet, la position qu'il va adopter *« accroupi, tête entre les genoux »* est une position fœtale, lui permettant de recouvrer une intimité originelle, ce que Gilbert Durand appelle *« le complexe du retour à la mère »*, position grâce à laquelle il va renaître, plus déterminé à arracher sa part à cette existence qui a fait de lui un bâtard.

La binarité des espaces mimouniens a permis de disloquer l'espace religieux en deux pôles, Mimouni ne manque pas de signaler :

Effectivement il y a deux islams ; l'islam sincère des vrais croyants, en harmonie avec leur mode de vie, et un islam de commande, officiel, que le pouvoir utilise à ses fins propres. Les prêches du vendredi sont confectionnés au ministère à Alger. Et on a même vu des imams consacrer leur sermon non à Dieu mais à la réforme agraire. (BARRADA & GIRARD, 1989, p. 128).

L'Honneur de la tribu est à ce sens le plus explicite. Le roman laisse voir un conflit interminable entre deux visions du monde, le monde traditionnel et la modernité dévastatrice qui a bouleversé le quotidien des habitants de Zitouna. La religion, fortement présente et récurrente dans ce roman, est prédominante même dans les habitudes langagières des personnages. Pour montrer le caractère sacré de l'histoire de sa tribu, le narrateur, qui est aussi un habitant de Zitouna, prend la parole au nom d'Allah : « *mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du très puissant, l'omniscient, le créateur de toute créature, l'ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 09), son discours ainsi ritualisé, le narrateur, par une formule religieuse, permet au narrataire et au lecteur de pénétrer dans l'histoire et dans la vie intime de Zitouna. Cette formule constitue une sorte de clé pour accéder aux événements.

La religion à Zitouna est vécue de manière très hypocrite de la part des habitants, elle ne leur offre ni refuge ni salut, elle leur est imposée comme fardeau et drame. Slimane, le père du personnage Omar El Mabrouk, se voit, comme Tombéza et pour les mêmes motifs, interdit de pénétrer dans l'enceinte de la mosquée par l'imam qui prononce la même sentence implacable : « *l'union de Hassan et de ta fille n'a jamais reçu la Fatiha. Cet enfant est donc adultérin. Il ne peut franchir le seuil de la maison de Dieu pour y recevoir son Message* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, pp. 58-59).

Tout comme Tombéza, Omar El Mabrouk va nourrir des projets de vengeance et ce, d'autant plus qu'il voit son père se faire exploiter par tous les habitants de Zitouna, dont l'imam en premier lieu, et se faire tuer pour sauver *l'honneur de la tribu*.

La vengeance se réalise quand Omar El Mabrouk devient préfet et débarque à Zitouna devenu chef lieu où il va entreprendre une vaste opération de modernisation, destituant l'imam de son autorité religieuse en construisant une mosquée moderne avec, à sa charge, des rhéteurs instruits dans des universités étrangères. Ces luttes pour des territoires religieux finissent par désacraliser totalement la religion en lui ôtant tout caractère intime et toute dimension sacrée. Elle se vide de toute substance, de tout mystère pour devenir un redoutable instrument de pouvoir, au lieu d'être vécue dans l'intimité profonde de l'être humain.

C'est dans *Tombéza* que le discours à l'encontre de l'hypocrisie religieuse atteint son plus haut niveau de virulence. Après avoir conquis ces territoires spirituels, Tombéza constate, non sans amertume, l'infamie qui a gagné les lieux censés être des sanctuaires de Dieu :

Je m'assois en prenant mes aises, et nul ne se permet de remettre en cause à haute voix cet exorbitant privilège, oui, jusque dans la maison de Dieu, il n'y a pas d'égalité. [...] l'imam a décidé de fermer nuitamment les portes, au grand dam des vagabonds et sans-logis qui pullulent et qui étaient assurés d'y trouver gîte sans bourse délier. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 316-317)

La religion et son temple constituent un rempart spirituel contre un monde extérieur gouverné par la cupidité et la bestialité humaines. C'est dans cette sorte d'espace imprégné de sacralité que le narrateur de *L'Honneur de la tribu* réussit à conserver et à préserver tout à la fois ses souvenirs et les événements passés pour les transmettre aux générations futures. Pour Mimouni, en ce qui concerne la Zitouna, la dimension religieuse contribue pleinement à retracer l'histoire d'une communauté. A cet égard, Lévi-Strauss affirme :

L'utilisation du sentiment religieux pour fonder une synthèse viable, sinon toujours harmonieuse, des aspirations individuelles, est de l'ordre social. Un peuple primitif n'est pas davantage un peuple sans histoire, bien que le déroulement de celle-ci nous échappe souvent (LEVI-STRAUSS, 1958, p. 114).

Dans l'œuvre mimounienne, le domaine religieux donne à voir et à percevoir deux sortes de foi. La première est la foi authentique imprégnée d'une naïveté autochtone, cette foi est celle des habitants de Zitouna dans *L'Honneur de la tribu* pour qui la religion constitue un espace fermé selon les préceptes de leur ancêtre fondateur « *vos meilleurs remparts seront votre solidarité et votre foi. [...]. Notre livre est seule certitude. Vous en ferez votre unique objet d'étude et en un lieu interdit d'accès tous ces textes profanes* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 39). C'est ainsi que la communauté de Zitouna s'est repliée sur elle-même pour perpétuer un espace symbolique religieux empreint d'intimité, imprégné d'une vision du monde pleine de spiritualité.

Aux antipodes de cet espace religieux, nous trouvons cet autre-là, que Tombéza, Omar El Mabrouk et beaucoup d'autres encouragent afin de faire de la religion un espace propice à exercer un pouvoir despotique au nom de Tout Puissant et d'assujettir ainsi les esprits.

1.1.2. L'intimité linguistique

La langue est un système de communication, elle s'exerce dans une communauté linguistique bien définie, sa caractéristique essentielle est sa collectivité, c'est ce qui

l'oppose d'ailleurs à la parole qui, elle, est individuelle c'est : « *un merveilleux réservoir sans cesse enrichi d'expériences nouvelles* » (MEMMI, 2006, p. 109). C'est à travers la langue que s'affirment les identités linguistiques des personnages mimouniens. Dans la trilogie de Mimouni, un certain malaise linguistique se fait sentir dans plusieurs passages.

L'Algérie indépendante a ressenti le besoin d'appartenir à une supra nation. La francophonie était devenue indésirable en raison des plaies encore béantes causées par le colonialisme et la guerre de Libération. Les dirigeants ont alors trouvé un espace refuge dans la supra nation arabe, contraignant *de facto* les Algériens à affirmer une appartenance à un espace identitaire autre que le leur. Cet espace de non confort est la Nation arabe.

C'est ainsi que sont esquissés deux espaces linguistiques dans les romans que nous interrogeons. Cette scission a engendré une diglossie⁸ que Mimouni n'a pas manqué de dénoncer, souvent avec dérision, à travers son œuvre romanesque. Pareille situation –de diglossie– peut être génératrice d'incommunicabilité, de méprises pleines d'aberration, comme l'explique Ferguson :

An outsider who learns to speak fluent, accurate L, and then uses it in formal speech is an object of ridicule. A member of the speech community who uses H in purely conversational situation or in an informal activity like shopping is equally an object of ridicule (FERGUSON, 1959, p. 263)⁹.

C'est bien le cas dans *Le Fleuve détourné*, où le discours de l'administrateur, tenu selon le narrateur en « *arabe littéraire* » que la majorité des internés ne comprennent pas, est traduit de manière fantaisiste et loufoque par Vingt-Cinq, personnage excentrique, qui subvertit ainsi le message du responsable : « *vous êtes tous des enfants de putains. Et des traitres. Vous devez avoir une confiance aveugle en vos dirigeants* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 14), la crédibilité du traducteur (Vingt –Cinq) est suspectée par le narrateur du roman, ce qui confère à la scène une dimension très carnavalesque. En effet, deux espaces linguistiques s'affrontent sans se comprendre. Mimouni met l'accent sur les conséquences de cette diglossie en soulignant l'impossible communicabilité et

⁸ La diglossie est, selon Ferguson, lorsqu'une langue possède deux variétés, la première est la variété haute (H) « high » c'est la langue académique et celle de la littérature, la deuxième et la variété basse (L) « low » c'est ce qui est connu communément par le langage populaire, il inclut plusieurs autres variétés low, ou basses.

⁹ Nous traduisons : un étranger qui apprend à parler couramment et correctement la variété basse L puis l'utilise dans une situation formelle est un objet de ridicule. Un locuteur qui utilise la variété haute H dans une situation conversationnelle ou dans une situation informelle comme le shopping est également un objet de ridicule.

compréhension entre les deux groupes. Ce malaise linguistique visible dans *Le Fleuve détourné*, est souvent peint avec humour et dérision. Généralement, c'est à travers Vingt-Cinq que Mimouni montrent les défaillances des politiques linguistiques algériennes. Tombéza, l'Autre de Vingt-Cinq, n'a pas omis de commenter, avec sarcasme, la manière et l'utilisation un peu spéciale de l'arabe par l'inspecteur Rahim, Tombéza livre en ces termes son constat :

Avec ses manières de gentleman, sa politesse d'un autre siècle, et surtout, surtout, sa façon de parler l'arabe, en détachant bien ses syllabes, en respectant les déclinaisons, exactement comme à la radio, ce n'est pas possible, ce n'est pas dans la rue qu'il a appris à s'exprimer ainsi, il a dû étudier cette langue dans une université, quelque part dans un pays étranger. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 33)

Dans ce constat, Mimouni a pris soin de signaler que l'arabe utilisé par l'inspecteur n'est nullement l'arabe algérien, l'introduction de l'expression « *un pays étranger* » n'est pas vaine, l'auteur insiste sur le fait que l'arabe utilisé et imposé par les dirigeants est étranger au paysage linguistique algérien, que cette langue imposée vient d'un autre paysage étranger au pays.

Dans *L'Honneur de la tribu*, le narrateur ne cache pas son inquiétude quant à la menace qui pèse sur la langue. Dès l'ouverture du roman, le lecteur est confronté à ce malaise : « *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. Elle disparaîtra avec nous* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 09). Cette inquiétude est liée au rôle attribué à la langue dans le roman. En effet, elle est un espace protecteur d'un passé mais aussi un refuge. Les habitants de Zitouna ont vécu leur langue « *comme un rempart* » selon les propos du narrateur, elle a constitué leur identité linguistique et leur espace vital.

Les personnages romanesques, créations fictives, deviennent des locuteurs fictifs d'une langue pourtant réelle dans la trilogie de Mimouni. Ils se livrent à une sorte de réflexion sur leur propre langue ou celles des autres, ce type de discours est ce que nous désignerons en sociolinguistique par *le discours épilinguistique*, pour le définir, Thierry Bulot précise :

Dès lors, qu'il s'agisse d'attitudes linguistiques et/ou langagières, voire de pratiques linguistiques attestées ou non, le terme **épilinguistique** associé à celui de discours signifie les faits discursifs relatifs des jugements portés par les locuteurs sur ces mêmes pratiques (BULOT, 2005, p. 220).

C'est dans *L'Honneur de la tribu* que le discours épilinguistique est mis en valeur, puisque la communauté de Zitouna, qui vivait sa langue *comme un rempart*, se voit confrontée à d'autres parlers et à d'autres langues étrangères avant de constater à travers les paroles du vieux cheikh :

Notre idiome est pourtant réputé si riche et si subtil que bien des natifs se montrent incapables de le maîtriser. C'est pourquoi nous admirons tant nos poètes anciens. Ces étrangers ne pourront même pas en imiter les sonorités » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 122).

Pareille description de la langue natale par ses locuteurs montre un certain « *chauvinisme souffreteux* » qui pourrait être fatal à l'idiome. Mammeri, car c'est à lui que revient l'expression « *le chauvinisme souffreteux* » s'explique dans un entretien avec Tahar Djaout :

Les tenants d'un chauvinisme souffreteux peuvent aller déplorant la trop grande ouverture de l'éventail : Hannibal a conçu sa stratégie en punique ; c'est en latin qu'Augustin a dit la cité du Dieu, en arabe qu'Ibn-Khaldoun a exposé les lois des révolutions des hommes. Personnellement, il me plaît de constater dès les débuts de l'histoire, cette ample faculté d'accueil. Car il se peut que les ghettos sécurisent, mais qu'ils stérilisent c'est sûr. (DJAOUT, 1987, p. 58)

En prétendant être les seuls à comprendre leur langue et les seuls à pouvoir l'utiliser, ces locuteurs manifestent leur ignorance quant à la nécessité qu'à toute langue d'entrer en contact avec d'autres espaces pour s'enrichir et assurer sa survie, car une langue qui se referme sur elle-même se sclérose, elle est, à terme, condamnée à mourir. La langue de la communauté dans *L'Honneur de la tribu* est, de cette manière, menacée de disparition, car elle est *ghettoïsée*.

La langue, qui est un *rempart*, est le lien ombilical qui assurerait une passerelle entre l'univers ancien et le monde nouveau, entre les générations passées et futures, c'est un espace originel, un amont et une source où coule, à la place d'une eau nourricière et purificatrice, une tranche de vie et une histoire fugace qu'il faut « se hâter de happen »¹⁰.

Le vieux narrateur est explicite :

Et quand vous prendrez conscience d'avoir à retourner vers l'amont pour retrouver cette part essentielle mais subtile de vous-mêmes, vous irez exhumers ces vieilles bandes qui ressusciteront nos voix. Cependant, pour nous retrouver, vous devrez au préalable apprendre à déchiffrer notre idiome. Nous vous attendrons au bout de votre peine. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 10).

¹⁰ Expression de Mouloud Mammeri que nous retrouvons dans la préface aux *Poèmes kabyles anciens*.

Avant la publication de la trilogie, Mimouni s'est penché sur les problèmes de la perte de soi et de l'absence des repères identitaires dans son premier roman *Le printemps n'en sera que plus beau*. Malek, un jeune combattant, fait un bilan des plus amers :

Ce pays fut grand et libre autrefois ! Aujourd'hui, somnambules, nous errons sur notre propre sol devenu étranger, ignorants de notre propre histoire. Sans patrie, sans histoire, et bientôt sans langue, nous devenons l'anonyme sous produit d'une autre race, confrontés à une civilisation que nous ne pouvons assimiler, peuple dégénéré. (MIMOUNI, 2002, p. 57)

Cette absence de repères se confirme dans *L'Honneur de la tribu* où le vieux narrateur ne cesse de répéter la sentence lancinante de regret, « *si tu savais ma langue* ». Cette expression semble être un appel et un rappel aux générations futures de la sacralité de la langue, seul espace qui permettra à l'identité de s'exprimer, d'où la nécessité de la préserver à travers « *les vieilles bandes* » qui assureront la survie de la culture. Sur cette attitude Najib Redouane affirme :

Ainsi tournant le dos à l'Histoire et à la vie pendant un siècle et demi, Zitouna reste résolument fermé sur lui-même, réussissant à préserver sa langue et ses coutumes. Cet univers clos tient plus que tout à demeurer loin de deux maux : les étrangers et la modernité. (REDOUANE, 1999, p. 105)

L'importance de préserver sa propre langue est mise en valeur puisque c'est la langue qui rapproche deux personnes, deux espaces et deux sphères d'existence. La langue est isomorphe de l'eau, Bachelard souligne : « *la liquidité est un principe du langage ; le langage doit être gonflé d'eaux* » (BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, 1997, p. 258)

Un tel espace aquatique peut contenir deux univers même s'ils sont parfois antagonistes. C'est une partie intime dans l'être et dans sa façon d'être au monde. Plusieurs espaces sont uniquement définis par rapport à leurs langues, nous pensons à l'espace francophone, l'espace anglophone, etc. Dans son livre *De La violence en Algérie -les lois du chaos-*, A. Moussaoui signale : « *tout comme le costume, le langage est un signe distinctif. Tout comme le costume, il participe à la fabrication d'une subculture qui permet la construction de l'altérité et donc de la spécificité* » (MOUSSAOUI, 2006, p. 298) .

La langue devient une « livrée » symbolique et un système de valeurs qui orneraient l'individu et l'accompagneraient dans l'affirmation de soi. C'est aussi un moyen d'accéder aux connaissances suprêmes, Mimouni l'a parfaitement signalé dans *Tombéza* : « *la langue n'est qu'un instrument, qui te permettra certes de prendre connaissance du*

message du prophète, mais aussi de mille autres choses encore. » (MIMOUNI, Tombéza, 2007, p. 96). Quand cet héritage est profané, il devient, comme la religion, un instrument de manipulation et un espace exprimant un malaise d'une société en quête d'autres mythes fondateurs que les siens, l'arabisation globale et brutale de l'espace linguistique algérien est la conséquence de cette manipulation, phénomène qui n'a pas laissé Mimouni indifférent.

Fidèle à son excentricité, Vingt-Cinq, dans *Le Fleuve détourné*, livre sa propre politique linguistique : « *je sais bien ce je ferais si j'étais ministre de la culture [...] je pratiquerais sans discontinuer une politique de terrorisme culturel* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 98-99), la politique d'arabisation s'est frayé un chemin dans le discours du vieil excentrique, *ce terrorisme culturel* marquera un glissement dans l'identité linguistique algérienne qui va connaître une trajectoire hallucinante. A propos de la politique d'arabisation, Grandguillaume souligne : « *l'arabisation consiste à rendre arabe ce qui ne l'est pas* » (GRANDGUILLAUME, 1983, p. 09).

A travers Vingt-Cinq, le discours dénonciateur est accentué : « *pour préparer l'avenir totalement unilinguisé que l'Administration nous promet, on a décidé une vaste opération d'importation de machines à écrire à caractères arabes* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 107). L'univers monolingue est un premier pas vers le confinement dans une pensée unique et « *l'arabisation sauvage* » pour reprendre Grandguillaume est une tentative d'enfermement vis-à-vis d'un univers qui avance à grands pas. A propos des caractéristiques du paysage linguistique algérien, le dramaturge algérien Slimane Benaïssa s'exprime sans ambages :

Je crois que l'espace culturel, linguistique de l'Algérie est partagé par toutes les langues. On ne peut enlever une langue de l'espace d'expression algérien, sans enlever aussi une part de l'Algérie. C'est malheureux à dire, mais cent trente ans de colonialisme, cela laisse des souvenirs, cela marque. On ne peut donc pas nier, gommer, décider que cela n'a jamais existé. (MARTIN & DREVET, 2001, p. 34)

Mimouni, à l'instar des ses compatriotes intellectuels, dénonce avec sagacité cette sorte d'intégrisme linguistique qui porte en ses flancs les signes avant-coureurs d'un intégrisme religieux.

1.2. Les enjeux de l'intimité refuge

Les valeur-refuges dans la trilogie de Mimouni sont ces espaces abstraits à l'intérieur desquels les personnages se sont involués. Cette attitude de repli sur soi et de fermeture

est beaucoup plus protectrice qu'une tentative de ghettoïsation. L'ancêtre de la communauté de Zitouna a conseillé à ses concitoyens :

Vous pratiquerez les mariages consanguins sans enfreindre la loi du Messenger, [...] vos meilleurs remparts seront votre solidarité et votre foi. Vous n'admettez ni agresserez les étrangers, vous contentant de les laisser glisser sous la carapace de votre indifférence (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 39).

La carapace de l'indifférence serait un voile protecteur contre l'adversité venue de l'extérieur. Le terme « carapace » n'est pas anodin, il suscite en nous l'image de la tortue, animal réputé pour être lent, paisible et oisif. L'analogie est alors éloquente : les habitants de Zitouna adoptent le même comportement que la tortue dont les mouvements lents et la posture précautionneuse la protègent de tout danger, Bachelard dit de « *la bête, dans sa boîte, est sûre de ses secrets. Elle est devenue un monstre de physionomie impénétrable* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 161), le repli sur soi est devenu une posture des plus sûres et le vieux narrateur prédit les débuts des bouleversements :

Nous avons jusque-là vécu dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde, ayant su faire notre profit des expériences de nos sages et des enseignements de nos saints [...] Nous avons appris à faire le dos rond contre les assauts de l'adversité conscients que les plus grands dangers surgiraient de notre sein. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 36).

En dépit de leurs précautions, les gens de Zitouna ne peuvent demeurer éternellement à l'abri du danger qui surgit un jour dans la personne de Omar El Mabrouk, débarquant au village dans une « *fantastique réapparition. [et une] Incroyable résurrection* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 47), pour régler ses comptes.

2. L'intimité sacrée et l'intimité désacralisée

René Girard a défini un trait caractéristique du phénomène de la sacralité : « *Le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser* » (GIRARD, 1972, p. 52). Autrement dit le sacré est tout ce qui contrôle l'être humain et dépasse son appréhension, de sorte que ce dernier lui attribue une valeur supérieure à la sienne. Pour Mircea Eliade « *le sacré se manifeste comme une réalité de tout autre ordre que les réalités naturelles* » (ELIADE, 1965, p. 16) Eliade donne le nom d'« hiérophanies »¹¹ à de telles manifestations.

¹¹ Une hiérophanie est quand le sacré se montre à nous. Suivant le raisonnement de Mircea Eliade dans le sacré et le profane.

Dans *Le Sacré et le profane*, Eliade établit une distinction entre l'attitude sacrée et ce qui l'entoure et le monde profane dans lequel évolue l'homme moderne. En somme le sacré est ce que l'homme ne peut dominer.

2.1. Le sacré dans l'intimité

L'une des spécificités de la trilogie de Mimouni est sa clôture par la mort, ce qui procure à l'écriture mimounienne une eurythmie tragique avertissant le lecteur sur le sort des personnages. Toute l'œuvre de Mimouni se trouve ainsi scandée par la mort qui vient presque en amie apporter calme et délivrance.

Tombéza, qui a mené une vie rebutante à l'image de son corps, va connaître une fin qu'il a toujours espérée :

Dans l'état où je suis, c'est encore ce qui peut m'arriver de mieux. J'ai vécu sans vergogne, et je crèverai sans drame sinon sans remords. [...]. Au fond, je crois qu'il serait juste que chacun en ait pour ses croyances, la béatitude ou la géhenne, ou le néant. [...]. Au fond, je crois que l'aveugle a été plus clairvoyant que moi et que si c'était à refaire...je crois que somme toute, ce n'était pas une solution. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 334).

La mort de Tombéza est ici sublimée, pour lui qui a perdu toutes ses facultés motrices et qui se retrouve enfermé dans un mutisme total, la mort est une délivrance et un moyen de retourner reposer enfin¹² dans la profondeur du sein maternel, Durand souligne : « *la mort est également une aube et la paix du sépulcre un bienheureux anéantissement, l'âme étant dans la mort et dans le sommeil comme dans le sein maternel* » (DURAND, 1992, p. 273). Tombéza, fruit d'un viol, vient au monde en perdant sa mère qui « *accoucha après un long calvaire [...] pour s'en aller sur la pointe des pieds, pure comme au premier jour, elle n'attendait que d'avoir expulsé cette semence étrangère [...]* » et il est conscient des circonstances de sa naissance : « *je crois que sa mort m'a sauvé la vie* (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 39), la mort qui donne la vie, c'est une mort symbolique au sens où l'entend Mircea Eliade « *la mort symbolique ne sert pas uniquement à sa propre perfection spirituelle (en définitive la conquête de l'immortalité), mais elle se réalise pour le salut des autres.* » (ELIADE, *Images et Symboles*, 1980, p. 232). C'est dans ce sens que la mort de la mère de Tombéza lui a sauvé la vie, et celle de Tombéza est considérée comme « *ce qui peut arriver de mieux* ».

¹² Rappelons qu'il est né d'un viol, que sa génitrice avait tenté plusieurs fois de se débarrasser de lui et qu'elle est morte en lui donnant à regret la vie.

C'est cette mort qui donnerait les possibilités de recommencement. L'hiérophanie de la mort est cette possibilité de donner la vie. Baudelaire, le poète de la mort, sublime cette évasion mystérieuse dans son poème *La mort des Pauvres* : « *c'est un ange qui refait le lit des gens pauvres et nus/c'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique/c'est la bourse du pauvre et sa patrie antique/c'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus* » (BAUDELAIRE, 1998, p. 158). Cette mort euphémisée prépare le lecteur à accepter le sort des personnages qui lui sont familiers.

Dans *Le Fleuve détourné*, c'est la mort de Omar, un jeune étudiant, qui est la plus bouleversante. Si nous n'avons aucune information sur la cause de son internement, nous savons néanmoins qu'il souffrait d'une terrible maladie. Le narrateur raconte la mort de ce jeune homme : « *Omar quitta subrepticement la scène, laissant les vrais protagonistes face à face. Laisser les loups entre eux, et que les plus féroces l'emportent. Omar n'était pas préparé à passer sa vie à griffer et à mordre. Il aimait sourire* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 216). La mort, associée par Durand aux symboles de l'intimité, vient inverser les images terrifiantes qui hantent nos sommeils pour nous inviter à un voyage vers l'immortalité. Durand explique cet engouement de certains auteurs pour la mort :

Ce gout de la mort, cet engouement romantique pour le suicide, pour les ruines, pour les caveaux et l'intimité du sépulcre rejoint les valorisations positives de la nuit et parachève l'inversion du *régime diurne* en une véritable et multiple antiphrase du destin mortel [...] chez tous, malgré quelques frémissements d'horreur sacrée, héritage du *régime diurne* la mort s'euphémise jusqu'à l'antiphrase à travers les images innombrables de l'intimité. (DURAND, 1992, p. 274)

Au moment où le vieux narrateur de la communauté de Zitouna achève son récit, la nuit est en train de tomber, « *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 [...] je crois bien que j'ai envie de mourir* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 213), c'est de la sorte que s'est transmis tout le patrimoine mémorial de Zitouna, et la mort est ici synonyme de repos, d'un voyage à l'autre bout de monde. Vouloir mourir c'est partir à la quête d'un espace de non être. Dans *Désirs d'Ailleurs* Frank Michel souligne : « *ne dit-on pas communément que mourir c'est faire le grand voyage ? Mais le voyage n'est jamais que son propre voyage* » (MICHEL, 2004, p. 28).

Dans *L'Honneur de la tribu*, Mimouni met en scène une vie d'un groupe qui s'entête à s'emmurer entre ses modèles fondateurs que sont la religion et les traditions. Cette vie

grégaire va être mise à mal par l'imposition d'un autre modèle, importé par Omar El Mabrouk, qui va violenter l'intimité des habitants de ce village. La tribu, qui a vécu jusque là dans l'indifférence, ignorante et ignorée de tous, va connaître ses jours les plus sombres.

Rejeté de tous, Tombéza, a voulu fonder une famille et un foyer. Il a jeté son dévolu sur Malika, fille d'un notable de la ville, qui, tout offusqué par la demande de mariage que lui fait Tombéza à la figure repoussante, n'en finit pas moins par donner son consentement. Une telle alliance, quasiment contre nature, entre une belle jeune fille et un monstre repoussant de laideur est une transposition de plusieurs mythes, à commencer par l'union d'Eros et de Psyché, Héphaïstos et Aphrodite jusqu'à la tragédie des amours de Quasimodo et d'Esméralda. Mimouni a réactualisé cet archétype d'union contre nature pour montrer la part d'humanité de ses personnages les plus odieux. Le court moment que Tombéza partage avec Malika constitue le seul moment d'accalmie dans sa vie pleine de tourments et dans le roman.

La cohabitation de l'ange et du satyre permet à Tombéza de connaître une intimité profonde dans un foyer féminisé et euphémisé. La présence de Malika dans le roman est une hiérophanie dans un monde de laideur. Ce n'est pas étonnant que son existence soit si courte dans un roman qui est un hymne à la déchéance sociale.

C'est dans l'histoire de *L'Honneur de la tribu* que la sacralité intime se révèle et prend la forme d'une épopée prophétique ; la fin du roman révèle que le récit est relaté à l'intérieur d'une salle de prière, tandis que les paroles du narrateur dévoilent la sacralité du récit, lequel, entamé par l'évocation rituelle d'Allah, est achevé par « *voilà avec l'aide d'Allah mon histoire se termine* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 212), ces deux formules, autant protectrices que rituelles, permettent au récit d'évoluer à l'intérieur d'un cercle de paroles sacrées. L'espace d'énonciation dans le roman est une salle de prière, ce qui accentue la dimension de sacralité. Au moment où le narrateur achève son récit, la nuit commence à tomber, « *il commence à faire sombre dans cette salle de prière. Viens, sortons, allons faire quelques pas dehors. Regarde, le soleil est en train de se coucher* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 212). La tombée de la nuit est un moment sacré, ce que confirme Durand : « *la nuit est le lieu où constellent le sommeil, le retour au foyer maternel, la descente à la féminité divinisée [...] les schèmes de la descente intime se colorent de l'épaisseur nocturne* » (DURAND, 1992, p. 250), c'est

dans cette perspective que nous pouvons dire que le récit a suivi un cheminement sacralisant vers l'intimité.

2.2. L'intimité désacralisée

L'espace mimounien est réputé par la binarité et la fragmentation, l'auteur transpose à chaque espace un autre qui lui est antonymique. Le couple spatial qui a attiré notre attention est l'image de l'hôpital mise en évidence dans les deux premiers romans de la trilogie (*Le Fleuve détourné*, *Tombéza*)

Dans *Le Fleuve détourné*, l'hôpital est un espace qui inspire le repos, le narrateur a participé dans la transformation de ce lieu en un paradis terrestre :

Je cultivais surtout des fleurs de toutes sortes. Des roses, des œillets, des glaïeuls, des tulipes, des jonquilles, des géraniums. Au bout de peu de temps, la cours de l'hôpital en fut complètement transformée. Les gens étaient très contents. Le directeur disait que le paradis devrait ressembler à la cour de cet établissement. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 34-35).

Le dictionnaire des symboles signale : « *la fleur est le symbole de l'amour et de l'harmonie caractérisant la nature primordiale, elle s'identifie au symbolisme de l'enfance et, d'une certaine façon, à celui de l'état édénique* » (CHEVALIER & CHEERBRANT, 1982, p. 242), *l'état édénique* est explicite dans cette analogie que le directeur de l'hôpital a faite entre son établissement et le paradis.

Dans *Tombéza*, en revanche, toutes les laideurs du monde trouvent refuge dans l'hôpital, espace devenu des plus hostiles. Dès les premières pages nous sommes frappés par l'insalubrité des lieux et leur état de délabrement. Ces lieux censés être des lieux de santé et de soin sont devenus des décharges pour les malades, telle une galerie qui laisserait voir l'hideuse existence. Mimouni, à travers cette mise à nu, dévoile une intimité malade et malade. Ce cortège pathologique est l'expression de toute une société souffrant en silence. *Tombéza* en fait un constat amer « *au pavillon de chirurgie, j'ai compris, j'ai été étonné de voir à quel point la maladie dépouillait l'homme de sa dignité.* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 221)

Tombéza met en évidence une intimité ignoble dont la maladie s'exprime sur plusieurs plans dénudant *de facto* l'être humain et montrant ce qu'il y'a de plus inhumain en lui. Sur un autre niveau, la maladie n'exprime pas uniquement le corps malade, mais elle dit aussi une société ruinée sur tous les plans. Si la maladie du jeune Omar dans *Le Fleuve*

détourné était interne- il souffrait d'un champignon qui lui ronge(ait) le ventre-, ce mal invisible éclate en pleine lumière dans *Tombéza*, comme si les champignons de Omar venaient hanter tout le roman et pulluler à travers des centaines de pages. Quand il s'agit des maladies qui touchent la peau, c'est un espace d'épouvante qui se dévoile. Cette intimité défigurée symbolise une humanité dépossédée, et à travers l'inventaire des maladies, le roman semble peindre un tableau des maux qui rongent la société :

Deux enfants en bas âge : rougeole compliquée d'insuffisance cardiaque. Tuberculose du foie, des reins, des poumons. Une vieille dame, une moitié de visage blanche et l'autre ocre. Zona. Peut-être la pire des maladies. Celle de la douleur. Une douleur indicible, insupportable. Le calvaire permanent. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 211)

Le zona, maladie qui laisse voir la souffrance sous sa forme la plus hideuse, est mise en scène pour faire rappeler les souffrances endurées par le prophète Job, pris au piège dans la lutte opposant Satan à Dieu, Job est l'incarnation de la souffrance humaine mais aussi le symbole de la patience. Dans *Tombéza*, plusieurs Job(s) sont ainsi décrits, la souffrance est démultipliée et les souffrants sont innombrables, le roman est ainsi montré comme un vaste tableau d'une humanité déshumanisée, privée de tout rempart et de toute dignité.

