



Université de Blida 2 – Lounici Ali
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue Française

**L’imaginaire social du peuple dans le roman francophone
maghrébin et d’Afrique noire : le cas de *Le Fleuve détourné*,
Tombéza, *L’honneur de la tribu* de Rachid Mimouni et *L’Etat
honteux*, *L’Anté-peuple*, *Les sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony
Labou Tansi.**

Thèse pour l'obtention du diplôme de DOCTORAT ES SCIENCES.
Spécialité : Sciences des Textes Littéraires

Présentée par : M. Tabouche Boualem

Sous la direction de :
Dr. Sarah Kouider Rabah
Maître de conférences- A-

Membres du Jury :

Pr. Hakim Menguellat
Dr. Sarah Kouider Rabah
Dr. Safa Ouled Hadar
Dr. Rim Mouloudj
Dr. Leila Kerboubi
Dr. Dalil Slahdji

Blida 2 Lounici Ali
Blida 2 Lounici Ali
Blida 2 Lounici Ali
Alger 2 Abou el kacem Saadallah
Yahia Farès de Médéa
Abderrahmane Mira de Bejaia

Président
Rapporteur
Examineur
Examineur
Examineur
Examineur

**Thèse présentée et soutenue publiquement à l’Université Blida2- Lounici
Ali, le 25 avril 2024.**

Dédicaces

A mes parents

*Je dédie ce projet à vous, mes parents, en témoignage de ma gratitude éternelle.
C'est grâce à votre éducation, vos valeurs et votre amour que je suis devenu la
personne que je suis aujourd'hui. Que ce projet soit un hommage à votre amour,
à votre soutien et à votre dévouement.*

A celle qui m'a toujours soutenu : Mon épouse.

A mes enfants : Michael et Sarah

A mes frères et sœurs...

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers ma directrice KOUIDER RABAH Sarah pour son soutien inestimable tout au long de mon parcours de thèse. Son expertise, son encouragement et son engagement ont grandement contribué à la réussite de ce projet de recherche.

Je tiens à souligner sa guidance exceptionnelle. Sa capacité à orienter mes idées, à poser des questions pertinentes et à offrir des conseils avisés a été cruciale pour le développement de ma thèse. Son expérience a éclairé mon travail de recherche d'une manière que je n'aurais jamais pu atteindre seul.

Je suis reconnaissant pour sa disponibilité constante. Sa volonté d'investir du temps et de l'énergie pour discuter de mes idées, résoudre les problèmes et fournir des commentaires constructifs a grandement enrichi mon expérience de recherche. Je souhaite la remercier pour sa patience et sa compréhension tout au long du processus.

J'exprime ma sincère gratitude aux membres du jury pour leur précieuse contribution et leur engagement en acceptant de faire partie du jury de ma thèse. Leur présence et leur expertise ont grandement enrichi le processus de soutenance, je suis honoré d'avoir eu l'opportunité de bénéficier de leurs évaluations et de leurs conseils.

Un grand MERCI aux professeurs : RAMOUL Khaled et ABADLIA Mohamed Tahar pour m'avoir offert l'occasion de réaliser ce travail de recherche au sein de l'Université Blida2- Lounici Ali.

Je remercie l'Université de Blida 2 – Lounici Ali pour l'expérience exceptionnelle que j'ai eue durant la préparation de cette thèse. En cette occasion, je souhaite adresser mes remerciements sincères à toute la communauté universitaire, du corps enseignant aux membres du personnel administratif.

Table des matières

Table des matières

Dédicaces.....	II
Remerciements	III
Table des matières	1
Introduction générale	1
Première partie: Narration et structure romanesque chez Mimouni et Labou Tansi	13
Premier chapitre: L'espace chez Mimouni et Labou Tansi : du village des ancêtres à la ville postcoloniale.....	17
1. Espace réel et espace imaginaire	20
1.1. L'espace réel : De l'harmonie du village à la fournaise de la ville postcoloniale .	21
1.1.1. Brazzaville et Kinshasa : espace de tyrannie et de violence.....	22
1.1.2. Alger, la capitale du parti unique.....	26
1.1.3. Les villages Mimouniens : des lieux comme duplication du réel.....	28
1.2. L'espace imaginaire : Des villes « labyrinthes » aux « îles de solitudes »	30
1.2.1. La ville postcoloniale : un espace de désorientation et de dépossession.....	30
1.2.2. Labou Tansi : des îles de solitude aux îles volcaniques	34
2. Binarité espace cloisonné /espace décroisonné : de l'enfermement à la liberté.....	37
2.1. L'espace cloisonné : l'enfer des lieux fermés	38
2.1.1. Le village Zitouna : un lieu de désolation	38
2.1.2. Le maquis : le nid de la rébellion	40
2.1.3. Le camp et la prison : l'espace des « <i>damnés de la terre</i> »	41
2.1.4. La ville-capitale : un espace postcolonial par excellence.....	45
2.1.5. L'hôpital : le symbole d'une société en convalescence.....	46
2.2. L'espace décroisonné : à la recherche d'un « ailleurs » rassurant	50
2.2.1. La forêt : un espace générateur de projets politiques	50
2.2.2. Le fleuve : l'espace de mémoire, rêve et liberté.....	53
3. L'espace symbolique.....	55
3.1. Le fleuve : le symbole d'une indépendance confisquée	56
3.2. La vallée heureuse : à la recherche d'un passé « perdu »	58
3.3. La mosquée et le bar : le symbole des contrastes africaines	60
3.3.1. La mosquée : la tradition religieuse face à la modernité	61
3.3.2. Le bar : espace de rencontre et de confrontation sociale	62
4. L'espace corporel : entre exploitation et déchirement	64

4.1. Le corps séduisant : de la séduction à la destruction	66
4.2. Le corps dépecé : symbole de l'Etat fragmenté	68
Deuxième chapitre	72
Mimouni et Labou Tansi : Une temporalité discontinue	72
1. De la temporalité au service de la création romanesque	74
1.1. Temps externe et temps interne	75
1.2. Temps passé et Temps présent.....	77
1.3. Le temps chez Mimouni, Labou Tansi : un défilement chronologique morcelé ...	77
2. Le choix du temps chez Mimouni et Labou Tansi	79
2.1. <i>L'honneur de la tribu</i> : irrégularité du temps narratif.....	81
2.2. <i>Le Fleuve détourné</i> , <i>Tombéza</i> et <i>Les sept solitudes de Lorsa Lopez</i> : le temps d'une attente « interminable ».....	82
2.3. <i>L'Anté-peuple</i> : une chronologie détaillée	84
2.4. <i>L'Etat honteux</i> , <i>L'Anté-peuple</i> : une chronologie personnelle	85
3. La part des analepses et prolepses	87
3.1. Les analepses : restituer le passé pour expliquer le présent	87
3.1.1. Analepses et structure « <i>in medias res</i> ».....	88
3.1.2. Des traumatismes historiques à l'injustice postcoloniale	90
3.1.3. <i>L'honneur de la tribu</i> , <i>Les sept solitudes de Lorsa Lopez</i> : entre tradition et modernité.....	91
3.2. Le statut des prolepses : quel usage chez Mimouni et Labou Tansi ?	92
3.2.1. Les prolepses et le contexte postcolonial	93
3.2.2. Les prolepses : du pessimisme à la prédiction du malheur.....	94
4. Le choix de la focalisation : L'expression de la conscience populaire	96
4.1. La mort du narrateur traditionnel : <i>Le Fleuve détourné</i> et <i>L'honneur de la tribu</i> .	97
4.2. <i>Tombéza</i> : du narrateur homodiégétique au narrateur omniscient	98
4.3. <i>L'Anté-peuple</i> : Un récit monologal	99
4.4. <i>L'Etat honteux</i> : Un récit à voix multiple	101
4.5. <i>Les sept solitudes de Lorsa Lopez</i> : le « nous », une narration communautaire ..	102
Troisième chapitre : Système et organisation des personnages : binarité personnage dominant / personnage dominé	105
1. Système et organisation des personnages chez Mimouni et Labou Tansi	107
1.1. Les personnages dans les romans de Sony Labou Tansi	108
1.1.1. <i>L'Etat Honteux</i>	109

1.1.2.	<i>L'Anté-peuple</i>	110
1.1.3.	<i>Les sept solitudes de Lorsa Lopez</i>	113
1.2.	Les personnages dans les romans de Rachid Mimouni	114
1.2.1.	<i>Le Fleuve détourné</i>	115
1.2.2.	<i>Tombéza</i>	116
1.2.3.	<i>L'honneur de la tribu</i>	117
2.	L'analyse des personnages	118
2.1.	Les personnages de la sphère politique : les dominants	118
2.1.1.	Martillimi Lopez : Le maître de sa hernie	119
2.1.1.1.	L'arrivée de Martillimi Lopez au pouvoir	120
2.1.1.2.	L'exercice du pouvoir	122
2.1.2.	Omar El Mabrouk, Tombéza : d'une enfance tragique au pouvoir arbitraire 125	
2.1.2.1.	Une enfance tragique	125
2.1.2.2.	L'exercice du pouvoir	127
2.1.3.	Les administrateurs : une machine bureaucratique au service du régime	129
2.1.4.	Les ministres, les maires et les juges	131
2.2.	Les opposants au pouvoir politique	133
2.2.1.	Le revenant, Dadou : A la recherche d'une identité bafouée	136
2.2.2.	Omar, le vieux vingt-cinq : figures de la révolte	138
2.2.3.	Meklat, Brahim : l'intellectuel marginalisé	140
2.2.4.	Ali, Dadou : la folie au service de la révolte	143
3.	Le personnage féminin : de la soumission à la révolte	145
3.1.	Estina Bronzario, Fatima : la femme guerrière	148
3.2.	Houria, Yéaldara : la femme révoltée	150
3.3.	Louisa, Dalila : l'arbitraire au féminin	155
3.4.	Amria, Yavelde : la femme prostituée	156
	Deuxième partie	161
	La dimension postcoloniale chez Mimouni et Labou Tansi	161
	Premier chapitre	166
	Etat postcolonial et écriture transgénérique	166
1.	De la théorie postcoloniale	168
1.1.	Naissance et fondements de la théorie	169
1.2.	La théorie postcoloniale : quel usage aujourd'hui ?	172

1.3.	Aperçu de la vie sociopolitique de l'Etat postcolonial : le cas de l'Algérie et le Congo	174
2.	Postcolonialisme et témoignage littéraire.....	176
2.1.	<i>L'Etat Honteux</i> : De la décolonisation à la dictature du tyran	178
2.2.	<i>Les Sept Solitudes de Losa Lopez</i> : l'Eta postcolonial face à la démocratie ethnique	182
3.	Rachid Mimouni : la manipulation de l'Histoire par le régime du FLN.....	183
3.1.	<i>Le Fleuve détourné et Tombéza</i> : le Moudjahid et le Harki.....	184
3.2.	<i>L'honneur de la tribu</i> : Les valeurs ancestrales face à la modernité postcoloniale	188
4.	Ecriture transgressive et dynamique des genres.....	190
4.1.	<i>Les sept solitudes de Losa Lopez</i> et le bouleversement des genres.....	192
4.2.	La part de la fable dans <i>L'honneur de la tribu</i> et <i>L'Anté-peuple</i>	194
4.3.	Le conte.....	197
4.4.	Le chant et la chanson	199
4.4.1.	La chanson : un outil de propagande par excellence	200
4.4.2.	La chanson protestataire : la voix du peuple	202
4.5.	Le carnavalesque : la subversion des structures oppressives.....	205
4.5.1.	L'ironie	208
4.5.2.	L'humour et le grotesque.....	214
	Deuxième chapitre	220
	L'esthétique intertextuelle et écriture du mythe	220
1.	Intertextualité et création romanesque : Etat des lieux.....	222
1.1.	L'intratextualité : l'intertextualité interne.....	224
1.2.	L'intertextualité externe.....	228
1.2.1.	Le recours à d'autres textes littéraires	229
1.2.2.	Les allusions aux textes sacrés : La Bible et le Coran.....	235
1.2.3.	L'intertextualité historique	237
2.	La part du mythe chez Mimouni et Labou Tansi	239
2.1.	L'écriture du mythe des origines	240
2.1.1.	<i>L'honneur de la tribu</i> : l'écriture du mythe fondateur.....	242
2.1.2.	La légende de l'inceste puni	246
2.1.3.	Les sept solitudes de Losa Lopez : le peuple de la falaise	248
2.2.	La multiplication des représentations du paradis	252

2.2.1. Le mythe de Babel	255
2.2.2. Estina Bronzario : la réécriture du mythe de Kimpa Vita	257
Troisième chapitre	261
Typologie du peuple et du discours.....	261
1. Mimouni et Labou Tansi : la construction du peuple-personnage	264
1.1. Peuple des villes : Violence, injustice et exclusion	265
1.1.1. Le peuple face au despotisme du tyran.....	268
1.1.2. Le peuple face à l'injustice sociale.....	271
1.2. Peuples des campagnes : entre l'enfer du maquis et la sécurité du village des ancêtres	275
1.2.1. Le peuple des maquis : de la violence coloniale à l'arbitraire du régime postcolonial	275
1.2.2. Le peuple des villages : du village idéalisé au village déstabilisé.....	278
1.2.3. <i>Les sept solitudes de Lorsa Lopez</i> : Le peuple de la falaise	281
1.2.4. La foule : le héros collectif.....	283
2. Discours du peuple / discours sur le peuple	287
2.1. L'ethos comme élément fondamental de l'énonciation	289
2.1.1. L'Extradiscursif et discursif comme approche d'analyse du discours.	290
2.1.2. Dominique Maingueneau et « la scène d'énonciation ».....	292
2.2. Configurations dialogiques chez Mimouni et Labou Tansi	293
2.2.1. La place du dialogue dans un régime oppressif.....	294
2.2.2. Le monopole des canaux de la communication.....	296
2.3. Nature des registres.....	299
2.3.1 Le registre familial	299
2.3.2. Le discours insultant du dominant.....	301
2.4 Manifestation de la voix du dominé.....	304
Conclusion.....	307
Conclusion générale.....	310
Bibliographie	319
Bibliographie	320
Résumé	338
Abstract :	339
الملخص	340

Introduction générale

La littérature africaine francophone a souvent été en étroite relation avec le contexte sociopolitique du continent africain et les grands bouleversements initiés et subis par les populations. A travers les différentes aires de sa production, cette littérature a toujours eu les mêmes inquiétudes. Dans son ouvrage *Littérature francophone d'Afrique noire*, Jacques Chevrier admet que cette littérature trouve d'énormes difficultés de « *s'inscrire autrement que dans une relation polémique avec le pouvoir, quelles qu'en soient par ailleurs les incarnations, coloniales, néo-coloniales ou post-coloniales* » (Chevrier, 2006, p. 64). De son côté, Yves Clavaron, qui, dans une étude consacrée aux différents rapports que la littérature postcoloniale entretient avec la politique, estime que : « *Les littératures postcoloniales peuvent-elles être autres que politiques ? La littérature postcoloniale a répondu à une problématique de 'littérature engagée', principalement au temps des indépendances, et n'a pas rompu avec une fonction didactique comme a pu le faire le roman occidental* » (Clavaron, 2011, p. 28). Ainsi, comme pour la plupart des régions culturelles dites « francophones », la focalisation sur le Maghreb et Afrique subsaharienne est bien plus importante que sa compréhension des fonctions politiques en Europe. Une focalisation qui se manifeste à deux degrés : de par la langue dans laquelle il s'exprime et sa maîtrise des critères littéraires internationaux (Bonn, Lecarme, & Garnier, Littérature francophone, 1997).

Ainsi, les auteurs africains ont toujours manifesté un intérêt particulier pour le peuple. Dans la littérature africaine, le peuple a fréquemment été mis en scène, représentant à la fois une force sociale et une puissance idéologique. Cette représentation du peuple dénote un engagement significatif de la part des écrivains, une implication qui peut être interprétée, à la lumière de la pensée postcoloniale, comme une stratégie esthétique inhérente à la création littéraire.

L'examen de la représentation du peuple dans les œuvres de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi suscite une profonde réflexion sur les dimensions idéologiques et esthétiques de la littérature francophone postcoloniale en Afrique. Notre intention est d'explorer la manière dont les discours politiques et idéologiques s'expriment à travers les formes littéraires et esthétiques, ouvrant ainsi la voie à une analyse approfondie de ces manifestations au sein de la production littéraire contemporaine de ces deux auteurs.

Tout d'abord, il est crucial d'initier la clarification des termes et concepts au centre de cette étude. Il est à souligner que, dans la Rome Antique, le terme « peuple » regroupait toutes ses applications en tant que collectivité dotée du droit politique de vote. De manière générale,

il se réfère à une communauté de personnes partageant un territoire, une culture et un système de gouvernance commun, guidé par la fierté d'appartenir à un destin collectif. Cette conception puise dans des sources réelles ou supposées, telles qu'un passé commun, un territoire partagé, un dialecte ou des dialectes communs, une religion ou des religions communes, des traditions partagées et préservées par les citoyens d'un même espace. Actuellement, le terme est utilisé pour faire référence à la masse, à la personne modeste ou anonyme, plutôt qu'au propriétaire ou à l'élite. Étant donné que les politiciens, les avocats et les écrivains doivent rendre compte de leur époque en relatant des faits issus du peuple, arbitraires ou non.