Dans *L'Honneur de la tribu*, l'intimité profanée est dévoilée à travers la construction de la maison du commerçant. Georgeaud, atteint par la folie de la modernité, construit une maison qui finit par défigurer le paysage de Zitouna, le vieux narrateur décrit cet « l'édifice cauchemardesque... aussi vaste que difforme [qui] commença à tourmenter nos nuits » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 188), tel un monstre, cette maison vient violenter l'intimité du village par sa hauteur, ce que les habitants ne manquent pas de signaler au propriétaire :

Ta maison monte et s'élève, et elle n'est pas encore achevée. Tu ne devrais pas construire ainsi en hauteur. Tes balcons surplombent nos cours et tu pourras voir tout ce que font nos vierges et nos femmes. Le prophète a recommandé de chercher à se distinguer par la ferveur et non par la fortune. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 188)

Georgeaud, l'épicier de Zitouna, n'a pas respecté le code caractérisant la sacralité de la construction d'une demeure au sens où l'entend M. Eliade dans *Le sacré et le profane* : « l'habitation n'est pas un objet, une machine à habiter : elle est l'univers que l'homme se construit en imitant la création exemplaire des dieux, la cosmogonie » (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 55), de ce fait, l'habitation de Georgeaud a violé l'ordre cosmogonique de Zitouna, raison pour laquelle Georgeaud ne réussira pas à fonder de foyer, sa mort tragique, donnée par l'un des amants de sa femme, fonctionne comme la

preuve de la violation qu'il a faite à l'ordre cosmogonique de Zitouna. Eliade confirme : « *l'homme religieux ne peut vivre que dans un monde sacré, parce que seul un tel monde participe à l'être, existe réellement* » (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 61). L'épicier est enterré dans un nouveau cimetière, comme si l'esprit des lieux refusait qu'il reposât au sein d'un territoire dont il n'avait pas respecté les règles. Le narrateur raconte : « *à quelques pas de la place aux figuiers, nous aménageâmes un nouveau cimetière où l'épicier fut enterré* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 192).

3. L'espace corporel

Le corps est un espace intime, individuel, propre à chaque être humain. C'est un espace vivant dans la mesure où il offre une potentialité d'y inscrire un temps et une existence. Andrieu considère le corps : « *comme le matériau dynamique dans lequel plusieurs niveaux d'organisation peuvent être réellement distingués et plusieurs niveaux de perception mentalement différenciés* » (ANDRIEU, 2002, p. 12) c'est dans cette perspective qu'il est vu comme le premier espace marquant le temps, les rides en sont les meilleurs témoins. Pour Andrieu, le corps est « *devenu un signe d'identité* » (ANDRIEU, 2002, p. 14). La transposition de l'écriture sur le corps fait de ce dernier un dilatement d'une page blanche vivante. M. Foucault dans *Surveiller et punir* fait du corps un lieu idéal des procédures pénales et un espace symbolique du châtement, il explique :

Le corps du condamné est à nouveau une pièce essentielle dans le cérémonial du châtement public. Au coupable de porter en plein jour sa condamnation et la vérité du crime qu'il a commis. Son corps montré, promené, exposé, supplicié doit être comme le support public d'une procédure qui était restée jusque-là dans l'ombre ; en lui, sur lui, l'acte de justice doit devenir lisible pour tous. (FOUCAULT, 1994, p. 47)

De cette manière, le corps n'est pas qu'une carapace, une chair qui couvrirait une substance qui est l'Ame. C'est à travers le corps que nous sommes mis en relation avec le monde, que notre affecte se manifeste. Il représente le prolongement de la nature dans l'être humain, à cet effet, P. Zoberman affirme : « *les espaces sociaux font impression sur la peau ; en d'autres termes, les corps n'habitent pas seulement des espaces sur lesquels le monde social n'a aucun effet, mais ils sont lisiblement informés par les espaces qu'ils habitent* » (Zoberman, 2013, p. 08). Nombreux sont les romanciers qui ont fait du corps un lieu d'écriture par excellence, Kafka en est l'illustration, nous avons constaté avec cet auteur à quel point le corps humain est un procédé de l'esthétique romanesque ; dans *Métamorphose*, Kafka a démontré à quel point la vision du monde peut être véhiculée et altérée par une Métamorphose du corps, c'est dans cet objectif que s'inscrit les corps de

la trilogie de Mimouni : « *l'écrivain compose d'une part avec son intimité et son 'image du corps', selon l'expression de Paul Schilder, et d'autre part avec tout un faisceau d'images, de fantasmes et de mythes.* » (RIVALIN-PADIOU, 2002, p. 11).

Le corps est une feuille cellulaire qui engloberait une vision du monde d'un auteur mais aussi et surtout un espace qui révélerait des mythes ancestraux enfouis dans les entrailles du temps.

3.1. Discours du corps

Chez Mimouni, le corps est une voie d'expression qui prend le relais de raconter et de montrer les souffrances sous différentes manières, dans sa trilogie ce sont les corps qui parlent, qui s'expriment quand la parole manque, Vingt-Cinq n'a pas omis de souligner :

Avez-vous remarqué à quel point le visage d'un homme est expressif ? Il suffit d'un peu d'attention pour y lire, comme un livre ouvert, les pensées, les sentiments les plus secrets, les plus fugitifs de votre interlocuteur. Par contre, un cul humain est parfaitement neutre est banal. Avez-vous remarqué le soin que met l'homme à montrer son visage et à cacher son cul, alors qu'il devrait faire l'inverse. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 198)

Le corps c'est un espace qui exprime sans paroles, il suffit de lire attentivement dans le regard, le geste, la posture de quelqu'un pour y voir une multitude de pensées comme un livre ouvert. La sentence de Vingt-Cinq dans *Le Fleuve détourné* est une révélation sur la relation qu'entretient le corps avec son sujet et avec le monde, ce que l'âme dissimule le corps le révèle, il est de ce fait considéré comme un lieu de prophétie et de révélation.

Lorsque le narrateur de *Le Fleuve détourné* est allé à la recherche de sa femme dans une usine de tapisserie, il se confronte à une matrone au corps tatoué : « *dans l'allée centrale, une cravache à la main, allait et venait une superbe matrone, le visage et l'avant-bras couverts de tatouages, les uns artistiques, les autres franchement obscène* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 158), à ce propos, Andrieu ne manque pas de signaler « *le tatouage est un livre incarné que l'on porte sur soi et qui est lisible pour les autres* »,» (ANDRIEU, 2002), dans le corps de cette femme deux univers se côtoient : l'univers sacré : incarné dans les tatouages artistiques et l'univers profane manifesté dans les tatouages obscènes, le corps est devenu ainsi un espace ouvert qui se lit comme un livre-corps, où s'affrontent différentes visions du monde.

Le visage de la femme en question est aussi un lieu où nous pouvons lire ses pensées et ses états d'âme, constatant que le narrateur posait des questions qui dérangent, le visage

de cette femme « *se ferma définitivement* ». Le visage devient automatiquement un lieu fermé et inexpressif.

C'est dans la relation de Omar et Hamida que le corps s'est exprimé de façon explicite dans *Le Fleuve détourné*, Omar décrivait Hamida : « *elle réapparaissait aux moments les plus incongrus, déployait son sourire, entamait des rites magiques, de moi parfaitement connus, destinés à m'enchaîner à ses cheveux, à désarmer une ancienne rage. Malgré ma finesse, je ne pouvais échapper à son sortilège* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 124), la présence de Hamida dans le texte est une réincarnation de Dalila et de la légende de la chevelure de Samson. A propos du schème de liage Durand explique « *le lien c'est la puissance magique et néfaste de l'araignée, de la pieuvre et aussi de la femme fatale* » (DURAND, 1992, p. 118), Omar avoue que Hamida aimait lui lier les mains par ses cheveux. Les cheveux qui symbolisent le temps qui fuit¹³, sont ici le symbole même de la femme fatale. Omar décrit sa maitresse au sortir d'un bain : « *et je retrouvais Hamida fraîche et neuve comme au sortir du bain, elle approchait vers moi, d'une démarche aérienne et souple, son peignoir du bain moulait ses seins et ses hanches* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 114), dans cette scène apparaît ce que Bachelard appelait dans *L'Eau et le rêves* « *le complexe du cygne* », il argumente :

Le cygne, en littérature, est un ersatz de la femme nue. C'est la nudité permise, c'est la blancheur immaculée et cependant ostensible. Au moins, les cygnes se laissent voir ! Qui adore les cygnes désire la baigneuse (BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, 1997, p. 50)

L'image de la femme au bain est une évocation de la femme désirée, donc d'un espace de repos, son apparence procure un instant de répit au corps malade de Omar.

Le corps le plus emblématique dans la trilogie de Mimouni reste celui de Tombéza. Le surnom qu'on lui a attribué n'est d'autre que l'incarnation de son physique, souffrant d'une terrible déformation dès sa naissance, Tombéza est l'affreuse incarnation de l'acte qui l'a engendré, le viol. C'est à travers ses propres paroles que nous prenions contacte avec celui qui hantera tout le roman :

Beau spectacle, en effet, que mon apparition offrait ! Noiraud, le visage déformé par une contraction musculaire qui me fermait au trois quarts l'œil gauche, la bouche ouverte et le menton en permanence mondé de bave où proliféraient des boutons [...] et de surcroît affecté d'une jambe un peu plus courte que l'autre [...] fruit de

¹³ Gilbert Durand considère les cheveux comme le symbole du temps qui fuit dans le régime diurne de l'image. Par leur caractère flottant, ils sont isomorphes d'une eau féminine et néfaste.

l'illégitimité, du stupre, du luxure ! Allons donc, laissez-moi rire ! (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 39-40)

L'autoportrait de Tombéza n'est pas vain, c'est dans ce corps que la société s'est incarnée, sa vie est une accusation vivante et ambulante. Tombéza est *un espace-plainte* où se lit tout un réquisitoire à l'encontre d'une hypocrisie sans bornes de sa société. La laideur de ce personnage n'est que le prolongement de la laideur sociale. Son nom ou son surnom, inspiré d'une tradition orale qui veut dire un corps difforme et laid, est de ce fait plus que motivé, Brunet-Georget affirme que le visage est un « *lieu où se reconnaît l'identité personnelle [...] le nom comme signature, oriente l'écriture du corps* » (BRUNET-GEORGET, 2013, pp. 72-73). Tombéza a fini par adopter son surnom de façon définitive, ce qui était au départ un surnom a fini par être une identité à part entière, ce qui a aidé Tombéza à s'affranchir de son statut d'enfant illégitime pour recouvrer sa liberté identitaire. Concernant la réappropriation identitaire, Foudil Cheriguen soutient : « *affirmer son nom propre est synonyme de recouvrement de la liberté [...] La désaliénation passe par la réappropriation du nom propre qui, tout en étant à l'origine de l'écriture, n'en a pas moins sa quête* » (CHERIGUEN, 2008, pp. 226-227). Le fait d'assumer son nom est un acte salvateur pour Tombéza, puisque ce qui était un sobriquet à l'origine est devenu un nom assumé par son personnage et cessé de n'être qu'un vulgaire surnom.

Dès son entrée dans l'espace du roman *Tombéza*, le lecteur est confronté à un personnage qui a fait de l'hôpital le nouveau royaume de Hadès, c'est Aissa le borgne, qui par son apparence et son comportement, est ainsi assimilé à un cerbère « *borgne et buté qui s'amusait à terroriser les visiteurs de l'hôpital* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 213). Le borgne est un doublet inconscient de Tombéza, Durand explique que « *dans les légendes comme dans les rêveries de l'imagination, l'inconscient est toujours représenté sous un aspect ténébreux, louche ou aveugle [...] la partie profonde de la conscience s'incarne dans le personnage aveugle de la légende* » (DURAND, 1992, p. 101).

Aissa le borgne a la rancune tenace, il n'a de cesse que de vouloir se venger de Tombeza. D'ailleurs, ce sentiment de vengeance devient sa raison d'exister. Et le jour où il peut enfin accomplir le geste rageur de pisser sur le visage inerte de Tombeza, ce dernier devine d'avance le sentiment qui habite son bourreau : « *je sais qu'il rentrera chez-lui à pas pesants, comme s'il se trouvait brusquement vidé de toute sa substance* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 13-14), Selon Bachelard, l'eau qui coule violemment

signifie une vengeance, c'est le caractère même de l'eau violente : « *toutes ces violences obéissent à la psychologie du ressentiment, de la vengeance symbolique et indirecte* » (BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, 1997, p. 242)

La figure du borgne va connaître, elle aussi, un glissement ou une euphémisation dans sa réactualisation à travers le personnage Bismillah. Aveugle, ce personnage ne manque pas de *clairvoyance*, l'aveugle reconnaît la vengeance qui hante Tombéza. Ce dernier observe :

Les tranquilles certitudes de l'aveugle n'ont pas fini de me questionner. Je comprends enfin que le gouffre dont je l'avais menacé n'était rien auprès des abysses qui lui seraient apparues avec le reniement de cette foi qui avait porté toute son existence. N'a-t-on pas besoin de ces valeurs transcendantes pour supporter notre calamiteuse condition d'aveugles errants [...]. A vivre sans loi et sans conscience, nous pouvons que nous fermer sur nous-mêmes et tôt ou tard la nausée viendra. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 325-326)

La trilogie de Mimouni est une transposition des trios féminins ; à chaque femme algérienne, l'auteur transpose une femme étrangère. Dans *Le Fleuve détourné*, c'est une opposition entre la française Mauricette « *miracle ignoré de prophète* » et Hamida, femme fatale amoureuse de Omar, mais qui a préféré mourir dans un accident plutôt que de voir son amant partir avant elle. La française ne voyait en Omar que « *le fossoyeur de son rêve égaré* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 55). La deuxième transposition concerne l'épouse de Tombéza, Malika, et l'épouse du colon Biget, Désirée qui *offre son sexe sans offrir son cœur*. Dans cette transposition, apparaissent nettement les deux rôles que Mimouni attribue à chaque figure féminine. Malika occupe une place de prédilection dans le roman, puisque c'est elle qui humanisera Tombéza et euphémisera le roman.

Un rôle emblématique est assumé par Ourida dans *L'Honneur de la tribu, la blonde*, comme la surnomment les habitants de Zitouna, elle est la seule à pouvoir dompter son terrible frère Omar El Mabrouk. A la fille du colon, Susanne, dans laquelle : « *Allah semblait avoir voulu réunir(...°) toutes les disgrâces humaines* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 95), le narrateur transpose Ourida la blonde dont il ne manque pas de chanter toutes les vertus : « *A regarder Ourida, le jeune sœur du chenapan, on ne pouvait que croire à une négligence de Redwan qui aurait oublié de fermer les portes du jardin du paradis et ainsi permis à un ange de s'échapper* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, pp. 95-96). La jeune fille est une pourvoyeuse d'eau pour les villageois, elle

incarne et réactualise la fiancée d'Anzar¹⁴. Et son sacrifice final pour sauver le lieutenant français qui l'a accueillie dans sa maison est l'accomplissement de la réactualisation de ce mythe. Eliade rappelle que: « *les symboles et les mythes viennent de trop loin : ils font partie de l'être humain et il est impossible de ne pas les retrouver dans n'importe quelle situation existentielle de l'homme en Cosmos* » (ELIADE, *Images et Symboles*, 1980, p. 36). C'est le corps de cette jeune femme qui s'est interposé entre le canon de son grand père, le vieux Hassan El Mabrouk et le lieutenant. Ourida est l'incarnation suprême d'un sacrifice. René Girard explique le sens du sacrifice :

La victime n'est pas substituée à tel ou tel individu particulièrement menacé, elle n'est pas offerte à tel ou tel individu particulièrement sanguinaire, elle est à la fois substituée et offerte à tous les membres de la société. C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes [...] le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel. (GIRARD, 1972, pp. 21-22)

Ourida est sacrifiée pour le bonheur de la communauté de Zitouna. Son corps sacrifié vise à réinstaurer la réconciliation des espaces antagonistes ainsi que leur pacification. Le corps sacrifié est ainsi devenu un corps qui protège.

3.2. Discours sur le corps

« *L'administrateur prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs.* » c'est avec cette phrase révélatrice que Mimouni a entamé *Le Fleuve détourné*, tous ses romans sont ainsi imprégnés par ce que Charles Mauron appelle des métaphores obsédantes, Mauron définit ces métaphore en ces termes : « *Singularité et répétition créent ainsi des figures caractéristiques. L'imagination d'un écrivain donné ne paraît s'attacher qu'à un petit nombre de ces figures. Il les varie plus qu'il n'en change* » (MAURON, 1995, p. 209), cette répétition finit par contribuer à la formation de ce que Mauron appelle le mythe personnel.

S'il est un mythe personnel propre à Mimouni c'est bien le complexe de castration engendré par le mythe personnel de Kronos, ou le complexe de temporalité, de procréation et d'accomplissement d'une destinée. Kronos a émasculé le père pour régner en maître, d'après le dictionnaire des symboles : « *il symbolise la peur d'un héritier, d'un*

¹⁴ Anzar, dans la mythologie berbère, est le dieu de la pluie. Pour fertiliser les terres avec sa pluie, il exige annuellement le sacrifice d'une jeune vierge. Une fois le sacrifice accompli, Anzar accorde la pluie bienfaitrice et permet l'accomplissement du cycle agricole. La jeune fille sacrifiée est appelée la fiancée d'Anzar.

successeur, d'un remplaçant » (CHEVALIER & CHEERBRANT, 1982, p. 326), à cause de cette peur, l'administration dans *Le Fleuve détourné* a décidé de castrer les prisonniers, Mimouni, par cette mise en scène d'un complexe symbolique, a dénoncé avec un esprit tout aussi fin le règne d'un pouvoir autoritaire et d'une pensée unique. Le contrôle d'évolution et de toute la vie d'un peuple est ainsi dévoilé à travers les propres complexes de régime dictatorial.

La castration prend un glissement vers un euphémisme dans *Tombéza*. Odieux, le personnage de ce roman ne peut avoir d'enfants normaux avec son épouse, de crainte de perdre cette dernière, il décide de se faire stériliser puisqu'il souffre « *d'une espèce d'anomalie génétique qui empêche le développement normal du fœtus [...] c'est comme la laideur ça ne pouvait pas s'arranger* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 188). Cette stérilisation, ou castration est, suivant le dictionnaire des symboles : « *rapprochée à un rite sacrificiel et le dieu mutilé, devenu oiseau, symboliserait en conséquence la sublimation des instincts* » (CHEVALIER & CHEERBRANT, 1982, p. 327). L'incapacité d'engendrer des héritiers est symbolique d'une fin absolue pour Tombéza, une fin qui arrêterait l'infâme de se propager et d'engendrer d'autres Tombéza.

Le viol constitue aussi une autre obsession pour Mimouni, un corps violé est un espace profané. Le corps constitue, pour reprendre M. Foucault « *un siège de besoins et d'appétits* » (FOUCAULT, 1994, p. 30), le corps mimounien est le siège où plusieurs conquêtes se succèdent, un espace à conquérir, surtout quand il s'agit d'un corps féminin, la femme du narrateur du *Le Fleuve détourné* Houria explique : « *la femme violée est toujours fautive [...] l'homme qui vous écartèle et vous viole a déjà tout oublié, en rajustant son pantalon* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 178), c'est ainsi que la mère de Tombéza a été violée et désignée comme la coupable. Le corps féminin est un espace privilégié pour ceux qui veulent profaner les principes sociaux, et le corps violé est à tout jamais marqué, Andrieu explique : « *toucher à la peau serait atteindre le moi dans son intimité* » (ANDRIEU, 2002, p. 107).

Tombéza est un roman corporel au féminin par excellence. Dans ce roman, la verve de Mimouni à fustiger toute une société stigmatisant la femme atteint son apogée, à travers un long monologue intérieur, Tombéza raconte la tragédie vécue sa mère suite à son viol : « *par son drame révélé au grand jour, elle expiera pour toutes les autres. Pauvres femmes [...] quelle obscure mais implacable nécessité a conduit la nature à vous doter de*

ce catastrophique hymen ? [...] une petite membrane qui fonde une civilisation » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 41). Les bases de la civilisation sont si fragiles que Mimouni n'a rencontré aucune difficulté pour dénoncer l'obsession de sa société pour le corps féminin, espace à posséder et à contrôler par tous les moyens. Le monologue intérieur de la femme-juge dans *Tombéza* est plus que révélateur : « *Fini de faire l'avantageux [...] le verdict est là. Montre-nous donc ce pouvoir mâle que tu croyais accroché à ta paire de couilles.* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 235), par le biais de la bouche d'une femme, Mimouni transmet ici un contre discours à celui qui a fait du corps féminin un espace réservé aux mâles.

Le mythe quand il n'est pas évoqué directement, est réactualisé, la fonction du mythe est de permettre à l'être humain de vivre un moment primordial, tel qu'il a eu lieu dans le temps originel. Dans *Tombéza* nous avons remarqué une présence d'un mythe de reconstitution, le mythe d'Osiris. Osiris était reconstitué par Anubis le Dieu de la mort. Bien que la réactualisation ne remplisse pas la même fonction dans les deux temps, Tombéza a réussi à reconstituer un corps d'un petit enfant déchiqueté, c'est lui qui cherchera les différents membres du bébé, pour les rassembler afin de reconstituer le corps dans son intégralité. Tombéza est la figure d'Anubis. Anubis, c'est aussi Sliman El Mabrouk (le père de Omar El Mabrouk) qui se chargeait d'ensevelir les morts de Zitouna, devenu *de facto* l'Anubis de Zitouna.

L'Honneur de la tribu raconte aussi une saga d'un groupe que l'auteur a baptisé les *lépreux*. Ayant voulu retrouver *la vallée heureuse*, un groupe a quitté Zitouna et est parti s'établir ailleurs. Loin de leur village, ces gens sont rejetés par tous ceux qu'ils rencontrent qui leur font croire qu'ils sont atteints d'une lèpre invisible. Mimouni réactualise à sa manière le mythe de Nessus, Béatrice Jongy-Guéna explique : « *l'image du corps lépreux, c'est-à-dire d'une chair en lambeaux est le signe d'une usure* » (JONGY-GUENA, 2013, p. 134), elle a baptisé cette maladie d'une *tunique de Nessus*. Les lépreux racontent ainsi leur calvaire : « *on nous assura que nous étions atteints de la lèpre [...] c'est une lèpre spéciale. Elle est non seulement invisible mais impossible à détecter par les méthodes traditionnelles* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, pp. 109-110). Mimouni, a fait du corps de ce groupe un espace miroir qui reflète les discours asservissants des dirigeants.

La lèpre invisible est un prétexte pour l'auteur pour expliquer le mal urbain dont souffre l'Algérie faute de ne pas pouvoir gérer l'exode de la population rurale vers les villes. Le corps lépreux est un espace où se transcrit une idéologie basée sur la discrimination. Faire croire à un groupe qu'il est atteint d'une maladie invisible est un moyen infaillible d'assujettir ledit groupe. Mimouni ne manque pas d'ironiser ces méthodes machiavéliques : « *ils ont appris à gouverner par le mensonge et la dissimulation et s'imaginent ainsi nous leurrer. En vérité, ils ne trompent qu'eux-mêmes. Ils nous ont servi tant de fables qu'ils ne savent plus de quel côté se lève le soleil* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 111).

L'auteur ironise ce que M. Foucault appelle *l'anatomie politique* qui prend d'assaut le corps du peuple en l'humiliant et lui faire porter cette tunique de Nessus pour lui faire croire que son malheur est justifié, Tina HARPIN explique à ce sujet : « *si l'individu réduit à son corps, fait texte malgré lui, l'écrivain peut, grâce à l'écriture, renforcer l'exposition subie par le corps et les préjugés, ou détruire cette logique* » (HARPIN, 2013, p. 218).

4. Espace habité, espace habitable

L'hétérogénéité des espaces mimouniens dévoile une volonté de l'auteur à réhabiliter ses espaces en fonction de leurs rôles. Par conséquent, les lieux changent d'attitude en fonction de progression de la trame. Les frontières entre les espaces que nous appellerons cosmiques, c'est-à-dire là où les êtres se sont déjà établis, et les lieux vides qui proposent une éventualité d'habitation, sont parfois abolies. La fin d'un espace est suggérée par le commencement d'un autre, Heidegger dans *Bâtir, habiter, penser* disait « *la limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être* » (cité par Homi K. Bhabha in, *Les lieux de la culture*), les espaces habités ou habitables sont ces espaces susceptibles d'amener l'être humain à la découverte de son être et de son humanité.

4.1. Les espaces vides

Ce sont ces espaces non habités, restés dans leur ordre naturel, autrement dit, dans leur état originel pré-cosmique. Chez Mimouni, ces espaces, considérés à première vue comme des espaces de la désolation, sont autant de possibilité d'une renaissance. Zitouna qui était au départ une « *contrée de la désolation* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*,

2008, p. 37), vide de toute espérance, va devenir un rempart et un lieu protecteur pour ses habitants, le saint de Zitouna explique : « *ce lieu de la désolation, comme vous dites, personne ne viendra vous le disputer. Vous allez vous y installer, vous fermer au monde et resserrer vos liens, oublier ce qui vous sépare au profit de ce qui vous approche* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 39), Zitouna sera un rempart pour cette tribu, une situation analogue se retrouve dans *Le Fleuve détourné* où la tribu du narrateur s'est installée en haut d'une colline vide qui offre un panorama de désolation, Mimouni a multiplié les qualificatifs concernant ce lieu « *un bout de colline rocailleux et stérile [...] espace désarticulé [...] espace abrupt* ». Malgré l'hostilité de cet espace, le narrateur y passera les moments les plus heureux de son existence avant de monter au maquis.

C'est dans ces espaces vierges que la plupart des personnages de Mimouni auront la possibilité de recommencer une autre vie, d'instaurer un nouvel ordre cosmique. M. Eliade signale : « *tout territoire occupé dans le but d'y habiter ou de l'utiliser comme espace vitale est préalablement transformé de chaos en cosmos ; c'est-à-dire que par l'effet du rituel, il lui est conféré une forme qui le fait ainsi devenir réel.* » (ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, 1969, p. 23), c'est ainsi que ces espaces sont transformés en espaces habités et habitables.

4.2. Espaces aménagés

L'idée du foyer est peu récurrente dans la trilogie de Mimouni, le foyer comme espace organisé et structuré est quasi absent, ou presque, puisque toute tentative d'ordre est vouée à l'échec, la vie dans les romans que nous interrogeons est un éternel recommencement, l'esthétique même de l'auteur contribue largement à cette circularité, l'ordre de Zitouna se trouve ainsi aboli par une autre vision du monde incarnée dans le personnage Omar El Mabrouk qui voit aussi sa fin vers la fin du roman.

Contrairement à ce que suppose Mansour Benchehida qui voit que : « *l'image d'un Zitouna et ses personnages esquisse un espace fortement structuré et réfractaire à la nouveauté [...] tout l'espace s'articule autour d'une communication de l'échec* » (BENCHEHIDA, 1999, p. 100), Zitouna a pris refuge dans ses valeurs et a appris à vivre dans l'attente, la communication se réalise avec l'enregistrement de la mémoire, un enregistrement qui assurerait et préserverait l'image de Zitouna comme une réalité cosmique altérée momentanément par une modernité inadéquate. S'il y a lieu de parler de

l'échec, il s'agirait de l'échec de cette modernité qui n'a pas réussi à altérer la mémoire, ce que nous allons voir dans une autre section.

L'absence du foyer est définitivement consommée dans *Tombéza*, après la perte de Malika, Tombéza n'a pas pu trouver son Centre¹⁵, il perd à tout jamais la seule chance de fonder un « *chez-moi* ».

Ces espaces habitables et habités sont porteurs d'un symbolisme édifiant, leur transformation est le résultat d'un processus humain qui, lui, est toujours à la recherche d'un équilibre des éléments, ce qui lui permettrait de réaliser une harmonie entre lui-même et la nature, c'est dans cette perspective que peut se lire la trilogie de Mimouni ; une quête de soi et de l'intimité dans l'ordre chaotique de la nature.

¹⁵ L'idée du centre suggère l'existence d'un lieu d'équilibre pour y réaliser sa propre harmonie. Mircea Eliade aborde cette idée dans *Le Sacré et le profane* et *images et symboles*.

Chapitre II : L'interaction de l'espace-temps

Préambule

Entre un temps primordial et un temps vécu, nous distinguons un espace qui constituerait un pont qui rassemblerait les deux bouts et ferait en sorte que rien ne se perd, cet espace est la mémoire. Le temps s'exprime aussi à travers d'autres espaces à l'image du corps, il est aussi influencé par les espaces naturels qui lui résistent.

L'être humain dans son voyage initiatique ne saisit qu'une partie dans ce contenant qui est ce temps originel ou le temps cosmique, ce que nous pourrions désigner par le (T), l'espace occupé par l'être humain à l'intérieur de ce contenant nous pourrions le désigner par le (t), le rapport entre le contenant et le contenu est assuré par un espace catalyseur qui est la mémoire. Elle représente un espace qui se déploie à travers le temps, sans la mémoire, l'être humain perd sa place dans le temps primordial, c'est la mémoire qui fait de lui un ayant vécu.

1. Les lieux de la mémoire

Ricœur disait : « *nous n'avions pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en formions le souvenir* » (RICOEUR, 2000, p. 07), la mémoire serait donc cette assurance qui confirmerait le vécu humain, Ricœur l'a bien signalé en terme *assurer*, elle marquera le passage du temps, de ce fait elle constitue un temps vécu et concret donc un espace à remplir, et jamais saturé, c'est en tout un réservoir qui fait durer le temps, qui emprisonnerait le temps. Durand affirme : « *la mémoire, loin d'être intuition du temps, échappe à ce dernier dans le triomphe d'un temps retrouvé, donc nié* » (DURAND, 1992, p. 466), la mémoire saurait vaincre le temps puisqu'elle permet de le revivre, donc sa fuite est ainsi neutralisée.

Mimouni est l'écrivain de la mémoire, toute son œuvre est considérée comme un processus mémoriel, tous les événements racontés dans ses romans sont, à l'image du cycle proustien, une réactualisation de la mémoire à la fois individuelle et collective. Son écriture est une quête d'un espace mémoriel pour se situer par rapport à son histoire. Najib Redouane signale :

Le recours à la mémoire déclenche chez lui la nécessité d'actualiser le passé pour révéler la racine même du drame existentiel du peuple algérien. Dans cette perspective, le jeu narratif repose sur la présentation d'événements fidèlement enregistrés et conservés qui justifient un déjà-vécu et un déjà-vu. Aussi l'authentification du récit est-elle produite par une concrétisation du temps dans

l'espace qui renforce le caractère dynamique de l'histoire. (REDOUANE, 1999, p. 266)

La mémoire pour Mimouni est la concrétisation d'un temps qui échappe à tout contrôle humain. Le socle de cette mémoire est l'imaginaire, c'est lui qui révèle le mieux les fantômes du passé à travers un réseau de symboles qu'il faudra tisser pour parvenir à la reconstitution de ce réservoir. Toute la quête mimounienne est donc une quête de la mémoire perdue. Car elle représente l'essence de l'être donc son *Centre* au sens où l'entend Eliade c'est-à-dire un espace sacré. La sacralité de la mémoire tient du fait que c'est elle qui atteste de l'existence humaine, c'est la seule donnée que nous pouvons utiliser contre l'usure du temps. Suivant le raisonnement de Durand, elle (la mémoire) « assure dans les fluctuations du destin la survie et la pérennité de la substance » (DURAND, 1992, p. 466)

1.1. La mémoire par les choses vs la mémoire par la raison

Ricœur parle dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de deux types de mémoires, *la juste mémoire* et *la mémoire abusive*. La juste mémoire serait un entre deux, entre la dictature de la mémoire abusive autrement dit d'une mémoire instrumentalisée et manipulée et l'abus d'oubli, conséquence immédiate de la mémoire idéologisée. L'appel à la juste mémoire permettra une réhabilitation de la raison mémorielle c'es-à-dire la mémoire originelle celle qui est recouvrée par le temps primordial *ab origine*.

Mimouni a proposé dans sa trilogie un autre type de mémoire, c'est la sinistre mémoire, pour l'auteur, la sinistre mémoire serait cette mémoire qui « nous restitue dans notre condition humaine », la mémoire dans ce sens serait l'opposé du monde fantastique dans lequel Durand l'avait reléguée, elle relève du monde réel qui nous renvoie chaque jour à notre fragile humanité.

1.1.1. Mémoire des choses, choses de la mémoire

Si nous considérons que toute la trilogie de Mimouni passe par la mémoire, la raison et que cette dernière occupe une place particulière dans le carcan identitaire algérien, en effet, elle est tout le temps sujette aux différentes spéculations et c'est ce qui est désigné par Ricœur comme *la mémoire abusive*, et c'est cette mémoire qui connaît un glissement chez Mimouni vers la sinistre mémoire.

En rentrant chez-lui, le narrateur dans *Le Fleuve détourné* découvre son nom inscrit sur le monument des morts, le recouvrement de sa mémoire n'était qu'une chute dans cette terrible condition d'homme déchu. Comme nous l'avons constaté avec la religion et la langue, la mémoire est à son tour manipulée et instrumentalisée, le monument aux morts est un espace qui stigmatiserait et emprisonnerait la mémoire dans une stèle de pierre. Cette pierre enferme ainsi la mémoire des vivants et celle des morts. Le premier symbole d'une mémoire abusive est ce monument, monuments qui foisonnent partout en Algérie. L'abus de mémoire se lit comme une mémoire ruinée. A ce propos, Ricœur constate « *on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, en refigurant différemment les protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action* » (RICOEUR, 2000, pp. 579-580), ce déplacement est remarquable dans l'ensemble de la trilogie où des monuments aux morts jouant les gardiens de la mémoire foisonnent. Nous remarquons qu'à Zitouna ces stèles sont absentes.

Malgré la farouche volonté de Omar El Mabrouk d'ériger de tels monuments, Zitouna n'a pas vu naître de telles places, le roman est un hymne à la mémoire, et puisque de tels symboles ne sont que des signes d'une mémoire bafouée, leurs absence dans *L'Honneur de la tribu* se trouve ainsi justifiée, le vieux narrateur joue le rôle de ces monuments, ce qui les rend inutiles, c'est une histoire avec les mots de la mémoire, lorsque les habitants de Zitouna ont revu ceux qui sont partis à la recherche de la vallée heureuse, ils n'ont pas manqué de leur signaler « *nos mémoires ont toujours gardé vivace chaque instant de chacun de vos départs* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 108), contrairement au *Le Fleuve détourné* où l'a construit un monument pour y inscrire même les vivants, ces mêmes vivants sont inscrits dans la mémoire collective de Zitouna.

Tombéza se place sous la houlette de réminiscences par la perception. Ayant perdu toutes ses facultés motrices, Tombéza se trouve ainsi paralysé, jeté dans un débarras en attendant que ses bourreaux viennent l'achever, tout le roman se déroule comme un rouleau compresseur dans ce débarras et à travers lequel le lecteur est projeté dans les différentes étapes de la vie de Tombéza. La mémoire de Tombéza est activée par des faits analogues aux scènes qui lui passent sous les yeux. La vue est un élément important dans la projection de la vie du personnage du roman, c'est par la vue que les réminiscences se déclenchent.

Si *L'Honneur de la tribu* est roman sur la mémoire, *Tombéza* est un roman de la mémoire ou des mémoires. Tombéza nous ouvre de fait l'accès à son livre intérieur, nous remarquons que sa mémoire a pu rester intacte, et n'attend que de se dévoiler pour que le personnage quitte la scène. Sa vie est racontée comme un récit fantastique abolissant toute contrainte temporelle, Durand argumente : « *la mémoire, permettant de revenir sur le passé, autorise en partie la réparation des outrages du temps. La mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir* » (DURAND, 1992, p. 466). Eliade de son côté, se référant à la philosophie grecque, valorise deux sortes de mémoires ; la mémoire primordiale et la mémoire personnelle, il explique :

Léthé est impuissant à l'égard de quelques privilégiés : 1⁰ ceux qui, inspirés par les Muses, ou grâce à un « prophétisme à rebours », réussissent à recouvrer la mémoire des événements primordiaux ; 2⁰ ceux qui, tels Pythagore ou Empédocle, parviennent à se rappeler leurs existence antérieures. Ces deux catégories de privilégiés vainquent l'« oubli », et donc en quelque façon la mort. (ELIADE, *Aspects du Mythe*, 1963, p. 155)

Tombéza se trouve être dans la deuxième catégorie, puisqu'il a accédé à son existence antérieure, donc à son immortalité symbolique. Le monologue intérieur et le flux de l'inconscient sont un chemin traçant le parcours de ce personnage hors-norme. Si les yeux sont les fenêtres de l'âme, dans le cas de Tombéza, ils sont une fenêtre sur la vie et une existence délabrée à l'image de cette *société qui marche sur la tête*. La mémoire dans ce roman est un espace catalyseur qui n'a rien perdu. Elle est un moyen qui lui permettrait de réaliser sa vengeance.

Le narrateur dans *Le Fleuve détourné*, après avoir perdu la mémoire, est embauché comme jardinier dans un hôpital qu'il a réussi à lui seul à transformer en paradis, mais un jour, tout comme la madeleine de Proust, tout se déclenche soudainement à cause des oiseaux, lesquels, « *pris de folie, descendirent des branches des arbres et se mirent à picoter les fleurs. En un instant le jardin fut ravagé [...] l'hôpital tomba alors dans un silence sépulcral. Ce fut ce jour que je recouvrai la mémoire* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 35), c'est de cette manière que le narrateur a pris conscience de sa condition d'homme. Par cette mémoire, le narrateur renait à la vie, il est le deux-fois né, mais il acquiert aussi une mémoire mortelle, puisqu'à travers elle, le narrateur s'est retrouvé dans la stature d'un martyr.

La mémoire du narrateur dans *Le Fleuve détourné* l'a projeté dans le monde de la condition humaine, nous retrouvons ici l'archétype du péché originel qui a vu Adam et

Eve chassés du paradis après avoir été trompés par un serpent, si le serpent est un symbole terrestre pour Durand, les oiseaux sont les symboles célestes¹⁶, leur rôle est de propulser le narrateur dans l'espace mémoriel qui est son existence. Dans le même roman, nous retrouvons la mémoire par le miroir, Rachid, un des personnages, retrouve son image à travers un miroir : « *Rachid s'est alors rapproché à pas de loup. Il s'est longtemps perdu dans la contemplation de son image* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 30), un peu plus loin l'un des sioux est aussi fasciné par l'idée du miroir « *Il surveille l'alentour désert avant de se laisser prendre à son tour par le piège du miroir* », à ce sujet Lacan signale : « *c'est un miroir au-delà duquel ce n'est que par accident que se projette l'idéal du sujet [...] il remplit un autre rôle –un rôle limite, il est ce qu'on ne peut franchir* » (MILLER, 1986, p. 181), le miroir mimounien est à la fois un miroir narcissique et un miroir-mémoire, l'image reflétée n'est qu'un piège dans lequel nous croyons retrouver une identité perdue.

1.1.2. Raison mémorielle

Eliade distingue deux sortes de mémoires : la mémoire primordiale, celle qui se réfère à la création du monde, nous y retrouvons les mythes cosmogoniques et les mythes théogoniques, et la mémoire personnelle qui décrit les existences personnelles. Cependant, la mémoire concernant l'origine du monde se déroule dans un TEMPS (T), un TEMPS primordial et celle concernant les existences humaines se déroule dans un temps (t), c'est cette relation qui détermine le sens même du mythe.

Le mythe, pour reprendre M. Eliade « *raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements* » (ELIADE, *Aspects du Mythe*, 1963, p. 16). L'univers mythique est mis en valeur dans un récit à la fois personnel et primordial du visiteur annuel de Zitouna. Un personnage qui conjoint en lui les deux caractères de Vingt-Cinq et de Tombéza, il est à la fois réel et mythique. Son passage dans Zitouna signe l'archétype de la répétition. En constituant le seul changement à la monotonie de Zitouna, il finit par doter son existence une valeur cyclique. Lors d'une de ses visites, il affirme : « *je sais que vous avez eu à subir l'oubli de l'Histoire, le drame de la domination, les affres de la misère et les doutes de la nuit. Et pourtant vos malheurs ne font que commencer* » (MIMOUNI, *L'Honneur de*

¹⁶ Pour Durand, les oiseaux sont isomorphe des serpents, ils remplissent de ce fait la même symbolique

la tribu, 2008, p. 70). La présence du saltimbanque à Zitouna se révèle être un signe prémonitoire quant à l'avenir de la tribu.

Le parcours de ce personnage relève du mythe puisqu'il affirme : « écoutez-moi, vous tous, et retenez mes paroles. Je parle pour l'avenir et ne me trompe jamais, j'ai dix siècles d'existence sans compter les années, poussières de mon âge. » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 68), sa présence est une présence mythique à l'image du récit qu'il va entreprendre, récit qui sera mis sous l'égide d'une double mémoire ; l'une est personnelle, vraisemblable, l'autre est une mémoire primordiale relatant une histoire des origines et *de facto*, c'est une mémoire mythique. Eliade déclare :

Les images, les symboles, les mythes [...] répondent à une nécessité et remplissent une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être. Chaque être historique porte en soi une grande partie de l'humanité d'avant l'Histoire. [...] en échappant à son historicité, l'homme n'abdique pas sa qualité d'être humain pour se perdre dans l'animalité ; il retrouve le langage et, parfois, l'expérience d'un paradis perdu. (ELIADE, *Images et Symboles*, 1980, pp. 18-19)

Ce visiteur porte en lui-même la mémoire des temps révolus, il est aussi un des signes annonciateurs des tempêtes à venir.

1.2. La mémoire dans et par l'espace (l'espace comme lieu de la mémoire)

A travers la mise en scène d'un hôpital délabré dans *Tombéza*, c'est sa société que Mimouni a voulu mettre à nu. Cet espace n'est qu'un motif pour dire et peindre la *clochardisation de l'Algérie*, cependant tout se passe par le corps paralysé de Tombéza dont l'inertie permet une perception globale de tout ce qui se passe alentour de ce corps. L'immobilité lui permet aussi une projection mentale dans les paliers de son existence. Par le truchement de la raison mémorielle, le corps est détaché du sujet pensant et devient ainsi un objet pensé à l'instar des objets qui l'entourent.

C'est la mémoire existentielle qui, dans ce roman, est mise en valeur, puisque Tombéza entreprend de raconter sa propre histoire par la transposition de ses perceptions sur ses réminiscences. Un tel procédé de mémoire analogique est récurrent dans l'écriture proustienne où le personnage se projette à travers les différentes pièces de la maison au sein desquelles il avait vécu. C'est de la sorte que Tombéza transpose sur ses perceptions les différentes strates de sa vie. Andrieu étaye notre propos en argumentant :

Les souffrances de notre enfance, enfermée dans les années sans paroles, attendent la nomination. La chair est notre seul livre écrit par nous-mêmes sur nous-mêmes. Certes le corps est marqué par les signifiants, par le regard de l'Autre et par les paroles

déterminantes. Mais la chair existe avant ce corps, le sujet est constitué avant l'objet. Il reste à vivre la chair malgré le corps à fin d'incarner dans la parole le vif du sujet. (ANDRIEU, 2002, p. 100).

La mémoire personnelle permet alors au lecteur de faire connaissance avec le personnage, de pénétrer jusque dans son intimité et de connaître ce faisant toute son existence, laquelle est pleinement dévoilée sous ses yeux par le narrateur. En effet, Tombéza ouvre les portes de son jardin secret et nous invite à accéder à un espace abstrait et pourtant réel. Et cet espace intime nous est d'autant plus accessible que Tombéza se trouve dans une posture primordiale et intime, de par sa position allongée et sa paralysie, qui rappelle la position sépulcrale, où le mort, reposant dans son cercueil, se situe dans un espace de l'entre-deux, qui lui permettrait d'accéder à deux réalités donc à deux niveaux : le monde d'ici-bas et le monde céleste. L'on peut dire qu'à ce stade, Tombéza constitue une rupture de niveau, qu'il devient une sorte d'espace sacré qui lui confère des facultés quasi divines, celle de voir au-delà et de tout juger. A travers ses incursions dans le passé par le biais de la mémoire, Tombéza se ressouvient, il raconte, dans un style prégnant de lyrisme :

Si nos pas sont si lourds, nos geste si lents, nos sourires si rares, nos regards si souvent absents, si l'amertume persiste au coin de notre bouche, n'est-ce pas que la vie à un goût de désastre accompli, de gâchis irrémédiable, de fantastique nostalgie... Quand je songe à mon enfance, c'est l'image des figuiers de Barbarie qui s'impose aussitôt à mon esprit. [...]. Je ressemblais à ces figuiers de Barbarie. Je grandissais en dépit de tous les pronostics, chétif et clopinant, mais hargneux et tenace. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 41-42)

L'amertume suinte de ses souvenirs, elle imprègne sa mémoire de haine, haine remontée de l'enfance, qui persiste jusqu'à la fin du roman et enveloppe toute sa mémoire sans répit et sans relâche : « *pas une ride à ma mémoire : la haine est sculpteuse émérite* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 191), La haine qui hante sa mémoire a fait du personnage un anti-héros¹⁷, elle le dote d'un implacable pouvoir : celui de venger la mère qu'il n'a pas connue. La mémoire devient un espace nécessaire, voire vital, car c'est d'elle qu'il puise la faculté d'accéder à l'immortalité.

L'histoire de la tribu de Zitouna est un vaste mémorial raconté par l'un de ses habitants. La mémoire dans *L'Honneur de la tribu* relève dans une certaine mesure de la dimension fantastique dont parle Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.

¹⁷ La notion de l'anti-héro est une notion qui désigne un héros de l'échec, échec symbolisé dans l'incapacité d'accomplir la mission qu'il s'est attribuée. Dostoïevski a largement fait appel à ce type de héros, particulièrement dans son roman *Crime et châtiment*, héros contradictoires, incarnant le mal sans pour autant le vouloir.

Basée sur le témoignage d'un membre de la tribu, la mémoire de Zitouna est transmise comme un héritage des temps primordiaux et constitue de ce fait une passerelle entre le lecteur et le village. Le témoignage constitue selon P. Ricoeur « *la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'Histoire* » (RICOEUR, 2000, p. 26), et dans le cas qui nous occupe, il contribue à assurer le lien avec le passé, et partant, il maintient vivante la mémoire qu'il sauvegarde envers et contre les abus des manipulations mémorielles entreprises à l'aube de l'indépendance. La narration dans ce roman est prise en charge par un « nous » qui se substitue au groupe, le narrateur ne manque pas de signaler : « *notre mémoire collective avait gardé vivace le souvenir de récits des temps anciens, lorsque nos pères se virent contraints de payer le prix du temps gâché. L'Histoire est rancunière* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 125), la rancune de l'histoire est mise en relief par l'intrusion violente de la modernité dans le village, lequel, replié sur lui-même, vivait jusque-là à l'écart du monde.

Telle une matrice originelle/utérine, la mémoire de Zitouna est restée le réservoir intact favorisant la survivance de l'image authentique du village contre toutes les interventions intempestives de l'Histoire. Ce « nous » collectif permet la réactualisation d'une mémoire collective dont le vieux narrateur est le porte parole privilégié ; à ce titre M. Eliade signale que « *la mémoire collective est anhistorique* » (ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, 1969, p. 59), ce double pouvoir de vaincre l'histoire et de pérenniser la mémoire, les habitants de Zitouna l'ont expérimenté en tournant le dos à tous les événements destructeurs et en se réfugiant derrière les seuls remparts qu'ils possèdent : *la religion, la langue et la mémoire*, à tel point que ni le déferlement des troupes françaises ni les conséquences qui en ont découlé n'ont réussi à les en déloger. Seule, l'intrusion de la modernité a réussi à fracasser le cocon protecteur de la Zitouna. Et pareille intrusion a été si déstabilisante que ses effets sur La Zitouna ont été plus pernicioseux que ceux générés par le colonialisme comme ne manque pas de faire remarquer judicieusement le fils illégitime de Omar El mabrouk à son père : « *vous ne vous seriez levés contre le colonisateur que pour le remplacer* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 210). L'histoire de Zitouna est une histoire primordiale dans le sens où elle a été gravée dans la mémoire collective, Eliade souligne « *l'évènement historique en lui-même, quelle qu'en soit l'importance, ne tient pas dans la mémoire populaire et son souvenir n'enflamme l'imagination poétique que dans la mesure où cet évènement historique se rapproche le plus du modèle mythique* » (ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, 1969, p. 58), à partir

de ce constat, nous appréhendons l'introduction du récit mythique du saltimbanque. La mémoire collective dans *L'Honneur de la tribu* s'inscrit dans les temps primordiaux qui abolissent toutes les frontières entre les temps. Levinas affirme avec raison :

Ma mémoire reprend et retourne et suspend le déjà accompli de la nature. La fécondité échappe à l'instant ponctuel de la mort. Par la mémoire, je me fonde après coup, rétroactivement : j'assume aujourd'hui, ce qui dans le passé absolu de l'origine, n'avait pas de sujet pour être reçu et qui, dès lors, pesait comme une fatalité. Par la mémoire, j'assume et remets en question. La mémoire réalise l'impossibilité : la mémoire, après coup, assume la passivité du passé et le maîtrise. La mémoire comme inversion du temps historique est l'essence de l'intériorité. (LEVINAS, 2000, pp. 48-49)

La mémoire constituerait donc un espace d'affirmation de soi, elle serait aussi la preuve irréfutable et l'emprunte d'une existence passée.

1.3. Le temps dans et à travers le corps

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, le corps est, par excellence, un espace qui révèle le passage du temps. De la même manière que les rides témoignent du passage de Kronos, le corps et les tenues vestimentaires dont il est affublé sont révélateurs de l'époque à laquelle ils renvoient, et les vêtements comme notre façon de les porter sont des témoins oculaires. Dans *Le Fleuve détourné*, le narrateur constate à la vue de son père combien ce dernier « *avait terriblement vieilli* », comme si pendant ses années d'absence « *il avait dû vivre son temps* » et celui de son fils (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 45), pareille assertion énoncée par le fils démontre avec éloquence l'usure du temps et les traces indélébiles dont il a marqué le corps paternel. Indéniablement donc, le temps qui passe laisse ses empreintes sur le corps qui devient ainsi un espace des plus révélateurs des modifications subies et des avatars temporels.

Le personnage principal du *Le Fleuve détourné* exerce le métier de cordonnier, il est celui qui fabrique pour ceux qui, là haut « *dans la montagne,[...]ont besoin de solides chaussures* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 23), il est même recruté au maquis pour ce métier qu'il exerce si bien et qui s'avère être d'une telle utilité : en effet, la Révolution a besoin de maquisards pouvant marcher, parcourir monts et vaux par tous les temps et déjouer tous les pièges de l'ennemi. Les chaussures sont donc essentielles dans cette guerre des maquis, et la figure du cordonnier devient ainsi le symbole de l'adjuvant précieux. Cette fonction est d'autant plus valorisante qu'elle consiste en la « *domestication de la substance* » pour reprendre Bachelard qui explique que : « *c'est toute la nature qui est vaincue dans l'une de ses matières et c'est tout l'humain qui est*

vainqueur dans la bataille d'une journée » (BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1948, p. 61). Ainsi, ce modeste cordonnier peut aussi symboliser ce peuple qui, de jour comme de nuit, par tous les temps et aux prix de tous les risques, a aidé la Révolution à « avancer » pas à pas, « vaincre » progressivement les forces hostiles. Le métier de cordonnier est encore survalorisé par la présence d'une autre figure de cordonnier, mise en abyme dans le texte mimounien, et incarnée par le personnage du vieux Saïd, qui ne manque pas de tourner en dérision son handicap « *je me croyais devenu infirme. J'avais tort. Le pouce et l'index sont les deux doigts vraiment utiles de la main, et je me débrouille très bien aujourd'hui sans le reste* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 118), de nouveau donc, la figure du mutilé est prégnante, elle est valorisée, cette figure va fusionner avec celle du cordonnier pour remettre la société en route.

Les métiers dont l'exercice requiert énergie et dynamisme corporels abondent dans la trilogie. Ce sont des métiers qui mettent en exergue la résistance des personnages face à la matière dure, qu'ils parviennent à vaincre et à re-forgier grâce à leurs forces tant physiques que morales. Dans le premier volet (*Le Fleuve détourné*), le narrateur exercera le métier d'éboueur, tâche qui réactualise l'un des douze travaux d'Hercule : nettoyer les écuries d'Augias. Et de fait, le travail d'éboueur dans ce roman consiste, pour le narrateur, à nettoyer, voire à purifier, la ville considérée comme la décharge digestive de ses habitants. Nous retrouvons ce métier dans *Tombéza*, où le personnage éponyme a longtemps travaillé comme garçon d'écurie dans la ferme du colon Biget. C'est de cette manière que s'esquisse et s'affirme l'analogie entre le narrateur du *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*. Dans le premier roman, le personnage marginal de Ali le fou émet, dans un flux remarquable de mots, le désir impérieux de voir « *la crue imprévue, irrésistible et violente, qui viendra balayer tous ces monceaux d'immondices* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 49) un désir, émis par un « fou », se donne à lire comme la réactualisation de la mission herculéenne de nettoyage. Notons que le personnage du fou est des plus valorisées, que l'idée du fleuve détourné est des plus euphémisées, et qu'à travers cet énoncé, le personnage montre la nécessité de trouver un cours d'eau à détourner en vue d'assainir le pays et d'effacer l'infamie.

Chaque époque porte en elle une vision du monde, ce qui impliquerait une vision sur le corps, rappelons que le corps est ce qui nous met en relation directe avec le monde. Le châtiment est l'une des procédures qui permet d'inscrire directement la vision du système

judiciaire sur le corps incarnant le sujet coupable. Foucault a largement analysé l'inscription d'un système d'abord sur le corps puis la manière avec laquelle ce même système s'immisce jusqu'à affecter l'âme du condamné. Notons que ces incarnations corporelles du châtement ont suivi une évolution à travers le temps. Par conséquent, le corps chez Mimouni est un lieu où se lisent plusieurs sentences dont chacune représente une démarche propre à une époque bien déterminée.

Dans *Tombéza*, le châtement est directement lié à l'après-guerre. Animés par une vengeance féroce, plusieurs individus déversent sur les anciens collaborateurs leur trop plein de haine, inscrivant ainsi leurs souffrances et leurs complexes sur les corps des prisonniers, Tombéza se remémore cette époque où l'appétit vengeur a fait dévorer aux enragés jusqu'au parties intimes des êtres humains : « *nous sommes neuf dans la pièce, chevilles liées par des cordelettes, poignets attachés aux chevrons du toit. Torses nus. Pour la plupart, les joues et poitrines zébrées de sillons sanguinolents* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 191), les sillons sanguinolents sont ici la marque inéluctable du temps. Le sillon est le symbole du temps, si ce sillon est en sang, cela explique que Mimouni veuille peindre cette époque sur les corps de ses personnages pour transformer ainsi en archive vivante, archive qui signera la transition de la période coloniale à celle de l'indépendance, avant de signaler que « *le bourreau n'a jamais la mémoire de ses victimes [et] implacable est la vengeance des lâches* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 193), nous retrouvons dans ce roman le complexe de castration cher à Mimouni, un complexe qui provoquera « *un cri de fin du monde* ». Le supplice, pour reprendre M. Foucault « *ne rétablissait pas la justice, il réactivait le pouvoir* » (FOUCAULT, 1994, p. 53), le constat de M. Foucault appuie le glissement qu'a connu le pouvoir dans les romans de Mimouni, en effet, loin de changer, les procédures ont juste inversé les exécutants. A travers ces mises en scène, l'auteur montre la perpétuation de la haine qui a juste changé de camp confirmant ainsi que la vengeance engendre la vengeance.

Les corps se transforment et sont transformés par le temps. Dans *Le Fleuve détourné*, c'est le corps de l'épouse du narrateur qui est décrit de manière remarquable, puisque le narrateur retrace la transformation complète mais aussi décrit son sentiment vis-à-vis de cette transformation :

Elle portait les cheveux coupés, et avait abandonné l'habit traditionnel au profit d'une jupe et d'un chemisier. Ses lèvres étaient enduites de rouge. [...] la rencontrant dans la rue, je ne l'aurais pas reconnue. Je n'approuvais pas ces changements dans sa tenue [...] j'eus soudain envie de me lever pour me mettre à tout détruire [...] avant de la

saisir, elle, par ses cheveux coupés, lui cogner la tête contre le mur, arracher son masque colorié pour découvrir enfin le vrai visage de Houria, celui baigné de larmes du jour de mon départ. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 166-168)

Dans ce roman, l'aliénation est mise en relief par le travestissement de Houria en femme occidentale au visage colorié. Notons les cheveux coupés de l'épouse qui symbolisent la rupture des liens symboliques, les cheveux étant symboles de liage, les couper signifie couper toute relation avec le passé et avec le temps. Le visage colorié tel un masque est le symbole même de l'assimilation et de l'indépendance confisquée. Houria qui signifie liberté est présentée sous des masques rappelant les bases dévoyées sous lesquelles a émergé l'Algérie indépendante, bases identitaires ayant occulté la réalité intrinsèque des Algériens.

Le même phénomène se retrouve dans *L'Honneur de la tribu*, où les femmes qui sont arrivées ont observé un autre mode de vie que la plupart des femmes habitant Zitouna, le narrateur constate que ces habitudes relèvent d'un fait mimétique « *mais nous comprenions que ces tenues étaient à mettre au compte d'un malheureux mimétisme [...] les civilisés vivaient le regard tourné vers les villes étrangères où beaucoup d'entre eux avaient fait leurs études et passé leurs adolescences* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 172), cette perte de repères généralisée est encore soulignée par le narrateur ; ceux qui ont adopté ces masques ont complètement perdu leur essence,¹⁸ comme il en dresse l'amer constat :

Mais ils ne se rendaient pas compte que leurs nouvelles valeurs, puisées dans des savoirs étrangers, allaient sournoisement saper les racines de leurs êtres. Ils se condamnaient à vivre dans le désarroi et le déchirement, incapables de distinguer ce qui les fonde de ce qui les fait. Oubliant d'où ils venaient, ils ignoraient où ils allaient. Ils avaient perdu leur âme. Dieu aura pitié des égarés. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 173).

A travers les deux lectures croisées, nous nous rendons compte que les deux masques, celui de Houria et celui des habitants de Zitouna ne sont pas les mêmes : Houria a perverti son corps pour garder son Autre qui est son fils, elle a réussi de ce fait à préserver son âme, tandis que les habitants de Zitouna ont perverti leur âme à travers la perversion du corps, c'est de cette manière que se dessine deux espaces aliénés de deux différentes manières, nous distinguons par conséquent deux types d'aliénation dans ces deux romans (*Le Fleuve détourné*, *L'Honneur de la tribu*) : une aliénation corporelle,

¹⁸ Fanon a largement analysé cette aliénation de l'être par l'adoption ses valeurs étrangères dans *Peau noire, masque blanc*.

imposée qui vise à sauver la chair de sa chair (le fils), comme c'est le cas de Houria, et une aliénation spirituelle qui altère les profondeurs des valeurs sociales.

Ces deux espaces corporels aliénés donnent à lire deux destins différents, le premier sera récupéré et resacralisé, le deuxième est définitivement profané, puisque c'est l'âme même qui est altérée.

2. La symbolique de l'espace barricadé

Mimouni donne à lire un espace ambigu du point de vue de ses frontières, ces dernières sont représentées différemment dans sa trilogie. Les cloisons mimouniennes sont tantôt des systèmes protecteurs et tantôt des procédés d'enfermement et d'isolement, cependant ces systèmes d'isolement ne sont pas forcément des systèmes d'isolation. Cette binarité est dévoilée à travers une opposition de deux volontés : celle de fermer et celle d'enfermer ces espaces. Les espaces fermés sont une donnée immédiate d'un environnement matériellement fermé, cloisonné, physiquement obstrué, les espaces enfermés émanent d'une volonté de repli sur soi,

2.1. Les espaces fermés

S'il est une donnée immédiate d'un espace naturellement fermé, ce serait les différents villages transposés dans les romans de Mimouni. La famille du narrateur du *Le Fleuve détourné* s'est trouvée dépossédée par un partage inéquitable entre les autres membres de la tribu, elle s'est vu contrainte de s'installer dans une colline rocailleuse dans des circonstances sont ainsi racontées :

Tête basse, mâchoires serrées. Orphelins, les hommes ! Oseriez-vous pleurer ? Foutus. Espaces désarticulé. Aucune harmonie. Comme un fil de fer entre les doigts malhabiles d'un enfant. De rares figuiers difformes, attestant leur mal de vivre. Un jujubier dressé vers le ciel, surgi comme un miracle en équilibre instable sur son plan incliné. Un horizon bouché par une haie de cactus. Poussière d'épines (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 17)

Loin du monde, cinq familles ont dû s'établir dans un espace chaotique et se sont retrouvées dans l'obligation de recréer le monde puisque l'ancien au sein duquel elles évoluaient est désormais aboli. Pareil recommencement n'est autre qu'une nouvelle chance de construire un modèle spatial qui leur est propre. Le même processus est observé dans *L'Honneur de la tribu*, lorsque les habitants de Zitouna ont investi un espace de désolation pour en faire leur demeure. A cet égard, M. Eliade signale : « toute vie constitue un cycle, dont le modèle est la création, destruction et re-crédation »

perpétuelle du monde » (ELIADE, *La Nostalgie des origines*, 1971, p. 137), ces deux prototypes sont l'exemple de l'éternel recommencement de la vie.

Les deux villages sont analogues dans leur isolation et leur éloignement du reste du monde, le premier se trouve situé au sommet d'une colline, schème ascensionnel récurrent dans la trilogie de Mimouni. Si ce village se retrouve au sommet de l'axe du monde, le village de Zitouna, quant à lui, se situe au pied d'une colline, donc au pied de l'axe du monde. Ces deux villages d'en haut et d'en bas constituent un pivot, un axe autour duquel s'articule la trilogie de Mimouni. Zitouna est une terre qui prend la forme d'un berceau qui serait analogue à « *un berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos* » (DURAND, 1992, p. 270)

Le village de Tombéza est entouré d'une haie de cactus, « *une haie salvatrice* » selon les propos du même personnage. Malgré l'obstacle épineux qu'elle constitue, Tombéza compare sa propre existence et sa propre vie aux figuiers de Barbarie « *quand je songe à mon enfance, c'est l'image des figuiers de Barbarie qui s'impose aussitôt à mon esprit* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 41), l'association de cette plante à l'enfance du personnage n'est pas fortuite. En effet, le village dans lequel vivait Tombéza est analogue à celui du narrateur dans *Le Fleuve détourné*, les deux villages sont entourés d'une haie de cactus, Tombéza, dans un langage abrupt, la dépeint ainsi :

[Les figuiers de Barbarie] forment les haies naturelles des champs, mais aussi bouchent tous les horizons [...]. Quelles affreuses plantes ! Toutes bardées de dards. Même leurs fruits en sont couverts. Elles poussent et prolifèrent sur les terrains les plus ingrats, les plus rocailleux. [...] Va-t-elle dessécher et mourir sous l'ardent soleil de l'été ? Pas de tout. Elle prend racine. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 41-42)

La haie de cactus dans *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* est une haie qui rend le déplacement épineux et rude, les héros des deux romans ont largement exprimé les difficultés endurées dans leurs villages. Ils sont tout le temps contraints de traverser un chemin plein d'épines pour atteindre leurs destinations (rejoindre Houria pour le narrateur du *Le Fleuve détourné*, fuir dans le cas de *Tombéza*) ce voyage épineux est en lui-même un voyage initiatique au sens où l'entend M. Eliade « *les difficultés de celui qui cherche un chemin vers le soi, vers le centre de son être, etc. le chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite du passage du profane au sacré* » (ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, 1969, p. 31). Cette première caractéristique place les deux villages dans l'œil du cyclone.