Dans la fiction africaine, le peuple est une entité collective qui a toujours occupé une place significative depuis les débuts des écrivains du continent dans le domaine littéraire. Les écrivains pionniers ont accordé une attention particulière à cette figure collective, explorant les divers enjeux auxquels elle était confrontée. La première génération d'écrivains, en se penchant sur des problématiques telles que les conflits culturels et l'exploitation par les puissances coloniales, a établi le peuple comme un élément central de leurs récits. Par la suite, les écrivains de la période post-coloniale, notamment Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi, ont examiné la condition des peuples soumis aux nouvelles autorités postcoloniales, marquée par des bouleversements sociaux résultant des revendications populaires contre les dictatures des régimes politiques postcoloniaux. Cette réalité perdure jusqu'à nos jours, où les populations continuent de subir des abus politiques, des manipulations dans des situations désespérées telles que les guerres tribales et les génocides. Ainsi, il est manifeste que le peuple demeure au cœur des préoccupations des auteurs africains.

Adopter la position en faveur du peuple et dénoncer les abus des régimes postcoloniaux s'inscrit nécessairement au cœur de l'engagement. Ce terme, tel que défini dans le dictionnaire contemporain, réfère à « *l'attitude d'un intellectuel, d'un artiste, qui prend parti pour une cause en mettant son œuvre au service de celle-ci* » (Elmetwalli Mohamed, 2020) (Mohamed Elemam Elmetwalli, 2020). Quand un écrivain ou toute autre personne prend l'initiative d'agir, c'est de sa propre volonté. Cette décision est interprétée comme un geste qui témoigne d'un choix conscient, impliquant ainsi simultanément l'approbation des forcées et des implications inhérentes à cette décision.

D'après Benoît Denis, l'engagement littéraire vise à attribuer à la littérature une responsabilité d'intervention directe dans les affaires du monde, encourageant ainsi l'écrivain à

renoncer à sa posture d'isolement superbe, caractéristique par excellence du purisme esthétique (Denis, 2005). Jean-Paul Sartre évoque cette forme d'engagement lorsque soutient que l'écrivain doit clairement exprimer sa position vis-à-vis des faits qui se développent au sein de sa société. Il doit s'engager dans les faits historiques dans le but de trouver de nouvelles solutions « *à partir d'une situation définie* » (Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, 2006, p. 28).

Ainsi, selon ce constat formulé par Jean-Paul Sartre, chaque écrivain est appelé à honorer la promesse de la littérature en assumant des positions politiques et des réalités spécifiques. Cette attitude va à l'encontre du désengagement, caractérisé par le désintérêt envers les problèmes sociaux contemporains, privilégiant plutôt l'engagement total dans la création artistique. Dans cette étude, nous examinerons la notion d'engagement et la décision de se rallier au peuple telle que présentée dans les textes de Mimouni et de Labou Tansi. À travers leurs romans, ces deux écrivains dépeignent les peuples africains, confrontés à une multitude de crises dans divers domaines. Leurs œuvres interrogent ouvertement les pouvoirs en place au lendemain des indépendances.

Les romans de ces deux écrivains émergent dans des contextes sociopolitiques parallèles, où les deux nations ont partagé simultanément l'expérience de la colonisation. À cet égard, le roman revêt une importance particulière, car son implantation en Afrique s'est alignée sur l'arrivée brutale du colonialisme sur ce continent.

Grâce à la puissance de la fiction, l'imaginaire prend la forme d'un concept complexe, façonné par les divers éléments de la fiction romanesque qui se confronte aux engagements idéologiques de Mimouni et de Labou Tansi, particulièrement en lien avec le régime politique établi après l'indépendance. Bien que l'influence occidentale ne puisse être complètement ignorée, cet imaginaire demeure indiscutablement africain. Dans l'imaginaire romanesque de ces deux écrivains, l'Afrique se trouve omniprésente, illustrant leur détermination à dénoncer les maux qui affligent leurs nations. Les deux écrivains véhiculent une perspective et une réalité profondément marquées par l'héritage colonial et la période post-coloniale. De ce fait, nous avons observé une convergence à la fois thématique et scripturale entre Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi, s'articulant autour de trois axes.

Le premier point de convergence dans leurs œuvres réside dans le contexte sociopolitique de leur naissance. En effet, les deux écrivains sont nés et ont grandi sous la

domination coloniale. Rachid Mimouni (1945-1995) est originaire de Boudouaou, une petite ville située à l'est d'Alger. Malgré sa santé fragile, il a réussi ses études et a poursuivi des études supérieures tout en travaillant simultanément pour soutenir sa famille. Il occupait ainsi un emploi dans de vastes exploitations coloniales aux environs de sa ville natale.

Sony Labou Tansi (1947-1995), originaire du Zaïre, actuellement République Démocratique du Congo, a poursuivi ses études à Kinshasa, puis à Brazzaville, au Congo, la ville d'origine de sa famille. Après sa formation, il a exercé en tant qu'enseignant d'anglais et a fondé une troupe théâtrale. Ces deux écrivains ont été ainsi exposés très tôt à la domination coloniale française et à ses politiques d'assimilation, éprouvant les conséquences des politiques hégémoniques qui ont profondément marqué leur imaginaire dès leur jeunesse.

Le deuxième point de convergence réside dans la conscience politique forgée par les événements politiques de la période coloniale vécue par le continent africain. Les deux auteurs ont été témoins de cette époque et leurs œuvres sont imprégnées d'importants événements historiques. C'est de cette influence que parle Mimouni lorsqu'il déclare : « *Quand la guerre d'Algérie a commencé j'avais 9 ans. Elle s'est achevée, j'avais 16 ans. Donc j'étais un enfant, puis un adolescent... Cela m'a terriblement marqué* » (Mimouni, *Analyse clinique d'une dictature*, 1992). Cette période d'enfance est signée par une brutalité ensanglantée qui exprime un déchirement humain et social notables.

Sony Labou Tansi a vécu au Congo-Brazzaville. Il devint, en 1992, député de Makélékélé (premier arrondissement de Brazzaville, la capitale du Congo), ce qui lui confère un nouveau rôle : « *C'est d'abord en poète, voyant rimbaldeen plutôt que visionnaire, puis en homme politique qu'il interpelle François Mitterrand et Jacques Chirac sur le nécessaire respect de la tradition humaniste de la France, le devoir d'ingérence, l'échec de l'aide au développement et la tolérance coupable envers les dictatures africaines* » (Sophie, 2015). Beaucoup de ses œuvres reflètent le pouvoir postcolonial, qui consiste principalement à critiquer la stupidité et les effets brutaux qui y sont associés, dont les plus significatifs sont représentés par une surabondance d'humour qui se moquait du comportement absurde de personnages tyranniques tout en représentant la condition humaine. Son association avec les personnes pauvres est démontrée par sa position dans le premier livre, les mettant en garde : « *À ceux qui cherchent un homme engagé, je propose un homme engageant* » (Tansi S. L., 1979).

Le dernier point de convergence entre les deux auteurs réside dans leur approche et leur position critique à l'égard des politiques mises en place par les nouveaux régimes postcoloniaux. Les deux auteurs n'hésitent pas à interroger la légitimité de ces nouveaux pouvoirs se présentant comme les « fondateurs de leurs patrie ». Mimouni, par exemple, s'est engagé dans la critique du régime établi par le FLN en Algérie à la suite de l'indépendance. Initialement dissimulées derrière une histoire en apparence conforme aux règles officielles, ses critiques deviennent plus explicites et directes dans ses œuvres ultérieures. Il accuse ouvertement le régime en place de dédaigner l'histoire, de dilapider les ressources algériennes et d'établir un régime totalitaire dénué de fondement autre qu'une allégorie. Cette contestation publique du régime du FLN lui a valu des intimidations. Lors d'un entretien accordé à *The Middle East Magazine*, il déclare : « *Avant 1988, j'étais régulièrement convoqué à la police, ce n'est jamais très amusant ces histoires-là. Chaque fois que je faisais une conférence, le lendemain j'étais convoqué* » (Mimouni, *Analyse clinique d'une dictature*, 1992).

Contrairement à Sony Labou Tansi qui n'a jamais été censuré dans son pays, Mimouni, en raison de ses critiques du régime, a été interdit de publier en Algérie. Concernant cette interdiction de publier dans son pays, Mimouni déclare : « *En ce qui concerne mes livres, ils ont d'abord été interdits. Les premiers - Le Fleuve détourné et Tombéza. On a même été jusqu'à interdire la presse française qui en proposait des critiques. Quand Le Monde parlait du fleuve détourné, il ne rentrait pas en Algérie* » (Mimouni, *Analyse clinique d'une dictature*, 1992). Mimouni se trouve donc être plus célèbre en France qu'en Algérie, son pays natal.

Pendant les années 1990, une période de guerre civile secouait l'Algérie, les convictions politiques de Mimouni conservaient leur pertinence et gagnaient en influence. Sa première critique visait à condamner le fondamentalisme islamique, soulignant la barbarie et le manque de modernité de cette idéologie. La deuxième critique ciblait le pouvoir, affirmant qu'il était à l'origine de la situation dangereuse à laquelle le pays était confronté. Il a été condamné à la peine de mort par les conservateurs islamiques du (FIS) en raison de son opposition à l'intégrisme. Obligé de s'exiler, il a d'abord trouvé refuge au Maroc puis en France. Il est décédé en 1995.

Tout comme Mimouni, Sony Labou Tansi s'engage activement à dénoncer le régime autoritaire qui caractérise son Congo indépendant. En République du Congo, le Père Fulbert Youlou dirige en tant que chef de la transition à partir de 1958, prenant les rênes de la

République indépendante du Congo en 1960. Cet événement représente un tournant historique vers la stabilité politique et l'établissement d'une démocratie durable. Cependant, les circonstances politiques de l'époque ne favorisent pas la pérennité de son gouvernement, conduisant à l'instauration du régime du parti unique en 1963. Cette même année, une grève générale remet en question la validité de l'abbé Fulbert Youlou. A l'aide d'un coup, d'Etat, le président est renversé, conférant ainsi l'autorité nécessaire à Alphonse Masamba-Débat. Gouvernant de 1963 à 1968, Masamba-Débat dirige le parti unique, le Mouvement révolutionnaire national (MNR). Par conséquent, depuis la décolonisation, le pays est confronté à une gouvernance marquée par la violence

Le maréchal Mobutu est devenu une figure dominante au Zaïre après l'assassinat de Patrice Emery Lumumba en 1965, orchestré dans le but de réprimer toute opposition au régime de Mobutu. Au Congo Brazzaville, Denis Sassou Nguesso a exercé un pouvoir absolu de 1979 à 1992, bénéficiant du soutien de l'Europe, en particulier de la France. Son règne était caractérisé par la tyrannie, la violence, le despotisme et l'arbitraire. Malgré leurs origines socioculturelles variées, les deux écrivains partagent une compréhension profonde de l'histoire du continent à travers l'autopsie de leurs pays respectifs.

Afin d'explorer l'imaginaire social du peuple et les diverses représentations présentes dans les romans de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi, nous avons choisi une série de six romans. Ces romans, publiés après les indépendances, sont ancrés dans les réalités socio-historiques du continent africain. Ils s'inscrivent dans la tradition du roman de la dénonciation, dévoilant un contexte de désillusion liée à l'avènement de nouveaux États postcoloniaux caractérisés par des régimes politiques axés sur la quête du partage des richesses. Dans les sections suivantes, chaque roman composant le corpus de notre étude sera présenté.

Le fleuve détourné (Mimouni, 1982), *Tombéza* (Mimouni, 1984) et *L'honneur de la tribu* (Mimouni, 1989) ont comme thématique la désillusion et de désenchantement. Sorti en 1982, *Le Fleuve détourné* s'érige en tant qu'allégorie de la désillusion ressentie par le peuple algérien qui voyait leur indépendance confisquée par le régime du (FLN). L'intrigue suit le cheminement d'un ancien maquisard, présumé mort, qui revient à la recherche de son épouse. À son arrivée au village, il découvre son nom gravé sur le monument aux morts en tant que martyr. Confronté à ce « *malentendu* », il sollicite les autorités pour restaurer ses droits, rétablir son identité et son statut d'ancien combattant, mais sa requête est rejetée. Choqué et déçu par le refus des autorités, il entreprend un voyage dans le but de réaffirmer son identité.

Grâce à cette quête, il brosse un tableau sombre de l'Algérie indépendante, soulignant avec douleur que les idéaux qui ont motivé la lutte contre le colonisateur français ont été « détournés ».

Tombéza, aborde également le thème de la désillusion. Le personnage éponyme, Tombéza, se trouve à l'hôpital, son esprit perturbé essayant de revisiter son passé criminel tout en dressant un portrait accablant de la situation sociopolitique en Algérie depuis la période pré-indépendance (Houichi, 2017). Conçu dans le cadre d'un viol et rejeté par la communauté, il devient un « harki » au service des colons. Après la libération, profitant de la décrue de la popularité du régime du Parti unique, il accumule richesse et pouvoir. À travers ce récit, Rachid Mimouni cherche à dénoncer un mensonge crucial dans l'histoire de l'Algérie, remettant en question la classification des « harkis » comme traîtres. Malgré le cynisme de Tombéza, l'auteur ne le perçoit pas comme un « traître », attribuant plutôt la dégradation morale de la société à son plongeon dans cette voie.

Dans *L'honneur de la tribu*, Rachid Mimouni dépeint un village, Zitouna, isolé et coupé du monde, explorant l'histoire de ce futur préfet parallèlement à celle du village Zitouna. Le narrateur présente le nouvel arrivant comme un individu chargé de péchés, une description à travers laquelle Mimouni démythifie l'image des anciens combattants propagée par le régime en place. Selon l'auteur, ces anciens combattants, supposés lutter pour la liberté contre le colon, cherchent en réalité la valorisation de leur statut social et parfois même la vengeance contre la société.

L'État honteux (Labou Tansi S. , 1981), dépeint l'image d'un despote s'emparant du pouvoir et plonge la sphère publique dans le chaos, et soumet le pays à ses caprices et traditions. Martillimi Lopez, dictateur dépourvu de toute compréhension du pouvoir politique, parvient au sommet de l'État par un coup d'État. Sa gestion désastreuse des affaires publiques mène le pays à la ruine. Son règne est marqué par une violence meurtrière, l'humiliation des peuples, des procès politiques, le sexisme et le racisme.

Dans *L'Anté-peuple* (Labou Tansi S. , 1983), Dadou, directeur d'une école à Kinshasa, se retrouve entraîné dans un tourbillon de passion obsessionnelle après avoir refusé les avances de son jeune élève Yavelde, ce qui le pousse à sombrer dans l'alcoolisme. Malheureusement, il échoue dans ses efforts pour échapper à cette spirale, et le respecté « citoyen » déchu doit faire face à un « complot » d'autopsie après que Yavelde se soit

suicidée et l'a ait accusé dans une lettre posthume de l'avoir mise enceinte. Cette révélation déclenche un chaos dans lequel les habitants saccagent leurs maisons les unes après les autres. Dadou est appréhendé, incarcéré sans procès pendant quatre ans, puis parvient à s'échapper avec l'aide de complices. Cherchant refuge dans un village, il est capturé une seconde fois, subit des tortures et est abandonné pour y périr. Cependant, il est retrouvé par des rebelles qui le soignent. Contraint de se travestir en fou, il erre à travers Brazzaville. Sous ce déguisement, il assassine le premier secrétaire du parti. Pendant ce temps, Yéaldara, la cousine de Yavelde, le rattrape. La folie semble être le fil conducteur de cette œuvre choquante et explosive, car dans ce « *pays oublié par le Dieu* », la folie est l'ennemi auquel chacun doit faire face. Elle confère à tous les personnages, événements et récits une dimension surréaliste qui semble à la fois déconcertante et insignifiante.

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez (Labou Tansi S. , 1985), relate le meurtre d'Estina Benta par Lopez, quelques jours après la mort de sa femme. Des rumeurs circulent sur son implication dans le meurtre de Benta et d'autres femmes, l'humiliant au passage. Estina Bronzario, cherchant à mettre fin à cette injustice et à rétablir l'honneur des femmes, prend l'initiative de résister, malgré les conséquences coûteuses de cette action. Les faits se déploient dans la cité fictive de Valancia. Lorsa Lopez, un haut fonctionnaire du gouvernement est accusé du meurtre d'Estina Benta, mais aucune force ne parvient à la disculper. À la suite de ce meurtre, le maire sollicite l'aide de la police de Nsanga-Norda pour obtenir des renseignements, mais aucune suite ne lui a été donnée. La communauté de Valancia a attendu 47 ans l'intervention de la police, période au cours de laquelle Estina Bronzario, la dirigeante des femmes de Valancia, a instigué une grève de sexe. Elle a également établi certaines règles, stipulant notamment que les femmes peuvent se marier, mais ne doivent pas avoir de relations sexuelles avec leur mari. Cette décision a été approuvée par les femmes qui ont organisé la grève pour préserver l'honneur de Valence et éliminer la honte de Nsanga-Norda. Les hommes de cette société sont impuissants face au meurtre d'Estina Benta par Lorsa Lopez, étant frappés d'incapacité par la privation de capital. L'arrivée de Sangata Nora et de sa femme aggrave les problèmes des Valenciens, car ils ordonnent à Lopez de libérer sa femme, mais il refuse, ce qui prolonge la grève sexuelle initiée par les femmes.

Mimouni et Labou Tansi vont au-delà de la simple esthétique littéraire, cherchant à alerter sur la situation sociopolitique des peuples africains. Leur engagement envers les

réalités de la vie, leur discernement et leur volonté de dénoncer les intimidations menaçant le peuple font de ces deux auteurs de véritables porte-paroles de leurs sociétés respectives. Bien que le Maghreb et l'Afrique noire soient géographiquement séparés par le vaste désert du Sahara, ces deux régions partagent de nombreux éléments communs tels qu'un environnement multilingue et un multiculturalisme marqués, ainsi qu'une histoire commune de la colonisation, des dictatures postcoloniales et des traumatismes qui en ont résulté.

Nous avons opté pour ces deux auteurs en raison du fait que, dans une approche comparative, rares sont les recherches consacrées à l'étude de la représentation du peuple dans le roman francophone postcolonial. Notre démarche vise à examiner comment la littérature du nord peut résonner dans celle du sud à travers l'imaginaire du peuple et ses représentations en période post-coloniale. Ainsi, recherche s'inscrit dans ce que Daniel-Henri Pageaux désigne comme « *comparatisme intérieur* » (Henri-Pageaux, 1994, p. 22), en l'occurrence au sein d'un même espace francophone mais dans un contexte socioculturel distinct.

Notre étude vise avant tout à explorer l'imaginaire social du peuple ainsi que ses représentations dans les œuvres littéraires de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi, deux écrivains dont les textes revêtent une dimension référentielle en raison de leur lien particulier avec l'Afrique. Deux interrogations majeures émergent de cette démarche : quelles stratégies d'écriture sont mises en œuvre pour exprimer cet « imaginaire social des peuples » ? Comment cet imaginaire s'aligne-t-il sur les tendances novatrices de la fiction contemporaine ? Par ailleurs, nous examinons attentivement les mécanismes de désobéissance et de subversion des groupes sociaux sur le plan racial ou ethnique dans le contexte postcolonial. Comment ces mécanismes sont-ils représentés dans les romans de notre corpus ?

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle les romans de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi représentent un contrepoint à la fusion du peuple et des masses, depuis les plus anciennes jusqu'aux plus modernes, en tant que geste d'affirmation « politique » dans un monde caractérisé par la violence et les conflits. En Afrique, la création littéraire repose sur la volonté de rendre compte des réalités sociopolitiques tout en les présentant dans une poétique potentiellement subversive, en lien avec les normes littéraires établies.

En mettant en doute les postulats des théories littéraires et esthétiques européennes ethnocentriques, cette approche s'engage dans la déconstruction des œuvres classiques

occidentales. Son objectif est d'interpréter les textes littéraires précoloniaux en les replaçant dans leur contexte socio-historique, en se fondant sur les événements historiques et les dynamiques culturelles propres à ces sociétés. De cette manière, la philosophie postcoloniale peut être définie comme une méthode d'examen critique des peuples colonisés. Ainsi, notre étude comparative du corpus reposera sur les perspectives offertes par la philosophie postcoloniale. D'après Boniface Mongo-Mboussa, elle «*désigne les thèmes et stratégies littéraires que les écrivains ressortissants des pays du Sud mettent en scène pour résister à la perspective coloniale, voire eurocentriste de l'histoire* » (Boniface, 2000, p. 5). Dans cette optique, la théorie postcoloniale s'investit dans une réévaluation des transformations issues à la fois du colonialisme et de l'émancipation des peuples africains. C'est pourquoi nous estimons judicieux d'adopter la méthode la plus pertinente pour notre démarche.

La deuxième justification de notre choix découle du constat que la théorie postcoloniale demeure sous-exploitée dans le cadre de la littérature francophone, souvent éclipsée par la prédominance accordée à la littérature de langue anglaise. Dans ce sens, Yves Clavaron (cité par Jules Michelet Mambi), constate qu'«*Hormis les travaux récents de Jean-Marc Moura, il est rare pourtant de trouver associées les notions de 'francophonie' et de 'postcolonialisme' dans la critique littéraire française*» (Michelet Mambi Magnack, 2013, p. 49). Selon Jean-Marc Moura, le postcolonialisme s'inscrit dans une perspective comparative. Le corpus de littérature postcoloniale regroupe des œuvres variées issues de l'expansion coloniale, présentant des perspectives historiques, géographiques, linguistiques et sociologiques diverses. Ces deux approches favorisent les analyses transnationales, interculturelles et interdisciplinaires.

Notre travail se divise en deux parties distinctes. La première se dédie à l'analyse de la narration et de la structure des textes de notre corpus, composée de trois chapitres. Le premier chapitre explore l'organisation de l'espace en relation avec les diverses populations qui l'occupent, mettant en évidence la distinction entre la ville postcoloniale et le village, illustrant ainsi la fragmentation par rapport à la défragmentation de l'espace. Le deuxième chapitre de cette section se concentre sur l'analyse de la temporalité choisie par les deux auteurs pour représenter au mieux le peuple. Nous examinons d'abord la technique narrative qui recourt à des récits à deux temps, puis nous étudions les analepses prédominantes dans notre corpus, ainsi que les motivations derrière ce choix. Enfin, nous examinons la présence des prolepses dans les textes de notre corpus, bien que rares, expliquant le caractère

pessimiste de l'écriture de Mimouni et Labou Tansi. Le troisième chapitre se consacre à l'examen des personnages, se penchant sur le système et l'organisation des personnages de ces deux auteurs. Dans un contexte sociopolitique postcolonial caractérisé par la violence, l'injustice, la bureaucratie et l'exclusion, les protagonistes se retrouvent fréquemment confrontés à la loi du plus fort.

Ainsi, l'étude des personnages s'articule autour d'une opposition entre victimes et bourreaux. À l'instar du roman postcolonial africain des années 1970, les personnages dans les œuvres de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi se distinguent par leur caractère atypique. Plutôt que d'incarner des héros révolutionnaires, ce sont des marginaux, des désenchantés et des fous. Condamnant à l'exclusion et au rejet, ces personnages dépeignent une Afrique des bas-fonds, offrant un discours différent de celui qui glorifie l'Afrique indépendante. Chacun représente une catégorie de population reléguée au dernier rang, formant un archétype de personnage marginal.

La seconde section de notre étude, intitulée « *La dimension postcoloniale chez Mimouni et Labou Tansi* », se concentre sur la manière dont Mimouni et Labou Tansi ont symbolisé l'échec des régimes totalitaires. Les deux auteurs militent en faveur de la libération du pouvoir politique, condamnant la répression des opposants et la subordination des peuples.

Il est important de souligner que le terme « post-colonial » (avec le trait d'union) existe, mais il fait référence au passage de l'indépendance politique des territoires colonisés (Boizette, 2013). Cependant, étant donné que les effets du colonialisme se font encore sentir aujourd'hui dans de nombreux aspects de la vie des individus des anciennes colonies, Ashcroft (2012, cité par Boizette, 2013) a proposé d'utiliser le terme « postcolonial » pour décrire une réalité qui va au-delà du simple événement historique de l'indépendance politique. C'est pourquoi la théorie postcoloniale s'intéresse aux effets durables de cette expérience qui sont toujours présents aujourd'hui. Dans le cadre de cette thèse, nous utilisons donc le terme « postcolonial » sans trait d'union pour faire référence à la réalité persistante des relations de pouvoir, comme l'explique Ashcroft (2012, cité par Boizette, 2013).

Le premier chapitre, intitulé « *État postcolonial et écriture transgénérique* », met en lumière la tendance croissante du roman, notamment chez Mimouni et Labou Tansi, à adopter une approche intertextuelle et transgénérique. Les deux écrivains, aspirant à davantage de liberté dans leurs créations littéraires, repensent et transcendent la notion de forme en la

remettant en question. Le deuxième chapitre, intitulé « *L'esthétique intertextuelle et l'écriture du mythe* », se penche sur l'explication de l'intertextualité et de l'utilisation du mythe dans les romans des deux auteurs. Ces écrivains s'inscrivent dans une forme novatrice d'écriture qui trouve son essence dans le romanesque et l'imaginaire.

Enfin, le dernier chapitre intitulé « *Typologie du peuple et du discours* » étudie les différents types et catégories de peuple ainsi que leurs discours. Afin de mieux appréhender ces divers types, nous avons opté pour une approche qui les examine en fonction des espaces qu'ils occupent. D'une part, il y a les peuples urbains dont la vie quotidienne est marquée par la violence, l'injustice et l'exclusion. D'autre part, se trouvent ceux des zones rurales, attachés aux traditions de leurs ancêtres et vivant en harmonie avec leur environnement. Cependant, cette existence paisible est rapidement perturbée au nom de l'indépendance et de la modernité.

Première partie
Narration et structure romanesque chez Mimouni
et Labou Tansi

Le roman repose sur un système narratif, ce qui complique la prétention de le comprendre sans prendre en considération la source de la narration qui le crée. En effet, le rôle de cette source est crucial, car les moyens narratifs utilisés sont inévitablement dirigés vers la transmission des émotions et des idées politiques de l'écrivain. Selon Gabrielle Gourdeau, l'acte de narrer fonctionne comme un point de jonction qui assure le lien entre réel et l'imaginaire de l'auteur, il « *jette un pont entre l'univers conceptuel fictif où baigne l'histoire et celui, réel, duquel participe le récit. L'acte de narration est celui par lequel se matérialise l'histoire* » (Gourdeau, Analyse du discours narratif, 1993, p. 8). Pour qu'une œuvre romanesque existe, il faut qu'il y ait donc une narration. Selon Gérard Genette, elle est « *l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place* » (Genette G. , 1972, p. 72).

La deuxième définition de la narration nous est offerte par Vincent Jouve qui voit en elle : « *le geste fondateur du récit qui décide de la façon dont l'histoire est racontée* » (Jouve , 1997, p. 23). D'après les perspectives de Gérard Genette et Vincent Jouve, il est clair que pour étudier la narration dans un roman, il est essentiel d'explorer le statut du narrateur, qui est intrinsèquement lié à sa relation avec l'intrigue et au niveau narratif. Toutefois, les nouveaux romanciers remettent rapidement en question ces principes fondamentaux de la narration. Dans ce contexte, un récit rédigé dans un style romanesque implique une action narrative à la fois innovante et contestataire. La narration dans le roman est donc un élément essentiel qui façonne la manière dont l'histoire est racontée, influençant la compréhension et l'expérience du lecteur. Différents écrivains utilisent des techniques narratives variées pour donner vie à leurs récits.

Ces hypothèses sont particulièrement renforcées au cours de l'élaboration de l'analyse, notamment les romans de Mimouni et de Sony Labou Tansi. Ces œuvres émergent généralement de la période postcoloniale, une phase spécifique de l'histoire marquée par des conflits violents, à la fois institutionnels et symboliques. La situation spécifique de l'énonciation dans ces œuvres quant à elle est gérée par le biais de la scénographie (Moura J.-M. , 1999) de Jean Marc Moura, qui est utilisée comme moyen et méthode d'analyse de ces littératures. D'après lui, « *l'œuvre [postcoloniale] vise à se situer dans le monde en se branchant sur un ensemble socioculturel enraciné dans un territoire* » (Moura J.-M. , 1999, p. 111).

Disons d'emblée que les romans de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi présentent des approches narratives distinctes, reflétant les styles littéraires uniques de ces deux écrivains engagés. Mimouni adopte souvent une narration réaliste, ancrée dans la description précise des événements et des lieux. Son style offre une vision claire de la réalité politique et sociale de l'Algérie. Dans les trois romans étudiés dans le cadre de cette recherche, Mimouni utilise une voix narrative polyphonique, offrant des perspectives variées à travers différents personnages. Cela enrichit la complexité de l'histoire et donne une vision plus complète des réalités algériennes. En d'autre terme, chez Mimouni la narration sert souvent de véhicule pour la critique sociale et politique. Les romans de Mimouni sont imprégnés d'une analyse aigüe des dynamiques de pouvoir, des conflits et des tensions au sein de la société algérienne.

Les romans de Labou Tansi quant à eux, se caractérisent par l'utilisation expérimentale du langage. La narration est poétique, parfois proche du théâtre, intégrant des éléments de la tradition orale africaine. Il joue avec les mots et les structures narratives de manière innovante. Une caractéristique notable de la narration de Labou Tansi est la polyphonie narrative. Il donne la parole à différents personnages, créant ainsi une mosaïque de voix et de perspectives. Cette technique offre une vision riche et diversifiée des réalités congolaises.

En plus de la polyphonie narrative, Labou Tansi utilise souvent le cynisme et l'ironie dans sa narration. Il détourne les conventions littéraires et sociales, créant une atmosphère satirique qui met en lumière les absurdités de la condition humaine et politique. Dans ces romans, la narration peut dérouter les attentes du lecteur en rompant avec les normes traditionnelles. Des dialogues fragmentés, des narrateurs non fiables et des rebondissements inattendus sont des éléments qui caractérisent son style narratif novateur. En tant que dramaturge, Labou Tansi emprunte des éléments théâtraux dans sa narration, créant des dialogues percutants et des scènes dramatiques. Cette dimension théâtrale contribue à l'intensité de son écriture.

Ainsi, dans le cadre de cette première partie, nous abordons l'analyse les éléments fondamentaux du récit. Au sein de ces textes, la représentation du temps se manifeste par la désorganisation et la confusion, tandis que la représentation de l'espace vise uniquement à nourrir et à amplifier le chaos. Le projet artistique de ces deux auteurs se veut novateur, car ils aspirent à créer non plus des romans, mais des fables, rejetant ainsi toutes les conventions anciennes qui prédominaient dans les premiers écrits africains. Les deux auteurs fusionnent

différents genres littéraires pour parvenir à une écriture hybride. Ne pourrait-on pas considérer que ce projet reflète la manière dont Mimouni et Labou Tansi décrivent et représentent les peuples africains durant la période post-coloniale ? L'espace chez ces deux auteurs est-il simplement un ornement, ou possède-t-il plutôt une charge symbolique ? Quant à leurs personnages, acceptent-ils la soumission ou, au contraire, refusent-ils toute domination en cherchant à se révolter ?

Premier chapitre
L'espace chez Mimouni et Labou Tansi : du
village des ancêtres à la ville postcoloniale

Selon Roland Bourneuf, pour étudier l'espace dans la fiction, il faut faire appel à variété de méthodes de recherche. En ce sens, il cite trois angles de recherche différents : « [...] *selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman* » (Bourneuf, 1970, p. 100). Étudier l'espace dans le roman offre une perspective riche et nuancée sur la manière dont les auteurs utilisent l'environnement, la géographie et la configuration spatiale pour enrichir leurs récits. Cette étude peut offrir une compréhension approfondie de la manière dont l'environnement littéraire est utilisé pour renforcer des thèmes, créer des atmosphères et influencer les interactions entre les personnages.

Bourneuf aborde initialement le lien entre l'espace et l'auteur, décrivant la manière dont l'espace s'exprime dans le roman. La deuxième connexion s'établit entre l'espace, l'auteur et les lecteurs. Enfin, la troisième relation explore l'espace en tant qu'élément narratif intégré au roman aux côtés de l'intrigue, du temps et des personnages. Cette présence suscite des interrogations : comment l'espace interagit-il avec les autres composants narratologiques ? En quoi contribue-t-il à façonner la dynamique du roman ? D'après Bourneuf et Real, l'étude de l'espace donne plus de sens à l'œuvre : « [...], *l'espace dans un roman s'exprime [...] dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre* » (Bourneuf & Real, L'Univers du roman, 1989, p. 100).

Analyser l'espace de notre corps revient à appréhender les circonstances et le contexte de sa genèse. En effet, c'est donner un sens à cette structure poétique, lui conférer une signification à partir de ses fondations. Selon Philippe Hamon, il s'agit de mettre en avant la puissance de cette structure heuristique et de démontrer qu'elle constitue un « *opérateur de lisibilité fondamentale* » (Hamon, Du descriptif, 1993, p. 108), des fondements narratifs de la quête à laquelle aspirent les peuples africains.

L'espace détient donc une signification. Notre objectif est d'examiner la trame narrative et d'observer les indices présents dans la représentation spatiale. Plus précisément, nous poursuivons notre analyse des diverses façons dont nos textes du corpus décrivent les crises auxquelles les individus sont confrontés, avec des points nodaux tels que la violence, la tyrannie et la bureaucratie. Dans notre corpus les espaces fragmentés sont subdivisés en espaces microscopiques, que nous pouvons classer en espaces cloisonnés et décloisonnés.