Nous remarquons que les espaces mimouniens sont entourés par des éléments hétérogènes qui remplissent les mêmes rôles et la même symbolique. Zitouna s'avère être un berceau maternel par sa position entre les sommets des montagnes qui l'entourent, le village de Tombéza et celui de *Le Fleuve détourné* sont entourés de haies de cactus leur procurant une valeur protectrice, c'est notamment la circularité de ces frontières qui dote cet espace d'une dimension sacrée. Un troisième élément est introduit dans le premier roman, c'est la forêt.

Le campement des maquisards dans *Le Fleuve détourné* se trouve être à l'intérieur même d'une forêt : « *vers midi, nous entrâmes dans une forêt très haute et très dense. Au bout d'un petit moment j'aperçus des constructions parmi les arbres* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 25). Dans cet espace, au milieu d'une forêt, une vie s'anime, s'organise, des espoirs ravivent des cœurs meurtris par la guerre. L'espace sylvestre, dans ce roman, offre une grande possibilité de régénération de l'ordre cosmique. Les maquisards y vivent dans une convivialité et une fraternité qui viennent porter à maturation les projets d'un avenir meilleur. C'est dans ce milieu « fermé et sacré » que le narrateur prendra pleinement conscience de l'utilité de son métier de cordonnier : « *là haut dans la montagne on avait besoin des gens comme moi, parce que des chaussures solides et résistantes étaient pour eux une nécessité* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 21), et c'est parmi ce groupe fraternel qu'il se rendra compte de l'importance pour son peuple d'avoir un bon guide.

Dans le régime nocturne de l'imaginaire, Gilbert Durand a démontré combien la sacralité des espaces féminins est isomorphe de celle des images utérines et combien pareille sacralité est surdéterminée lorsqu'elle est associée aux paysages voûtés :

La forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le « bois sacré ». Le lieu sacré est bien une cosmisation, plus large que le microcosme de la demeure, de l'archétype féminin (DURAND, 1992, p. 281)

Ainsi, la forêt figure un espace secret et sacré ; fermée sur elle-même, telle une coquille ou une cavité utérine, elle se protège des agressions de l'extérieur et protège ses « hôtes » aussi sûrement qu'une mère protège sa progéniture. Espace fermé mais fortement animé, la haie naturelle pleine de mystère aide à préserver les mystères qui gisent en elle. Mystères que nous essayerons de percer dans une autre partie de notre travail.

2.2. Les espaces enfermés

L'enfermement est le résultat d'une volonté délibérée de mettre à l'intérieur d'un espace entourée de barricades un groupe de personnes ou toute une société entière. Nous comprendrons que l'enfermement est un processus qui n'est pas une donnée immédiate. Contrairement à l'espace fermé qui est accepté, l'enfermement est un système subi dans la contrainte, voire la peur.

Si le premier espace mis en scène dans *Le Fleuve détourné* est un camp de concentration vaguement décrit, l'idée d'une cellule de prison, c'est-à-dire d'un espace d'enfermement, prend forme et devient plus consistante après l'arrestation du narrateur- qui a tiré sur les violeurs de sa femme-et son incarcération dans un poste de gendarmerie. Il est alors placé sous surveillance dans une cellule vaguement éclairée à l'intérieur de laquelle se déroule une scène étrange qui prend les allures d'un combat allégorique entre deux espèces de fourmis : les fourmis rouges et les fourmis noires ; observant ce combat, le narrateur raconte :

Je suivais un instant des yeux les mouvements des unes et des autres. Je me rendais compte avec stupéfaction qu'elles étaient en train de mener une véritable bataille rangée. [...]. Je me dis que les fourmis rouges n'allaient faire qu'une bouchée de leurs ennemies. Je me trompais, [...], en réalité les fourmis noires étaient en train de faire un véritable carnage. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 188-189).

Dans cette cellule, s'affrontent en effet deux univers différents, celui, infiniment grand, représenté par les fourmis rouges et celui, infiniment petit, représenté par les fourmis noires dont la victoire finale démontre que le monde lilliputien finit par renverser le monde gigantesque.

A travers ce combat de fourmis rouges et noires, qui met en scène allégoriquement sa propre société, Mimouni inverse les rôles en vue de donner une vision d'un monde inachevé, dont les plans sont esquissés par le biais de ce camp, situé dans un terrain vague, et de surcroît vaguement décrit.

En effet, les intentions de l'enfermement sont là, en pleine ébauche. Les protagonistes dans *Le Fleuve détourné* semblent se trouver dans une prison en plein air, dont la clôture se met en place progressivement tout au long de la narration. L'évaluation de cet enfermement continu s'effectue à travers le regard effaré de Rachid, l'un des personnages du roman, qui, de sa fenêtre, suit la mise en place de la clôture : « *il se lève et va s'accouder sur le rebord de la fenêtre pour observer avec inquiétude le rapide*

avancement de la clôture de barbelés avec laquelle on essaie de nous encercler. Il est vert de rage. » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 70), cet espace observé par Rachid esquisse l'espace d'une prison en plein air que la clôture de barbelés confirme et que l'idée d'« encercler » renforce. En effet, la volonté d'enfermement est sans conteste mise en exergue par la circularité suggérée par la présence du mot « *encercler* ». Gilbert Durand souligne que dans le régime diurne de l'image « *la cuirasse, l'enceinte fortifiée marquent une intention de séparation, de la promotion du discontinu* » (DURAND, 1992, pp. 190-191), pareille intention de séparation est par ailleurs largement démontrée dans la volonté de castration des prisonniers énoncée dès les débuts du roman, elle servira de pierre angulaire et de leitmotiv pour le roman. L'idée de séparation est marquée également par les instances administratives fermées à toute sollicitation du peuple. Le narrateur est contraint de recourir à l'intervention de l'un de ses proches pour pouvoir entrer en contact avec les responsables de la mairie d'abord, ensuite pour rédiger ses doléances à l'administrateur du camp.

L'enfermement, dont les effets s'exercent d'abord sur l'âme pour s'étendre ensuite au corps, est largement développé par M. Foucault dans son ouvrage *Surveiller pour punir*: « *entre le crime et le retour au droit et à la vertu, la prison constituera un espace entre deux mondes, un lieu pour les transformations individuelles qui restitueront à l'état les sujets qu'il avait perdus. Appareil à modifier les individus.* » (FOUCAULT, 1994, p. 125), l'altération des esprits s'est effectuée d'abord dans *Le Fleuve détourné* par l'aliénation du groupe, même si les corps sont demeurés sains. Seul Rachid échappe à cette manipulation en s'enfuyant au-delà des barrières. D'ailleurs, ce personnage porte bien son surnom : le Sahraoui, appellation qui laisse entendre combien les immensités immaculées du désert l'ont doté de la faculté de retrouver son espace originel.

Dans *Tombéza*, c'est le corps paralysé du personnage qui constitue le premier contact avec ces espaces enfermés. Tombéza, en effet, n'est qu'une momie vivante qui observe et s'observe. C'est un sujet inactif enfermé à l'intérieur d'une carapace, désarmé et incapable de se défendre. Mais plus qu'un état physique handicapant d'un personnage, cette paralysie constitue, pour Mimouni, un moyen efficace de décrire une société sclérosée, repliée sur elle-même, complètement vidée de la moindre substance vitale, ce qui nous fait dire que *Tombéza* est un roman de l'inespoir pour reprendre H. ARAB, pour qui l'inespoir est l'absence totale de l'espoir, ARAB oppose l'inespoir au désespoir en ces termes : « *dans le cas précis de Tombéza, il faut plutôt se garder de parler de*

désespoir, car ce personnage vit sans aucun souhait en perspective. Il vit tout en subissant tous les aléas de son existence. Son exigence autrement dit, est celle de l'inespoir » (ARAB, 2014, p. 37).

Cette absence totale de l'espoir est réincarnée dans l'espace de l'hôpital, toujours dans ce roman. A l'image de l'Algérie indépendante, l'hôpital est le lieu où se concentrent toute la dégénérescence et toutes les déficiences de la société. C'est un espace associé aux Enfers, idée suggérée par la présence de Aïssa le borgne, campé en « harceleur » à l'entrée du bâtiment hospitalier, et dont l'image rappelle fortement celle du cerbère, chien des Enfers. Tombéza, que la vue du borgne répugne au plus haut point, se fait fort de rappeler les responsabilités des uns et des autres « *et si le mal pourrit ce pays entier, n'est-ce pas que nous sommes tous coupables sinon tous mauvais ?* » (MIMOUNI, Tombéza, 2007, p. 223), comme le fait Mimouni lui-même qui reconnaît à propos de son roman : « *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* »¹⁹, cette forme de responsabilité collective est un écho à l'image du cerbère qui symbolise ainsi notre enfer intérieur.

S'il est un système d'enfermement fortement prédominant dans la trilogie de Mimouni c'est le système des valeurs hérité des traditions millénaires conjuguant un système social basé sur le code de l'honneur et des pratiques païennes à l'instar de l'Olivier du Village de Zitouna -nous reviendrons longuement sur cette image - avec une tradition musulmane ado/aptée d'une manière aléatoire au mode de vie de différentes communautés représentées dans la trilogie.

Dans *Le Fleuve détourné*, le narrateur se voit exclu pour avoir épousé une proscrire du village, il raconte : « *personne ne vint recouvrir mes épaules du burnous blanc, rire camouflés. Insinuations. Et cela continua après la cérémonie. Refus du salut matinal, économie de sourires. La solitude. Où étais-tu alors, père ?* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 22), le narrateur s'est vu refusé le burnous ancestral, symbole de pureté originelle, le père évoqué symbolise le père protecteur dont l'absence tout au long de ces moments de solitude et d'abandon social, trouve son origine dans l'adoption d'un système basé sur l'exclusion, le mépris et le bannissement.

¹⁹ Cité par Christiane Achour repris par Hacène ARAB.

A travers cette alliance ou mésalliance- selon les points de vue-, Mimouni s'attelle à dénoncer les défauts des codes de l'honneur érigé en système par une société patriarcale puritaine, qui lèse les démunis et les faibles et renforce la puissance des notables, pérennisant ainsi l'ordre établi, celui des mâles misogynes. Le prétexte est tout trouvé pour l'auteur de fustiger ces valeurs archaïques et injustes en recourant à l'évaluation de l'épouse proscrite du narrateur, dont le discours est des plus virulents :

Toute relation avec une femme n'est jamais conçue que dans un but : arriver à la renverser sur le dos. Ce n'est qu'un être second, source et objet du plaisir. La naissance d'une fille est une tare qui vient frapper la famille. On n'en parle jamais, on essaie d'oublier son existence, et de la cacher aux autres. Fruit tentateur, elle est élevée dans de sombres alcôves, comme une fleur d'ombre, sans jamais voir le soleil, loin, loin, loin, hors de portée des mâles qui se pavanent dans les rues [...]. Elle ne reste qu'une chimère [...]. Son apparition au grand jour est un scandale. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 177-178)

Ce type de discours est récurrent dans toute la trilogie, notons que dans *Le Fleuve détourné*, les bras de l'épouse sont interdits au narrateur, nous retrouvons l'explication dans *L'Honneur de la tribu* où le narrateur reconnaît avoir conseillé aux jeunes mariés de ne prendre leur femmes que dans la nuit et de ne jamais exprimer son affection et son amour à sa femme puisque pour lui « *tout commence par la femme* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 173).

Les conséquences de telles pratiques font des espaces mimounien des espaces enfermés, barricadés par un système arbitraire qui n'offre aucune ouverture sur le monde extérieur. Un tel confinement favorise l'émergence de deux tares dont la première est l'extrémisme reposant sur des lectures rétrogrades du Coran, telles qu'usitées par les habitants de Zitouna qui, excluant le savoir profane des livres, se sont adonnés à la lecture d'un seul. Le Livre. La seconde conséquence d'un tel enfermement est la désintégration sociale, laquelle, accentuant les conflits de générations, renforce la frustration refoulée découlant des fissures sociétales. Mimouni n'a pas manqué de mettre en exergue de telles disparités génératrices de fossés profonds séparant une fois de plus ces espaces en deux : un espace à soi et un espace à l'Autre, empêchant l'émergence *de cette altérité assumée* dont parle Paul Ricœur. Chez Mimouni donc, nous sommes en présence d'une altérité non-assumée, d'une altérité vouée à l'échec, car dans le monde qui représente une coexistence entre deux groupes différents, l'identité de l'un passe par le miroir de l'Autre, Ricœur affirme dans *Soi-même comme un Autre* :

Pour une grande part, en effet, l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces **identifications-à** des valeurs, des idéaux, des modèles, des héros, **dans** lesquels

la personne, la communauté se reconnaissent. Le se reconnaître-dans contribue au se reconnaître-à... l'identification à des figures héroïques manifeste en clair cette altérité assumée. (RICOEUR P. , 1990, pp. 136-137)

Se reconnaître-dans est l'un des points importants dans la vie en communauté ; les nouveaux arrivants dans Zitouna ne reconnaissent plus les idéaux ni les valeurs ancestrales de la tribu, et partant l'espace communautaire s'est scindé en deux groupes qui s'affrontent sans se reconnaître, faisant perdre aux personnages tout sentiment d'appartenance-à.

3. L'expression du temps dans l'espace et l'expression de l'espace dans le temps

L'évolution du temps ne peut se produire sans influencer l'espace, tout déplacement dans l'espace est en fait un déplacement dans le temps, notons que le temps n'est pas vécu de la même manière dans deux lieux différents. Les visages du temps²⁰ sont multiples et les symboles qui les manifestent le sont tout autant.

3.1. L'espace temporaire

Le déplacement dans les romans de Mimouni est signe d'une volonté profonde de changement. Le passage d'un espace à un autre réactive aussi le temps qui semble s'arrêter. La fragmentation qui aboutit à cette forme d'abolition est une esthétique efficace pour réactiver et transposer des moments sur chaque espace. M. Eliade signale à ce propos « *(le) temps destructeur était le temps profane, la durée proprement dite : il fallait l'abolir, pour réintégrer le moment mythique où le monde était venu à l'existence* » (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 71), cette abolition est symboliquement mise en scène dans *Le Fleuve détourné* lorsque le narrateur a ouvert la tombe de son commandant de guerre Si Chérif.

Dans cette scène, s'affrontent deux mondes complètement disjoints ; celui des morts et des vivants, dans laquelle Mimouni a procédé à une effectuation de rupture de niveaux, non seulement en ramenant un mort à la barre des témoins, mais aussi en permettant à un vivant de l'interroger. Cette scène où s'affrontent les vivants et les morts, commence par l'ouverture de la tombe du commandant, qui est pris à témoin, est une scène des plus hallucinantes. Ce procédé n'est pas nouveau en littérature, Mimouni y recourt en le

²⁰ « Les visages du temps » est une expression tirée de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* où Gilbert Durand explore les différentes manifestations du temps dans l'univers des symboles et des mythes, selon lui, les symboles manifestant le temps sont essentiellement associés au régime diurne de l'image ou ce qu'il désigne par le régime des antithèses.

réadaptant par l'instauration d'un dialogue entre morts et vivants ; le narrateur interroge son interlocuteur-le défunt commandant- pour savoir s'il est vivant ou mort, et celui-ci, ayant par son statut de mort, acquis le don d'ubiquité, donne sa version de l'histoire : « *Tiens ! Je n'aurais jamais cru que ce vaurien d'Ahmed pût un jour devenir maire du village. Il s'est toujours montré plus bête que l'âne de son père. A-t-il changé à ce point ?* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 81-82). Le tombeau, censé être le temple des secrets, pour reprendre le dicton populaire « *emmener sons secret au tombeau* » est, dans le cas qui nous occupe, incapable de taire ce qu'il sait.

Tout au long de son chemin, le narrateur ne cesse de voir des tombes ouvertes, qui semblent se « réanimer » comme pour déverser sur les vivants les secrets enfouis dans les tréfonds de la terre, mais aucun secret n'est divulgué, car comme le souligne Bachelard « *le secret est une tombe et ce n'est pas pour rien que l'homme discret se vante d'être le tombeau des secrets* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 115), Si Chérif n'a rien pu révéler au narrateur, les tombes restées ouvertes sont demeurées muettes, et l'oncle du narrateur d'expliquer à son neveu l'importance des secrets enterrés dans ces tombes :

Les morts sont des observateurs privilégiés de notre monde et ils peuvent avoir à révéler des vérités que le peuple n'est pas prêt à entendre. Ce n'est pas un déni de démocratie, mais la simple prise en compte de la spécificité de l'étape transitoire que nous traversons. Alors tu comprendras que si le gouvernement interdit la presse étrangère, ce n'est pas pour vous laisser consulter les morts [...]. Mon fils, il est des secrets si lourds que même dans la tombe, on ne peut se résoudre à les révéler. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 90)

Même le recours à cette rupture des niveaux et des temps reste sans effet sur l'état du narrateur qui semble sombrer progressivement dans un état d'hébétude et de nihilisme, à tel point que le bien avisé Ali le fou lui fait remarquer : « *je suis bien triste pour toi, parce que tu vas beaucoup souffrir. Moi, j'ai déjà fini de le faire : je suis devenu fou.* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 84).

Tombéza raconte la saga d'un groupe de mendiants errant sur les routes, quémandant nourriture et habits. Ces temps forts du roman s'inspirent d'une réalité vécue durant la deuxième guerre mondiale par le peuple algérien pendant la période coloniale. Le village de Tombéza est marqué par le passage de ces mendiants, passage qui prélude l'arrivée d'un nouveau cauchemar : la misère :

Hommes, femmes enfants [...] marchaient tête basse. Obligés de tendre la main de supplier. [...] il n'y a plus de mémoire quand le ventre tenaille, quand la tête

bourdonne [...] ils étaient si pitoyables, partout menacés, partout rejetés, partout chassés, où pouvaient-ils donc aller ? (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 75-76)

Les temps difficiles sont donc annoncés par ces miséreux réduits à disputer à leurs propres enfants une bouchée de pain.

L'exil est traité par Mimouni dans ce roman comme un déplacement temporaire qui contraint l'être humain à s'installer loin des siens, parfois loin de lui-même, car un exilé n'a jamais sa place dans son nouvel espace comme c'est le cas de Brahim. S'il est un personnage aux antipodes de Tombéza, c'est bien ce personnage dont la présence même et surtout dans l'Hôpital est anachronique. Tombéza, évoquant l'exil de Brahim, ne peut s'empêcher d'être nostalgique :

Brahim, nous sommes tous des exilés, et notre solitude est grande. Exilés de notre lieu, de nos souvenirs, ou de notre source vive. Exil de notre passé, de nos désirs d'un visage aimé [...]. Exil de nos racines, du temps qui passe, et surtout cet exil intérieur qui nous tient éloignés de nous-mêmes. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 252-253)

Ange déchu, jeté dans cette jungle qu'est l'hôpital et évoluant dans une « *ambiance à décourager Dieu* » Brahim sera tué, comme tous les anges chez Mimouni, et Tombéza ne cessera de pleurer sa disparition :

Il est mort dans la plus atroce solitude, il est mort sans même une main amie qui serait venue, au dernier moment, lui soulever la nuque et à défaut de lui fournir un secours, au moins marquer une présence fraternelle, une exigence d'humaine solidarité [...]. Il est mort, alors qu'en fin de compte il était peut-être le seul parmi nous qui méritait de vivre. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 270)

Brahim était sans doute le seul dont la présence humanisait l'hôpital et lui conférait une certaine valorisation, la dimension prophétique du personnage comme l'indique son nom (*Abraham/Ibrahim*) est une réactualisation du symbole primordial de la figure du père originel. Avec la disparition d'une telle figure, disparaît une certaine part d'humanisme et de fraternité, laissant cet espace plus orphelin et moins viable, ainsi que le regrette Tombéza : « *avec cet homme fraternel disparaît un espace de bonté qui laisse notre monde plus concentré en haine, et notre peine à vivre s'en trouve accrue* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 264).

Les changements qu'a connus Zitouna dans *L'Honneur de la tribu* imposeront un rythme démoniaque à ses habitants. Aux lendemains de l'indépendance, certains villageois préfèrent quitter le village à la recherche *de la vallée heureuse*, tandis que d'autres, se sentant établis à jamais à Zitouna, refusent de quitter leurs demeures comme en témoigne le narrateur :

Les plus sages d'entre nous leur expliquèrent que nous ne souhaitons plus quitter ce lieu du dénuement qui nous avait accueillis et permis de survivre, que nous nous étions finalement attachés à nos flancs pierreux, à nos oliviers étiques, à nos eucalyptus tutélaires, que nous avions appris à vivre dans la privation. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 149).

L'arrivée de Omar El Mabrouk signe la fin d'un tel monde. Finalement, la fin de la Révolution marque l'avènement d'une époque nouvelle en apportant des valeurs dont les effets sont dévastateurs. Ce phénomène destructeur est annoncé à travers le témoignage du narrateur « *Le temps passa lentement puis brusquement sembla s'accélérer* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 147).

Cette destruction momentanée manifeste l'incapacité de la communauté de Zitouna à poursuivre son existence dans un monde révolu, lequel doit être aboli pour laisser place à un nouveau monde qui doit être réinstauré, le passage de Omar El Mabrouk est en fait un passage d'un niveau vers un autre, c'est la transition d'une époque vers une autre, en attente de réinstauration, Eliade souligne : « *La désacralisation ininterrompue de l'homme moderne a altéré le **contenu** de sa vie spirituelle, elle n'a pas brisé les matrices de son imagination : Tout un déchet mythologique survit dans des zones mal contrôlées* » (ELIADE, *Images et Symboles*, 1980, p. 25), certes la modernité a « néantisé » l'harmonie cosmique de ce village, elle n'en a pas détruit les fondations, ni éradiqué les germes, lesquelles, profondément enfouies dans la mémoire tellurique et mnésique du village et des villageois, sont en attente d'être réactualisées, elles n'attendent, en effet, que les signes susceptibles de recréer un nouvel ordre cosmique.

Dans les romans que nous interrogeons, le passage du temps est un tant soit peu fatal, des époques abolissent d'autres sans pour autant réussir à tout anéantir, ni à tout effacer. Certains espaces disparaissent tandis que d'autres se maintiennent dans un désordre qui réactualise l'état originel de la création d'une cosmogonie, l'univers chaotique de la trilogie mimounienne n'est pas totalement définitif.

3.2. Le temps spatial

L'univers traditionnel est caractérisé par son rythme saisonnier régi par des fêtes souvent religieuses qui marquent un passage d'un état à un autre, ces fêtes sont souvent célébrées par des rites marquant leur sacralité.

Dans *Le Sacré et le profane* Eliade note l'importance de telles célébrations : « *la fête n'est pas la commémoration d'un événement mythique, mais sa réactualisation* »

(ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 73), la célébration d'une fête est souvent influencée par les espaces où elle prend lieu. Une certaine nostalgie se lit à travers les romans de Mimouni à propos de ces fêtes, naturellement, l'auteur met l'accent dans ses textes sur l'importance de cet attachement aux traditions millénaires qui prennent un goût différent de celui hérité des ancêtres.

Tombéza est, une fois de plus, le roman qui met en contraste le monde rituel et sa célébration dans les espaces binaires, autrement dit dans le village et dans la ville :

Chez-nous, le Mouloud était la plus grande fête de l'année (il est célébré par un) vaste feu d'artifice, une multitude de bougies trouant l'obscurité, un festival de pétards éclatant dans la nuit, un grand feu de bois sur la place centrale du village, des airs de zona, des battements de tambourins, [...] les hommes qui revêtent des robes pour surgir brusquement au milieu des femmes et danser au rythme des claquements de mains. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 46)

Dans cet art de célébrer, se retrouvent toutes les images et tous les symboles de la sacralité religieuse, Mimouni transpose dans ce passage tous les comportements primordiaux du rite originel : à savoir le feu, le centre, la danse, les rythmes et particulièrement l'image de l'androgyné, Dionysos est invité à ces instants magiques qui disputent à la Création une part à vivre. Les hommes et les femmes fusionnent en une seule figure et deviennent des chœurs de dithyrambes dont Nietzsche dit dans *La Naissance de la tragédie*:

Le chœur dithyrambique est un chœur de métamorphosés chez qui le passé civil, la position sociale sont totalement oubliés : ils sont devenus les servants de leur dieu, soustraits au temps et vivant en dehors de toute sphère sociale. [...], dans le dithyrambe, nous avons devant nous une communauté de comédiens inconscients qui se considèrent eux-mêmes mutuellement comme métamorphosés. (NIETZSCHE, 2013, p. 136).

L'aspect mythique présenté dans cette célébration du Mouloud rassemble tous les éléments orgiaques et font de cet événement une fête orgiastique qui met en évidence une communion fusionnelle et archaïque avec le Cosmos, surdéterminée par la présence du feu sacré autour duquel dansent les habitants. Notons l'androgynat de ces hommes affublés de tenues féminines, ce qui accentue davantage la dimension orgiaque de la fête, laquelle, dédiée à la naissance du prophète, revêt un caractère primordial puisqu'elle célèbre la naissance d'une sacralité, événement dont Eliade dit :

Quelle que soit la complexité d'une fête religieuse, il s'agit toujours d'un événement sacré qui a eu lieu *ab origine* et qui est rituellement rendu présent. Les participants deviennent les contemporains de l'événement mythique (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 79)

La réintégration du temps des origines projette les habitants dans une vie meilleure, leur permettant d'oublier ainsi la misère quotidienne.

Cependant, la fête change de rythme et d'atmosphère en changeant d'espace, dans le même roman, un déplacement de la fête du Mouloud s'est effectué par la transposition d'un espace urbain, ce qui fait dire au narrateur :

Dans ces cages obscures et mathématiquement cloisonnées, comment dans ces conditions fêter le Mouloud ? Et où est la mosquée ? Et le vieux taleb à la mémoire traîtresse qui commençait la veillée religieuse en faisant chanter à ses élèves des hymnes à la gloire de Dieu et de son envoyé (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 51)

Dans ces villes aux constructions cubiques rappelant des cages à lapins, la réalité quotidienne abolit la sacralité du temps, et projette l'être dans un monde rigide, matérialiste et linéaire, qui occulte toute dimension symbolique et sacrée à même de permettre aux habitants de communier avec l'esprit de la fête et de réintégrer les temps originaux. Cette civilisation des grandes villes a détruit les valeurs originelles et authentiques des hommes qui vivaient en harmonie avec le Cosmos et surtout avec eux-mêmes. Dans *Le Gai savoir*, Nietzsche a mis en exergue la symbiose de telles caractéristiques qui reliaient, loin des vanités du monde linéaire, les hommes entre eux tout en les connectant à la nature :

Des hommes qui, silencieux, solidaires et décidés, s'entendent à se contenter de l'activité invisible qu'ils poursuivent : des hommes qui, avec une propension à la vie intérieure, cherchent, pour toute chose, ce qu'il y a à *surmonter* en elle : des hommes qui ont en propre la sérénité, la patience, la simplicité et le mépris des grandes vanités [...] des hommes qui ont leurs propres fêtes, leurs propres jours de travail et de deuil, habitués à commander avec la sûreté du commandement, [...] des hommes plus exposés, plus terribles, plus heureux. (NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, 2011, p. 150)

Cette fusion avec la nature est l'un des éléments important qui permettront l'abolition des frontières du temps et ses affres, le temps vécu dans un espace particulier prend les saveurs particulières de ce dernier, l'espace permet d'alléger le poids du temps, il lui assure aussi une emprunte et une vie, le temps est vécu.

Chapitre III : La dynamique de l'espace-symbole

Préambule

Le discours, pour nous référer au dictionnaire d'analyse du discours, est « *conçu comme l'inclusion d'un texte dans son contexte* » (MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2002, p. 186), selon le même dictionnaire le contexte pourrait être ce cadre spatio-temporel dans lequel se produit le discours. Dans la perspective de notre analyse, nous allons nous intéresser au cadre spatial et à son interaction avec le discours et le symbole, puisque ce dernier est sous-tendu par le discours romanesque. Ce dernier est toujours déterminé par l'espace et prend différents rythmes selon les espaces de sa production. L'espace discursif mimounien rend compte d'un réseau symbolique véhiculé par un ensemble d'états d'âmes des personnages, chose qui est visible d'abord à travers la fluidité des dialogues, ensuite à travers le discours abstrait et philosophique des personnages. Ces stratifications discursives rendent compte de la profondeur de l'espace symbolique dans lequel le discours est produit.

1. Les rythmes linéaires et les rythmes circulaires

La modernité de l'écriture de Rachid Mimouni n'a pas empêché l'écrivain de recourir à la linéarité dans la narration. *Le Fleuve détourné*, est dans ce sens un roman à deux rythmes : un rythme linéaire ou statique et un rythme circulaire lié plus à la fragmentation de son écriture.

Dans ce roman, le parcours du personnage est transposé aux différentes expériences des autres, parcours qui est raconté de manière linéaire depuis son enfance jusqu'aux circonstances qui l'ont amené en prison. Les espaces dans lesquels il a vécu sont décrits d'après ses impressions. Son déplacement est un parcours d'initiation à travers différents lieux, au sein desquels il est confronté à des réalités différentes et inconnues jusque-là. A cet ensemble évènementiel, vient s'ajouter le parcours des personnages internés dans le camp de concentration et le récit du personnage se trouve alors fragmenté à chaque reprise par une transposition d'un autre récit. Cette technique, baptisée par Silin comme *un double récit mythique à deux symboles-clé*²¹, permet à Mimouni de fragmenter son

²¹ SILIN V. in *Le Dialogisme dans le roman algérien de langue française* S/D de Charles Bonn, thèse de doctorat, université Paris 13, 1999. D'après ce chercheur toutes les réponses laissées suspendues dans *le double récit mythique* sont divulguées dans *les symboles-clés*. Toutefois, notre appréhension du symbole diffère de celle de Silin qui conçoit le symbole à son premier degré, autrement dit comme signe explicatif et non pas comme substrat de l'imaginaire porteur d'un sens caché

écriture et de multiplier ses points de vue, l'idée de la circularité émane de cette fragmentation.

Les espaces dans *Le Fleuve détourné* suivent la perspective narrative et son rythme, Bendjelid signale : « à une histoire désarticulée, ne peut convenir qu'un espace (et un temps) désarticulé(s) » (BENDJELID, 2005-2006, p. 167), la désarticulation n'est pas complète dans toute l'œuvre, nous signalons que toute la saga de Zitouna dans *L'Honneur de la tribu* est raconté dans un seul espace, marquant de ce fait une volonté de la part de l'auteur de distinguer ce roman de ses précédents.

La transposition des espaces mimouniens procure à l'ensemble des récits des rythmes variés qui suivent des trajectoires multiples. Parfois, le récit semble s'accélérer et la transposition des espaces devient hallucinante battant aux rythmes même des saisons. *Tombéza* cumule cet ensemble transformationnel qui marque un changement du rythme : du rythme langoureux qui caractérise les salles des cafés maures où « se concentre la tiédeur des corps humains agglutinés, au prix d'un thé [où] on peut s'endormir sur son banc, bercé par les interminables plaintes de Farid El Atrache » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 147), aux rythmes accélérés à l'ouverture des portes d'un bar que Tombéza compare, avec sarcasme, à l'ouverture des portes du destin, : « on n'atteint jamais le fond de la déchéance, quand par pans entiers chutent nos restes de liberté » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 258). Ces rythmes sont marqués par la brièveté des monologues et la concision des descriptions.