D'après Roger Chemain (Chemain, 1986) l'espace occupe une dimension singulière et profonde dans le panorama littéraire du roman francophone africain. Les écrivains utilisent l'espace comme un élément narratif puissant, capable de transcender les frontières physiques pour devenir une métaphore de l'expérience humaine. À travers leurs œuvres, on découvre une cartographie complexe où l'espace devient le miroir des conflits historiques, des transformations sociétales et des questionnements identitaires. Dans les premiers romans postcoloniaux, l'espace est souvent le théâtre des cicatrices laissées par la colonisation. Les écrivains décrivent les villes et les paysages avec une sensibilité particulière, révélant les traces de l'histoire coloniale. Les rues, les bâtiments et les quartiers deviennent des témoins silencieux des luttes passées, offrant aux lecteurs une perspective critique sur les conséquences de la domination étrangère.

D'autre part, l'espace rural est fréquemment exploré comme un lieu d'ancrage identitaire. Les vastes étendues de la savane, les forêts luxuriantes et les villages traditionnels deviennent des toiles sur lesquelles les écrivains peignent la complexité des relations entre l'homme et la nature. Ces espaces symbolisent souvent la quête de soi, la recherche d'une identité authentique éloignée des influences extérieures. L'urbanisation rapide et les migrations internes sont également des thèmes récurrents. Les écrivains décrivent les métropoles en mutation, où les anciennes coutumes se heurtent à la modernité. L'espace urbain devient le lieu où se tissent les nouvelles réalités, les conflits intergénérationnels et les défis de la coexistence culturelle.

Enfin, l'espace littéraire lui-même est une dimension explorée avec ingéniosité. Certains écrivains font de leur texte un espace métaphorique, invitant les lecteurs à s'aventurer au-delà des mots pour découvrir les strates cachées de sens. La langue devient un territoire à explorer, où les frontières entre les cultures se brouillent, et les écrivains se posent en cartographes audacieux, dessinant de nouveaux schémas pour décrire l'expérience africaine.

Dans le cadre de chapitre, nous cherchons à démontrer que l'espace dans les romans de Mimouni et de Labou Tansi est bien plus qu'un simple décor. Il est le réceptacle des mémoires, le reflet des tensions historiques et le terrain de jeu où s'expriment les questions cruciales de l'identité et de la postcolonialité. Ces deux auteurs explorent cet espace avec une profondeur et une nuance qui enrichissent notre compréhension de la complexité de l'expérience africaine.

1. Espace réel et espace imaginaire

L'espace représente le cadre où les actions se déroulent et évoluent. Dans le contexte du roman, les descriptions de l'espace ne servent pas uniquement à ancrer de manière réaliste l'œuvre, mais différentes représentations spatiales agissent également comme des discours distinctifs évoquant la réalité à laquelle elles font référence. Au fur et à mesure de la lecture, le lecteur se déplace de son expérience concrète à celle de la fiction. Par conséquent, la lecture est essentiellement utilisée comme un moyen de s'évader vers un autre espace associé à des références familières dans le monde d'origine du lecteur : son monde réel. Ainsi, l'étude de l'espace dans le roman peut souvent être divisée en deux catégories principales : l'espace réel et l'espace imaginaire. Ces deux dimensions spatiales contribuent à la richesse et à la complexité des récits littéraires.

Au cœur de chaque roman de notre corpus, une dualité fascinante s'instaure entre l'espace imaginaire et l'espace réel, créant un univers littéraire où les frontières entre le rêve et la réalité s'estompent. Dans le dédale des pages, les écrivains tissent des toiles complexes où l'esprit du lecteur est invité à errer entre deux mondes distincts. L'espace imaginaire se déploie à travers les mots choisis avec soin. Les auteurs dessinent des galaxies d'intrigues, des constellations de personnages et des planètes de péripéties qui défient les lois de la logique. Dans cet espace onirique, les rêves prennent forme, les fantastiques se matérialisent, et les émotions s'expriment dans une symphonie littéraire. Là où l'espace réel est borné par des lois strictes, l'espace imaginaire est une toile vierge où l'imagination de l'auteur peut s'épanouir librement.

Par opposition à l'espace imaginaire, l'espace réel s'insinue dans chaque recoin du récit, ancrant l'histoire dans une réalité palpable. Les décors tangibles prennent vie, les détails concrets s'enchevêtrent, créant une fondation solide pour les aventures qui se déroulent. C'est dans cet espace que les lecteurs reconnaissent des éléments de leur propre existence, des fragments de vérité qui résonnent avec leur expérience du monde. Là où l'espace imaginaire est un songe, l'espace réel offre un ancrage, une base à partir de laquelle le lecteur peut s'immerger dans l'inconnu.

Cependant, ces deux espaces ne sont pas des entités cloisonnées, mais plutôt des dimensions entrelacées. L'espace imaginaire s'inspire du réel, et le réel emprunte des détours par l'imaginaire. Les écrivains, comme des astronautes de la plume, explorent les confins de

ces deux mondes, cherchant à élargir les horizons de la compréhension humaine. Les métaphores deviennent des constellations, les allégories des astéroïdes parsemant le paysage du récit. Ainsi, chaque roman devient une aventure à travers ces deux espaces, une odyssée où les lecteurs sont invités à naviguer entre le palpable et l'illusoire, entre le connu et l'inexploré. L'espace imaginaire et l'espace réel fusionnent dans la magie de la narration, créant une expérience littéraire captivante qui transcende les limites de la réalité pour offrir une évasion infinie dans les confins de l'imaginaire.

1.1.L'espace réel : De l'harmonie du village à la fournaise de la ville postcoloniale

L'espace réel dans le contexte d'un roman se réfère aux lieux tangibles et existants dans le monde physique. Ces espaces réels peuvent inclure des villes, des pays, des bâtiments spécifiques, des paysages naturels, et tout autre lieu concret présent dans la réalité. L'utilisation de l'espace réel dans un roman peut avoir plusieurs implications et fonctions narratives. Au sein d'un texte littéraire, l'effet de réel est l'élément qui procure au lecteur la sensation d'un texte décrivant le monde réel ou qui lui donne l'impression de ne pas être ancré dans un espace réel facilement identifiable. Le premier critique ayant soulevé et traité cette notion est Roland Barthes (Barthes R. , 1968, pp. 84-89). Pour lui, l'effet de réalité renforce la proximité entre le texte et le monde réel concret, considéré comme une référence absolue ne nécessitant aucune démonstration. Cela représente un processus caractéristique de l'esthétique réaliste moderne, étant qualifié de réaliste uniquement s'il reste fidèle au monde matériel.

De cette manière, dans le roman, l'inscription géographique facilite l'identification de celui-ci, ainsi que de ses personnages et de leurs actions. D'après d'Henri Mitterrand : « *le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court- circuit la suspicion du lecteur (...)* » (Mitterrand, 1980, p. 194). La présence récurrente de lieux dans les textes de fiction constitue le point de départ pour dépeindre les espaces dans lesquels les personnages évoluent et interagissent. Ainsi, le développement du lieu au sein de l'histoire acquiert toute sa signification, permettant de concevoir l'espace comme une structure dynamique riche de sens, plutôt que comme un lieu passif.

Toutefois, dans une étude récente consacrée à ce concept, Jacques Rancière a contesté l'analyse de Roland Barthes en soulignant que « *l'inflation de la description au détriment de l'action qui fait la singularité du roman réaliste n'est pas l'étalage des richesses d'un monde bourgeois soucieux d'affirmer sa pérennité* » (Rancier, 2014, p. 20). Jacques Rancière va plus

loin en critiquant ouvertement les porte-étendards de la tradition artistique, avec Roland Barthes en tête, pour leur négligence du rôle de la description. Il estime que cette négligence représente une rupture dans l'ordre de la représentation, jadis perçu comme une hiérarchie. La description pour lui pour lui, « *n'est pas davantage ce triomphe de la logique représentative que l'on décrit volontiers. Elle marque au contraire la rupture de l'ordre représentatif et de ce qui en était le cœur, la hiérarchie de l'action* » (Rancière, 2014, p. 21).

Dans ce chapitre, nous examinons le rôle de l'espace chez Mimouni et Labou Tansi, ainsi que la fonction qu'ils confèrent à l'espace narratif dans leurs romans. Par ailleurs, nous analysons la manière dont les personnages et l'espace contribuent à la construction narrative chez ces deux auteurs.

1.1.1. Brazzaville et Kinshasa : espace de tyrannie et de violence

Brazzaville et Kinshasa, les capitales respectives de la République du Congo et de la République démocratique du Congo (ex-Zaïre), occupent une place centrale dans de nombreux romans congolais. Ces villes, situées de part et d'autre du fleuve Congo, ne sont pas simplement des décors, mais des espaces symboliques riches de significations historiques, politiques et culturelles. Les écrivains congolais explorent ces villes avec une profondeur qui va au-delà de leur simple dimension géographique.

En ce qui concerne la capitale Brazzaville, elle est évoquée comme le lieu où les écrivains congolais explorent les vestiges de l'héritage colonial. Les romans peuvent dépeindre la continuité ou les ruptures avec le passé colonial, mettant en lumière les impacts de la colonisation sur la société congolaise. En tant que capitale politique du Congo-Brazzaville, la ville est souvent le théâtre de l'intrigue politique. Les écrivains peuvent explorer les jeux de pouvoir, les conflits politiques et les bouleversements sociaux qui ont façonné et continuent de façonner la vie politique du pays. Chez les écrivains de ce pays, Brazzaville est également un espace où se cristallise l'identité culturelle congolaise. Les écrivains décrivent souvent la vie quotidienne, les traditions, la musique, et la danse qui caractérisent cette ville, mettant en avant la richesse culturelle du Congo.

De l'autre côté du fleuve, figure Kinshasa, l'ancienne Léopoldville sous le régime colonial belge, porte les traces de cette période dans l'imaginaire social congolais. Les écrivains peuvent explorer les complexités de la mémoire post-coloniale, les conflits

identitaires, et la façon dont le passé colonial continue d'influencer la vie moderne à Kinshasa. Pour les écrivains de l'ex-Zaïre, la capitale Kinshasa est une mégalopole dynamique présentée souvent comme une ville en constante effervescence. Les écrivains décrivent la vie urbaine, les quartiers animés, les marchés bruyants, et les rues où se croisent des personnages représentatifs de la diversité sociale et culturelle du Congo. Cependant, d'autres écrivains l'utilisent comme un microcosme pour explorer les crises politiques et sociales qui ont marqué l'histoire du pays, que ce soit sous le règne de Mobutu ou pendant des périodes de conflits armés. C'est le cas de Sony Labou Tansi.

Dans *L'Anté-peuple*, plusieurs lieux ont été mentionnés : « *Les mécontentes avec l'Angola font que les frontières sont très sérieusement surveillées.* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 78). Dadou : « *avait quelque chose d'un africain de l'Ouest* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 105). Enfin, Dadou se demande : « *Majestueux fleuve ! Nous t'appelons Congo. Nous t'appelons Zaïre, mais toi, comment tu nous appelles ? Comment tu nous vois, comment tu nous penses ?* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 117). L'intrigue débute au Zaïre, à Kinshasa, et les péripéties des protagonistes les conduisent ensuite au Congo, probablement à Brazzaville. Les deux villes sont évoquées lorsque Yavelde retrouve son ami N'Dolo et découvre qu'il s'est rendu au Congo (Labou Tansi S. , 1983, p. 156).

Dès le début, le narrateur nous fait promener dans les rues et les quartiers de la capitale Kinshasa. Le premier indice est indiqué lorsque le personnage principal, Dadou, a reçu une lettre d'invitation à se rendre à aux funérailles « *la cérémonie de retrait de deuil qui aura lieu le samedi 15 décembre au 81 de la rue Bokeyi Matongué à partir de seize heures faites. Soyez le bienvenu* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 21). Quant à son domicile, le narrateur nous indique qu'il « *habite rue Kabambala* » (Labou Tansi S. , 1983). La majorité des quartiers de cette ville ont des noms particuliers : « *Ils [les employés] avaient traversé Limété, les deux Yolo. Yolo-nord un peu plus coquette que Yolo-sud. Ils entraient dans Ranquin. Bientôt, ils arriveraient à Matongué, ce quartier chanté par les grands chanteurs du pays. C'était le Poto-Poto³ d'ici.* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 26). En plus des quartiers, d'autres lieux sont identifiés dans le texte à l'image de « *l'hôpital de Maman Yemo* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 52) et « *l'université de Lovanium* » où Dadou avait étudié le droit.

Sur l'autre rive, il y a Brazzaville mais qui est présentée comme Kinshasa à travers divers endroits à l'image de « *la Cité du Parti* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 28) dont Dadou

cherche l'adresse, « *le parc de la Liberté* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 163), « *les quartiers Omega et de la Montagne-des-douze* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 164) où Yéaldara décida d'aller pour faire la messe et « *les rues de la fanfare, de l'Espoir, de Babylone ou de la Victoire* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 165).

De ce fait, l'intrigue du roman se déroule dans les années 70 et prend principalement place dans deux espaces majeurs : les capitales, Brazzaville et Kinshasa, situées face au fleuve Congo. Ces trois emplacements servent de points d'ancrage à l'histoire, évoquant des espaces concrets qui confèrent au roman une dimension réaliste et authentique. Ainsi, les deux Congo forment le cadre du roman *L'Anté-peuple*. Cet environnement agit en tant que toile de fond pour le développement des actions et l'évolution des personnages dans l'intrigue. Plutôt que d'être confiné à un schéma statique définitif, ce cadre joue un rôle essentiel dans le processus créatif littéraire.

L'espace, dans ce roman, assume un rôle dynamique dans les actions des personnages, se positionnant tantôt en opposition à eux, tantôt en les soutenant et les aidants dans leurs quêtes. En réalité, les éléments naturels prédominants dans le roman ne sont pas simplement des éléments décoratifs. Florence Paravy, en abordant la nature dans le contexte de l'œuvre romanesque, met en avant que la nature n'est pas simplement un décor pur, ni même une métaphore simple de l'existence. Dotée de forces obscures, animée d'une volonté et d'un langage, elle représente l'espace privilégié par lequel s'expriment les mondes invisibles. Les représentations spatiales sont ici intimement liées à certaines croyances (Paravy, 1999, p. 51).

A Brazzaville, des responsables politiques ont formé avec succès des milices privées appelées Ninjas, Cocoye, Requins ou Cobras. Périodiquement, des milices et des armées régulières se battaient, rendant la paix intérieure impossible. La ville est présentée comme un espace où les menaces sont permanentes. La situation devient intenable car les demandes et validations de fichiers sont routinières. C'est dans ce sens que l'un des personnages déclare : « *Ce monde-ci est fou, Il n'y a plus que les papiers qui raisonnent, qui pensent, qui respirent, Les hommes, tous les hommes sont bouchés. Tous les cœurs. Toutes les têtes. Tous les sangs. Le seul sang qui, circule, c'est celui des papiers* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 161). Ce contexte de violence évoque les périples des citoyens d'un endroit à l'autre « *Ceux de là-bas venaient ici. Ceux d'ici allaient là-bas. On fuyait une rive pour tomber sur l'autre* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 166).

Dès lors, le héros quitte Brazzaville car il a peur de se retrouver mêlé aux affaires du pouvoir et englouti par le régime. La ville du roman est envahi par les bérets et quelqu'un demande des documents justifiant son identité dans tous les coins de la ville « *On demandait les papiers à tous les angles des rues, on emmenait des gens. On les battait avant de les jeter au fond de gros camions de l'armée* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 191). Lorsque le protagoniste prend la décision de quitter la ville, il est conscient que les défis qui l'attendent ne se résument pas au risque de ne pas s'adapter à une nouvelle culture ou de perdre son identité. Il redoute plutôt le risque de se trouver embourbé dans les intrigues du pouvoir. Dans ces romans, l'espace urbain acquiert une signification significative uniquement lorsqu'il est associé aux affaires de l'État, représentant ainsi un territoire occupé par le régime du parti unique et ses forces armées.

Afin d'aider Dadou à préparer sa fuite, Yéaldara doit confronter la réalité de la capitale. Les noms attribués aux divers endroits lui donnent une image d'une capitale divisée en deux : d'une part, des lieux accessibles au public, et d'autre part, des espaces réservés exclusivement aux hommes du régime. Les lieux publics sont désignés au sein d'une liste révolutionnaire comprenant des noms tels que Liberty Park, La Clarion Street, Espoo Avenue, Babylon Street (Labou Tansi S. , 1983, pp. 163-165). Liberty Park était inaccessible et des soldats étaient à chaque coin de rue pour demander des lettres de créance. Les seuls endroits censés insuffler de l'espoir aux individus sont les sites sacrés, qui sont théoriquement des sanctuaires notables. Toutefois, il arrive parfois que même ces lieux saints ne soient pas rassurants. C'est dans ce sens que Yéaldara déclare : « *On venait pour fuir l'extérieur. Mais l'extérieur vous pourchassait partout. Il vous encerclait ; il se resserrait sur vous comme un nœud terrible, il vous rongeaient, vous grattait, vous piquait, vous assiégeait* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 165). Pour Yéaldara, le monde extérieur se présentait comme une nouvelle menace sauvage, prête à bondir à la moindre opportunité pour déchirer et broyer. Il agissait avec la force d'un raz de marée, se comportant tel un séisme qui ébranlait l'ensemble de l'être, touchant chaque fibre et pénétrant au plus profond des consciences.

Ainsi, elle remarque que la plupart de ces croyances ne masquaient pas les soubresauts d'une révolution en cours. L'arrestation et l'exécution de personnes s'avèrent être une répression orchestrée par le dictateur. L'intrigue se déroule donc dans un lieu aisément identifiable (Moigne E.-L. , 2010, p. 31): les deux Congo (Congo-Brazzaville et Congo-Kinshasa). D'un côté, il y a la ville où Dadou travaille, avec son lycée, sa maison, le café « *Le*

Magistrat », la résidence de Yavelde et de sa sœur Yéaldara, ainsi que la prison où il sera emprisonné. De l'autre côté, on trouve « *le village des pêcheurs* », la ville où Dadou se cache, la demeure du Premier et la forêt où Dadou trouve refuge. Cette forêt sera abordée dans le contexte de l'espace villageois (Moigne E.-L. , 2010).

1.1.2. Alger, la capitale du parti unique

Alger, la capitale algérienne, est souvent un lieu central dans de nombreux romans maghrébins, en particulier ceux qui traitent des réalités politiques, sociales et culturelles de la région. Les écrivains maghrébins, en utilisant Alger comme toile de fond, explorent divers aspects de la société et de l'histoire du Maghreb, en particulier après les luttes pour l'indépendance. Dans *L'Étranger* (Camus, 1942) par exemple, d'Albert Camus, examine la désorientation existentielle dans un contexte maghrébin, avec Alger comme décor, mettant en lumière les tensions entre les colons français et la population locale musulmane.

De notre époque, des écrivains comme Yasmina Khadra, Assia Djebar, Rachid Boudjedra ou encore Boualem Sansal, ont souvent situé leurs récits à Alger. Par exemple, dans *Ce que le jour doit à la nuit* (Khadra, 2008) de Yasmina Khadra, l'auteur explore les relations intercommunautaires à travers l'histoire d'une famille algérienne. Assia Djebar, avec des œuvres comme *Loin de Médine* (Djebar, 1991), examine les questions de la condition féminine et de l'identité postcoloniale à travers des personnages vivant à Alger.

Chez les écrivains algériens francophones, Alger devient ainsi un espace symbolique et concret où se jouent les transformations sociales, politiques, et culturelles. Elle est le témoin de la complexité des interactions entre les différentes couches de la société, les répercussions de l'histoire coloniale, et les enjeux contemporains auxquels le Maghreb est confronté.

Dans le contexte de cette recherche, nous nous concentrons sur le texte de Rachid Mimouni, où la capitale, Alger, est dépeinte de manière peu favorable en tant qu'espace d'humiliation. Les tragédies des années 1990 ont métamorphosé cette ville, plongée dans l'ombre des tueries, en un lieu de deuil secoué par des événements meurtriers quotidiens. En effet, dans *La Malédiction* (Mimouni, 1993), l'auteur expose la propagation du fléau intégriste en Algérie et les malheurs auxquels le pays semble destiné. En substance, le texte dévoile tout

ce qu'un observateur attentif des événements en Algérie à cette époque aurait pu constater : arrestations, assassinats, égorgements et tortures.

Dans ce roman, Mimouni s'inspire d'un événement authentique de l'époque : l'assaut de l'hôpital Mustafa Bacha par des islamistes juste avant la suspension des élections de 1991. Dès le début du récit, le narrateur nous livre quelques indications des lieux dans lesquels se déroulent les événements, en mentionnant l'hôpital Mustafa Bacha comme un repère important. Ainsi, Alger apparaît comme un endroit périlleux, où les protagonistes se trouvent constamment en danger. C'est ce sentiment de danger que le jeune médecin avait ressenti. En quittant l'hôpital, il avait conseillé à ses collègues de regagner rapidement leur domicile : « *En ce temps de discordes et de troubles, je ne vous recommande pas de vous attarder. Voyez ce qui se passe aux portes mêmes de l'hôpital* » (Mimouni R. , 1993, p. 112).

Dans cet environnement, Alger, tout comme Brazzaville et Kinshasa, perd sa qualité de lieu sécurisé pour devenir un symbole d'hostilité et de danger. Les conflits fratricides et les nombreux crimes odieux impardonnables ont plongé les populations dans la misère et fracturé les nations. Dans ce contexte de chaos et d'insécurité, l'hôpital devient le cadre approprié pour illustrer la désillusion postcoloniale. Le narrateur raconte que pendant les nuits de garde, Kader appréciait particulièrement ces instants précédant l'aube, empreints de calme. Conscient du monde de souffrance qui l'entourait, il savait que même les patients les plus douloureusement affectés ressentaient un apaisement de leur douleur. Ils pouvaient enfin s'endormir, les gémissements cessant (Mimouni R. , 1993, p. 105)

Dans d'autres récits, le narrateur s'abstient de nommer explicitement la ville, bien qu'il offre quelques indices sur sa localisation. Les lecteurs sont seulement informés que la cité englobe des institutions telles que des hôpitaux, des écoles et d'autres espaces publics. Dans *Le Fleuve détourné*, le contexte de la capitale est reconnu à travers les mots du personnage narrateur décrivant les rues et le labyrinthe de la ville d'Alger : « *Déambulant le long des rues de la ville, je me rendis compte que j'avais été bien léger de me mettre en route sur la base d'une vague indication. Mais je n'imaginais pas la ville si grande, si peuplée* ». (Mimouni R. , 1982, p. 110). Le narrateur décrit la complexité de la ville, caractérisée par ces ruelles et la pollution. En effet, en décrivant les rues et les quartiers, le narrateur insiste sur leur saleté : « *Ces rues restent aussi sales avant notre passage qu'après. Les rats y prolifèrent. Beaucoup d'éboueurs furent mordus par ces bêtes* » (Mimouni R. , 1982, p. 129)

À la lumière de ces descriptions, on peut en déduire que l'environnement à Alger offre une représentation fidèle de la réalité et du contexte sociopolitique de la décennie noire. Durant les années 1990, Alger, autrefois surnommée la Blanche, devient le théâtre d'un conflit tragique qui déchire la société.

1.1.3. Les villages Mimouniens : des lieux comme duplication du réel

L'espace cloisonné, en particulier le cloisonnement naturel, dans notre corpus est représenté par la transposition des villages chez Mimouni et la division par « *le fleuve* » et « *les ponts* » chez Labou Tansi. La première manifestation de cet espace cloisonné se manifeste dans *Le Fleuve détourné*. La famille du personnage-narrateur voit ses droits amputés en raison d'une répartition inégale au sein du reste de la tribu, la forçant à s'établir sur une montagne désolée : « *Les membres exilés de la tribu s'installèrent sur leur flanc de colline* » (Mimouni R. , 1982, p. 17). Dépouillées de tout, cinq familles, y compris celle du personnage-narrateur, doivent s'installer dans un espace brisé et désolant. *L'honneur de la tribu* s'aligne également sur cette stratégie. En effet, les résidents du village Zitouna investissent un espace désolé pour édifier un nouveau monde, à la manière des cinq familles dans *Le Fleuve détourné*.

Les deux romans nous dépeignent ainsi deux villages similaires partageant deux caractéristiques communes : l'isolement et la distance par rapport au monde. Afin de fuir la menace des colons, les résidents de Zitouna ont quitté « *la vallée heureuse* » pour se réfugier dans les montagnes. À l'aube de l'indépendance, ils se retrouvent sous la gouvernance du jeune préfet Omar El Mabrouk, qui les contraint à accepter son projet de modernisation par le biais de diverses humiliations. Par conséquent, dépourvu de toute perspective positive, Zitouna va se transformer en un lieu protecteur pour ses résidents, dans le cadre du projet de modernisation. C'est dans ce sens que le saint du village déclare : « *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 R. , 1989, p. 39). Le même constat est observé dans *Le Fleuve détourné*, la tribu s'installe dans un endroit de désolation que le narrateur qualifie de « *bout de colline rocaillieux et stérile* » et d'« *espace désarticulé* » (Mimouni R. , 1982).

Le troisième village qui nous intéresse est du héros Tombéza. En dépit d'être entouré d'une haie de cactus, le narrateur garde un bon souvenir de son village : « *quand je songe à*

mon enfance, c'est l'image des figuiers de Barbarie qui s'impose aussitôt à mon esprit » (Mimouni R. , 1984, p. 41). Le point commun entre les villages de *Tombéza* et *Le Fleuve détourné* réside dans la haie de cactus qui les entoure. Elle « *forment les haies naturelles des champs, mais aussi bouchent tous les horizons* » et « *Elles poussent et prolifèrent sur les terrains les plus ingrats, les plus rocailleux* » (Mimouni R. , 1984, p. 42).

En conclusion, dans ces trois romans de Mimouni, les villages maintiennent toujours leurs structures naturelles, préservant ainsi leur état précosmique initial. Bien que ces espaces soient perçus initialement comme des territoires désolés, ils renferment également de multiples possibilités de renouveau.

L'espace réel dans les romans étudiés est le théâtre de l'existence tangible, une toile de fond où se déploient les événements concrets et les interactions humaines. C'est à travers cet espace ancré dans la réalité que les auteurs puisent leur inspiration pour construire des mondes fictionnels riches en détails et en nuances. Dans ces romans, l'espace réel peut revêtir différentes formes : des villes cosmopolites aux étendues sauvages, des ruelles étroites aux vastes océans. Les décors réels servent de toile de fond aux personnages, influençant leurs choix, leurs émotions et leurs destins. Chaque rue pavée, chaque montagne majestueuse, chaque café animé devient un élément essentiel de l'intrigue, tissant un lien indissoluble entre la fiction et la réalité.

Les extraits analysés montrent que les descriptions de l'espace réel dans le roman ne se limitent pas à une simple représentation visuelle. Elles englobent tous les sens, plongeant le lecteur dans une immersion sensorielle. Les odeurs, les bruits, les textures se mêlent pour créer une expérience littéraire immersive. L'espace réel devient une entité vivante, capable de susciter des émotions et d'évoquer des souvenirs. Les personnages, ancrés dans cet espace réaliste, y trouvent leur origine et leur identité. Leurs interactions avec cet environnement façonnent leur caractère et influent sur le cours de l'histoire. Ainsi, l'espace réel devient un acteur silencieux mais puissant, contribuant à la profondeur et à la crédibilité du récit.

Parfois, l'espace réel sert également de miroir, reflétant les réalités sociales, politiques ou culturelles de l'époque. Les auteurs explorent les dynamiques complexes de la vie quotidienne, abordant des thèmes tels que l'amour, la quête de soi, les conflits sociaux ou les enjeux moraux à travers le prisme de cet espace concret.

1.2.L'espace imaginaire : Des villes « labyrinthes » aux « îles de solitudes »

À l'exception de *L'Anté-peuple*, dont les repères spatiaux le situent dans le cadre géographique réel du Congo, les romans de notre corpus intègrent pleinement des espaces toponymiques fictifs. Ces espaces fictifs sont le théâtre de la violence et de la soumission, de la politisation et de l'agitation, où le pouvoir et ses opposants sont en constante confrontation. Les cadres spatiaux variés du roman sont politisés, reflétant le contexte sociopolitique dans lequel évoluent les peuples africains après les indépendances.

1.2.1. La ville postcoloniale : un espace de désorientation et de dépossession

Le départ des colons permet l'arrivée au pouvoir de nouveaux maîtres africains. Ces derniers, alimentés par les acclamations de l'indépendance, semblent présenter les principes démocratiques comme un cheval de Troie. Après plusieurs années de règne, ces acquis démocratiques peuvent sembler utopiques. C'est au sein de ce que les utilisent à la liberté d'expression et au développement des compatriotes africains constituant de nombreux drames quotidiens. Ainsi le monde s'effondre sous l'indépendance illusoire qui pour le continent africain est un temps de rêves et d'espoirs. C'est précisément ce constat de l'échec de la gouvernance postcoloniale que dénonce presque toute la littérature africaine. C'est en ce sens qu'une grande partie de la thématique de la deuxième génération d'écrivains tourne autour des épreuves de ceux qui, après les colonisateurs, ont saisi le sort des jeunes nations africaines. Selon leurs projets d'écriture, cette génération de romanciers dénonçait les atrocités des dictateurs, qui étaient incompatibles avec les valeurs démocratiques nécessaires au développement socio-économique. De plus, sous les dictatures, les individus n'étaient pas seulement considérés comme des bêtes. Ils sont considérés comme des « sujets », pas des citoyens. Parmi les excès du pouvoir autoritaire, citons la torture, l'emprisonnement et assassinats collectifs.

Au niveau de la ville s'installe les dominants avec leur machine infernale : violence, bureaucratie, corruption et exclusion. Au sein du village, se trouvent des populations à la recherche de la paix, la sécurité et vérité qui, selon elles, ne peuvent être réalisées que par un retour aux sources, à la société traditionnelle, au mode de vie ancestral. Cette perspective permet de bien cerner la place et l'importance de l'oralité dans les textes de notre corpus. Elle garantit l'isolement et l'enfermement du discours dans un espace socioculturel particulier. Le peuple des villes se caractérise par une grande diversité, celui de la campagne quant à lui est

plus homogène. Si chez les populations vivant dans la campagne les échanges font partie de la tradition ancestrale, au sein de la ville, ils sont fondés sur l'incrimination où il est difficile, voire impossible d'établir un dialogue entre le peuple et le pouvoir.

Au niveau des villes, le régime politique est un acteur essentiel de la violence. En plus de ses luttes pour les ressources du pouvoir qui enflamment les tensions urbaines, il est le principal fauteur de répression. Chez Mimouni et Labou Tansi, les appareils étatiques en Afrique sont fragiles et font peu pour remédier aux problèmes d'ordre politique ou criminel. La personnalisation du pouvoir aboutit à de graves crises de succession et à une instabilité de mauvais augure. Ainsi, face à des régimes autoritaires, l'opposition s'exprime souvent par la violence, qu'il s'agisse d'un choix délibéré ou d'un ultime recours lorsque les négociations sont bloquées.

Chez Mimouni et Labou Tansi, les villes émergent comme des espaces de crise et de violence. Dans *L'Anté-peuple*, deux villes (celle de Dadou et celle où il a trouvé refuge) sont marquées par l'insécurité, les opposants étant pourchassés par les membres du régime. Dans *L'Etat honteux*, la ville est un lieu où certains personnages s'intègrent aisément, tandis que d'autres échouent dans cette intégration. Au sein de *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la cité de Nsanga-Norda représente le pouvoir politique, tandis que Valancia est régulièrement victime de la violence exercée par la répression policière. Dans *Le Fleuve détourné*, le narrateur se trouve confronté à des difficultés pour s'orienter au sein de la capitale, la qualifiant de labyrinthe. De manière similaire, l'une des deux histoires de *Tombéza* se déroule également au cœur de la ville.

La ville se transforme en un lieu de contradictions et de séparations qui se manifestent à travers les corps des personnages, témoignant de leur fragmentation. Dans ce contexte, les protagonistes ressentent une menace constante, faisant l'objet de contrôles quotidiens, étouffés et fréquemment poursuivis. On pense notamment aux personnages de *L'Anté-peuple* qui, afin d'échapper à la milice, se voient contraints de se déguiser en fous. Dans *Le Fleuve détourné*, le personnage-narrateur, aspirant à retrouver sa femme en venant la chercher en ville, ne supporte plus la vie dans cet espace urbain. Pour lui, la ville incarne la nouveauté, le progrès et un mode de vie inédit, tandis que la campagne symbolise le passé (Kane, 1982, p. 64). Concernant cette relation entre l'homme et l'espace urbain, Marcel Sommer préfère parler de « l'aliénation » et soutient que : « [...] le thème de la ville dans la littérature africaine est

étroitement lié à un problème : celui du déracinement et de l'aliénation culturelle en Afrique, ceci n'est pas l'opinion d'un ou de quelques chercheurs mais le consensus là-dessus est apparemment si total que cette idée a trouvé son chemin jusqu'au manuel scolaire » (Sommer, 2007, p. 15).

Au sein de cet espace, il n'y a que les décideurs qui ont le droit de circuler librement. C'est dans ce contexte que Paravy écrit : « *Le détenteur du pouvoir à la liberté de se déplacer comme il l'entend, non seulement au sein de l'espace dans lequel il règne, mais aussi au-delà des frontières, ... et il se différencie par-là du commun des mortels, dont les déplacements sont plus limités par des contraintes matérielles ou politiques* » (Paravy, 1999, p. 153).