La vie dans le village et dans les villes est aussi caractérisée par ces rythmes inconstants : chacun de ces espaces est marqué par une certaine cadence marquant le passage d'un lieu à un autre, la fête, comme nous l'avons constaté plus haut, a pris des allures différentes selon l'atmosphère où elle se déroule, la ville et le village marquent une *logique de binarité* pour reprendre les propos de Faouzia Bendjelid, ils marquent aussi une binarité temporelle, rythmiques qui signent les caractéristiques de chaque espace. Tombéza rend compte de la complexité de la vie en ville. L'espace citadin est souvent donné comme un labyrinthe où l'en se perd facilement, les maisons deviennent « [des] cages obscures et mathématiquement cloisonnées, où l'on ne peut pas tousser sans réveiller le voisin [...] où l'on vit seul parmi ses soucis » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 51), Bachelard, qui oppose la maison de ville à celle de la campagne, affirme :

Au manque des valeurs intimes de verticalité, il faut adjoindre le manque de cosmicité de la maison des grandes villes. Les maisons n'y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l'espace y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part. (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 54).

De même que dans *L'Honneur de la tribu* aux rythmes monotones de la vie de Zitouna sont transposés les rythmes démoniaques de la vie à Paris racontée par Georgeaud. Ayant passé pratiquement toute sa jeunesse à Paris, Georgeaud décrit à sa manière les rythmes de la vie dans la métropole, ne cessant de répéter « *c'est le pays de la frénésie* », par le biais des souvenirs du narrateur, le mode de vie parisien nous est ainsi révélé :

Georgeaud nous confiait [que les habitants] osaient entreprendre la construction d'édifices si solides qu'ils les destinaient à durer au-delà du temps, si énormes qu'ils savaient ne pouvoir les achever à vie d'homme, qui s'étaient engagés à creuser sous la ville des galeries si vastes qu'y circuler des trains entiers, [...] qu'ils avaient fabriqué à profusion le fer et l'acier à tel point qu'ils se mouvaient plus que dans un univers métallique. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 14)

Cet espace parisien, très éloigné de Zitouna, ne manque pas de fasciner les habitants de ce village. Et Mimouni réussit à travers cette évocation, à montrer une autre réalité cosmique basée sur un monde réglementé, quadrillé par le perpétuel souci du temps. Ce rythme de vie caractérise le rythme du régime diurne de l'image selon Gilbert Durand qui estime que toute la pensée occidentale est ainsi caractérisée par un souci de séparation, d'ordre et de structure, il argumente : « *au régime diurne de l'image correspond un régime d'expressions et de raisonnement que l'on pourrait taxer de rationalisme spiritualiste.* » (DURAND, 1992, p. 203)

Les habitants de Zitouna, qui ont entendu parler de ce mode de vie trépidant, bien que fascinés, n'arrivent pas à concevoir comment l'on peut vivre ainsi. Ils lui préfèrent le rêve de la vallée heureuse ou encore la monotone et rassurante existence à Zitouna. Bachelard qui a longuement analysé la vie en métropole parisienne semble conforter l'attitude des habitants de Zitouna : « *à Paris, il n'y a pas de maison. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grande ville* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 53).

Une fois de plus, nous retrouvons les valorisations que Mimouni attribue à l'espace cosmique et originel. On trouve dans le même roman des descriptions spécifiques à l'espace citadin aussi bien qu'à l'espace rural. Lorsque le village de Zitouna s'est complètement transformé en ville, les habitants y ont perdu tous les repères ainsi que les sens d'orientation. A cause des projets diaboliques de Omar El Mabrouk, le régime diurne de l'image, castrateur et séparatiste, a fini par régner sur tout le village, faisant dire

au vieux narrateur : « en leur fallacieuse promesse, de nouvelles voies, rectilignes, s'offraient à notre désarroi. [...] nous nous aperçûmes alors à quel point notre univers avait été perverti. » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 166), la perversion de Zitouna est vécue comme un drame par les habitants, pourtant l'espace du roman comme tous les espaces de la trilogie gardent une partie inaltérées par les vents ravageurs des changements et en particulier de la modernité.

2. Espace (d)écrit/espace-symbole

Bachelard affirme : « à nos yeux, l'humanité imaginante est au-delà de la nature naturante » (BACHELARD, *L'eau et les rêves*, essai sur l'imagination de la matière, 1997, p. 14), l'image n'est donc pas une donnée immédiate d'un paysage matériel, elle est à chercher dans l'inconscient humain ; dans *L'Eau et les rêves* Bachelard émet l'hypothèse de l'existence d'images transportées par les éléments primordiaux que sont l'eau, la terre, l'air et le feu, éléments qui constitueraient la matrice de ces images et composeraient le substrat symbolique de l'imagination. Ces éléments sont présents soit dans leur état premier, soit en se conjoignant entre eux, donnant ainsi des conjonctions hallucinantes qui rendraient les espaces plus ambivalents. Notons que l'espace primordial c'est-à-dire originel est un mélange des éléments nommé communément dans les mythes cosmogoniques Le Chaos.

2.1. Espace tissé par les quatre éléments

Le chaos est un mélange d'éléments qui attendent une séparation pour advenir au monde, la conception populaire selon laquelle le chaos équivaut au désordre vient en fait de cet état désordonné.

2.1.1. L'eau

L'élément premier participant à l'avènement cosmique est l'eau. Dans *Le Fleuve détourné* c'est le premier élément qui est mis en valeur : « l'eau nous est distribuée par camions-citernes, une fois par jour » (MIMOUNI, *Le fleuve détourné*, 2007, p. 11). Cette information laisse entendre une volonté certaine d'emprisonnement : l'eau est un bien précieux dont la distribution est réglementée par l'administrateur, et ce, d'autant que le camp se trouve en plein désert ; la fonction première de cette eau est désaltérante, elle assouvit la soif et par là elle est nourricière. L'isomorphisme de l'eau nous donnent à lire plusieurs symboles que voici :

Lorsque le narrateur, quittant son foyer pour monter au maquis, il se rappelle longtemps « *un visage baigné de larmes* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 23). Les larmes qui symbolisent ici la tristesse sont isomorphes d'une eau qui coule. Les larmes de l'épouse du narrateur sont annonciatrices d'une fatalité, celle de la noyade, autrement dit de la déchéance de Houria. La chevelure est aussi isomorphe de l'eau par ses ondulations. En rentrant chez-lui, le narrateur dans *Le Fleuve détourné* ne voit sur son chemin que des rivières mortes, l'absence de sources dans le parcours de ce personnage est révélatrice à plus d'un titre. En effet, tout le roman semble une interminable attente d'une quelconque source de vie et d'espoir mais tout reste en suspens jusqu'à la fin. Rachid, dont l'unique rêve était de voir la mer, implore avec ferveur que des trombes d'eau se déversent pour purifier le pays :

Que tombe la pluie ! Que tombe la pluie ! Tout le jour, et toute la nuit encore ! Sans répit. Alors, ses forces enfin revenues, le fleuve détourné, rugissant d'une vieille colère, rompra ses digues, débordera de partout, inondera la plaine, et, prenant de court les calculs des sorciers, ira retrouver son lit orphelin pour reprendre son cours naturel. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 142-143)

L'idée du détournement des sources, symbolisant ainsi le détournement de l'espoir, est aussi présente dans *Tombéza*. Dans ce roman, le commissaire ordonne la fermeture des vannes pour priver les citoyens d'eau. La fontaine, symbole d'eau limpide et pure, est aussi détournée au profit de quelques responsables. Cependant les citoyens ne se laissent pas faire, ils réussissent à maintenir la source ouverte pour alimenter tout le monde. L'image aquatique qui prédomine dans ce roman est celle du vin. Les boissons alcoolisées, selon Bachelard, constituent un mariage de deux éléments contraires que sont l'eau et le feu. Le vin serait *une eau qui flambe* et signe par là *Le complexe de Hoffmann*, la profusion de ces boissons et des espaces de leur distribution dans le roman est le signe d'une volonté d'évasion dans la combustion de ces deux éléments. Pour alléger sa haine et sa rancœur, Tombéza se noie dans l'alcool, ce qui explique la double valeur purificatrice de ce liquide. Bachelard explique qu'en effet :

L'eau-de-vie, c'est l'eau de feu. C'est une eau qui brûle la langue et qui s'enflamme à la moindre étincelle. Elle ne se borne pas à dissoudre et à détruire comme *l'eau forte*. Elle disparaît avec ce qu'elle brûle. Elle est la communion de la vie et du feu. L'alcool est aussi un aliment *immédiat* qui met tout de suite sa chaleur au creux de la poitrine. (BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, 1996, p. 96).

En évoquant le vin, Tombéza sait trouver les mots qui font écho à l'analyse proposée par Bachelard :

Une petite bouteille qui contenait un liquide couleur de miel, qui avait une odeur identique à celle de l'alcool, comme lui flambait avec une belle flamme verte [...] quelle magnifique liqueur, la gorgée descend en raclant le gosier, avant de réchauffer l'estomac, elle fait tousser quand on n'a pas l'habitude (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 91).

Dans cette description, Mimouni conjugue l'image de la liqueur avec l'aliment primordial qui est le miel, ce mariage sacré entre le miel et le vin rejoint les propos de Durand : « *la vertu de ces beuveries est à la fois de créer un lien mystique entre les participants et de transformer la condition morose de l'homme* » (DURAND, 1992, p. 299). C'est pour se délester du poids de l'existence que plusieurs individus fréquentent les tavernes dans *Tombéza*.

Cependant, dans *L'Honneur de la tribu* un contraste est mis en valeur lorsque Georgeaud exprimait sa fascination devant l'abondance de l'eau à Paris, les habitants lui répondirent : « *en notre source nous avons l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 19), l'eau douce est le symbole de pureté originelle, Bachelard à ce propos note :

Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière. Le bruit des eaux prend en effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté. Les eaux riantes, les ruisseaux ironiques, les cascades à la gaieté bruyante se retrouvent dans les paysages littéraires les plus variés. Ces rires, ces gazouillis sont, semble-t-il, le langage puéril de la nature. (BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, 1997, p. 47)

Dans ces associations, les habitants de Zitouna n'ont pas trouvé du mal à se reconnaître, puisque leurs sources sont associées aux jeunes vierges, toutes joyeuses. Contrairement à l'eau marécageuse que l'on trouve dans la ville du premier roman de la trilogie, l'eau dans l'imaginaire de la tribu de Zitouna est synonyme de pureté et de joie.

2.1.2. Le feu

Nous avons constaté avec Bachelard que les éléments peuvent se marier entre eux pour donner naissance à des substances vitales. Ainsi l'eau peut-elle se mélanger avec la terre pour devenir limon argileux, substance originelle de la création, comme elle peut s'associer au feu et former une eau qui flambe. Le feu est à l'origine de toute connaissance, c'est le feu prométhéen. Le feu possède des vertus purificatrices tout comme l'eau. Mais il a aussi des pouvoirs génésiques.

C'est dans *Le Fleuve détourné* que le feu est symbolisé sur plusieurs plans : un seul acte peut nous donner plusieurs interprétations possibles ; Rachid le Sahraoui a été condamné à dix ans de prison pour avoir mis le feu à une coopérative réservée à une clientèle

spéciale, mais auparavant, Rachid entretenait des relations intimes avec une dame de cette catégorie spéciale qui finit par le rejeter. Rachid met le feu au magasin et prend la fuite. Le feu allumé par Rachid a un double symbole, c'est autant un feu sexualisé qu'un feu purificateur ; il est sexualisé puisque Rachid, animé par un sentiment de vengeance contre sa maitresse, assouvit ses désirs à travers ce feu. Mais en exprimant sa vengeance par ce feu, c'est une purification à la fois spirituelle et physique qu'il vise. Le personnage vise à purifier les lieux de l'infamie qui gagne la société et à abolir les privilèges. En détruisant le symbole de la corruption, Rachid réanime/réallume un feu originel ; Bachelard argumente : *« le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles. Autrement dit, ce qui a reçu l'épreuve du feu a gagné en homogénéité, donc en pureté. »* (BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, 1996, p. 115), cette double dimension symbolique dote Rachid d'une capacité de régénérescence considérable lui offrant le courage et la possibilité de fuir le camp, pour aller à la recherche de ses frères d'armes.

Tombéza montre un autre aspect des pouvoirs du feu. Ayant été exclu de l'école coranique, Tombéza se lie d'amitié avec un vieux proscrit vivant en ermite au milieu de ses livres. C'est la compagnie de ce vieil homme et de ses livres qui va apaiser la colère de Tombéza et lui inspirer le désir de s'en sortir autrement que par la violence. A la mort de son vieil ami, Tombéza enterre ce dernier avec ses livres et met le feu à la baraque : *« je l'ai enterré avec son précieux coffre et mis le feu à la baraque avant de m'en aller [...] j'ai compris que vérité et mensonge n'avaient plus aucun sens, que l'un et l'autre pouvaient aussi bien triompher qu'être récusés. »* (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 98).

Le feu allumé par Tombéza est un feu prométhéen au sens où il y a eu transmission de connaissances et initiation à la clairvoyance. Le vieil homme et l'enfant, exclus tous deux par la communauté bien-pensante, ont réussi à partager l'essentiel : le savoir.

Le feu de Tombéza est un feu prométhéen au sens large du terme, c'est un feu de la connaissance et de la conscience, Bachelard explique en ces termes le symbolisme du feu prométhéen *« nous proposons donc de ranger sous le nom de complexe de Prométhée toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres [...] Le complexe de Prométhée est le complexe d'Edipe de la vie intellectuelle »* (BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, 1996, p. 22).

2.1.3. L'air

L'air, affirme Durand, est étroitement associé à la parole. Mimouni, dans *L'Honneur de la tribu*, attribue la parole à un vieux qui entame son récit par l'évocation du *Tout Puissant*, à travers cette formule, c'est toute l'histoire de Zitouna qui se déroule dans l'air des paroles du narrateur. La parole, qui est techniquement un flux d'air modulé par les cordes vocales, « *est une prophétie* » pour reprendre Bachelard, c'est elle qui permet à la tribu de Zitouna d'être au monde, d'advenir. Le *dhikr* musulman est associé par Durand à la vision de la parole il continue : « *on voit donc que la parole, homologue de la puissance, est isomorphe dans de nombreuses cultures de la lumière et de la souveraineté d'en haut* » (DURAND, 1992, p. 176).

La parole dont a été privé Tombéza, est synonyme de la parole originelle qui est refoulée, l'inspecteur Rahim, à la vue de Tombéza, s'exclame avec regret : « *ce serait formidable, si vous retrouveriez la parole !* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 273). Privé de Parole, Tombéza est confiné dans un mutisme sépulcral, mais l'auteur se charge de lui restituer ce pouvoir originel afin que Tombéza ne meure pas avant d'avoir raconté les siens. Mimouni a ingénieusement fait retrouver le souffle à son personnage, pour que les paroles sarcastiques et sincères du personnage nous parviennent uniquement de son souffle, Bachelard a subtilement associé le souffle, l'air et les pouvoirs de la parole en ces termes :

Elle est un fluide qui vient émouvoir notre être fluidique, un souffle qui vient travailler en nous une matière aérienne quand notre être a « atténué » sa terre [...] la puissance des paroles est bien près d'être une puissance matérielle, gouvernée par une imagination matérielle [...] le langage dans cette vue, admet des *associations de mouvements* comme il admet des *associations des idées*. (BACHELARD, *L'Air et les songes*, 1990, p. 115).

L'air est aussi isomorphe de l'infini, de ces espaces immenses infiniment grands, tel que la mer, le désert et le ciel. Dans la trilogie de Mimouni, presque tous les personnages évoluent en plein air. *Le Fleuve détourné* est largement explicite en ce sens dans la mesure où pour faire leurs besoins, les personnages recourent à la nature, la cuisine se fait *en plein air*. Cette façon de vivre donne l'impression que toute la trame du roman se situe à l'extérieur, en plein air. L'errance qui semble hanter toute la trilogie est aussi isomorphe de l'air dans la mesure où le déplacement dans l'espace et aussi un déplacement dans l'air de cet espace.

Le ciel est rarement décrit dans la trilogie de Mimouni, il est toujours associé à une nuit sans étoiles, ou à une source de déluge comme dans *Le Fleuve détourné* lors du bombardement du campement. Dans *Tombéza*, un évènement a soudainement changé l'air dans le roman, en effet une attaque de sauterelles est enregistrée, Tombéza relate l'évènement : « *et maintenant leur nombre est si élevé que leur vol migratoire obscurcit le ciel* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 131), le vol des sauterelles est négatif dans cette perspective, puisqu'il s'agit d'un vol ravageur et non pas d'un vol onirique²² des oiseaux bachelardiens.

Les oiseaux foisonnent dans l'espace mimounien, ils sont porteurs de calme et de sérénité, le seul point négatif serait la destruction du jardin du narrateur dans *Le Fleuve détourné* par les oiseaux ; or, en analysant bien la situation, l'incident s'avère positif car il a permis au narrateur de retrouver sa mémoire donc de se reconnaître et de regagner ses origines. L'acte des oiseaux est donc un acte créateur puisqu'il a offert au narrateur la possibilité de renaître de ses cendres, à l'image du phénix, il redevient, de ce fait, lui-même un oiseau légendaire.

Dans *L'Honneur de la tribu*, le foisonnement des oiseaux procure aux habitants de Zitouna leurs seuls instants de répit, arrivés avec l'implantation des eucalyptus, les oiseaux de Zitouna constituent l'élément aérien valorisant par excellence. Bachelard argumente : « *L'oiseau est une force soulevante qui éveille la nature entière* » (BACHELARD, *L'Air et les songes*, 1990, p. 84)

Aux isomorphes des oiseaux s'ajoute l'image angélique de Malika, l'épouse de Tombéza, dont la présence, légère et aérienne évoque celle d'un ange ou d'un oiseau, comme aime à se le rappeler Tombéza : « *hors ma présence, elle vivait comme un oiseau pépant sur sa branche* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 186), dans ces schèmes ascensionnels l'ange est un symbole d'élévation et de sublimation.

Aux schèmes de l'élévation s'ajoutent des schèmes de la descente dans l'intimité, une descente dans le ventre maternel, ventre de l'intimité originelle. C'est dans *Tombéza* que cette descente s'est produite. Bismillah, personnage aveugle mais plein de clairvoyance, est menacé d'être jeté d'en haut d'une falaise par Tombéza. Cependant, le bien nommé

²² Le vol onirique pour Bachelard est un rêve de désirs voluptueux

Bismillah, -son nom indique une évocation du Tout Puissant-, reste confiant même après sa chute dans le précipice, et Tombéza de noter :

Comme Bismillah, qui a trébuché dans le précipice que ses yeux morts ne pouvaient déceler, qui a peut être délibérément fait ce pas dont on le menaçait, qui a peut être été bousculé, mais qui est parti avec la certitude que ce n'était qu'un court moment à passer, un peu comme la rougeole ou la circoncision. Au fond je crois qu'il serait juste que chacun en ait pour ses croyances, la béatitude ou la géhenne, ou le néant, que Bismillah retrouve la lumière, les fleuves du miel et les houris, et Brahim toute la bière qu'il voudra. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 335).

La chute de Bismillah dans ce précipice est un défi contre la pesanteur, c'est une descente au sens du régime nocturne de l'image de Durand, puisque cette chute lui permet de regagner le paradis qu'il avait espéré, une telle chute selon Bachelard : « *travaille dynamiquement notre imagination ; elle fait alors accepter à l'imagination formelle des images visuelles fantastique qu'aucune expérience réelle ne saurait éveiller* » (BACHELARD, *L'Air et les songes*, 1990, p. 115). C'est dans ce sens que se lit la chute de Bismillah, le court moment, assimilé à la circoncision qui constitue un rite de passage d'un état à un autre, est dans ce sens une plongée orphique qui restituerait à ce personnage son originalité.

La chute de Bismillah s'inverserait en une chute dans le ciel, et serait une ascension inversée, permettant ainsi l'inversion de deux espaces (la terre et le ciel), Bachelard parle d'un *abîme renversé*, il argumente : « *Séraphitüs montrait à l'âme timide les abîmes du ciel bleu, abîmes plus attirants pour une âme vraiment aérienne [...] la chute dans le ciel n'a pas d'ambiguïté. Ce qui s'accélère, c'est, alors le bonheur* » (BACHELARD, *L'Air et les songes*, 1990, p. 123). La chute de Bismillah rejoint les valeurs de l'intimité du ventre maternel, signifiant explicitement le complexe de retour à la mère, c'est-à-dire à cet espace de non être dont nous avons exploité les symboles et significations dans l'intimité sacrée.

2.1.4. La terre

Parmi les symboles de l'intimité, la terre est la mère originelle, nourricière, elle représente aussi le berceau de l'intimité. Nous sommes modelés par la terre et l'eau, ce qui expliquerait l'attachement de chacun de nous à sa terre, nous sommes son prolongement vital. Soukehal a bien expliqué le lien noué entre la terre et l'être humain :

La terre peut être la source vive de sentiments aussi divers que complexes. C'est elle qui conditionne les êtres, les rapproche ou les sépare à sa guise [...] ils savent que c'est une richesse éternelle, et que sans elle ils sont non seulement démunis, mais

« nus » comme se dit dans la langue dialectale algérienne. C'est la terre qui les habille et les réchauffe. (SOUKEHAL, 2003, pp. 87-88).

La terre semble constituer un souci perpétuel dans la trilogie de Mimouni, mais dépassant ce premier degré d'interprétation et considérant la terre comme élément primordial, Mimouni a ingénieusement transposé la terre à la figure de la femme. Cette comparaison n'est pas vaine, elle est la partie première et primordiale du couple cosmogonique, à l'origine était Gê (la terre) puis, elle met au monde Ouranos (le ciel étoilé), qui la fertilisera par une eau aussi primordiale, la tradition populaire qui veut que la terre soit cultivée et fertilisée par ses propres enfants provient de ce mythe.

Pourtant, dans *Le Fleuve détourné* l'idée de la terre est évoquée pour exprimer le désarroi du père du narrateur quand à la non fertilisation de la terre, terre qui lui semble ingrate, il constate : « *cette terre est infestée de rocailles. On a l'impression qu'elle nourrit la pierre au lieu de l'orge semé* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 45). Pourtant le père s'acharne dans son travail comme s'il s'agissait de sa seule raison de vivre. L'acharnement de ce père est semblable à celui des habitants de Zitouna qui « *crurent pouvoir, à force d'acharnement au travail, recréer une seconde vallée heureuse* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, pp. 42-43), les membres de la tribu ont connu la même déception que celle du père de narrateur dans *Le Fleuve détourné* ; la terre reste ingrate, donnant pourtant naissance à certains signes révélateurs d'une existence plus sacrée et plus symbolique.

Cette première valorisation négative prend racine dans l'évocation allégorique du jeune Omar dans *Le Fleuve détourné* : « *que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, j'irai haranguer les montagnes, et me faire volcan pour vomir ma rage ; Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, nous continuerons à marcher vers l'arène sanglante et défier les scorpions de l'été.* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 128-129), la terre dans *Le Fleuve détourné* est telle une ogresse qui se nourrit du sang de ses enfants, elle est en perpétuelle demande de sang, ce qui explique en partie pourquoi le sang de tant de victimes arrose toujours la terre algérienne et pourquoi cette terre demande toujours davantage du sang, le sang semble être son seul élément fertilisant. Kateb Yacine qui a largement abordé la trinité *terre-mère-patrie* a exposé cette soif du sang de cette terre qui dévore ses enfants dans son roman *Nedjma* :

[...] étoile de sang jaillie du meurtre pour empêcher la vengeance, Nedjma qu'aucun époux ne pouvait apprivoiser, Nedjma l'ogresse au sang obscur comme celui du

nègre qui tua Si Mokhtar, l'ogresse qui mourut de faim après avoir mangé ses trois frères. (KATEB, 1996, pp. 192-193)

Cette scène fait appel à une autre analogue dans *L'Honneur de la tribu* quand Georgeaud interpelle sa terre : « *Bois donc, ô ma terre craquelée, que se cicatrisent tes blessures et nous retrouverons la vallée heureuse et la verdure qui repose l'âme. Qu'enfin se dilatent nos poitrines.* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 15).

Dans cette perspective se dessine une terre qui réclame davantage de sacrifices, lesquels semblent constituer sa seule condition de vie, Durand signale à cet effet : « *la mort accepté, sacrificielle, prépare et annonce la mort du tyran, mort qui sera la mort de la mort* » (DURAND, 1992, p. 357), le sang dans cette scène est isomorphe de l'aliment nutritif primordial, par le sang c'est une vie humaine qui s'unira à la terre, c'est de cette manière que s'est scellée la relation entre les Algériens et leur patrie, nouant des liens fondés par le sang.

Dans *Tombéza*, la terre est sublimée de manière poétique ; constatant la différence entre le travail de la terre à la machine et le travail de la terre à la main, un des personnages affirme : « *la terre a besoin de sentir en ses entrailles la main de l'homme, besoin de sa peine et de sa sueur, de son amour enfin, pour donner les beaux fruits qu'on attend d'elle.* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 129). Cette manière de travailler la terre montre combien il est important d'entretenir avec elle une relation charnelle et complexe basée sur la complicité et l'amour, travailler la terre est pacte d'une substance avec sa forme, substance matricielle qui est la terre et sa forme vitale qui est l'être humain, nous constatons que l'être humain n'est que le prolongement de la terre, à cet effet Bachelard argumente : « *la terre est une chair et elle répond muscle par muscle à l'être humain qui associe la nature à sa propre vie* » (BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1948, p. 122).

Dans ce roman l'association de la terre avec la figure féminine est largement exploitée, le vieil ermite explique à Tombéza la sacralité de l'union de l'homme et de la terre : « *place ta main au creux du sillon et tu sentiras la chaleur moite du sol pénétré par le fer dur et luisant. C'est comme une femme qui s'ouvre pour la première fois.* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 58), dans cette scène se lit un rapport sexualisé entre l'être humain et la *materia prima* qui est la terre, cette dernière est associée à la féminité maternelle dans le sens où elle se fertilise. Et Durand d'argumenter : « *primitivement la terre, comme l'eau, est la primordiale matière du mystère, celle que l'on pénètre, que l'on creuse et qui*

se différencie simplement par une résistance à la pénétration » (DURAND, 1992, p. 262).

La terre valorisée est chez Mimouni le symbole de l'attachement et de l'enracinement, fidèle à la valorisation et à l'association terre-mère-patrie, Mimouni a su peindre la profondeur de son amour pour sa terre qu'il symbolise sur plusieurs plans.

C'est dans *Le Fleuve détourné* et à travers le discours du fils de narrateur que la terre a accédé à son plus haut niveau allégorique : « as-tu déjà vu la terre s'entrouvrir ? Comme une grenade trop mûre ? Qui montre ses entrailles. Toute puissance de la matière minérale dans sa fausse apparence d'inertie. Quelles sombres forces ont provoqué ces soubresauts ? » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 210), par l'ouverture de la terre, Mimouni a voulu mettre à nu le ventre maternel dans toute sa puissance génitrice, la grenade est symbole de fécondité, elle est synonyme d'espoir en la postérité.

A travers cet attachement de l'auteur à sa terre se lit un double souci, celui de montrer que Mimouni a su réellement rester un cultivateur de la terre, autrement dit un paysan, d'où cette fusion à la limite sensuelle avec les images de la terre qui foisonnent dans ses romans en général et dans sa trilogie en particulier, le deuxième dessein est celui d'un patriotisme démesuré. C'est dans ce même sentiment que s'inscrivent les propos de Mammeri quand, interrogé par Jean Pélegri, il affirme :

Du coup **tamurt** symbolise un ordre où l'homme se réalise au plus plein ; elle est le lieu à la fois réel et mythique, d'un univers réconcilié. Dans les failles intervient la création des poètes pour corriger ce que la réalité refuse ou porte encore d'incomplet. Le Verbe se fait vie : en imposant des images idéales, il acquiert le pouvoir magique de créer **tamurt** à la fois rêvée et voulue, comme si le nom de l'Eden à faire était dans les esprits celui de l'Eden retrouvé. (MAMMERI M. , 1991, p. 196).

C'est dans cette perspective qui se lit l'attachement de Mimouni à sa terre natale.

2.2. Le cercle et le centre symbolique

Le cercle est une spirale fermée sur elle-même, les personnages romanesques de Mimouni n'échappent pas à la logique circulaire qui émane de l'esthétique même de l'auteur. A travers sa trilogie, nous notons l'existence de différents leitmotifs qui régissent les romans, indiquant à chaque fois une volonté de l'auteur de construire sa trame à l'intérieur de ces « poteaux » indicateurs. Ainsi dans *Le Fleuve détourné* la sentence « *nos spermatozoïdes sont subversifs* » est répétée à plusieurs reprises, nous avons pu relever le sens de *cette métaphore obsédante* dans les analyses précédentes,

dans *Tombéza*, c'est l'interrogation « *comment ai-je survécu ?* » qui est répétée dans le texte marquant par ce passage l'expression du *mal de vivre* et de l'angoisse existentielle, en dernier lieu, dans *L'Honneur de la tribu* c'est la plainte du vieux narrateur « *si tu savais ma langue* » qui a servi de leitmotiv à l'auteur pour inciter ses compères à préserver la patrimoine linguistique.

Toutes ces valeurs circulaires bouclent les romans que nous interrogeons sur eux-mêmes, ces cercles esthétiques sont introducteurs de cercles symboliques sous-jacents dans les attitudes et les habitudes des personnages, Jung interprète ce symbole comme *un symbole de totalité*²³, ces signes de totalité sont porteurs de valeurs positives isomorphes de symbolisme du centre, l'espace circulaire pour reprendre Durand « *est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'œuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité* » (DURAND, 1992, pp. 283-284), ce glissement symbolique d'une volonté de séparation et de discontinu héritée du régime diurne au symbole de l'intimité profonde du régime nocturne est aussi exploité par Bachelard dans *La poétique de l'espace* qui affirme à propos que ces images qu'elles « *nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu de dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 259).

Le premier cercle protecteur et symbolique chez Mimouni est mis en scène dans *Le Fleuve détourné*, lors de la mort du jeune Omar, le narrateur raconte : « *Nous sommes assis autours du cadavre de Omar, étendu sur une natte dans un coin de la pièce* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 211), le refuge circulaire est, suivant le raisonnement de Bachelard, isomorphe du refuge naturel et du ventre féminin, cette circularité signifie dans cette scène le retour aux origines, à la mère primordiale qui est la terre, cette attitude rejoint l'archétype de répétition qui abolit les frontières du temps. Par sa position à l'intérieur de ce cercle, Omar est dans une position de repos originel, son espace est celui du ventre maternel. Cette idée confortera notre point de vue à propos de la mort comme un voyage initiatique vers un espace originel symbolisé par le ventre maternel.

²³ Cité par Gilbert Durand dans *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, p. 282, dans le régime nocturne de l'imaginaire le cercle prend des valeurs d'intimité et de sacralité, contrairement au régime diurne dans lequel le cercle est symbole de séparation, associé aux armes de défense qu'un contexte militaire vient confirmer.

Pourtant le cercle prend des valeurs négatives quand il s'agit d'encercler le groupe des détenus par des clôtures dans *Le Fleuve détourné*, mais aussi dans les mouvements d'avions dans *Tombéza*, mouvements annonciateurs d'un déluge de fin du monde, dans cette scène, pourtant réaliste d'un champ de bataille, l'idée d'encerclement signifie la séparation d'un groupe et son isolement dans un espace réduit pour mieux l'exterminer, la circularité est ici isomorphe dans le régime diurne d'armes de combat qui marque une *promotion du discontinu*, dans cette optique le cercle à l'intérieur duquel le groupe des maquisards est enfermé n'a plus la même valeur protectrice, mais il les renferme dans un cercle infernal accentué par les jets du napalm ; l'image du combattant blessé est à cet effet la plus expressive : « *Eclaboussé par un jet de napalm, l'homme se tortillait sur le sol [il fallait] sept jours de marche pour rejoindre le camps. Chair pourrie. Odeur épouvantable. Sur le corps de l'homme grouillaient des vers blanchâtres.* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 197-198), dans cette séquence, la mort est montrée sous son visage d'épouvante, elle n'est plus le refuge sacré du ventre maternel, une dimension profanée se lit dans cette mort à petit feu.