Chez les deux écrivains, la ville occupe une place prépondérante en tant qu'espace imaginaire. Cet environnement semble étroitement lié à la critique de l'indépendance qui a donné naissance au nouveau régime. Alors que certaines cités telles que Brazzaville, Kinshasa et Alger contribuent à ancrer le récit dans la réalité, d'autres ne sont pas précisées nommées ou sont présentées sous des appellations fictives. Dans *L'État Honteux*, les villes revêtent une importance significative, souvent comparées à des femmes par le président Martillimi :

Et sur l'autre rive du lac Oufo : la Cité-du-Pouvoir, belle comme un rêve d'amour, à quelque chose ma hernie est bonne : je leur ai construit ce monument : trente-cinq millions de dollars transformés en bien de l'Etat, ils les ont aujourd'hui, ils les auront là devant eux, quand ma hernie se sera éteinte » (Labou Tansi S. , 1981, p. 21)

La représentation de la ville s'articule ainsi autour d'un système d'oppositions : des lieux de valeur et des lieux d'avilissement. Elle englobe des espaces assortis de qualités et de jugements positifs et négatifs, entraînant ainsi les défis auxquels les personnages sont confrontés lors de leur intégration dans ces environnements urbains. La ville positive, telle que décrite par le narrateur, s'inscrit dans un espace qui est valorisé. Cette stratégie de mise en contraste d'espaces distincts se répète également dans d'autres œuvres de Sony Labou Tansi, comme Hozana dans *Les yeux du volcan* et Hondo Noote dans *Le Commencement des douleurs* (Labou Tansi S. , 1995, p. 23). Bien qu'elles soient des cités imaginaires, elles sont résolument positives. Hondo Noote a connu la domination coloniale tout en préservant résolument la culture et les traditions de ses habitants, une population aux origines variées.

L'espace urbain se divise ainsi en deux pôles distincts : la cité rebelle et la cité soumise. Cette opposition se manifeste à travers deux localités distinctes, à savoir Valancia et

Nsanga-Norda. Cependant, chez Sony Labou Tansi, des villes se dressent contre les régimes en place, défendant la liberté individuelle et les idées démocratiques. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Valancia symbolise une ville en rébellion. En réalité, le point de départ de cette lutte démocratique réside dans l'expropriation du capital : le transfert de la ville côtière valencienne à Nsanga-Norda : « *C'était ce cri-là que nous avons entendu la même heure, des années auparavant, quand, les autorités avaient pour la septième fois décidé de transporter la capitale de Valancia à Nsanga-Norda* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 13). Estina Bronzario, chef du fil de la résistance, lance un appel pour la commémoration d'un siècle d'expropriation malgré les avertissements des autorités. Après sa mort, les femmes décident d'arrêter la grève. Les habitants de Valancia ont montré l'honneur et la dignité qu'ils ont eus à travers l'histoire de « *vingt-sept siècles* ». Elle s'est prononcée contre la brutalité des autorités dans la capitale, Nsanga-Norda, où règne la violence (Labou Tansi S. , 1985, pp. 21-22).

Chez Rachid Mimouni, bien que la toponymie soit quasiment absente, les environnements urbains occupent une place prépondérante dans le récit. Le personnage ne peut pas choisir son cadre spatial, se sentant plutôt désorienté au sein de circonstances inconnues. Mimouni privilégie la mise en avant des espaces pour dévoiler les sociétés, et ses textes se présentent comme des toiles dépeignant différents milieux. Dans *Le Fleuve détourné*, parallèlement à l'histoire de son antagoniste, le narrateur fait la présentation de la ville : d'un côté, la population aisée, de l'autre, la population démunie. Juste après la création de la ville nouvelle : « *On apprend à distinguer les quartiers aisés, propres, avec leurs poubelles bien alignées le long des trottoirs, des quartiers populaires où les détritiques épars jonchent le sol* » (Mimouni R. , 1982, p. 29). D'après le narrateur, les quartiers riches sont peuplés de personnes fortunées, tandis que les quartiers populaires abritent des habitants moins aisés. Cette description s'inscrit directement dans le contexte d'une critique dénonciatrice. Le revenant une ville étrange dont il supporte plus son bruit :

Une longue file d'hommes et de femmes s'allongeaient sur le trottoir, en plein soleil. Un policier allait et venait le long de la rangée. De temps en temps il désignait quelqu'un avec son bâton. [...] Mais la chaleur était de plus en plus lourde, le policier suait de plus en plus, ôtait de plus en plus souvent de casquette pour s'éponger le front, s'énervait en observant la queue interminable, frappait de plus en plus fort, tandis que les gens, impeccablement alignés, attendaient en souriant avec une infinie patience. (Mimouni R. , 1982, pp. 108-109).

Le personnage-narrateur se sentait gêné par ce milieu qui lui est inconnu. Il est étonné par les hautes maisons, le grand manège et le nombre d'habitants qui habitent cette ville.

1.2.2. Labou Tansi : des îles de solitude aux îles volcaniques

La thématique insulaire a été un sujet exploré par la littérature dès ses débuts, offrant une diversité d'interprétations. Pour certains, l'île symbolise un havre solitaire, tandis que, pour d'autres, elle devient un microcosme reflétant la société. Ce « *petit espace* » peut revêtir tantôt l'aura de la pure fantaisie, tantôt celle du royaume de la bestialité absolue. Cet exotisme, selon Jacques Chevrier, est souvent considéré comme l'emblème de l'inconnu, manifestant une ambivalence captivante, oscillant entre la radieuse et la maudite (Chevrier, 1991, p. 42). Dominique Salini, pour sa part, perçoit l'île comme un territoire qui n'appartient ni à la mer ni à la terre. C'est dans cette optique qu'il affirme : « *Espace à la fois ouvert sur l'infiniment grand, la mer, et refermé sur l'infini petit, l'île n'est donc ni strictement marine ni strictement terrienne. Tirillée entre le circonscrit et l'immense, elle l'est aussi entre l'horizontal et le vertical* » (Salini, 1999, p. 446)

L'œuvre de Sony Labou Tansi marque le commencement de l'affirmation de la souveraineté nationale. *L'État honteux*, personnifié par Martillimi Lopez, dépeint un pays déconnecté de toutes les institutions juridiques et de tous les aspects du système. En outre, chez lui, le monde politique est particulièrement décousu et fragmenté, reflétant les séquelles du chaos institutionnel laissé par les bouleversements politiques. Les frontières deviennent ainsi l'une des principales préoccupations du dirigeant, et dans le cadre de ses ambitions politiques contre le peuple, il s'en prend à l'ancien État colonial en lui reprochant le chaos qui règne dans son pays.

Pour Sony Labou Tansi, le fleuve Congo était perçu comme le point de convergence du monde, un lieu où toutes les races et cultures se rencontraient. Ce lieu de rencontre entre différentes races, civilisations et cultures est devenu un véritable carrefour de l'humanité et de la paix (Tansi, *Regards croisés sur l'Afrique*, 1991).

Dès son premier roman, Sony Labou Tansi accorde à la nature un statut particulier et lui donne une dimension poétique. Des éléments comme le ciel, le fleuve et l'herbe participent à créer cet imaginaire romantique proche du mythe : « *La nuit était belle dehors, avec l'ombre auguste du fleuve et le ciel cent mille fois cloué d'étoiles fixées comme des yeux* » (Labou

Tansi S. , 1983, p. 156). Le fleuve est souvent nommé : « *Majestueux fleuve ! Nous t'appelons Congo, nous t'appelons Zaïre* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 127), non seulement il permet un positionnement précis, mais c'est aussi une aubaine, un cadeau du Dieu « *Ce côté du pays aimait Dieu. Il avait donné le fleuve. Le fleuve donnait la vie* » (Labou Tansi, 1983, p. 129). L'auteur ne cesse d'associer l'environnement naturel aux préoccupations politiques du nouveau pays après l'indépendance. Comme pour les trois derniers romans, les endroits reculés portent le sort des communautés qui y vivent. Ces lieux sont notamment « *l'île des solitudes* » (Labou Tansi S. , 1985), « *le volcan* » (Labou Tansi S. , 1988), « *l'île Hoscar Hana* » (Labou Tansi S. , 1995).

L'histoire de l'île des solitudes est également évoquée dans le roman mettant en lumière les Kattaratontes, communément dénommés les « hommes-arbres » en raison de leur stature imposante et de leur descendance du dragon atlante. Ainsi, l'île des solitudes ne se limite pas à sa simple nature insulaire, mais s'engage activement dans la préservation du récit des origines de sa communauté. De plus, l'île représente un lieu propice à la méditation pour certaines personnes, comme le souligne Gracia, la fille de la narratrice Estina Bronzario, à la fin de l'histoire : « *A vrai dire, ni le temps ni la vérité ne sauraient être les nôtres : il convient de savoir que tout compte fait, nous sommes seuls au monde. Et la grande réalité de l'homme, c'est sa solitude infinie, jusqu'au tombeau* » (Labou Tansi, 1985, p. 80.).

Dans *Les yeux du volcan*, l'île des solitudes subit une transformation pour devenir un volcan. En réalité, cette métamorphose de l'île des solitudes représente les défis sérieux auxquels la jeunesse africaine est confrontée.

Nous sommes devenus le dépotoir de l'Europe qui nous submerge de ses déchets toxiques. Les dirigeants actuels poussent la génération montante à devenir des mendiants, des assistés et quémandeurs de l'Europe. Ils sont encouragés dans cette entreprise par l'Europe elle-même qui prône certes les principes de la démocratie, mais finance les dictateurs, de véritables bourreaux. (Herzberger-Fofana, 1999).

Ainsi, la rage et la colère des jeunes Africains sont représentées par cette île des solitudes qui se transforme aussi en volcan et donne des signes d'une fin du monde : « *La mer se changeait en un océan de feu bleu* » (Labou Tansi S. , 1988, p. 83).

La côte, ordinairement un lieu terrestre, subit une transformation et acquiert une dimension universelle. Les proportions d'un autre monde émanent de l'île solitaire et de la

côte, s'exprimant à travers les récits individuels, tels que celui de Lorsa Lopez et du Colosse, ainsi que dans l'histoire collective impliquant Valancia et les habitants de la côte. Enfin, l'île du savant Hoscar Hana tient également un aspect volcanique. La ville est bâtie entre volcans et océans, tous deux menaçants, et on se méfie du ricanement du destin (Labou Tansi S. , 1995, p. 23). Le savant Hoscar Hana prévoit en effet que cette île sort de l'eau : « *Une fois actionnées, les pompes soumettraient les plaques sous-marines aux mêmes forces qui avaient fait jaillir les montagnes. L'Île mettrait quarante-sept jours et quarante-sept nuits à sortir de l'Océan...* » (Tansi L. , 1995, p. 102). Hoscar Hana aspirait à doter son peuple d'une terre fertile, faisant de son île le pionnier de la concrétisation de cet idéal humaniste et collectif. L'île incarne simultanément les principes d'écologie et de justice sociale.

Ce roman explore donc la formation d'une île et de son environnement naturel dans le dessein de symboliser la problématique écologique à l'échelle mondiale. Au fil des œuvres de Sony Labou Tansi, nous percevons que chacune de ces îles incarne la force et la puissance de la mer et de la terre, représentant ainsi les puissances naturelles qui posent une menace constante pour les habitants.

Chez Labou Tansi, l'île est utilisée comme un espace symbolique et métaphorique qui reflète les thèmes de l'aliénation, de l'isolement et de la quête de liberté. D'une part, elle représente un lieu de confinement et d'oppression. Les personnages qui se retrouvent sur l'île sont souvent des opposants politiques ou des individus considérés comme une menace pour le régime en place. L'île devient ainsi un espace de détention où les habitants sont isolés du reste du monde, coupés de leurs racines et de leurs identités. D'autre part, l'île est vue comme un espace de résistance. Malgré les conditions difficiles, les personnages sur l'île luttent pour leur survie et leur liberté. C'est un lieu où ils s'organisent pour défier les autorités et où la solidarité entre les individus devient cruciale. L'île devient ainsi le théâtre d'une lutte acharnée pour l'autodétermination et la dignité humaine.

L'île est également utilisée comme un moyen d'explorer la nature de la condition humaine. L'isolement sur l'île met en lumière les aspects les plus fondamentaux de la vie et de la survie, mettant à nu les instincts primaires de l'homme. Cela donne lieu à des réflexions profondes sur la société, la politique et la nature humaine. En d'autre terme, l'île fonctionne comme un espace symbolique qui sert à explorer les thèmes de l'oppression, de la résistance, de l'isolement et de la condition humaine. C'est un lieu chargé de significations multiples, où

les personnages luttent pour leur liberté et leur dignité dans un contexte politique et social difficile.

En somme, les paysages de l'espace imaginaire sont souvent le reflet des rêves les plus audacieux de l'auteur, mêlant des éléments familiers à des éléments étranges pour créer des panoramas uniques et enchanteurs. Les règles qui gouvernent l'espace imaginaire sont souvent façonnées par la créativité débridée de l'auteur. Les lois de la physique peuvent être suspendues, les protagonistes peuvent maîtriser des pouvoirs extraordinaires, et les événements peuvent se dérouler dans des temporalités alternatives. C'est un monde où l'on peut explorer des concepts abstraits, plonger dans l'inconscient collectif, et transcender les limites de la réalité.

Ici, l'espace n'est pas simplement un décor spectaculaire, mais un véhicule pour exprimer des idées profondes, des métaphores et des allégories. Les auteurs utilisent souvent cet espace pour aborder des thèmes universels, explorer des questions existentielles, ou dévoiler des vérités cachées derrière des récits fantastiques. Les personnages qui évoluent dans l'espace imaginaire (le revenant de *Le Fleuve détourné* qui se sentait perdu dans la ville, les îles volcanique qui dominent les textes de Labou Tansi) sont souvent confrontés à des défis extraordinaires, symboliques de ceux que nous rencontrons dans la réalité. Leurs voyages, qu'ils soient physiques ou intérieurs, offrent aux lecteurs des perspectives nouvelles et élargissent leur compréhension du monde. L'espace imaginaire dans les romans de Mimouni et de Labou Tansi est une invitation à l'émerveillement et à l'évasion.

2. Binarité espace cloisonné /espace décroisonné : de l'enfermement à la liberté

Les romans de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi présentent un cadre ambivalent et étranger qui se découvre à travers une perspective restreinte. Pour eux, la division apparaît tantôt comme un mécanisme protecteur (le palais présidentiel et la villa), tantôt comme un processus d'enfermement et d'isolement (prisons et camps de concentration). Dans cette optique, la dualité est appréhendée à travers la confrontation de deux volontés : la réclusion et l'ouverture. Les espaces compartimentés se matérialisent sous la forme d'enceintes physiquement délimitées. En ce qui concerne les espaces clos, ils émergent d'un désir de repli sur soi. Ainsi, ces lieux sont intrinsèquement divisés, résultant en réalité d'une intention délibérée de confinement.

2.1.L'espace cloisonné : l'enfer des lieux fermés

L'espace cloisonné dans le roman fait référence à la représentation d'espaces physiques délimités, souvent fermés ou isolés, qui influent sur les personnages et l'intrigue d'une manière significative. Cette utilisation de l'espace cloisonné peut créer une atmosphère particulière et être chargée de symbolisme. En étudiant l'espace cloisonné dans le roman, on peut découvrir comment les choix spatiaux de l'auteur contribuent à la structure narrative, à la caractérisation des personnages et à la transmission de thèmes clés. C'est un moyen puissant d'explorer les dynamiques psychologiques et sociales au sein de l'univers fictionnel.

La segmentation ou la partition spatiale dans notre ensemble de textes se dévoile à plusieurs niveaux. En premier lieu, la ville se révèle, grâce à sa topographie, comme un environnement où se mêlent des évaluations tant positives que négatives. Au sein de cet environnement, émergent à la fois des personnages qui s'y intègrent et ceux qui demeurent en dehors de ce cadre. C'est à travers le prisme de personnages qui s'efforcent ardemment d'entrer dans les espaces urbains que les villes africaines deviennent perceptibles et compréhensibles. L'espace, fragmenté, se déploie dans tous ses composants : quartiers aisés, quartiers populaires, palais présidentiels, villas, bidonvilles et édifices administratifs. Par conséquent, l'espace destiné aux citoyens ordinaires est imprégné d'une violence constante.

En ce qui concerne les lieux réservés aux membres influents du régime, ils sont équipés de toutes les installations nécessaires pour une vie luxueuse. À ces espaces intentionnellement compartimentés s'ajoutent des lieux naturellement segmentés. Dans *Le Fleuve détourné*, la famille du revenant s'établit sur une colline rocheuse, tandis que les habitants de Zitouna investissent un espace désolé et en font leur demeure.

2.1.1. Le village Zitouna : un lieu de désolation

Le village occupe une place centrale dans les romans de notre corpus, ceux de Mimouni en particulier, servant de toile de fond riche pour explorer des thèmes variés liés à la culture, à la tradition, à la vie communautaire et aux défis sociaux. Lorsque l'on étudie le rôle du village dans le roman de Mimouni plusieurs aspects peuvent être pris en considération.