Le village de Zitouna est symbolique dans le sens où son architecture semble imiter la création originelle. Construit en forme de cercle entourant un olivier mythique, ce village est le prototype d'une cosmicité au sens où l'entend M. Eliade :

Lorsque l'installation n'est plus provisoire [...] elle implique une décision vitale qui engage l'existence de la communauté tout entière. Se situer dans un lieu, l'organiser, l'habiter, autant d'actions qui présupposent un choix existentielle : Le choix de l'univers que l'on est prêt à assumer en le créant. Or cet univers est toujours la réplique de l'Univers exemplaire, créé et habité par les dieux. (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 36)

Zitouna, suivant le modèle de la construction originelle, est advenu au monde, ses habitants qui s'y sont installés dans *l'attente et le provisoire* confirment les hypothèses d'Eliade qui affirme que l'ordre cosmique est toujours provisoire et périodiquement détruit en attente de sa recreation. Le village construit autour de l'arbre cosmique (l'olivier), a connu lui aussi des temps de destruction. Voulant détruire cette circularité, Omar El Mabrouk est confronté au reste des habitants du village lui soutenant :

Ce lieu abrite la tombe de notre saint fondateur, qui, depuis plus d'un siècle, continue à vieillir sur nous. Ils nous ont toujours protégés [et] nous avons toujours survécu, [...] avant sa mort, [il] avait recommandé de ne jamais construire à moins de cent mètres de l'olivier. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 179)

L'ancêtre totémique de Zitouna ou son guide spirituel a aidé les habitants à donner forme à cet espace de désolation où aucune forme de vie n'est repérée antérieurement. Le saint

fondateur de Zitouna est dans le sens d'Eliade *un héros civilisateur*, un guide qui dicte les conduites à ses semblables, le village se trouve être l'imitation de l'ordre cosmique et de l'acte originel de la création, l'olivier et les trois figuiers sont autant de symboles qui contribueront à la cosmisation du village, symboles que nous allons exploiter ultérieurement.

Nous avons pu constater que la trilogie de Mimouni est rythmée par la cadence des fêtes, fêtes que nous avons rapprochées de celles célébrées en l'honneur de Dionysos. Cependant l'espace de ces cérémonies est très représentatif, en effet, nous remarquons que pratiquement toutes les fêtes sont tenues autour d'un grand feu primordial, celle du Mouloud dans *Tombéza* et les différentes fêtes des villages traversés par un groupe de personnes dans *L'Honneur de la tribu*: « *tous les villages qu'ils traversèrent étaient en fête [...] à chacune de leurs haltes, ils prenaient plaisir autour d'un grand feu, à mêler leurs rêves jusque tard dans la nuit.* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, pp. 149-150). La présence du feu dans chacune des fêtes mimouniennes est dans le sens symbolique une sacralisation du moment célébré, Durand explique : « *l'espace sacré devient prototypes du temps sacré* » (DURAND, 1992, p. 284), c'est dans ce sens que le feu devient un symbole du temps sacré ; la naissance du Prophète dans *Tombéza* et la célébration de l'indépendance dans les différents villages de *L'Honneur de la tribu*. Dans son célèbre article *La mort absurde des Aztèques*, Mammeri parle de ces civilisation qui n'ont que leurs rêves pour survivre avant d'être détruites par le monde géométrique :

Il est des civilisations de la fête pour qui la vie toute entière c'est les grandes vacances. Inutile de leur faire manger la pomme qu'un jour nous avons avalée : elle ne leur révélera que leur nudité. Nous aurons pour eux désenchanté le monde. Si leur malheur le veut, un jour ils regarderont les choses avec le même regard froid, le même manque d'illusions. (MAMMERI, 2013, p. 17)

Dans ce passage, Mammeri résume le destin de Zitouna et avec elle celui de tous les peuples qui n'ont besoin que de ces petits instants de fêtes, réunis autour d'un feu purificateur qui les ferait fusionner avec le cosmos et le divin. Les rêves nourris d'espoir de l'indépendance recouvrée ne seront bientôt que des illusions chimériques, le petit groupe parti de Zitouna à la recherche de la vallée heureuse seront chassés de toute part, accusés de tous les malheurs, et, destitués de leur humanité, ils reviendront vers Zitouna qui leur offrira une fois de plus le refuge nécessaire. Ce retour confirme une fois de plus les mouvements circulaires des personnages qui reviennent toujours vers leur lieu

originel, ce groupe revient avec un mal invisible à l'image de la lèpre dont ils se croyaient atteints.

3. Espace cosmisé

Dans le précédent chapitre, nous avons relevé le caractère sacré de la forêt en général, et ce que ce lieu représente dans *Le Fleuve détourné* notamment ; la forêt constitue le refuge idéal pour les maquisards mais elle est aussi le lieu où les consciences politiques murissent, l'appel de la forêt²⁴ est ressenti comme un appel au devoir patriotique, Denise Coussy affirme au sujet de la forêt : « *Au fil des ans, la forêt prend d'ailleurs une dimension politique et devient le lieu d'où partira la lutte et l'espoir* » (COUSSY, 2009, p. 14). La forêt dans *Le Fleuve détourné* est caractéristique de ce que Coussy soutient. À l'intérieure de cet espace, un élément Cosmique attire notre attention et celle du narrateur : « *Les baraques du campement, disposées en fer à cheval, délimitaient une cour au milieu de laquelle se dressait un mât qui portait un drapeau. C'était la première fois que je voyais cet emblème* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 25), cet élément cosmique qui est le drapeau, figure le Centre pour les maquisards qui, chaque matin, le saluent : « *nous nous levions le matin au signal de trois longs coup de sifflet. Puis nous nous rassemblions dans la cour pour assister à la levée des couleurs.* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 25). Dans cette scène, la fusion entre ces habitants de la forêt et l'emblème est si évidente qu'on a l'impression que ce dernier est la raison même de leur présence en ces lieux, le drapeau serait, pour reprendre Eliade, une colonne cosmique un *Axis mundi*:

Les trois niveaux cosmiques – Terre, Ciel, régions inférieures – sont rendues communicants. [...] la communication est parfois exprimée par l'image d'une colonne universelle *Axis mundi* [...]. Une telle colonne cosmique ne peut se situer qu'au centre même de l'univers, car la totalité du monde habitable s'étend autour d'elle. (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 38).

L'emblème dans *Le Fleuve détourné* représente la rupture des niveaux pour les maquisards, il est leur raison d'exister, la cause de leur mort mais aussi le moyen d'accéder à l'élévation. Il incarne leur idéal et celui de leur patrie à recouvrer, d'où la nécessité de le placer au centre du campement, emplacement qui est, selon Eliade : « *un lieu sacré par excellence. C'est là, dans ce Centre, que le sacré se manifeste d'une manière totale.* » (ELIADE, *Images et Symboles*, 1980, p. 54). Remarquons l'utilisation

²⁴ Tiré du titre de l'un des romans de Jack London, *l'appel de la forêt* est un hymne à la nature sauvage, la forêt dans ce roman symbolise l'aspiration de chaque être vivant vers sa propre liberté. Ainsi *L'Appel de la forêt* pourrait être intitulé « L'appel de la liberté » et c'est dans ce sillage que s'inscrit notre propos.

du narrateur de l'expression « *la levée des couleurs* », les couleurs remplacent volontairement le mot *emblème* et Durand ne manque pas de signaler la sacralité des couleurs dans le régime nocturne: « *la multicoloration étant liée directement dans les constellations nocturnes à l'engramme de la féminité maternelle, à la valorisation positive de la femme, de la nature, du centre, de la fécondité* » (DURAND, 1992, p. 253). Nous avons auparavant lié la terre à la mère-patrie, l'emblème constituerait dans ce cas une extension de l'être à sa mère-partie, c'est son symbole par métonymie, le centre souligne le caractère sacré de la cause patriotique.

Par le biais du drapeau, Mimouni ne cosmise pas uniquement la forêt mais c'est toute une lutte et une cause qui se trouvent ainsi cosmisées et sacralisées.

Les arbres marquent une présence particulière dans la trilogie de Mimouni, presque tous les espaces de vie des personnages sont entourés d'arbres ou de haies d'arbustes à l'image des figuiers de barbarie dans *Tombéza*. Ces arbres comme l'emblème du *Le Fleuve détourné* remplissent la fonction cosmique dans les différents espaces de la trilogie ; Eliade a expliqué la fonction comique des arbres dans l'existence humaine :

En général on peut dire que la majorité des arbres sacrés et rituels que nous rencontrons dans l'histoire des religions ne sont que des répliques, des copies imparfaites de cet archétype exemplaire : l'Arbre du Monde. C'est-à-dire, tous les arbres sacrés sont censés se trouver au Centre du Monde et tous les arbres rituels ou les poteaux, que l'on consacre avant ou pendant une cérémonie religieuse quelconque, sont comme projetés magiquement au Centre du Monde. (ELIADE, *Images et Symboles*, 1980, pp. 61-62)

Ce symbolisme trouve écho dans le dernier volet de la trilogie mimounienne *L'Honneur de la tribu*, la tribu que Mimouni met en scène s'est identifié à un arbre : Zitouna ou l'olivier. Cet arbre est à la fois mythique et mystique, il abrite la tombe du saint valeureux de la tribu, il devient presque un lieu de pèlerinage pour les habitants, le vieux narrateur explique : « *ce lieu abrite la tombe de notre saint fondateur, qui, depuis plus d'un siècle, continue à veiller sur nous. Il nous a toujours protégés.* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 179), pour accentuer le caractère du *Centre du Monde* évoqué par Eliade, le narrateur ajoute : « *avant sa mort, notre saint avait recommandé de ne jamais construire à moins de cent mètres de l'olivier* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 179), ce constat montre le caractère vital de l'olivier qui constitue le prolongement de la vie des habitants du village vers celle de l'arbre sacré, c'est ainsi que le territoire même a pris ce nom à tel point la vie des habitants et celle de l'olivier ne

forment qu'une seule et unique vie. La dénomination de cet espace dans le roman n'est pas fortuite, Foudil Cheriguen argumente :

Le toponyme n'est pas qu'un simple désignant géographique puisque le processus de dénomination dont il résulte est un résidu de l'histoire et de la langue qui fait d'un nom banal, commun, l'équivalent d'un espace élu par ce nom qui, de ce fait même, prend valeur de symbole. (CHERIGUEN, 2008, p. 80)

Dans ce sillage, la dénomination du village prend racine dans l'inconscient collectif qui garde intacte l'image et la symbolique de l'olivier. Quand Omar El Mabrouk a voulu s'attaquer à l'olivier sacré, les habitants se sont montrés catégoriques dans leur refus, et quand le même Omar El Mabrouk s'est moqué de ce lien en le qualifiant de *superstition* venue *des temps surannés*, les habitants n'ont pas bronchés et ils ont rétorqué unanimement : « *nous avons toujours survécu.* » (MIMOUNI, L'Honneur de la tribu, 2008, p. 179). Mammeri qui a vécu et compris les liens sacrés qui existent entre l'olivier et l'être humain s'est livré à une explication plus profonde sur la symbolique de cet arbre :

Ils [les oliviers] ont vu naître, vivre et mourir nos pères et les pères de nos pères [...] ils sont tissés à nos jours, à nos joies, comme la trame des burnous qui couvrent nos corps. Quand l'ennemi veut nous atteindre, c'est à eux [...] qu'il s'en prend d'abord. Parce qu'il pressent qu'en eux une part de notre cœur gît et ...saigne sous les coups. [...] l'olivier c'est l'arbre d'Athéna [...] Athéna déesse aux rites et aux symboles libyens [...]. Nous n'avons plus, hélas la déesse casquée, mais il nous reste au moins l'arbre de ses vœux, celui dont elle fait don à la plus humaine des cités. (MAMMERI, 1991, pp. 202-203)

L'interprétation de Mammeri de la symbolique de l'olivier justifierait l'attachement de la communauté de Zitouna à la zeitouna (olivier), il ne signifie pas uniquement le *Centre du Monde* mais il est un monde en soi, un cosmos qui organise une vie et une existence.

L'Honneur de la tribu est le roman le plus prolifique dans l'exploration du prolongement de l'être à sa nature environnante. Après l'exploration de la symbolique de l'olivier, un autre arbre a attiré notre attention, c'est le figuier. Si nous tentions de réaliser un schéma des habitations du village de Zitouna, nous aurions accès à une recreation du cosmos, le village est un microcosme de l'œuvre divine comme l'explique Eliade : « *cet **Univers** est toujours la réplique de l'Univers exemplaire, créé et habité par les dieux : il participe donc à la sainteté de l'œuvre des dieux.* » (ELIADE, *Le Sacré et le profane*, 1965, p. 36), de cette manière nous retrouvons que tout le village s'organise autour des trois figuiers ; le narrateur raconte les premiers contacts des habitants avec la végétation des lieux où ils ont été exilés : « *nos aïeux découvrirent les vertus des plantes aborigènes, l'olivier au bois si dur, le figuier aux branches difformes. L'un les fournissait en huile et savon, et le*

fruit séché de l'autre constituait l'essentiel des provisions pour les hivers du froid et de la famine » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 43), nous constatons ainsi la dimension nourricière des figuiers, raison pour laquelle leur a été réservée une place de prédilection : le centre même du village. G. Durand rejoint l'appréhension symbolique des habitants de Zitouna quant aux pouvoirs sacrés de ces arbres qui rejoignent la figure de la mère primordiale « *la genitrix* », il associe la figure maternelle aux plantes lactifères particulièrement le figuier qui est un « *figuier nutritif par excellence puisque porteur de fruits et suggérant par son suc le liquide nourricier primordial* » (DURAND, 1992, p. 296), Durand souligne par ce fait la double-valeur nutritive du figuier, notons que son latex est isomorphe de l'aliment maternel, le lait. Le nombre des figuiers est de trois, trois figuier pour remplir la fonction cosmique à Zitouna, le chiffre trois est de ce fait le symbole des trois niveaux, le Ciel, la Terre, les Enfers, il symbolise aussi la totalité et l'unité de l'Homme avec la nature. Le dictionnaire des symboles souligne le caractère sacré de ce chiffre : « *Trois est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel, spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme.* » (CHEVALIER & CHEERBRANT, 1982, p. 972), la présence de ces trois arbres aux vertus nourricières et cosmique dans *L'Honneur de la tribu* est aussi à appréhender comme une manifestation hiérophanique qui illustre la consécration de Zitouna.

4. Le processus de sacralisation-profane-resacralisation des espaces

Entre le sacré et le profane, un processus s'opère et assure la répétition d'une création d'un nouvel ordre cosmique, de sorte que le monde est en perpétuelle réactualisation, il passe de la mort à la naissance, puis à la mort et renaît à nouveau. Ce processus se retrouve observé à travers le corps et la religion dans la trilogie de Mimouni, Eliade confirme ce cheminement en ces termes : « *toute vie constitue un cycle, dont le modèle est la création, destruction et re-création perpétuelle du Monde* » (ELIADE, *La Nostalgie des origines*, 1971, p. 137).

Ce mécanisme est observé à travers deux espaces dont nous avons exploré la symbolique dans le premier chapitre, ces espaces sont le corps et les lieux de méditation.

4.1. Le voile et le viol

Si la fonction première du voile est de cacher et de séparer deux mondes et deux intimités, son sens second prend des valeurs originelles ancrées dans les traditions

ancestrales, notons que l'origine du voile remonte au mythe d'Ashtart la divinité phénicienne qui prescrit à ses prosélytes le port du voile. La religion musulmane a accentué cette tradition jusqu'à ce qu'elle perde son sens premier de dévotion pour devenir une sorte de tyrannie vestimentaire. Chez Rachid Mimouni, nous relevons la présence du voile dans son dernier roman *L'Honneur de la tribu*, cette présence est originelle, puisqu'il ne s'agit pas d'un voile musulman proprement dit mais d'un voile ancestral qui signifie respect et dévotion plutôt qu'emprisonnement et séparation.

Au moment où elle va à la rencontre du lieutenant français, Ourida, la sœur de Omar El Mabrouk, refuse de se voiler elle rappelle aux autres femmes de la tribu : « *Ce lieutenant n'appartient pas à la communauté du Prophète. Ce n'est donc pas un homme, et je n'ai pas besoin de cacher mon corps à sa vue* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 141), cette volonté de ne pas cacher son corps face à un non musulman accentue la tradition selon laquelle cacher son corps et son intimité est un signe de respect, le voile que refuse de porter Ourida est un signe de rébellion vis-à-vis du militaire. La fierté de la jeune fille est décrite de manière poignante : « *Et, dénudée, elle s'avança sous le soleil, plus arrogante que ses rayons, plus éclatante que sa lumière* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 141). Dans cette scène, Ourida fusionne avec la lumière et devient un être de lumière, ce refus revêt le sens d'un dévoilement et non le sens d'un sacrilège.

Quand le voile n'est plus protecteur, quand l'intimité est indexée, le corps devient l'espace originel où s'opère la sacralisation et la profanation, ce voile ancestral tombe et laisse place à une expression corporelle et intime. Nous avons constaté avec Foucault combien le corps est propice quant à l'inscription des pouvoirs symboliques, notamment le châtiment, le viol que nous avons relevé comme étant une métaphore obsédante chez Mimouni, n'est pas définitif, c'est-à-dire qu'il ne profane pas complètement la personne violée, il la transforme, et c'est cette transformation qui attire notre attention.

Le viol est considéré par Moussaoui comme : « *un deuil qui se vit dans la solitude, sans aucun soutien. Un deuil dont le travail ne peut se faire car sa verbalisation expose au scandale et à l'anathème* » (MOUSSAOUI, 2006, p. 98), deuil que nous avons déjà constaté avec la mère de Tombéza qui a sombré dans la démence, deuil racheté par la naissance de Tombéza.

Mais ce qui nous voulons souligner ici, c'est les viols post-indépendants, autrement dit, les viols qui ont accompagné les fêtes et les célébrations de la liberté, une liberté libertine qui annonce la débauche d'un pouvoir vicieux.

« *Héros disparus, si vous saviez le sort réservé à vos enfants et à vos veuves !* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 178-179), cette complainte de la femme du maquisard dans *Le Fleuve détourné* résume à elle seule le viol de l'indépendance. Pour subvenir aux besoins de son enfant, Houria l'épouse du narrateur, est contrainte à vendre son corps à une poignée d'hommes qui détiennent le droit de vie et de mort sur le reste de la population, elle raconte :

Sans protection et sans moyens de subsistance, les veuves des combattants seront les proies rêvées de tous les appétits malsains, tenues de déambuler de lieu en lieu à la poursuite d'une hypothétique pension qui [...] lui sera accordée comme une aumône par des bureaucrates arrogants qui, pendant la guerre et le feu, se terraient au fond de leurs maisons aux portes closes. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 178)

Cet amer constat dénote à lui seul les dérives de l'indépendance, le corps de Houria sera violé au prix d'une pension de la veuve d'un combattant. Houria qui signifie tout simplement *liberté* est symbole d'un viol collectif qui s'est opéré sur la patrie, sur les vertus de la lutte mais il est l'expression d'une confiscation et d'un détournement.

A la fin du récit de Houria, le narrateur, appréhendant l'ampleur du détournement, décide de venger son honneur et de purifier sa femme, il tire à bout portant sur les violeurs et Houria lui dit : « *maintenant, [...], tu es là pour veiller sur notre fils* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 181). Sa femme sera resacralisée par ces coups de feu purificateurs. Le viol, qui constitue une métaphore obsédante dans la trilogie de Mimouni, ne touche pas que le corps féminin, il touche aussi le corps masculin, le viol au masculin s'opère surtout comme un désarmement car pour reprendre Moussaoui : « *destituer l'homme du statut social que lui confère sa masculinité passe par des attaques symboliques à partir des représentations liées à la sexualité* » (MOUSSAOUI, 2006, p. 112), le viol au masculin s'est accompli dans *Tombéza* où les rôles se sont inversés, ce n'est plus les hommes qui violent mais c'est la femme, après l'indépendance plusieurs femmes se sont ruées sur les harkis pour la vendetta, Tombéza raconte : « *elle ouvre la bouche. Aspire le sexe et d'un brusque coup de mâchoires sectionne le gland...et elle se précipite dehors serrant fièrement entre ses dents le trophée sanglant* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 192), on assiste dans cette scène au renversement du complexe de Kronos, c'est le Kronos au féminin, ce renversement acquiert des valeurs positives quant

à la symbolique de castration, elle sert à détruire un corps profane qui incarne la trahison, en le détruisant de cette manière, c'est son propre corps que cette femme a voulu récupérer, sachant que la majorité de ces femmes ont été violées par l'armée française et les harkis, l'acte de castrer l'autre est, de ce fait, un acte de resacralisation de soi.

4.2. La mosquée et la taverne

Dans ce processus de dichotomie spatiale, nous nous proposons de confronter deux espaces *a priori* opposés : la mosquée et la taverne. Si la première est un lieu spirituel et mystique par excellence, elle est aussi un terrain de lutte idéologique, devenant un espace perverti et détourné de sa fonction d'espace spirituel. La taverne, quant à elle, est un lieu refuge où l'en noie son mal de vivre, dans cette opposition nous pouvons à première vue dire que là où la mosquée échoue, la taverne prend le relais et constitue un rempart pour ceux qui sont rejetés. Pourtant ces espaces sont ambigus et controversés.

Le passage de l'espace d'un état chaotique à l'état cosmique nécessite des agents ou des éléments qui joueraient un rôle dans ce mécanisme, Eliade argumente à cet effet :

Si le cosmos doit être périodiquement aboli et recréé, ce n'est pas parce que la première création a échoué, c'est parce que l'état d'avant la création représente une plénitude et une béatitude inaccessible dans le monde créé. D'autre part, le mythe souligne la nécessité de la création : de l'éclatement de l'unité primitive. La perfection originelle s'en trouve périodiquement réintégrée, mais elle est toujours provisoire. (ELIADE, *La Nostalgie des origines*, 1971, p. 137).

Ce perpétuel jeu de création permet un perpétuel passage des espaces de leur état de chaos à leur état de cosmos. Dans la trilogie de Mimouni, la mosquée est profanée à première vue par les pouvoirs politiques, dans *Tombéza* le cheikh qui a chassé Tombéza, livre un message insolite, juste avant sa mort, il inscrit une phrase qu'il semble adresser à l'ensemble des habitants du village : « *vous êtes tous des enfants de putains* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 62), la phrase lapidaire du cheikh est venue pour profaner le lieu censé être un espace de communion avec le divin, mais peut-on profaner un lieu qui est déjà perverti ? Cette phrase est utilisée par l'auteur pour remettre sa sainteté à ce lieu, elle est l'agent qui détruit le profane et remet le cosmos dans son cycle naturel. En effet l'apogée du profane ne peut être détruite que par une action profanatrice qui remettrait le monde à son état originel, Tombéza qui a compris le geste du cheikh de par son statut d'être déchu explique :

N'est-ce pas à moi qu'il avait essayé de s'adresser par-delà la mort, pour me dire qu'il regrettait de m'avoir interdit l'accès de la mosquée, me signifier qu'en tout état de

cause je partageais un sort commun, que la bâtardise habitait chacun des hommes, que la vilenie était plus dans les actes et pensées que dans la naissance. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 63)

La phrase a replacé la mosquée dans son état chaotique pour lui permettre d'advenir à nouveau plus pure qu'elle ne l'était. Cette purification se trouve un instant altérée lorsque Tombéza s'approprie les lieux, mais dans *L'Honneur de la tribu*, la mosquée se retrouve être sanctifiée à l'image du lieu sacré telle la salle de prière dans laquelle le vieux narrateur narre son récit avec des accents épiques qui confèrent plus de sacralité au lieu. Ainsi, le sanctuaire a non seulement permis une communion avec le céleste mais a permis une fusion du lecteur avec le passé de la tribu de Zitouna. Et le cheikh et la salle ont permis une transmission certaine de la mémoire. C'est à travers les paroles enregistrées que cette mémoire sera préservée, les paroles sacrées de la mémoire constituent l'élément cosmique par excellence qui permettrait à la communauté de Zitouna d'être et d'advenir au monde. Bien que la mosquée ait suivi le même processus que celle de *Tombéza*, notamment lorsque Omar El Mabrouk tente d'y propager une nouvelle conception de la religion et de nouveaux préceptes venus d'ailleurs, les lieux où le vieux narrateur a dit son récit a gardé sa sacralité mais a constitué aussi un élément catalyseur de la mémoire.

Aux antipodes de la mosquée, il y a la taverne que Tombéza décrit comme le paradis dont de pauvres bougres attendent, sous la pluie tombante, qu'elle ouvre ses portes pour y entrer noyer leurs soucis quotidiens. Son ouverture est telle une providence : « *enfin, les battants pivotent. Un reste de dignité empêche les clients de courir. Mais cela ne tient qu'un fil, il suffirait d'un seul à commencer* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 255), Grâce aux boissons alcoolisés, les tavernes constituent un rempart où l'ivresse est synonyme de vie et où l'eau-de-vie devient l'eau de vivre. Ce lieu permet aux personnages de Mimouni de renaître à nouveau. Tout comme la mosquée dans *L'Honneur de la tribu*, les tavernes jouent à ressusciter les rêves et les secrets de la vie passée et refoulée dans les sombres sphères du silence. Bercés par la musique de Farid el Atrache, l'heure est aux confidences des grands secrets pour les individus. La musique est selon Durand : « *le doublet euphémisant de la durée existentielle* » (DURAND, 1992, p. 255) les secrets des personnages semblent être accompagnés par les rythmes de la mélodie, accentuant le climat mystique des lieux et le rapprochant de la mosquée, la mélodie selon Durant est « *le moyen d'exorciser* », cet exorcisme est accentué par les images du vin, la dichotomie mosquée/taverne dans la trilogie de Mimouni renforce

l'idée de binarité spatiale qui n'est jamais maintenue dans son état initial, mais qui évolue d'un état chaotique à l'état sacré ce que Eliade appelle le processus de sacralisation.

La nécessité de mettre en œuvre des espaces antinomiques permet l'appréhension de ce processus, qui selon Eliade :

A l'occasion de chaque crise décisive et à chaque rite de passage, l'homme reprend le drame du Monde *ab initio*. L'opération est effectuée en deux temps : le retour à la totalité divine, indistincte et primordiale, et la répétition de la cosmogonie, c'est-à-dire de l'éclatement de l'unité primitive. (ELIADE, *La Nostalgie des origines*, 1971, p. 135).

La musique est isomorphe du vin dans le sens où elle permet un anéantissement des facultés permettant un retour à l'état originel de l'être, Charles Mauron explique : « *La vie perdue est retrouvée (comme le temps de Proust) le chaos est réordonné par un geste psychique et une magie musicale. Une promesse de salut est acquise, sous le garant d'une beauté* » (MAURON, 1995, p. 234), tout comme la prière et la mémoire, la musique abolit les frontières entre les temps et sacralise les espaces, permettant une régénérescence du Cosmos, ce qui nous fait dire que même si la mosquée et les tavernes sont *a priori* des lieux de débauche, ils sont pourtant porteurs de signes intangibles qui sacralisent à nouveau ces espaces.

5. L'éclatement de l'espace mimounien ; voies d'euphémisations

La désintégration spatiale dans la trilogie de Mimouni a eu une portée cosmique dans le sens où ces espaces éclatés ne font pas sombrer complètement les symboles et images qui y sont décrits dans le chaos total, nous avons fait nôtre le point de vue de Bendjelid qui affirme que l'espace mimounien est un espace désarticulé, cependant, cette désarticulation permet une vue prismatique et panoramique de différentes images que nous procure le récit.

Mimouni a pris soin de scinder son espace en deux, et on le trouve toujours en train des les confronter, les agents de l'éclatement sont nombreux, cet éclatement remet en cause les finalités même d'une altérité ; confronter ces deux espaces permet au lecteur aussi de changer l'angle de compréhension. Les agents de l'éclatement ont pour fonction de mettre en valeur deux pôles opposés et d'y faire ressortir les images primordiales que ces deux pôles véhiculent. Le pont est à ce niveau le premier agent qui permet de disloquer l'espace en deux, il constitue aussi un point de rapprochement entre deux Cosmos ou deux univers.

Le premier pont rencontré dans la trilogie est le pont Kédar, dans *Le Fleuve détourné*. Après l'indépendance, des ponts sont construits sur des rivières mortes, constat qui laisse entrevoir les prémisses de l'indépendance et les fausses promesses sur lesquelles l'Algérie nouvelle va émerger. Pourtant le pont est ce qui relie et permet une fusion entre deux univers séparés, il rejoint ainsi les valeurs positives du liage qui sont isomorphes du destin et du devenir, même si les bases sur lesquelles l'indépendance est érigée sont fragiles, la présence du pont dans ce roman incarne une projection vers l'avenir, il représente une continuité et permet une fusion du passé et de l'avenir donnant naissance à un syncrétisme des contraires en constituant un tiers espace où le vivre avec l'autre est permis. Seul le pont nous permet de situer le roman dans la progression et non la régression, il est le symbole de ce que Durand appelle : « *le prolongement vers le cosmique* » (DURAND, 1992, p. 311), c'est aussi un prologement vers le futur.

Si la présence du pont dans *Le Fleuve détourné* est quasi arbitraire, celle du pont dans *L'Honneur de la tribu* nous permet de confirmer et de conforter notre point de vue quant à la fonction de l'union des contraires. Aux côtés de la tribu de Zitouna, il existe une autre tribu nommée les Béni Hadjar, réduite à la précarité, cette tribu se trouve être plus reculée au pied de la montagne. A l'opposée de la tribu de Zitouna, ce sont des gens qui vivaient dans des conditions où ils ne reconnaissent ni loi ni foi, ils sont brigands, totalement à l'opposé de Zitouna, le narrateur les décrit ainsi :

C'étaient des hommes sans religion. Ils n'avaient ni imam ni mosquée, ne faisaient la prière ni n'observaient le jeûne, et le plus instruit d'entre eux ne pouvait réciter la plus courte soura du Coran. La rumeur affirmait qu'ils ne savaient pas égorger leurs bêtes et qu'ils se contentaient de les assommer ou de les étrangler avant de les dépecer. On prétendait même qu'ils n'enterraient pas leurs morts. Qu'ils soient maudits. (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 53)

Les paroles du narrateur laisse voir que la communauté de Zitouna ne connaissait pas cette de Béni Hadjar, pourtant un pont relie les deux tribus, c'est sur ce pont que le grand père de Omar El Mabrouk, Hassan, va récupérer sa vache volée par la tribu rivale, pourtant cet incident n'indique pas de rivalité entre les deux tribus, le vieux narrateur n'a fait aucune allusion quant aux incursions nocturnes des Béni Hadjar, ce qui nous laisse dire que les deux communautés ne connaissaient pas de rivalité, le pont marque donc le point de rapprochement entre les deux parties qui partagent le même destin tragique. Ce pont constitue aussi ce que nous nommons en géographie linguistique la ligne isoglosse, autrement dit, nous retrouvons Hassan qui vivait à côté de ce pont maîtrisant les deux parlers des deux tribus, ce qui nous fait dire que ce pont est une marque de fusion de deux

communautés et de deux parlers et qui confirme notre vision quant à la constitution du tiers espace symbolisé dans l'image du pont.

Une autre désintégration se trouve mise en relief dans *Tombéza* en l'image du cimetière, Mimouni, s'est démarqué dans ce roman en mettant en scène deux univers qui se côtoient sans pour autant se lier d'amitié, deux espaces religieux qui n'arrivent pas à vivre ensemble, Tombéza constate :

Un cimetière chrétien, et de l'autre côté de la ville, un cimetière musulman, la mort elle-même est incapable de réconcilier les humains. Si Dieu est unique pourquoi cet ostracisme ? N'a-t-il pas été en fait un prétexte supplémentaire fourni aux hommes pour se démarquer, se différencier, se séparer, s'opposer, se haïr, se combattre ? Les hommes sont-ils digne de Dieu, qui en ont fait d'abord un porte-drapeau brandi en tête de leurs armées ? (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, pp. 68-69)

Mimouni a pris soin de vouloir rapprocher les deux communautés qui se proclament de Dieu et qui n'hésitent pas à s'entretuer au nom du même Dieu. Pourtant la seule vraie harmonie est de vivre ensemble puisque leur conception de Dieu est identique, ce qui devrait unir les deux communautés (chrétienne et musulmane) est en fait leur cause de séparation, le professeur Meklat explique ainsi la nécessité d'une telle coexistence : « *ligués contre le colonisateur, nous vivions côte à côte. Il s'agit pour nous maintenant d'apprendre à vivre ensemble. Ce sera le début de la démocratie* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 69), la gangrène qui a gagné le moral avant le social, émane de cette impossibilité de vivre en harmonie avec l'autre.

Une autre figure du cimetière dans *Tombéza* est celle de Boukri, marié à une fille excentrique nommée Dalila, qui nous rappelle inévitablement la légende de Samson et Dalila, ce pauvre homme se voit destituer de sa demeure mais aussi de sa femme par le commissaire Batoul, le pauvre homme est relégué au statut du vagabond et devient le gardien du cimetière, Tombéza raconte ses souffrances :

Le pauvre homme se mit à traîner tout le jour les rues de la ville avant de rejoindre, la nuit tombée, le cimetière chrétien qui jouxtait l'hôpital. Et déchirant l'espace de longs hurlements qui réveillaient les hommes que leur mauvaise conscience tirait, qui effrayaient les malades. Boukri hurlait la chiennerie de la vie. (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 145)

Cette figure qui, comme Tombéza, vivait en marge d'une société clochardisée est une accusation vivante à l'encontre de toute une vie qui a fait de lui une proie idéale livrée aux appétits démesurés de la classe dirigeante. Durant les derniers moments de Tombéza c'est encore le hurlement de Boukri qui vient accentuer l'épouvante de l'acte qui allait l'achever, ce hurlement est le signe annonciateur d'une mort imminente réactualisant ce

qui est admis dans l'imaginaire collectif comme étant le cri du cimetière ou le cri du chacal²⁵. Le cimetière par métonymie remplit la même fonction et la même symbolique que la mort, c'est-à-dire un lieu refuge, et aussi, un lieu qui permet une fusion de deux univers ; celui d'en haut et celui d'ici bas, devenant *ipso facto* un espace cosmique qui accomplit la même fonction que *l'Axis mundi*.

Nous avons abordé dans le premier chapitre les images primordiales de l'intimité, essentiellement la religion, la langue et le corps, nous nous sommes réservée d'analyser les images extérieures qui expriment aussi une intimité, autrement dit cet ensemble d'objets extérieurs qui rejoignent eux aussi les images de l'intimité. L'objet le plus emblématique dans ce sens est le coffret, Bachelard affirme : « *dans le coffret sont les choses inoubliables, inoubliables pour nous, pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial.* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 111), le coffret se trouve être l'espace refuge pour les livres du vieil ermite qui a accueilli Tombéza. Il raconte la découverte du contenu de ce coffre et la raison pour laquelle l'ermite prend soin de le garder dans un coin, autre symbole de l'intimité bachelardienne, ce coffret contenait des livres qui laisseront Tombéza dans le désarroi, il raconte :

Mon compagnon gardait dans un coin de sa mesure un vieux coffre en bois verroulu toujours soigneusement cadenassé. [...] un jour, j'ai surpris le vieillard plongé dans un livre, et la scène me parut si insolite qu'elle resta à jamais gravée dans ma mémoire. [...] le coffre à trésor du personnage était une bibliothèque. Un coffre entier de livres ? (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 95).

Dans ce coffre se trouve la clé du mystère, celle du savoir longtemps refusé à Tombéza, les livres, qui y sont soigneusement cachés, sont autant de coffres en soi, le livre devient isomorphe du coffre de par sa capacité à enfouir des secrets que même la mort ne réussit pas parfois à divulguer, Bachelard explique à ce propos :

Il faut tout le talent du romancier pour faire sentir cette identité des ombres intimes. Il faut alors verser le livre sous le signe de coffret, au dossier de la psychologie de l'âme fermée. On saura alors qu'on ne fait pas la psychologie de l'être fermé en totalisant ses refus, en faisant le catalogue de ses froideurs, l'histoire de ses silences. (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 109)

Les livres constituent un univers où l'on enferme la pensée, c'est aussi le moyen de s'ouvrir aux autres horizons, Tombéza qui croyait que seul le Livre sacré est porteur de

²⁵ Dans l'imaginaire collectif berbère, la légende dit que chaque fois que l'on entend un cri de chacal, une mort viendrait frapper juste le lendemain à l'endroit même où le cri est entendu, c'est ce qui connu communément comme le cri du cimetière.

connaissance s'est enfin rendu compte que les mystères de l'univers ne peuvent être contenus dans un seul et unique livre, il finit par avouer : « *J'ignorais alors qu'il pouvait exister d'autres livres que celui rapportant la parole divine* » (MIMOUNI, Tombéza, 2007, p. 95), ces mêmes livres seront alors proscrits par le saint fondateur de Zitouna : « *Notre Livre est seule certitude. Vous en ferez votre unique objet d'étude et de glose et enfermerez en un lieu interdit d'accès tous ces textes profanes qui disputent au très haut la connaissance du monde* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 39), le discours du saint est un signe prémonitoire quant au rejet de toute connaissance en dehors du Coran, ce que l'intégrisme intellectuel a prôné pendant des années, la sentence de Mimouni n'a pas laissé ses amis indifférents, Tahar Djaout dans son dernier roman *Le dernier été de la raison* a réinscrit cette phrase prohibitionniste de la même manière :

Finie la dispersion, finis vicinaux ! Toute chose reviendra à son essence. A quoi bon des livres alors qu'existe, pour toutes les curiosités et toutes les soifs, le Livre ? A quoi bon les inquiétudes et les questionnements douloureux lorsque l'inépuisable sérénité est à portée du cœur ? » (DJAOUT, *Le Dernier été de la raison*, 1999, p. 10),

Pour la pensée unique les voies de seigneurs sont aussi uniques, le Livre n'est pas la seule voie pour la connaissance suprême, les livres permettent l'éclatement des voies de la connaissance, cet éclatement euphémise et sacralise le savoir.

6. La reconstitution/reconstruction de l'espace symbolique originel

6.1. Reconstitution du puzzle spatial

La signature du premier roman de la trilogie de Mimouni par le titre *Le Fleuve détourné* introduit pour nous une série d'images symboliques à détecter, bien que le sens convenu par les spécialistes ce titre est le thème de l'indépendance confisquée, l'image onirique du fleuve est négligée. H. Mitterand remarque qu' « *il existe donc, autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aide à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage* » (MITTERAND, 1979, p. 89), notre décodage s'intéresse, dans le titre de ce roman, à l'image du fleuve. N. Redouane donne sa définition ou son appréhension du mot fleuve en ces termes : « *Le fleuve désigne un espace libre, limité par des digues et remarquable par le nombre de ses affluents, qui conserve son nom jusqu'à la mer où il déverse ses eaux* » (REDOUANE, 1999, p. 153), cette considération superficielle de l'image du fleuve laisse des lacunes quant à la symbolique de l'image, Bachelard, dans *L'Eau et les rêves*, évoque à sa manière le symbolisme lié à l'image du fleuve :

Le fleuve, malgré ses mille visages, reçoit une unique destinée ; sa source a la responsabilité et le mérite du cours entier. La force lui vient de la source. L'imagination ne tient guère compte des affluents. Elle veut qu'une géographie soit l'histoire d'un roi. Le rêveur qui voit passer l'eau évoque l'origine légendaire du fleuve, la source lointaine. (BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, 1997, p. 205).

Dans *Le Fleuve détourné*, c'est par la bouche d'un fou que nous apprenons la vérité sur la destinée du Fleuve, à travers ses propos nous distinguons deux sorte de fleuves : celui que les autorités ont détourné par des plans machiavéliques, celui-ci se trouve être asséché, il devient juste une rivière morte sur laquelle un pont flambant neuf est construit, le deuxième fleuve est l'original et l'originel, celui qui a réussi à maintenir son cours. Le vieillard déclare :

Des engins étrangers sont venus éventrer nos collines afin de tracer la ligne droite requise. Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre²⁶. 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. [...]. Les hommes et les oueds de ce pays se ressemblent : ils ne connaissent pas la mesure, ils sont à sec ou débordent. J'attends la crue imprévue, irrésistible et violente, qui viendra balayer tous ces monceaux d'immondices. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 49)

Nous remarquons que l'utilisation de l'image du fleuve par Mimouni confirme les propos de Bachelard quand il a évoqué la source et non pas le cours du fleuve, dans le constat du vieillard se lit l'échec de l'entreprise de ceux qui ont voulu maintenir leur plan et qui ont entrepris le détournement sans savoir réellement où se situe la source de ce fleuve, l'ignorance des dirigeants se trouve ainsi battu en brèche, et leur entêtement à ériger une autre identité et un autre avenir est confronté à une absence de repères exacts et leur faux repères ne peuvent trouver suite, puisque nous pouvons détourner le cours d'un fleuve mais suivant les affirmations de Bachelard, le plus important n'est pas le cours mais la source, cette dernière n'est pas repérée puisque « *le fleuve coulait ailleurs, serein et libre* ». Les crues tant attendues par le fou sont des crues purificatrices dans leur violence symbolique, cette évocation procure à tout le roman une sorte de parcours initiatique qui purifierait l'ensemble spatial de l'emprise du désespoir généré par les plans des autorités, la crue est vengeresse et obéit à la symbolique de l'eau violente à laquelle Bachelard tente de donner une explication : « *Toutes ces violences obéissent à la psychologie du ressentiment, de la vengeance symbolique et indirecte. On peut trouver, dans la psychologie de l'eau, des violences similaires qui vont utiliser une autre forme de l'excitation coléreuse* » (BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, 1997, p. 242), la colère et la vengeance du fleuve trouvera son origine dans les propos même du fils de narrateur qui

²⁶ Nous soulignons.

pressent que « *la croûte se boursouffle, d'anciennes tarissent, jaillissent de nouvelles sources en pleine montagne, qui projettent d'un jet furieux leur eau fumante vers le ciel* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 210-211). L'eau qui coule est aussi le symbole d'une destinée, ce n'est pas étonnant que les sources sur lesquelles les planificateurs ont bâti leur pont se trouvent asséchées, c'est ici le constat de Mimouni que les plans diaboliques du système sont dressés sur des rivières mortes ce qui laisse entendre que ces plans ne peuvent advenir ni accomplir leur destinée.

Si le fleuve symbolise la destinée et incarne l'archétype de devenir, G. Durand trouve en l'image de tissage l'incarnation parfaite de l'accomplissement d'une destinée. Les métiers à tisser ne foisonnent pas dans la trilogie de Mimouni, cependant une fabrique particulière attire notre attention, elle est mise en scène dans *Le Fleuve détourné*, c'est l'endroit où le maquisard est allée chercher son épouse, il remarque : « *sur toute la longueur du hangar, adossés aux murs couraient deux rangées de métiers à tisser. On distinguait vaguement derrière les réseaux de fils des femmes assises.* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 158), cette image du métier à tisser est le symbole à première vue d'une destinée et assure l'archétype du lien, mais quand on s'approche et qu'on reconstitue ce qui se trame dans ces lieux, la valorisation prend une forme négative, puisque cette fabrique n'est qu'un prétexte pour un vaste réseau de prostitution, à ce propos Durand note :

Le lien est l'image directe des attachements temporels, de la condition humaine liée à la conscience du temps et à la malédiction de la mort. Très souvent dans la pratique du rêve éveillé, le refus de l'ascension, de l'élévation est figuré par une remarquable constellation : « liens noirs qui rattachent le sujet par derrière vers le bas (DURAND, 1992, p. 117).

Ces liens néfastes seront matérialisés dans le discours même de l'un des visiteurs de la fabrique qui annoncent la déchéance morale de la société, la fabrique qui est censée fabriquer et symboliser l'espoir et l'avenir n'est qu'un prétexte pour exprimer une idéologie dépravante d'une certaine classe d'opportunistes, c'est dans ces lieux qui se sont exprimés les fausses promesses à l'image de la fausse fabrique qui devient en un clin d'œil une tribune pour les officiels, la narrateur qui a assisté à l'une de ces scènes insolites observe :

Je m'approchais pour voir par où elles (les femmes) avaient disparu. La petite porte donnait sur une salle où l'on avait disposé des chaises et une petite tribune formée de tables posées sur une estrade. Les femmes s'assirent et reprirent leurs pépiements. Peu de temps après, avec des mines austères et graves, entrèrent les hommes. Quelques fausses politesses autour du siège central. Quelques chuchotements préalables pour

désigner celui qui devait prendre la parole en premier. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 159)

La réalité de la fabrique est ainsi mise à nue, la fabrique du métier à tisser est une fabrique de tissages des liens néfastes qui lieront ces pauvres femmes à des destins pervers, s'il est une destinée annoncée dans cette fabrique elle est à l'image de Houria, l'épouse de combattant et de leur fils.

La figure du fils justement constitue à cet effet un continuum, elle permet la fusion d'un passé et d'un avenir dans le présent, et c'est cette figure qui est la cause de la déchéance de l'épouse du maquisard dans *Le Fleuve détourné*, Durand considère la figure du fils comme une « *répétition des parents dans le temps, bien plus que simple redoublement statique* » (DURAND, 1992, p. 350), c'est ainsi que le fils du maquisard est une répétition du destin de sa mère, comme Houria, cet enfant est aussi une victime qui a sombré dans une société sans valeurs, à la rencontre de son père, l'enfant a nié quelconque parenté avec le maquisard, la négation entre parents et enfants est une métaphore obsédante dans toute la trilogie de Mimouni, la conversation emblématique entre le père et le fils explique autant de complexes et de souffrances :

-Qui te dis que je suis ton fils ?

-Tes yeux.

-tu divagues l'homme. Tous les désespérés ont mes yeux. Je ne te reconnais pas. Tu n'es pas mon père. Je n'ai pas de père. Mon père est mort il y a bien longtemps. Nous sommes ainsi des milliers à traîner dans les rues, orphelins sans passé et sans mémoire, confrontés au plus totale désarroi [...] à ton tour, te voilà surgi d'outre tombe [...] qu'as-tu fait pour mériter ce titre, hors peut être d'avoir fourni l'obscur spermatozoïde qui féconda l'ovule qui devait me donner naissance. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 209-210).

Ce fils va subir toutes les injustices jusqu'à vendre sa propre jeunesse et finir comme sa mère dans la prostitution, cette déchéance signe l'archétype de répétition, les souffrances de la mère ont engendré celles du fils, dans la scène insolite où ce dernier a surpris sa mère et le directeur de l'école, la dimension incestueuse entre la mère et le fils est mise en relief dans l'acte de succion que la mère a accompli en mettant les parties génitales de son fils dans sa bouche, Durand explique ce phénomène comme suit : « *La mère donne naissance au fils et ce dernier devient l'amant de la mère en une sorte d'ouroboros hérédosexuel. Le fils manifeste ainsi un caractère ambigu, participe à la bissexualité et jouera toujours le rôle de médiateur* » (DURAND, 1992, p. 344), la mère dans cette

scène reprend l'image de Derrida de la *première cannibale aimée*²⁷, le complexe d'Œdipe présenté dans cette scène est aussi complexe que le complexe lui-même, Apostolos Lampropoulos dans son analyse du corps dilaté chez Derrida constate : « *la dimension incestueuse de ce phantasme tient au fait qu'une bouche détache et consomme des membres d'un corps comme si ceux-ci étaient faits de la même matière qu'elle, vraie chair de sa chair* » (LAMPROPOULOS, 2013, p. 105), la dilatation du corps du fils vers celui de la mère marque selon les propos de C.G. Jung *une rupture*, il argumente « *ce point de rupture s'appelle mère, parce que c'est par là que nous vint le courant vital* » (JUNG, 1973, p. 486), c'est ce dilatement qui permet une répétition de la destinée maternelle, d'où la perte de soi, par cet acte la mère empêchera son enfant de se reconnaître comme une conscience indépendante, et Jung argumente : « *tant que l'enfant se trouve dans cette identité inconsciente avec sa mère, il est encore un avec l'âme animale, autrement dit aussi inconscient qu'elle* » (JUNG, 1973, p. 393), cet état de dispersion et de désintégration de la personnalité n'a pas eu son effet dans *Tombéza*, où le personnage ne peut concevoir d'enfants, ce qui permettrait pour ainsi une interruption dans l'archétype de répétition du mal.

Ce qui reste à élucider dans la trilogie est le fils né de l'inceste de Omar El Mabrouk, si nous prenons soin de comprendre la personnalité de ce fils, nous aurions à comprendre qu'il présente des signes prémonitoires de la tragédie qui allait s'abattre sur l'Algérie, dans son langage se lit une pensée intégriste qui ne reconnaît d'autorité que celle d'Allah, cela est aussi expliqué dans la langue utilisée par ce fils, la langue du Coran, son père adoptif laisse entendre aussi qu'il l'a élevé dans le droit et la religion. Mimouni a ingénieusement montré les conditions de naissance de la horde islamiste, c'est une manière de les taxer de bâtards, engendrés par des relations entre frères et sœurs, *L'honneur de la tribu* est publié en 1989, aux portes de l'enfer, il annonce de ce fait un fléau qui naîtra dans les flancs d'une patrie qui allait saigner toute une nation par une guerre fratricide.

Pour reconstituer le puzzle mimounien, un retour aux noms de ses personnages s'impose afin de clarifier le fonctionnement de ces personnages en fonction de l'espace dans lequel ils évoluent, et puisque nommer c'est s'approprié à la fois son espace vital et aussi

²⁷ Derrida phantasma une mère qui avale le prépuce de son fils circoncis dans son livre *circonfession*, il qualifie en effet cette mère d'une *première cannibale aimée*, ce cannibalisme primitif accentue la figure de la mère primordiale qui entretient des rapports incestueux avec la chair de sa chair.

assumer son identité anthroponymique. Le parcours anthroponymique des personnages principaux a suivi une progression remarquable à travers la trilogie ; d'un narrateur sans nom patronymique dans *Le Fleuve détourné*, dont nous savons peu de choses sur ses origines, Mimouni a pris soin cependant de nous donner son métier (cordonnier) et nous raconter son engagement dans la guerre de libération, en passant par Tombéza²⁸, un sobriquet hérité de la tradition orale algérienne, sobriquet qu'on lui a attribué pour mettre l'accent sur sa laideur et qu'il a fini par adopter comme un nom enregistré donc reconnu, pour finir avec Omar El Mabrouk que Mimouni, par le biais de son narrateur, a pris soin de donner sa généalogie.

Mais ce sont les noms mystiques qui remplissent la fonction de cosmisation dans la trilogie que nous étudions, le premier nom c'est Houria, symbole de l'épouse aussi synonyme de liberté, Houria évoque en arabe la sirène qui symbolise la beauté féminine, cette femme va connaître la perversité de l'après guerre, qui va la profaner. Le deuxième nom emblématique est celui de Bismillah, personnage aveugle et clairvoyant, évoquant tout simplement une reconnaissance au Tout Puissant, Bismillah, que la chute a fait accéder au monde céleste, incarne le doublet inconscient de Tombéza, il n'hésite pas à le taxer de malfaiteur qui profite de la faiblesse de ses semblables.

Brahim ou Abraham est la figure du Père originel, il est aussi dans un sens comme Bismillah le clairvoyant qui connaît les méfaits de Tombéza. Tous ces noms que nous avons abordés dans nos propos antérieurs fonctionnent comme des éléments cosmiques qui permettent une sacralisation des espaces désarticulés de la trilogie.

6.2. De l'origine des symboles aux symboles des origines

Durand affirme : « *De toutes les images, en effet, ce sont les images animales qui sont les plus fréquentes et les plus communes. On peut dire que rien ne nous est familier, dès l'enfance, que les représentations animales* » (DURAND, 1992, p. 71), l'animal totémique tant utilisé par Mimouni à travers sa trilogie est la chèvre. L'image de la chèvre suit une progression dans sa trilogie passant d'un symbole d'une mère nourricière à l'image de la maîtresse jusqu'au matricide.

Dans *Le Fleuve détourné*, la chèvre est la compagne, la maîtresse, la conjointe sexuelle, Vingt cinq n'hésite pas à la qualifier d'« *impudique chèvre, avec son petit bout de queue*

²⁸ Tombéza est tirée de l'arabe populaire (Mtembez) qui veut dire bouffi.

relevé découvrant son sexe, comme pour une constante invite. » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 39), les propos du vieillard confirment même la symbolique de la race de la chèvre, elle appartient à la race caprine, d'où est tirée le mot *caprice*, elle est décrite comme impudique faisant penser par ce fait même à une capricieuse prostituée. Cette figure va connaître un glissement dans le prochain roman *Tombéza*, en effet la chèvre va devenir une mère nourricière, quand Tombéza crie famine, il se dirige vers l'étable des voisins où des « *chèvres prodigue aux mamelles gonflées du lait* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 43) l'attendaient, à son plus grand bonheur il constate : « *les bêtes apprennent vite à écarter les pattes pour me laisser sucer à mon aise* » (MIMOUNI, *Tombéza*, 2007, p. 43), dans cette scène l'aspect nourricier de la chèvre est mis en valeur, la figure rejoint alors celle d'Amalthée la mère nourricière de Zeus, dans ce roman, Mimouni a agencé les bête capricieuse avec la figure d'une autre mère nourricière Mériem, cette femme est l'incarnation d'une autre mère originelle Marie, la *Genitrix*.

Durand parle de « *la mère [qui] est comparée à la grande animalité nourricière* » (DURAND, 1992, p. 295), la fusion de l'animal et de la têtueuse Mériem explique davantage l'ambiguïté de la figure de la chèvre dans l'espace mimounien, le dictionnaire des symboles signale : « *dans toutes [les] traditions la chèvre apparaît comme le symbole de la nourrice et de l'initiatrice tant au sens physique qu'au sens mystique du terme* » (CHEVALIER & CHEERBRANT, 1982, p. 238).

Cette mère nourricière va connaître aussi un destin tragique dans le même roman (*Tombéza*) la figure serait assassinée par Tombéza, cet assassinat est mis en scène lorsque l'odieux personnage a volé la chèvre du cheikh pour le simple plaisir de la tuer, dans cet acte apparaît le matricide dans son état figuratif, puisqu'il est symbolisé dans un assassinant d'une mère nourricière, cette rupture symbolique signe l'affranchissement psychique de Tombéza, par cette mise à mort c'est le complexe d'Œdipe qui est franchi, en tuant la mère, le personnage signe de ce fait son passage à une autre vie, c'est aussi un acte vengeur vis-à-vis du cheikh qui lui a refusé l'accès de la mosquée. L'assassinat de l'animal totémique, puisqu'il s'agit d'un totem vu sa récurrence dans la trilogie, est vue comme un matricide au premier degré, cependant Freud s'est profondément penché sur l'acte en faisant de lui un acte de tuer la figure du Père aussi, puisque l'animal totémique est avant tout « *l'animal totémique n'est autre que le père* » (FREUD, 2001, p. 101), l'assassinat de ce dernier est symbolisé dans l'acte de tuer cet animal, il va, *de facto*, glisser vers le parricide.

Le totémisme de la chèvre se confirme dans le dernier volet de la trilogie *L'Honneur de la tribu*, tous les autres animaux n'ont pas pu survivre dans le paysage aride de Zitouna, la chèvre par son agilité et facilité dans les déplacements réussit à survivre, le narrateur constate : « *les vaches délicates et les brebis indolentes qui refusaient de brouter les buissons épineux cédèrent la place aux chèvres si habiles à se procurer leur nourriture* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 44), la résistance de la chèvre dans la Zitouna confirme *ipso facto* l'incarnation de la sacralité chez ces animaux. Signalons que l'égide est la peau d'Amalthée, d'où la nécessité de la tuer, c'est sous cet égide que la communauté de Zitouna va survivre sous des conditions précaires, notons que l'égide qui est une peau de chèvre est suggéré par le mot berbère *iyid*, qui veut dire le chevreau ou le petit de la chèvre, alors leur survie ou leur résurrection est nécessaire dans le dernier roman de la trilogie qui est un hymne à la culture populaire.

En évoquant la mère originelle, un autre espace se dessine, c'est celui de la mer, nous remarquons que ces deux mots sont homophones, l'obsession pour la mer apparaît dans *Le Fleuve détourné* où Rachid le Sahraoui a émis le vœu de voir la mer dans une conversation avec le jeune Omar :

-as-tu déjà vu la mer ? demande-t-il.
-je suis né dans un village de la côte [répondit Omar]
-je suis du désert. J'aurais voulu voir la mer. Une fois, une seule, respirer à plein
poumons le vent du large. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, pp. 55-56)

La mer, qui est considérée comme une vaste étendue, est synonyme d'évasion et du désir de se retrouver dans un ailleurs, elle représente aussi le mystère ; Bachelard signale que « *l'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamique de la rêverie intime* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 210), le rêve de Rachid le Sahraoui est d'associer sa propre immensité qui est le désert avec celle de la mer, cet espace est le symbole par excellence de la liberté, tout comme les grandes immensités, Baudelaire revient poétiquement à l'image de la mer en explorant la symbolique de l'association de la mer et de la liberté dans son poème *L'homme et la mer* : « *Homme libre, toujours tu chériras la mer/La mer est ton miroir ;tu contemples ton âme/Dans le déroulement infini de sa lame,/et Ton esprit n'est pas un gouffre moins amer* » (BAUDELAIRE, 1998, p. 41), les enjeux de la mer sont mis en évidence dans cet extrait où elle est isomorphe de la liberté, elle reflète aussi les âmes et les esprit, c'est au bord de la mer que nous rencontrons notre doublet inconscient, elle constitue aussi la source d'inspiration pour beaucoup d'artistes, Rachid que le désert a préparé pour les

grands espaces n'a pas trouvé meilleur endroit pour y rencontrer sa liberté que la mer qui constitue pour lui le pendant du désert.

Le summum de la symbolique de la mer se trouve à la fin du roman *Le Fleuve détourné*, le fils du narrateur comme des milliers d'autres viennent tous les jours aux bords de la mer, l'enfant raconte leur odyssée à son père :

Nous étions nombreux à venir ainsi contempler la mer, à scruter sans cesse l'horizon. Mais nul que nous attendions n'est venu. Il ne vient que ces navires lourds de marchandises, qui seront en pâture au peuple affamé qui a, aux dépens de ses bras, laissé s'hypertrophier sa panse et son sexe pour avaler et se multiplier sans cesse. Par cette mer il ne vient jamais personne. C'est une mer prisonnière. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 206).

Le fils qui a tout perdu a voulu trouver dans la mer le refuge maternel qu'il perdu avec sa mère, d'où l'expression « *c'est une mer prisonnière* » qui n'est qu'une allusion à sa mère retenue prisonnière dans le tourbillon de la déchéance morale de la société post-indépendante, la mer/mère est pour reprendre Durand « *l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur* » (DURAND, 1992, p. 256), ce retour au giron maternel est une expression d'une profonde nostalgie d'une mère perdue qu'on recherche dans sa réincarnation homophone : la mer.

Bachelard de son côté a analysé cette recherche d'un être aimé et perdu à travers l'image de la mer en ces termes :

Aimer un univers *infini*, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'*infinité* de l'amour pour une mère. Aimer un paysage solitaire, quand nous sommes abandonnés de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne pas... dès qu'on aime de toute son âme une réalité, c'est que cette réalité est déjà une âme, c'est que cette réalité est un souvenir. (BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, 1997, p. 157)

La mer n'est que le symbole originel qui véhiculera toute la trilogie de Mimouni, puisque c'est la mer qui sera la pièce manquante dans le parcours symbolique de l'écriture mimounienne, c'est avec la mer que nous allons reconstituer la trinité tant réclamée par la majorité des écrivains algériens, cette trinité est la mer-terre-mère, pour compléter cet isomorphisme mer/mère, la terre est nécessaire puisque nous ne pouvons séparer la mère primordiale de la symbolique de la terre comme limon originel de l'existence et pour ne pas quitter les images de l'immensité, le désert s'impose comme un espace originel à réactualiser.

Bachelard voit que « *l'immensité dans le désert vécu retentit comme l'intensité de l'être intime [...] le désert, il faut le vivre* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 230), l'image du désert est une fusion entre celle de la terre et celle du feu, les sables fins de cet espace rappelle ceux des bords de la mer, cependant le désert c'est aussi l'atavisme, Mammeri parle de cet atavisme en ces propos : « [...] *maintenant je suis sûr que, si le désert atavique n'est entré que tard dans ma vie, il était inscrit dans mes veines depuis toujours. Peut être l'ai-je apporté avec moi en naissant* » (MAMMERI, *La Traversée*, 2005, p. 154), le désert atavique est incarné dans le personnage Rachid le Sahraoui dans *Le Fleuve détourné*, nous savons les raisons qui ont conduit ce personnage au camp, le feu à la foi purificateur et sexuel a fait que Rachid incarne en lui la faculté purificatrice et les caprices du désert, il est celui qui évoque l'atavisme et l'amour démesuré de la liberté, ce personnage qui est adorateur du soleil décide un beau jour de quitter le camp sans être inquiété par les sioux, le narrateur raconte les moments du départ du Sahraoui :

[il] décida son départ un beau matin, dans la plus totale improvisation, n'ayant même pas pris le temps de rassembler toutes ses affaires, et qui, après un dernier regard vers son ami, se mit à marcher vers la clôture, sous l'œil attentif des gardes qui observaient l'approche de ce géant aux mouvements désarticulés, comme s'il avait compté sur une brusque paralysie de ces derniers, ou sur leur pétrification, qui les aurait rendus incapables d'ébaucher le moindre geste susceptible d'entraver son avance, ou peut être simplement refusait-il d'envisager cet avenir attendu au bout de quelques pas, se contentant d'une féroce conviction qui lui dictait la nécessité de partir. (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 216)

Rachid est le fils du soleil, il a besoin d'espace, issu de grand désert, le seul espace qui trouverait grâce à ses yeux est la mer dont il a exprimé le désir de voir. Il constitue la clé de l'énigme de ce roman, puisque c'est lui qui va s'échapper de cet espace qui n'est autre qu'un espace d'aliénation, ce personnage est totalement désaliéné ce qui démontre la capacité des gens des immensités à garder leurs esprits saints. Il sera le seul à se rendre compte que les barbelés avec lesquels le camp est enfermé ne sont qu'une illusion chimérique qui n'existe que dans la tête des autres personnages soumis à la fatalité de l'aliénation. Son projet est de faire exploser le Cosmos « *comme un jeu de bulles, avec ma main géante, [il] rassemblera[i] les étoiles pour faire éclater cette maudite planète dans une supernova fantastique qui devrait éradiquer définitivement toute trace de l'homme dans l'univers* » (MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, 2007, p. 71), le retour au chaos originel est une nécessité dans un monde à l'apogée du profane, un retour qui permettrait une nouvelle naissance et une nouvelle réactualisation, Rachid semble être doté de ce pouvoir régénérateur puisqu'il l'avait puisé dans le désert incorruptible.

Conclusion

*Si je voulais parler vous fermeriez vos yeux,
Vous-mêmes compteriez les oreilles complices,
Des obscènes façons vous tirez les aveux,
Jusqu'à la vérité aux locaux des polices,
Or moi je veux parler
Je parlerai debout.*

Malek Haddad : *Mes copains ma longue litanie*

Dans un monde déchiré de toute part par une civilisation technicienne, où la dignité humaine est bafouée, il ne reste plus à l'être humain d'autre choix que celui d'évoquer ses figures tutélaires et fondatrices, pour y puiser courage et dignité. Cet attachement aux mythes constitue une réserve de forces morales et spirituelles qu'aucun impérialisme ne peut détruire. Dans les moments d'adversité, l'homme traditionnel trouve refuge dans son imaginaire, univers qui lui procure le *pharmakôn* et lui permet de se ressourcer et de renaître de ses cendres. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre démarche, à travers laquelle nous avons tenté d'approcher l'un des écrivains qui ne s'est jamais éloigné ni de son imaginaire ni de ses figures ancestrales malgré le contexte dans lequel il a produit.