Si Mimouni évite de fournir des détails concrets sur les espaces décrits, cela s'inscrit dans la tradition des contes, comme le souligne (Bendjelid F. , 2006): en réalité, ces espaces

ne sont pas conçus comme réels. L'absence de détails sur l'espace réel est également attribuable à la dimension symbolique de la place occupée par Mimouni. En effet, dans le village de Zitouna n'a pas d'existence tangible. Le récit offre des descriptions limitées de cet endroit, le narrateur ne détaillant pas les particularités spécifiques de Zitouna par rapport à d'autres villages. Néanmoins, quelques éléments surgissent de manière sporadique, tels que l'emplacement du figuier, la forêt d'eucalyptus, le magasin général de Georgeaud et la maison d'édition d'Aissa.

Cette stratégie est alignée sur la décision de l'auteur de conférer au village une valeur universelle. L'enclavement initial du village de Zitouna est rapidement rompu par l'irruption d'étrangers, en particulier l'arrivée du magistrat qui transforme fondamentalement la dynamique du lieu. Le village se voit contraint de « *s'ouvrir* » et d'embrasser une "modernisation" imposée de manière extérieure. Dans *Le Fleuve détourné*, on retrouve le douar, la patrie du narrateur, le village et les nomades, un ensemble où le narrateur et sa famille subissent les conséquences de la violence et de la marginalisation infligées par les colons : « *Autrefois nous vivons unis et prospères sur de vastes terres exploitées dans l'indivision. Mais un colon de voisinage, qui projetait d'étendre ses champs de vigne, soudoya un membre de la tribu qui alla demander le partage des terres* » (Mimouni R. , 1989, p. 13). Le narrateur décrit cet espace pour bien installer son roman, tout en invitant ses lecteurs à un effet authentique et à comprendre l'authenticité du mouvement de l'époque coloniale.

Pendant la période coloniale, la compagnie a encouragé l'émigration, source de malaise et de pauvreté. Tout le monde est désespéré : « *Les membres exilés de la tribu s'installèrent sur leur flanc de colline. Tête basse, mâchoires serrées. Orphelins, les hommes ! Oseriez-vous pleurer ? Foutus. Espace désarticulé. Aucune harmonie. Comme un fil de fer entre les doigts malhabiles d'un enfant* » (Mimouni R. , 1989, p. 17).

Dans ce passage, le roman évoque la réalité poignante selon laquelle les paysans se retrouvent dépossédés de leurs terres pendant la période coloniale. Après l'indépendance, lors du retour du narrateur dans son pays, il constate que la même terre est demeurée aride et improductive. De nombreux changements sont observables, tels que l'assèchement des rivières, la détérioration des terres, et la population qui éprouve des difficultés à cultiver : « *Les compagnes semblaient désertes. Les champs de vigne qui autrefois verdissaient le flanc*

des collines avaient disparu. La terre restait en friche et je me demandai pour quelle obscure raison les paysans refusaient désormais de la cultiver ». (Mimouni R. , 1989, p. 43).

La description de cet endroit offre des indices révélateurs sur la réalité : la stérilité du sol, malgré un paysage qui semble être fertile même après l'indépendance. Cela suggère que la population, libérée du joug colonial, jouit de toutes les commodités d'une vie meilleure.

2.1.2. Le maquis : le nid de la rébellion

Dans le roman francophone maghrébin et d'Afrique noire, le maquis est souvent associé à des notions de résistance, de clandestinité et de lutte politique. Le maquis évoque souvent des espaces isolés, cachés, où se rassemblent des individus en marge de la société, souvent engagés dans des mouvements de résistance contre des régimes oppressifs.

L'utilisation du maquis dans le roman francophone est particulièrement remarquable dans le contexte colonial, où la résistance contre le colonialisme et les dictatures a été un thème récurrent. Le maquis, dans le contexte postcolonial représente un lieu physique où se déroulent des actes de résistance, mais u lieu qui représente une forme d'opposition sociale et politique. Il est souvent utilisé pour dépeindre les efforts de groupes marginalisés luttant contre des régimes oppressifs et des systèmes inéquitables.

En effet, le camp domine dans les textes de notre corpus à l'image du camp des maquisards dans *Le Fleuve détourné* et ceux de *L'Anté-peuple*. Le premier est situé au milieu de la forêt, naturellement isolé : « « 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 R. , 1982, p. 25). Au cœur de cette dense forêt, les nomades mènent une existence empreinte de bonheur et de camaraderie, élaborant des projets pour un avenir plus radieux, tout en vivant et s'organisant. C'est au sein de cet environnement clos et sacré, dans l'aspiration à raviver un esprit marqué par la guerre, que le cordonnier prend conscience de la valeur de son travail : « 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 R. , 1982, p. 21).

Le protagoniste de *L'Anté-peuple*, traqué par les milices du régime, a trouvé refuge sur les rives du fleuve Congo. Accueilli et pris en charge par les pêcheurs, il découvre enfin la tranquillité tant recherchée : « Ici, nous sommes en dehors du monde, mais nous sommes

heureux. Nous avons le fleuve. Nous avons la terre. Laissons-leur ce monde-là » (Labou Tansi S. , 1983, p. 26). D'après lui, ce village des pêcheurs est le refuge « *des simples, de ceux qui ont souffert, tous ceux qui ont perdu devant la vie* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 100). Les camps des maquisards dans les deux romans présentent des similitudes : tous deux se trouvent au cœur de la forêt. Cet espace secret et sacré revêt une grande importance, servant à la fois de lieu d'accueil et de protection contre toute agression extérieure. C'est dans cette optique que Gilbert Durand affirme :

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, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1992, p. 281)

En résumé, le village et le maquis, bien qu'essentiellement séparés par la nature, sont empreints de vitalité. Des barrières naturelles telles que des haies, des cactus ou des forêts contribuent à protéger les résidents de ces espaces contre toutes les agressions extérieures.

2.1.3. Le camp et la prison : l'espace des « *damnés de la terre* »

La représentation de la prison dans le roman francophone africain est souvent liée aux thèmes de la colonisation, de l'oppression politique, de la lutte pour l'indépendance et des injustices sociales. Les écrivains africains ont utilisé la prison comme un lieu symbolique pour explorer les réalités complexes de la vie sous le joug colonial ou des régimes autoritaires. La prison pour eux est décrite comme un microcosme de la société, un lieu où les personnages sont confrontés à des dilemmes moraux, politiques et existentiels.

Au sein des textes examinés, l'espace de répression, avec toutes ses déclinaisons, est fréquemment abordé. Délimités délibérément par Mimouni et Labou Tansi, les camps d'internement et les prisons deviennent des étapes incontournables pour quiconque s'oppose au régime politique en place. Les « *visiteurs* » de ces lieux sont confrontés à diverses formes de tortures tant physiques que psychologiques. Afin de comprendre la spécificité de cette violence, nous analysons d'une part le cas du revenant et de tous les détenus dans *Le Fleuve détourné*, celui de Dadou dans *L'Anté-peuple*, ainsi que les autres prisonniers dans *L'État Honteux*.

Par définition, cela résulte de l'action délibérée de confiner des individus ou une communauté entière dans un espace clos par des barricades ou des murs. Dans *Le Fleuve détourné*, le camp de concentration est le premier espace présenté, mais au fur et à mesure de l'intrigue, il évolue et gagne en importance au point de devenir un décor narratif à part entière. Dès les premiers instants du récit, le narrateur révèle qu'il est contraint d'être prisonnier de cet espace clos de force : « *Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu. J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'Administrateur. Je suis certain qu'il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera partir immédiatement* » (Mimouni R. , 1982, p. 9).

Ce camp qui se trouve dans la « ville nouvelle » et géré par l'Administrateur n'était pas du tout adapté à l'habitation, il est invivable. Sa présentation nous a été faite par le personnage-narrateur :

Nos baraques ne sont meublées que de simples lits de camps en toile et d'armoires métalliques brinquebalantes, rescapées par miracle du désastre général. Il n'y a pas de climatisation, malgré la rigueur du climat. Le mince contre-plaqué de nos bicoques laisse tranquillement passer le froid et la chaleur. En été, les chambrées deviennent des étuves. Impossible d'y rester longtemps. (Mimouni R. , 1982, p. 10)

En résultat, le camp se présente comme un lieu inhospitalier, misérable et délabré, où les personnages sont accablés par le manque de confort. Cet espace clos est perçu comme une prison dépourvue de toute commodité. En plus des conditions médiocres du camp, les autorités ont également choisi d'ériger des barbelés : « *Rachid 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 lequel on essaie de nous encercler* » (Mimouni R. , 1982, p. 71). L'introduction de la cellule coïncide avec l'arrestation du narrateur. Dès ce moment, les détenus sont placés sous une surveillance étroite, enfermés dans des cellules peu éclairées. C'est à l'intérieur de cette cellule que le personnage narrateur assiste à une scène singulière : un affrontement entre deux espèces de fourmis, les rouges et les noires :

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 R. , 1982, pp. 188-189)

Ce que les détenus ont observé n'était pas simplement un affrontement entre deux colonies de fourmis, mais une bataille symbolique. Il s'agit d'une confrontation entre deux mondes diamétralement opposés : un vaste monde représenté par les fourmis rouges, et un monde plus restreint représenté par les fourmis noires. Le succès ultime des fourmis noires démontre que l'espoir subsiste toujours, et le miracle qui renverse les choses depuis le petit monde peut survenir, suggérant ainsi qu'il peut subvertir l'immensité du monde. À travers cette scène, Mimouni renverse les rôles pour offrir aux désespérés une lueur d'espoir, une vision d'un monde imparfait à travers lequel ils peuvent élaborer leurs projets.

Le même processus est constaté chez Sony Labou Tansi, où l'espace d'enfermement sert d'instrument répressif ciblant ceux du roman qui s'opposent à « *l'establishment* » et aux intellectuels. Par exemple, dans *L'Etat honteux*, trente-neuf mille six cent douze prisonniers ont été libérés durant l'hospitalisation du président Martillimi Lopez. La relation des personnages avec l'espace carcéral ou concentrationnaire devient particulièrement ambivalente. En réalité, ils ne bénéficiaient d'aucune liberté de mouvement en raison de l'exiguïté et de la contagion de l'espace. Dans *L'Anté-peuple*, les conditions de vie dans au sein du centre de détention dans lequel se trouve Dadou étaient désastreuses : « « Ici, on pourrit vivant, on pourrit ses nerfs, son sang, sa bouche... Et le corps, votre propre corps pousse comme de la mauvaise herbe. Il faut l'arracher. Tout le temps. Ça démange après » (Labou Tansi S. , 1983, p. 86). Incapable d'échapper à l'exécution extrajudiciaire qui le visait, il a réussi à s'évader et a pris la fuite vers l'autre rive. Florence Paravy qualifie la prison de « lieu-symbole de toutes les formes d'aliénation, d'humiliation et d'oppression subies par le peuple, mais aussi de l'impasse dans laquelle l'Afrique semble enfermée du point de vue économique et politique » (Paravy, Espace carcéral, espace littéraire, 2003, pp. 149-155). Les prisons et les camps de concentration sont intrinsèquement liés à l'exercice du pouvoir, servant de lieu de détention pour ceux osant se rebeller. Pour les détenteurs du pouvoir, ces prisons et camps de travail représentaient une affirmation de leur autorité.

Pour les dirigeants politiques cherchant à garantir l'obéissance du peuple, l'espace est défini comme « ouvert » car il est configuré de manière à ce que quiconque y entre ne puisse jamais en sortir. Ces individus doivent soit s'y conformer et accepter leur destin en attendant l'amnistie du dirigeant, soit fuir le pays, car s'ils restent indépendants du pouvoir, ils continueront à représenter une menace, comme cela a été le cas pour Dadou. La relation des personnages avec l'espace carcéral ou concentrationnaire devient particulièrement

ambivalente. De plus, cet espace de douleur et de résistance détient un pouvoir considérable de destruction et de déshumanisation. La prison n'est plus simplement une institution corrective, mais plutôt un lieu de perdition pour tous ceux qui osent se rebeller contre le régime. D'après (Sow, 2007), l'incarcération ne semble pas avoir de valeur dissuasive, ni même une valeur de sanction proportionnée à un acte criminel. Elle semble plutôt viser uniquement à éliminer et à anéantir l'individu pour le réduire au silence de manière permanente. Dans cette optique, l'objectif ultime de la vie en prison est naturellement la folie et la destruction.

De nombreuses scènes de torture justifient le non-respect flagrant du corps humain et l'humiliation qu'il endure. L'état d'humiliation vécu par les prisonniers est clairement illustré dans *L'Etat honteux*, où ces derniers se perçoivent comme des morts : « *Monsieur le Président, c'est un mort qui vous parle, les morts ne savent pas quelle langue ils parlent et ils n'ont pas d'autres formules de politesse que leur odeur de mort* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 124). Dans *L'Anté-peuple*, Dadou passe quatre ans d'incarcération sans jugement mais parvient à s'enfuir avec des complices qui l'aident à traverser la rivière.

En somme, la circularité préconisée par l'existence même du mot « entourée » souligne certainement le désir d'enfermement dont Gilbert Durand qualifie de « *l'enceinte fortifiée marquent une intention de séparation, de la promotion du discontinu* » (Durand, 1960, pp. 190-191). Cela se manifeste clairement dans la volonté de priver les prisonniers de leur virilité. L'idée de séparation se décline également dans la proximité des organismes administratifs qui refusent toute invitation ou demande de la part des populations.

En définitive, chez Mimouni et Labou Tansi, la prison et le camp de concentration sont décrits comme des microcosmes de la société, révélant les tensions politiques, sociales et raciales qui caractérisent la vie des personnages. Ils servent également de toile de fond pour explorer la résistance, la lutte pour la liberté et les conséquences de l'oppression sur la dignité humaine. Ils sont des espaces symboliques où se déroulent des drames individuels et collectifs. Ces deux espaces permettent aux écrivains d'explorer les complexités de la condition humaine, les conflits sociaux et politiques ainsi que les conséquences psychologiques de l'emprisonnement.

2.1.4. La ville-capitale : un espace postcolonial par excellence

Dans les textes de notre corpus, les défis de la vie urbaine se traduisent par la dichotomie entre les espaces valorisés et les espaces dévalorisés, voire entre les quartiers résidentiels et les quartiers populaires. Cette distinction met en évidence les barrières, les appréhensions et les conflits entre deux segments de la société africaine : les puissants (représentés par les dictatures) et les démunis (constitués par les masses populaires). Dans *Le Fleuve détourné*, le narrateur observe que « *les quartiers aisés sont habités par des riches, les quartiers populaires sont habités par des pauvres* » (Mimouni R. , 1982, p. 29). En fait, même au niveau de la ville, le personnage narrateur constate l'existence de « *deux villes différentes* » : la « *nouvelle ville* » d'une part, et la vraie ville d'autre part :

La ville nouvelle » se trouvait au nord de la vraie ville, implantée sur un vaste marécage régulièrement inondé en hiver par les crues de l'oued proche, et l'eau stagnante abritait une colonie de grenouilles entretenant un concert permanent de coassements. C'était un ancien parc d'une société de transport de voyageurs qui avait l'habitude d'y entreposer ses véhicules réformés. Parc immense, autocars innombrables. Ils furent graduellement investis par les sans-logis arrivés dans la ville, les vagabonds, les paysans en rupture de ban, les miséreux et les orphelins à la recherche d'un abri pour se protéger des bises de l'hiver. (Mimouni R. , 1982, p. 115).

Les descriptions de cette « *ville nouvelle* » illustrent la douleur et la souffrance subies par ses résidents. Elle se présente ainsi comme un espace de tous les contrastes, abritant à la fois des quartiers aisés et des quartiers populaires : « *chaque matin, on en visite tout rue par rue. On apprend à distinguer les quartiers aisés, propres, avec leurs poubelles bien alignées e long des trottoirs, des quartiers populaires où les détritux épars longent le sol* » (Mimouni R. , 1982, p. 129). Dans cette représentation, la ville n'est pas dépeinte comme un lieu de honte ou de violence, mais plutôt comme un espace de contrastes mettant en lumière les disparités et l'inégalité sociale. Le narrateur se focalise sur la pauvreté et le chaos des quartiers populaires plutôt que sur la propreté et le luxe des quartiers riches. Les quartiers populaires, quant à eux, sont décrits par le narrateur comme des endroits répugnants : « *on se débarrasse comme on peut de ses restes : dans des vieux sachets en plastique, éventrés de tous côtés, dans des bidons cabossés, dans des cartons huileux et parfois simplement en les jetant par terre* » (Mimouni R. , 1982, p. 129).

La ville de *Tombéza* est fortement polluée, d'ailleurs l'auteur persiste dans sa description négative de la cité. Les villes, selon lui, sont des lieux propices à la fuite, à la

désolation, à la pollution et à la tragédie. Les trois villes présentées par Rachid Mimouni se ressemblent. Ses œuvres partagent toutes cette caractéristique commune : elles s'inscrivent dans une critique sociale. En effet, le narrateur dépeint une ville en ruine, abandonnée, avec des espaces que les autorités n'ont jamais eu l'intention d'améliorer : « [...] *dans toutes les villes du pays, des façades d'immeubles qui tombent en ruine, [...] gouttières qui fuient sur les passants, égouts béants qui vomissent sans arrêts leur liquide pestilentiel, ordures qui jonchent les rues ornées de trous mystérieux* » (Mimouni R. , 1984, pp. 56-57). Le narrateur consacre une page complète à cet espace dévasté, décrivant la ville algérienne abandonnée. Ce n'est pas simplement une description, mais plutôt un ensemble de termes condamatoires.