Rachid Mimouni, que presque tous les chercheurs ont abordé d'un point de vue structural ou en appliquant à son œuvre une approche sociocritique, est resté longtemps confiné dans la catégorie des écrivains réalistes, engagés socialement et politiquement.

Nous avons tenté, quant à nous, de nous démarquer d'une telle démarche pour nous intéresser au fonctionnement de l'imaginaire chez Mimouni. Appliquer une approche aussi vaste et diverse que la mythanalyse n'est pas non plus sans difficultés, vu son parcours méthodologique qui requiert une profondeur dans l'exploration des diverses figures et des multiples images.

Avec l'approche mythanalytique appliquées aux espaces mimouniens, nous avons interrogé les différentes strates mythiques et imaginaires à travers un lavis spatial des plus complexe en recourant à plusieurs spécialistes du mythe pour pouvoir reconstituer l'image originelle, mais l'itinéraire suivi à l'intérieur même de ces espaces a constitué pour nous une expérience enrichissante de la découverte de nous même et de notre propre culture.

Malgré l'eurythmie pessimiste de l'écriture mimounienne, les espaces approchés se sont avérés profondément enracinés dans l'imaginaire collectif. Il suffit à cet égard de nous rappeler la vision déroulée devant nos yeux par le dernier personnage, témoin de la trilogie pour redécouvrir les profondeurs de ces espaces qui paraissent à première vue barricadés et austères. Le vieux narrateur de *L'Honneur de la tribu* n'a pas manqué de nous montrer un signe porteur d'espoir quant à l'avenir de la Zitouna, bien que ce signe soit aussi ambigu que tous les espaces que nous avons tenté de déchiffrer :

Si tu savais ma langue, tu n'aurais pas manqué de me demander de te montrer la place aux figuiers. Elle est là, devant nous. Les arbres ont disparu. Une étrange maladie a rongé la base de leur tronc, et un jour de grand vent ils se sont écroulés, toujours enlacés, comme d'éternels amoureux. Tout aussi solidaires fut notre existence. Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent²⁹. Survivront-elles ? (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, pp. 212-213)

C'est avec ces paroles emblématiques que Mimouni a clôturé sa trilogie dédiée au destin de l'Algérie indépendante. Notre parcours analytique est une recherche des racines vivaces qui n'ont pas été ravagées par les nouveaux seigneurs de la jeune Algérie. Mimouni, à l'instar des ses compatriotes, a fait appel à cet espace originel pour montrer que les fondements culturels sont les meilleurs remparts contre l'adversité, Marx, adepte du matérialisme historique, a analysé les finalités de ce type d'évocation des figures ancestrales

La tradition de toute une génération morte pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaires qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé. (MARX, 1969, p. 15)

Si les avis des chercheurs ont convergé vers l'austérité des espaces mimouniens, en ce qui nous concerne, nous avons abordé cette dimension spatiale d'un autre point de vue, le parcours imaginaire que ces espaces ont suivi démontre une autre réalité quant à l'esthétique mimounienne et à la manière avec laquelle cet écrivain a « dit » et « écrit » les siens. Dans notre travail, nous avons suivi le cheminement de l'esthétique de l'imaginaire à travers les espaces matériels et non matériels, ou des espaces palpables et des espaces non palpables.

Toute la trilogie comporte deux visions spatiales antinomiques, cette vision dichotomique est mise en valeur sur plusieurs plans, elle permet aussi de scinder ces espaces en deux catégories : espaces cosmiques et espaces chaotiques. Quand nous parlons d'austérité,

²⁹ Nous soulignons

nous pensons évidemment à ces espaces de non être, connus dans le langage courant comme des espaces de *no man's land*, cependant ces derniers vont connaître des glissements puisque la particularité du chaos est l'inconstance, Eliade l'a maintes fois souligné, le cosmos naît d'un état primordial qui est le chaos, le monde est en perpétuelle réactualisation, ce qui nous permet d'émettre notre hypothèse de départ qui repose sur le cheminement des espaces mimouniens du chaos au cosmos.

Tout espace est un espace intime, il est surtout vécu et senti par un individu, comme l'affirme Bachelard : « *dès qu'un espace est une valeur – et y a-t-il plus grandes valeurs que l'intimité – il grandit. L'espace valorisé est un verbe ; jamais en nous ou hors de nous la grandeur n'est un objet* » (BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, 1961, p. 228), la valeur de l'intimité chez Mimouni est conçue sur deux plans, une intimité collective et une intimité individuelle. L'intimité collective est présente sur deux niveaux, les deux ont évolué à travers deux sortes d'univers, le sacré et le profane. Ces niveaux constituent les *valeurs refuge* pour reprendre Albert Memmi. La religion et la langue sont les espaces intimes et collectifs qui représentent profondément cette dualité. Mimouni a scindé l'espace religieux et l'espace linguistique en deux, ce qui confirme l'idée de la bipolarité des espaces. La religion, qui constitue un centre spirituel pour l'individu, est représentée selon deux schémas et deux conceptions, d'un côté la religion vécue dans le sacré et l'attachement de l'être au Cosmos, d'un autre une religion idéologique, considérée comme *l'opium du peuple*. La langue est aussi à l'image de la religion dans la trilogie mimounienne, l'espace linguistique algérien ne laisse aucun doute quant à la diversité de ses dialectes, et pour Mimouni, l'arabisation a profondément altéré le paysage linguistique en substituant une langue à une autre. Nous avons constaté que quand le système politique se mêle de la religion et de la langue, ces deux espaces deviennent austères et s'enferment à toute perspective culturelle et même humaine, du coup, leur profanation devient synonyme de chaos dans lequel ressuscite la communauté représentée dans celle de Zitouna.

L'intimité est aussi individuelle, elle est incarnée dans le corps, considéré comme un espace fait de chair sur lequel s'exercent différents pouvoirs symboliques. Mimouni a dévoilé les mécanismes du pouvoir à contrôler les corps avant les esprits, la phrase du début du *Le Fleuve détourné* « *l'administrateur prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs* » est révélatrice quant à la volonté d'assujettissement du peuple, cependant Mimouni, laisse entendre que si les corps peuvent être atteints de l'extérieur, leur

sacralité n'est jamais atteinte et même le désir de castrer est voué à l'échec. C'est par le sacrifice que le corps est mis en valeur, à l'image du corps sacrifié de Ourida pour sauver le lieutenant français ou de celui de Houria qui tombe dans la déchéance pour sauver son fils. Le corps sacrifié est un corps sanctifié puisque la notion de sacrifice est isomorphe de purification et de sacralisation. Ce qui nous fait dire que la mort qui prédomine dans la trilogie de Mimouni est l'ultime valeur intime, vue comme l'ultime espace sacré dans la mesure où elle est située dans les rôles euphémisants du régime nocturne de l'imaginaire. C'est dans ce sens que nous avons considéré la mort comme l'ultime refuge à valeur sacrée, la mort survenant vers la fin des romans mimouniens vient en amie, et promet ce que Durand désigne comme *le sépulcre-berceau*.

Dans cette optique du *sépulcre-berceau* ou ventre maternel, Mimouni a aussi inscrit l'idée des espaces habités, dont nous avons remarqué qu'ils sont cosmisés avant d'être aménagés : les villages et les foyers dans la trilogie ont tous suivi ce parcours de cosmisation, et le village de Zitouna est à ce sens le plus emblématique car il a suivi le parcours de consécration à travers différentes réactualisations, depuis l'installation du groupe dans la contrée jusqu'à la profanation des lieux par la modernité puis la réactualisation de la mémoire de la tribu par le vieux narrateur témoin de toutes les étapes décisives de Zitouna. L'enfermement des espaces intimes est nécessaire car la menace vient de l'extérieur, les espaces intimes mimouniens sont bipolaires puisqu'ils s'extiment pour pouvoir renaître à nouveau, c'est dans l'expression extérieure de ces lieux de l'intime que se lit les voies d'euphémisations puisqu'elles leur ont permis d'être au monde et d'assumer/assurer leurs rôles.

C'est la mémoire qui constitue justement un réservoir qui se dilate et catalyse le temps, ce dernier est une composante considérable dans le roman, il constitue avec l'espace l'un des repères déterminants de la contextualisation du récit romanesque. Grâce à la mémoire, le temps est enfermé et protégé contre son propre démon qui est l'oubli, son interaction avec l'espace dans la trilogie est visible sur plusieurs plans, et la mémoire est la tranche la plus importante dans cette interaction. Les romans mimouniens se placent donc sous le signe de la mémoire, l'élasticité de cette dernière permet un nouveau départ pour les personnages, mais permet aussi aux espaces d'être au monde ; c'est en effet la mémoire qui a donné naissance à la tribu de Zitouna et lui a permis de résister aux ravages du temps et de la modernité. Durand affirme que : « *la mémoire permet un redoublement des instants, et un dédoublement du présent ; elle donne une épaisseur*

inusitée au morne et fatal écoulement du devenir, et assure dans la fluctuation du destin la survie et la pérennité de la substance » (DURAND, 1992, p. 466) Dans cette affirmation s'inscrit la mémoire de Zitouna relatée par un vieil habitant qui a immortalisé sa tribu en lui instaurant sa légitimité mémorielle, autrement dit en lui procurant une existence, dans ce sens F. M. Boukhelou affirme : « *une société, fonctionnant sur de tels mécanismes, de dépositaires de cette mémoire, n'est pas entièrement désarmée. Même en marge de l'histoire, cette société peut en inverser le cours et induire le processus opposé : forger sa propre histoire.* » (BOUKHELOU, 2006, p. 14), c'est de cette manière que la tribu de Zitouna s'est *forgée sa propre histoire* dans cet espace qui est la mémoire primordiale, laquelle est paradoxalement préservée par une modernité particulière qui est l'enregistrement de la voix du narrateur, voix saisie à vif par des bandes d'enregistrement que le vieux narrateur n'a pas manqués de signaler « *et quand vous prendrez conscience d'avoir à retourner vers l'amont pour retrouver cette part essentielle mais subtile de vous-mêmes, vous irez exhumer ces vieilles bandes qui ressusciteront nos voix* » (MIMOUNI, *L'Honneur de la tribu*, 2008, p. 10). A travers cet enregistrement, une mémoire collective est sauvegardée et transmise, c'est le souci même de Mammeri qui a émis ce désir de happer la voix ancestrale :

Il était temps de happer les dernières voix avant que la mort ne les happe. Tant qu'encore s'entendait le verbe qui, depuis plus loin que Syphax et que Sophonisbe, résonnait sur la terre de mes pères, il fallait se hâter de le fixer quelque part où il pût survivre, même de cette vie demi-morte, d'un texte couché sur les feuillets morts d'un livre. (MAMMERI, *Poèmes Kabyles anciens*, 2001, p. 10)

Mimouni dans le dernier roman de la trilogie a pris soin de happer ces voix, en enregistrant cette voix ancestrale dans une bande, qui devient voix vive accompagnant la destinée de Zitouna, cette voix du texte lui procure une sorte de sérénité qui rassure le lecteur que, somme toute, rien n'est perdu.

La mémoire permet aussi à Tombéza d'exister et de transmettre le parcours de son existence, depuis sa naissance jusqu'à sa maturité en passant par les souffrances qui ont fait de lui un personnage monstrueux. La mémoire, qui n'a pas de rides selon ce personnage, lui a permis d'être sauvé et surtout d'advenir, d'où l'importance de celle-ci dans le parcours de chaque personnage. Les peuples archaïques dont faisaient partie toutes les communautés décrites par Mimouni n'ont pratiquement plus rien hormis leurs existence passée qu'ils tentent de sauvegarder dans cet un espace mémoriel immense qui se dilate à travers les temps et l'emprisonne. C'est dans ce sens que nous inscrivons la

trilogie comme un voyage initiatique vers la mémoire, espace sans lequel aucun personnage ne peut réellement exister. Et même dans *Le Fleuve détourné* où le narrateur semblait être heureux dans son jardin sans mémoire, cette dernière est d'une importance vitale, puisque sa perte l'a projeté dans un espace de non être, et que le recouvrement de celle-ci (la mémoire), lui a permis de revenir aux siens, vers cet espace où il retrouve un fils et une épouse.

La métaphore obsédante du corps est aussi omniprésente dans le texte mimounien, si la mémoire est un espace catalyseur, le corps est un espace d'inscription d'un temps. Dans les trois romans interrogés, la présence des corps est très signifiante : c'est un espace souffrant, un tissu de chair, une feuille cellulaire, un indice de passage du temps avec lequel il évolue.

L'importance de cet espace se lit dans la trilogie à travers l'obsession de Mimouni pour certaines images du corps dont la violence est décrite dans un langage cru, comme c'est le cas de la scène de castration des harkis dans *Tombéza*. Le corps est un espace à asservir tels ces corps des « lépreux » conditionnés par le discours du pouvoir et finissant par croire qu'ils sont atteints par cette maladie.

Chaque déplacement qui se produit dans le texte mimounien est un déplacement dans le temps et dans l'espace que resserre l'interaction entre les deux. Le temps prend les dimensions de l'espace dans lequel il est transposé, le temps vécu dans les villes et celui vécu dans des espaces ruraux devient à cet effet représentatif. La ville emprisonne le temps dans les romans de Mimouni, et devient souvent un monstre qui dévore, comme l'illustre l'assassinat de Brahim en pleine nuit.

Pour confirmer l'enracinement des espaces mimouniens dans l'imaginaire collectif et leur ouverture vers celui-ci, le déchiffrement de certaines images s'est fait à travers une analyse associant plusieurs symboles, donnant ainsi à voir que les images premières fournies par les fragments d'espaces désarticulés sont aussi profondes que l'imaginaire maghrébin dont les racines plongent jusqu'aux temps primordiaux.

L'espace qui interagit avec d'autres éléments du texte à l'instar des personnages et du temps, est aussi en dialogue direct avec certains symboles qui lui procurent un prolongement symbolique. Les quatre éléments sont les premières clés qui ont permis de suivre l'enracinement symbolique. L'espace mimounien n'a pas sombré dans le Chaos

primordial, il est traversé par les images de l'eau, du feu, de l'air et de la terre, éléments qui sont présents dans leur état symbolique, ce qui nous a permis une lecture de chacun d'eux de manière indépendante. L'élément prédominant dans la trilogie mimounienne est la terre. A l'instar de tous les écrivains postcoloniaux, Mimouni manifeste par là l'attachement à sa terre à laquelle il est viscéralement lié. Cette relation fusionnelle émane du traumatisme de ces auteurs via le viol et la violation permanente de leur terre, et c'est l'image de la terre qui revient sans cesse pour être associée à celle de l'épouse aimée et parfois infidèle et à celle de la mère-patrie violée et souvent dévoratrice, mère ogressale qui réclame constamment le sang de ses enfants, telle la buveuse de sang qui ne se satisfait pas d'une seule victime.

Toute recherche cosmique est une recherche du centre, car c'est dans ce centre que le sacré se manifeste, c'est dans le centre que les habitants de Zitouna ont trouvé un lieu symbolique qui se trouve être la place aux trois figuiers. Ces trois figuiers vont disparaître à cause d'une étrange maladie qui serait la modernité, mais *Les racine sont vivaces*, confirmant encore une fois cette idée de sacralité. En effet, le sacré, qui dans son aspect visible, peut disparaître, demeure dans son aspect symbolique enraciné à jamais dans l'imaginaire collectif. Cette symbolique du centre montre que le processus de destruction entamé sur plusieurs niveaux dans la trilogie n'est pas définitif, du moins n'est pas accompli. En effet, Mimouni oppose plusieurs espaces pour confronter plusieurs symboles. Dans le processus de cosmisation, le sacré et le profane sont opposés sur deux plans, le voile et le viol d'un côté, la mosquée et la taverne d'un autre. Dans cette dichotomie ambiguë, ce qui est considéré comme un viol au départ n'est qu'un passage, voire un rite, comme c'est le cas de Houria dont les viols répétitifs n'ont pas entamé la pureté originelle puisque c'est pour sauver son propre fils qu'elle a accepté son supplice. Le voile se donne à lire, quant à lui, comme signe de pureté originelle, symbole de protection mais aussi de respect, si dans le sens le plus large se voiler, c'est cacher son intimité et se dévoiler c'est révéler son secret au monde extérieur, alors Ourida la sœur de Omar El Mabrouk, qui s'est dévoilée en allant à la rencontre de l'officier français, dévoile à celui-ci son secret, à savoir sa relation incestueuse avec son frère Omar.

Le glissement du sacré au non sacré est tout aussi ambivalent que le sacré lorsqu'il repéré dans les lieux de l'infamie alors les lieux censés représenter le divin sont profanés, la mosquée illustre ce cas de figure, puisqu'elle passe du sacré au non sacré pour être

resacralisée par le biais de l'aveu brutal du vieux cheikh « *vous êtes tous des enfants de putains* ».

L'altérité est vécue dans les romans de Mimouni comme une présence dissimulée, en effet, le pont, sous lequel ne coule aucune rivière, fonctionne comme le symbole de l'éclatement mais aussi comme le lien d'un espace avec un autre. Par ailleurs, le cimetière chrétien et le cimetière musulman sont les deux pôles spatiaux qui expriment l'ambivalence de l'altérité mimounienne. Le fleuve, isomorphe des images de l'altérité, est une image très prégnante dans le premier volet de la trilogie. L'obsession des autorités de le détourner provient de cette volonté de détourner tous les fondements de l'indépendance mais aussi la destruction de toutes les racines de la culture algérienne, ce détournement se confirme par l'arabisation brutale du paysage linguistique algérien. Or, le détournement de ce fleuve mythique n'est pas définitif dans le roman, ce que Ali le fou nous apprend, « *le fleuve coulait ailleurs serein et libre* ». Le cours du fleuve détourné par les autorités, isomorphe du cours de l'existence fabriquée sur mesure pour le peuple, reste sec, ce qui laisse entendre que le détournement d'une identité et d'un idéal révolutionnaire ne peuvent réalisés définitivement, car le plus important dans l'idée de l'eau qui coule n'est pas son cours, mais sa source.

Ces sources ouvrent les espaces vers un univers qui ne peut être altéré. Par le biais de ces clés symboliques, les espaces barricadés à première vue ne sont pas totalement obstrués ni définitivement austères, l'imaginaire a permis de les débloquent et de les désenfermer. Car puisés à même l'imaginaire, ces espaces ne peuvent rester fermés, et peu importe la durée de leur fermeture, ces espaces sont comparables à des salles d'attente au sein desquelles les personnages mimouniens sont installés en vue d'un événement libérateur. Le temps est comme suspendu dans l'antichambre du Cosmos, les espaces cosmiques ont permis une valorisation positive de l'espace mimounien en le situant dans le régime d'euphémisation et de synthèse qui est le régime nocturne de l'image.

L'enfermement n'est pas à prendre dans son sens premier, c'est-à-dire dans son sens négatif, il est à appréhender au contraire dans son sens originel qui se veut un espace d'attente de cosmisation et d'être-au monde, Durand affirme : « *c'est pour ces raisons utérines que ce qui sacralise avant tout un lieu est sa fermeture* » (DURAND, 1992, p. 281), la fermeture des espaces de Mimouni est une volonté de cosmisation, chaque fois que ces espaces tendent vers l'ouverture, ils se désintègrent et deviennent propices à la

profanation. Les différents symboles analysés sont autant de perspectives symbolique vers une ouverture qui émane d'un espace originel imprégné d'une culture populaire, source intarissable d'un imaginaire immense.

Mimouni qui a dépeint l'indépendance confisquée, ne s'est jamais détaché de sa culture d'origine, culture nord africaine enracinée dans les profondeurs de l'histoire de son peuple. Malgré son acharnement contre les sévices du régime, il n'a jamais rompu avec les racines de sa culture populaire. Toute sa trilogie est imprégnée des valeurs traditionnelles de sa société, valeurs véhiculées au travers d'images innombrables, bien que celles-ci soient souvent dissimulées sous l'esthétique de la violence de l'auteur. L'attente qui semble être une forme d'espérance est un message pour le lecteur quant à l'impossibilité de se laisser sombrer dans le chaos. Dans *La Traversée*, Mammeri conforte cette conviction de la persistance de l'attente empreinte d'espoir, posture adoptée par le personnage Améziane, qui, toute sa vie durant, a attendu la venue d'un imam salvateur:

La misère et les lois des hommes pouvaient écraser les os, les chairs, les veines de son corps ; elles ne pouvaient écraser son attente. [...] il n'a peut être pas combattu (avec ses mains nues, l'analphabétisme, la faim, son compte de toute façon est réglé d'avance), mais il a refusé la défaite³⁰. (Mammeri, *La Traversée*, 2005, p. 156)

C'est dans l'attente que les personnages du *Le Fleuve détourné* sont décrits à la fin avec l'annonce de la mort de Staline, qui symbolise la mort du dictateur, c'est dans l'attente et le provisoire que la communauté de Zitouna a survécu aux vents ravageurs de la modernité, et c'est dans l'attente de la mort que le roman *Tombéza* se termine. Issu de la génération post-indépendante, Mimouni a su conjuguer la violence et la virulence de son engagement politique avec le souci d'exprimer l'originalité et l'authenticité de sa culture et de son imaginaire. A travers cette lecture, nous constatons l'attachement viscéral de cet écrivain à son identité plurielle et diverse.

Nombreux sont les écrivains africains qui ont abordé le destin tragique de l'Afrique post-indépendante. Marqués par leur vision pessimiste, ils ont usé d'une violence inouïe dans la description de la déchéance sociopolitique dans laquelle a sombré la majorité des pays du tiers monde. Mimouni est considéré comme le chef de file de la génération de la contestation à l'image de Kourouma et de Sony Labou Tansi. L'œuvre de ce dernier présente de nombreuses similitudes du point de vue de la violence du style et de

³⁰ Nous soulignons.

l'enracinement dans l'imaginaire africain. Une lecture croisée de ces deux figures tourmentées de la littérature africaine permettrait de mettre en valeur le double souci de ces écrivains : dénoncer les dérives des dictatures africaines et mettre en valeur leurs cultures respectives. Un travail de recherche dans cette perspective serait fructueux en vue de rapprocher les peuples spoliés et leur procurer un espace vital : celui d'exister et de s'exprimer.

Bibliographie

Corpus

MIMOUNI, R. (2007). *Le Fleuve détourné*. Alger : Sédia.

MIMOUNI, R. (2007). *Tombéza*. Alger: Sédia.

MIMOUNI, R. (2008). *L'Honneur de la tribu*. Alger: Sédia.

Articles sur Mimouni

ARAB, H. (2014). Tombéza, l'écriture en déroute ou l'insoutenable désespoir de l'être . Dans N. KRIM, *Rachid Mimouni, écriture de la subversion* (pp. 29-37). Alger: ENAG.

BENCHEHIDA, M. (1999, vol III, Septembre-Décembre). L'imaginaire maghrébin dans "L'Honneur de la tribu" de Rachid Mimouni. *Insaniyat* , pp. 85-101.

KRIM, N. (2014). *Rachid Mimouni, écriture de la subversion* . Alger: ENAG.

BARRADA, H., & GIRARD, P. (1989, novembre-décembre). je raconte les tempêtes qui se préparent. *Jeune Afrique* .

Autres romans de Mimouni

MIMOUNI. (1981). *Une Paix à vivre*. Alger: ENAG

MIMOUNI, R. (2002). *Le Printemps n'en sera que plus beau*. Ager: ENAG.

Littératures algérienne

DJAOUT, T. (1987). *Entretien avec Mouloud Mammeri, suivi de La cité du soleil*. Alger: LAPHOMIC.

DJAOUT, T. (1999). *Le Dernier été de la raison*. Paris: Seuil.

KATEB, Y. (1996). *Nedjma*. Paris: Seuil.

MAMMERI, M. (2001). *Poèmes kabyles anciens*. PARIS: La Découverte.

MAMMERI, M. (2005). *La Traversée*. Alger: EL OTHMANIA.

MAMMERI, M. (2013). *Le Banquet, La Mort absurde des Aztèques*. Alger: EL DAR EL OTHMANIA.

SOUKEHAL, R. (2003). *Le Roman algérien de langue française (1950-1990) - Thématique*. Paris: PUBLISUD.

Ouvrages théoriques

ANDRIEU, B. (2002). *La nouvelle philosophie du corps*. Ramonville Saint-Ange: érès

DURAND, G. (1992). *Figures Mythiques et visages de l'oeuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: DUNOD.

DURAND, G. (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaires*. Paris: DUNOD.

MAURON, C. (1995). *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*. Paris: José Corti.

MILLER, J.-A. (1986). *Le Séminaire de Jaques Lacan*. Paris: Seuil.

MITTERAND, H. (1979). *Les Titres dans les romans de Guy des Cars*. Paris: Fernand Nathan.

MITTERAND, H (1999). *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*. PUF: Paris.

Articles théoriques.

BRUNET-GEORGET, J. (2013). Symptôme Scripturaire et subjectivations corporelles. Dans P. ZOBERMAN, A. TOMICHE, & W. J. SPURLIN, *Ecriture du corps, Nouvelles perspectives* (pp. 61-75). Paris: Classiques Garnier.

HARPIN, T. (2013). Re-Marque le corps par le style, la remarquable rhétorique de Frederick Douglass. Dans P. ZOBERMAN, A. TOMICHE, & W. j. SPURLIN, *L'écriture du corps, Nouvelles perspectives* (pp. 217-233). Paris: Classiques Garnier.

JONGY-GUENA, B. (2013). Le journal de KAFKA ou le goût de la vivisection. Dans p. ZOBERMAN, A. TOMICHE, & W. J. SPURLIN, *Ecritures du corps, Nouvelles perspectives* (pp. 129-145). Paris: Classiques Garnier.

LAMPROPOULOS, A. (2013). corps liminal, dilaté, théorisé. Dans P. ZOBERMAN, A. TOMICHE, & W. J. SPURLIN, *Ecritures du corps, nouvelles perspectives* (pp. 97-112). Paris: Classiques garnier.

Mythe

ELIADE, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.

ELIADE, M. (1965). *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard.

ELIADE, M. (1969). *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard.

ELIADE, M. (1971). *La Nostalgie des origines*. Paris: Gallimard.

ELIADE, M. (1980). *Images et Symboles*. Paris: Gallimard.

GIRARD, R. (1972). *La Violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset .

LEVI-STRAUSS, C. (1958). *Anthropologie structurale* . Paris: Plon.

MICHEL, F. (2004). *Désirs d'ailleurs, essai d'anthropologie de voyage* . Québec: Les presses de l'université de Laval.

Philosophie

FOUCAULT, M. (1994). *Surveiller et Punir, naissance de la prison*. Mayenne: Gallimard.

LEVINAS, E. (2000). *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité* . Paris: Librairie Générales Française.

MARX, K. (1969). *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris: Editions Sociales.

NIETZSCHE, F. (2011). *Le Gai savoir*. Les echos du maquis.

NIETZSCHE, F. (2013). *La Naissance de la tragédie* . Paris: Le Livre de Poche.

RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un Autre*. Paris: Seuil.

RICOEUR, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

Psychanalyse

FREUD, S. (2001). *Totem et Tabou*. Québec: Les Classiques des sciences sociales.

JUNG, C. G. (1973). *Métamorphose de l'âme et ses symboles*. Genève: Librairie de l'université Georg et Cie S.A.

JUNG, C. G. (1988). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Denoël.

Poétique

BACHELARD, G. (1948). *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.

BACHELARD, G. (1961). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presse universitaire de France.

BACHELARD, G. (1990). *L'Air et les songes*. Paris: José Corti.

BACHELARD, G. (1996). *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.

BACHELARD, G. (1997). *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.

Autres lectures

BAUDELAIRE, C. (1998). *Les Fleurs du mal*. Paris: pocket.

BULOT, T. (2005). Discours épilinguistique et discours topologique: une approche des rapports entre signalétique et confinement linguistique en sociolinguistique urbaine. *Revue de l'université de Moncton*, vol. 36, N01, pp. 219-253.

CHERIGUEN, F. (2008). *Essais de sémiotique du nom propre et du texte*. Alger: Office des publications universitaires.

COUSSY, D. (2009). *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris: KARTHALA.

FERGUSON, C. (1959). Diglossia. *Word*, Vol 15, pp. 232-251.

GRANDGUILLAUME, G. (1983). *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*. Paris: G.-P. MAISONNEUVE ET LAROSE.

MAMMERI, M. (1991). *Culture savante, Culture vécue*. Alger: TALA.

MARTIN, P., & DREVET, C. (2001). *La langue française vue d'ailleurs*. Casablanca: Emina Soleil/Tarik Editions.

MEMMI, A. (2006). *Portrait du Colonisé*. Alger: ANEP.

MOUSSAOUI, A. (2006). *De la Violence en Algérie, les lois du chaos*. Le Méjan: ACTES SUD.

RIVALIN-PADIOU, S. (2002). *André Gide: à Corps défendu*. Paris: L'Harmattan.

Thèses de doctorat

BENDJELID, F. (2005-2006). *L'écriture de la rupture dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni*. Université d'Oran: thèse de doctorat, S/D de Fewzia Sari.

BOUKHELOU, F. (2006). *Définition et évolution de la figure de l'intellectuel dans l'oeuvre romanesque de Mouloud Mammeri, et apport des nouvelles dans l'évolution de cette figure. L'amusnaw, chantre de la culture berbère*. Clermont-Ferrand : université Blaise Pascal : Thèse de doctorat, S/D de Alain Montandon.

REDOUANE, N. (1999). *Lecture sociocritique de l'oeuvre de Rachid Mimouni*. Ottawa: Bibliothèque Nationale du Canada.

Dictionnaires

CHEVALIER, J., & CHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert laffont.

MAINGUENEAU, D., & CHARAUDEAU, P. (2002). *Dictionnaire d'Analyse du discours*. Paris: Seuil.

Table des matières

Remerciements	ii
Sommaire	iii
Résumé	iv
Introduction	1
Chapitre premier : Espaces intimes/espaces extimes	10
Préambule	10
1. L'espace intime et ses enjeux.....	10
1.1. De l'intimité et <i>des valeur-refuges</i> mimouniennes.....	11
1.1.1. L'intimité religieuse.....	11
1.1.2. L'intimité linguistique	15
1.2. Les enjeux de l'intimité refuge	20
2. L'intimité sacrée et l'intimité désacralisée	21
2.1. Le sacré dans l'intimité	22
2.2. L'intimité désacralisée	25
3. L'espace corporel	27
3.1. Discours du corps :.....	28
3.2. Discours sur le corps	32
4. Espace habité, espace habitable	35
4.1. Les espaces vides :	35
4.2. Espaces aménagés	36
Chapitre II : L'interaction de l'espace-temps	38
Préambule	38
1. Les lieux de la mémoire	38
1.1. La mémoire par les choses vs la mémoire par la raison	39
1.1.1. Mémoire des choses, choses de la mémoire	39
1.1.2. Raison mémorielle	42
1.2. La mémoire dans et par l'espace (l'espace comme lieu de la mémoire)	43
1.3. Le temps dans et à travers le corps	46
2. La symbolique de l'espace barricadé.....	50
2.1. Les espaces fermés	50
2.2. Les espaces enfermés	53
3. L'expression du temps dans l'espace et l'expression de l'espace dans le temps.....	57

3.1.	L'espace temporel	57
3.2.	Le temps spatial	60
Chapitre III : La dynamique de l'espace-symbole		63
Préambule		63
1. Les rythmes linéaires et les rythmes circulaires		63
2. Espace (d)écrit/espace-symbole		66
2.1.	Espace tissé par les quatre éléments	66
2.1.1.	L'eau	66
2.1.2.	Le feu	68
2.1.3.	L'air	70
2.1.4.	La terre	72
2.2.	Le cercle et le centre symbolique	75
3. Espace cosmisé		79
4. Le processus de sacralisation-profanation-resacralisation des espaces		82
4.1.	Le voile et le viol	82
4.2.	La mosquée et la taverne	85
5. L'éclatement de l'espace mimounien ; voies d'euphémisations		87
6. La reconstitution/reconstruction de l'espace symbolique originel		91
6.1.	Reconstitution du puzzle spatial	91
6.2.	De l'origine des symboles aux symboles des origines	96
Conclusion		101
Bibliographie		111
Table des matières		116