Afin d'illustrer les importantes disparités entre les populations et leurs gouvernants, les deux auteurs recourent continuellement à la mise en contraste des deux espaces caractérisant chaque catégorie. Le narrateur de *Le Fleuve détourné* se hâte de souligner l'espace occupé par les dignitaires des régimes politiques et leurs dirigeants :

L'administrateur a égorgé dix-neuf moutons, afin, selon la sainte tradition, d'arroser de sang les fondations de sa nouvelle résidence (...) tout en marbre de carrare : le plancher, le plafond, les murs les salles de bains et aussi les toilettes (...) Deux à trois femmes de ménages suffiront amplement pour les dix-neuf pièces de la villa. Par contre, je n'approuve pas l'érection de ce haut mur d'enceinte autour de la construction... ; je sais bien qu'il faut protéger des regards populaires les nudités qui viendront s'ébattre dans l'immense piscine. (Mimouni R. , 1982, pp. 76-77)

Le narrateur ne se limite pas à décrire la résidence luxueuse, mais souligne également son éloignement par rapport au village. D'un côté, se trouve le monde des élites, symbolisé par le magistrat et sa demeure. Cet espace d'aisance où tous les désirs sont assouvis est emblématique de la classe politique, qui occupe le sommet de la hiérarchie sociale. L'objectif premier de ces nouvelles classes politiques était de profiter de tout ce que la modernité occidentale avait à offrir.

2.1.5. L'hôpital : le symbole d'une société en convalescence

Dans le roman francophone du Maghreb et d'Afrique noire, l'hôpital se présente souvent comme un espace complexe où se croisent des éléments culturels, sociaux, politiques et individuels. Son rôle va au-delà de la simple infrastructure médicale et devient un lieu symbolique où sont explorés des thèmes tels que la maladie, la guérison, les systèmes de santé, les relations familiales et les défis sociopolitiques. Cet espace est le lieu où les

personnages sont confrontés à la maladie, offrant un terrain symbolique pour explorer la fragilité humaine, la douleur et le processus de guérison.

Certains romans africains, à l'image de Mimouni et Labou Tansi, mettent en évidence la tension entre la médecine traditionnelle et la médecine moderne à travers les pratiques de guérison présentes à l'hôpital. Cela peut refléter des débats culturels plus larges sur les approches de la santé. De ce fait, il devient un espace multifacette, reflet des réalités complexes de la vie, de la santé et de la société. En examinant comment cet espace est représenté et utilisé dans le récit, on peut saisir les nuances des thèmes abordés par les auteurs africains contemporains.

Par essence, un hôpital est une institution sociale destinée à prodiguer des soins aux patients. Initié dans *Le Fleuve détourné*, cet établissement de soins est imaginé comme un espace propice à la tranquillité et à la sérénité. À travers une description détaillée, le narrateur métamorphose cet endroit en un véritable paradis :

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 R. , 1984, pp. 34-35).

Il n'a pas fallu longtemps pour que ce « *paradis terrestre* » se transforme en le refuge de toutes les laideurs du monde. En effet, dès le début, le lecteur est confronté à la puanteur et à l'état de délabrement de ces lieux. L'hôpital, supposé être un établissement dédié aux soins médicaux, s'est métamorphosé en un dépotoir. À travers cette description dépréciative de l'hôpital, qui est censé être un espace propre, Mimouni dépeint un tableau sombre d'un régime politique postcolonial défaillant dans sa prise en charge de la population. Cet endroit abandonné devient ainsi une manifestation de la souffrance silencieuse de toute une société. Le constat est établi par Tombéza lorsqu'il déclare « *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 R. , 1984, p. 221).

L'importance de ce type d'espace chez Mimouni ne se limite pas à mettre en évidence l'intimité peu glorieuse de la maladie, mais vise à jeter un regard terrifiant sur une société démunie. Dans *Le Fleuve détourné*, le jeune Omar souffre d'une maladie interne qui, semble-t-il, va contaminer le roman *Tombéza* : le mal devient manifeste. Voici un extrait éprouvant

qui dépeint un tableau de la misère et du mal qui affligent la société dans son ensemble : « *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 R. , 1984, p. 211).

La pièce dans laquelle se trouve le patient Tombéza est d'une saleté qui dépasse tout imagination: « *Depuis midi, je suis dans cette pièce qui fait office de débarras, de lieu d'entreposage des produits d'entretien, et aussi de W. C. où les parents des malades grabataires ou impotents viennent vider les pots de chambre en plastique dans un bidet antédiluvien* » (Mimouni R. , 1984, p. 9). Les problèmes sont répandus et le mal règne en maître, paralysant l'ensemble de l'établissement hospitalier. Les dysfonctionnements se manifestent non seulement par le placement des patients diabétiques dans le service des infections, mais également par l'absence presque totale des équipements de base nécessaires au bon fonctionnement de l'hôpital : « *Ecoutez, vous autres, vous avez intérêt à aller chercher pour votre malade des draps, et aussi une serviette, un verre et une cuillère, et surtout, il faut retourner voir le médecin qui l'a envoyé ici, pour qu'il n'oublie pas de passer le voir, c'est déjà arrivé des choses comme ça.* » (Mimouni R. , 1984, p. 165).

À l'instar de l'ensemble du pays, cet endroit est le foyer de toutes les imperfections de la société. Il est associé à l'enfer, une notion inspirée par la présence du concierge posté devant le portail de l'hôpital, habitué à harceler tout visiteur de ses questions. En effet, dès qu'on pénètre dans l'espace de Tombéza, on fait la rencontre du personnage qui transforma cette institution publique en le royaume d'Hadès : « *borgne et buté qui s'amusait à terroriser les visiteurs de l'hôpital* » (Mimouni R. , 1984, p. 213). Embrumé par le ressentiment, le personnage se lance dans une quête incessante de vengeance contre Tombéza.

L'espace hospitalier occupe également une place significative dans *La Malédiction* (Mimouni, 1993). Le roman reflète une image de l'Algérie, en proie à des revers. Selon l'auteur, ce pays « pris en otage » est dépourvu d'un véritable projet social, laissant ainsi le champ libre aux intégristes pour conduire le pays au bord de l'abîme. Dans une société chaotique, émergeront des idéologies extrémistes qui prônent le paradis tout en dissimulant l'enfer derrière leur ignorance. Le chaos et le désordre qui définissent l'Algérie des années 1990 peuvent être synthétisés dans la description de l'hôpital par le jeune médecin Kader :

« La salle grouillait de barbus porteurs de brassards verts qui s'affairaient avec une vaine fièvre autour des paillasses. La plupart des malades souffraient de malaises respiratoires après avoir inhalé la fumée de grandes lacrymogènes » (Mimouni R. , 1993, p. 91). A l'intérieur de cet hôpital se trouvent des fanatiques d'un projet intégriste promu par le parti politique FIS : « El M'sili ». Ce dernier ne possédait aucun niveau d'instruction a fini par contrôler les affaires de l'établissement de santé d'une main où « *Les vicaires d'Allah décident à notre place des soins à administrer aux malades* » (Mimouni R. , 1993, p. 96).

Faouzia Bendjelid (Bendjelid, 2006) a montré que cet espace s'organise sous le monde d'opposition. Selon elle, cette opposition se manifeste à travers deux mondes complètement différents. Le premier est le monde où « *il n y a rien qui se fait correctement* » (Bendjelid, 2006, p. 164), représenté par le pavillon des maladies infectieuses et la cuisine de l'hôpital. Le deuxième, quant à lui « *propre et luisant comme neuf* » (Bendjelid, 2006, p. 27), représenté par le pavillon des personnalités et le pavillon de chirurgie.

À l'instar de Rachid Mimouni, l'hôpital occupe chez Sony Labou Tansi le statut de symbole de toutes les souffrances. Dans *Les yeux du volcan*, c'est au sein de l'établissement hospitalier que se manifestent les disparités entre les différentes classes sociales. D'un côté, on observe des hôpitaux exclusivement réservés aux dignitaires du régime et à leurs familles, tandis que de l'autre côté se trouvent les « *hôpi-tue* » (Labou Tansi S. , 1988) réservés au petit peuple.

L'hôpital des Géméraux que le bas-peuple nommait « l'abattoir des Géméraux » disposait de huit cents lits pour ses deux mille malades qu'on superposait tels des sacs. Les lits en fer lâchaient leur rouille. Les matelas déchirés déchiquetés laissaient échapper des morceaux d'éponges si crasseux qu'on les prenait pour des restes de repas. L'air, plus usé que le fer des lits, dégageait une dure odeur de pourriture (...) on entendait bouillir les latrines. La literie orchestrait les puantes les plus inattendues. La mort seule était blanche dans son vêtement. (Labou Tansi S. , 1988, p. 34)

L'auteur dénonce cette situation choquante avec une touche d'ironie et d'humour. Les représentations mettent en lumière les ruines d'un pays incapable de fournir les besoins essentiels à ses citoyens. Les hôpitaux, initialement conçus comme des établissements de soins, sont désormais assimilés à des « abattoirs » et à des lieux de décrépitude conduisant inexorablement à la mort.

2.2.L'espace décloisonné : à la recherche d'un « ailleurs » rassurant

Dans le vaste panorama du roman, l'espace décloisonné se présente comme un territoire fertile où les personnages et les thèmes peuvent s'épanouir au-delà des limites physiques et métaphoriques. Cette exploration littéraire de l'espace décloisonné offre une perspective unique sur la liberté, la transcendance et la recherche de nouveaux horizons. Cet espace devient le champ de jeu où les personnages cherchent à échapper aux contraintes sociales, politiques ou personnelles. C'est l'espace de la liberté, où les frontières sont repoussées pour permettre une exploration sans entraves. Il peut devenir également le lieu où les personnages explorent leur propre identité et rencontrent l'altérité. C'est un espace d'ouverture où les préjugés sont déconstruits, permettant des rencontres enrichissantes avec des cultures, des idées et des perspectives différentes. Qu'il soit géographique ou métaphorique, l'espace décloisonné pose souvent des défis aux personnages. C'est un terrain où l'incertitude règne, où les personnages doivent faire face à l'inconnu et surmonter des obstacles pour atteindre leurs objectifs.

Certains romans choisissent de décloisonner l'espace narratif lui-même. Les expérimentations formelles, telles que les structures non linéaires, les narrateurs multiples ou les perspectives changeantes, offrent une liberté nouvelle dans la manière de raconter l'histoire. Ils utilisent l'espace décloisonné pour explorer la relation entre l'homme et la nature. C'est un espace où les personnages retrouvent l'harmonie avec leur environnement, loin des contraintes de la civilisation. En d'autre terme, représente une opportunité pour les personnages de transcender les limitations et d'explorer les possibilités infinies de l'existence. C'est un territoire où la créativité littéraire peut s'épanouir, offrant aux lecteurs une expérience immersive et inspirante.

2.2.1. La forêt : un espace générateur de projets politiques

La forêt occupe une place singulière et empreinte de symbolisme dans de nombreux romans francophones d'Afrique. Elle devient un espace riche de significations, révélateur des relations entre les personnages, de leurs conflits, mais également porteur d'une charge métaphorique liée à l'identité, à la mémoire collective et à la confrontation avec l'histoire coloniale.

Chez certains romanciers, souvent dépeinte comme dense et mystérieuse, la forêt devient un lieu symbolique. Elle représente l'inconnu, l'inexploré, et souvent, la dimension mystique ou spirituelle. Certains écrivains utilisent la forêt comme un espace où les personnages entrent en contact avec des forces surnaturelles ou ancestrales, réaffirmant ainsi la connexion entre l'homme et la nature. D'autres romanciers l'ont présentée comme le théâtre de conflits, notamment entre les traditions ancestrales et les influences extérieures, souvent représentées par la société moderne ou coloniale. Dans notre corpus, la forêt est chargée de mémoire collective, rappelant des moments-clés de l'histoire africaine, notamment la période coloniale et post-coloniale. Elle peut être le lieu où se cachent des secrets, où se déroulent des événements significatifs mais aussi et surtout celui où les personnages explorent leur passé douloureux.

En tant qu'espace de liberté et de sécurité, la forêt occupe une position centrale dans l'œuvre de Labou Tansi. La forêt ou la jungle peut symboliser le mystère, l'inconnu et parfois les dangers. Elle devient un espace métaphorique où les personnages font face à des défis, découvrent des secrets ou se perdent dans les méandres de l'existence. La nature libre de cet espace fictif se manifeste même dans la personnalité des personnages qui l'habitent. Parmi eux, les mangeurs de feuilles démontrent une connaissance sans équivalent de la sève. Cette importance est déjà évoquée dans *La vie et demie*, où l'intégration des pygmées dans la société a été initiée. Comme dans tous les romans de Sony Labou Tansi, la forêt apparaît comme un espace générateur de projets politiques : « *Notre projet politique sera pensé dans la forêt vierge, parmi les hôtes de ce lieu, sous le regard complice des bêtes sauvages, la caresse enivrante du zéphire, l'oreille discrète du murmure des arbres et la présence invisible et inspiratrice des mânes tutélaire.* » (Makouta Mboukou, 1981, p. 108).

Pour échapper à l'oppression du Guide Providence et trouver un refuge, Chaïdana a réussi à s'échapper du palais présidentiel où elle était détenue pour pénétrer dans la forêt des léopards. À l'intérieur de cette forêt, elle a fait la découverte des anciennes armes fabriquées et utilisées par l'armée de la République Catamalanasia pendant la guerre contre la République de Darmellia. Ainsi, Chaïdana a fui la cité infernale de Yourma pour trouver refuge dans la forêt, un symbole de sécurité et de pureté. Pendant un périple de deux ans à travers la forêt, son chauffeur, Laysho, lui a transmis les connaissances liées à ce secret cosmique :

[...] Cette feuille, tu frottes pour que les serpents s'éloignent. Cette feuille, pour garder le souffle, cette liane, cette sève. Cette plante. Kapahacheux versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana. Les sèves qu'on met dans les yeux pour voir très loin ou pour voir la nuit. La sève qu'on met dans les narines pour respirer l'animal ou l'homme à distance. Les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages ou les effets du vin. La gamme des poisons. La gamme des drogues. (Labou Tansi S. , 1979, p. 98)

Les habitants de la forêt ne connaissent rien du monde citadin où règnent la violence et la tyrannie. Si, selon le vieux pêcheur, la ville « *tue les hommes* », les habitants de la forêt « *n'enterrent que des méchants et des malfaiteurs* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 94). La forêt est donc un espace d'accueil pour tous ceux qui perdent leurs places en ville. « *Tous ceux qui perdaient leur place là-bas, pour une raison ou pour une autre, venaient ici.* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 204). Le chef des maquisards est accueilli dans la forêt lorsqu'il a été chassé parce que les autorités lui ont fait perdre son poste : « *Devant moi c'était la forêt : j'ai couru. Les arbres, tous les arbres me semblèrent des ancêtres. Ils m'ont ouvert les bras. Les oiseaux m'ont ouvert leurs chants... là-bas comme mes papiers étaient morts - comme ma place était morte -, je suis resté ici, d'autres sont venus* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 204). La quête d'évasion de l'enfer urbain, tant recherchée par les militants, est illustrée par le récit de la fuite de Dadou. Après avoir assassiné « Le Premier », il se dirige vers la forêt : « *Dadou avait seulement couru, devant lui. Toujours devant lui. Il savait (...) que la forêt seule pouvait aider ceux qui avaient tué leur place dans le bordel de la bâtardise* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 187).

À la différence de Sony Labou Tansi, qui situe l'espace forestier dans la période postindépendance, Rachid Mimouni le positionne dans le contexte colonial. Dans *Le Fleuve détourné*, sa densité permet d'accueillir le camp et une trentaine de baraques de campement :

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. C'étaient de petites maisons de bois avec de toit de chaume. [...] 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 R. , 1982, pp. 24-25)

Afin d'éviter toute détection par l'ennemi et de préparer la révolution, les combattants choisissent de mettre en place leurs camps au cœur des forêts. L'expression « *c'était la première fois que je voyais cet emblème* » montre que cet espace est l'unique endroit permettant aux révoltés de se sentir libre.

2.2.2. Le fleuve : l'espace de mémoire, rêve et liberté

Le fleuve, avec sa puissance énigmatique et sa fluidité constante, occupe une place significative dans de nombreux romans francophones d'Afrique. Souvent, il devient bien plus qu'un simple élément géographique, incarnant des thèmes profonds et complexes qui reflètent les réalités de la vie africaine, la complexité des relations humaines, et parfois même les tumultes de l'histoire. Il sert aussi de frontière naturelle (le cas de *L'Anté-peuple*), séparant des territoires, des cultures ou des communautés. Traverser le fleuve devient alors un acte symbolique, marquant un passage, une transition souvent lourde de significations. Ce thème est parfois utilisé pour explorer les dynamiques entre différentes régions géographiques ou entre groupes sociaux.

Ainsi, à l'image de la forêt tropicale, le fleuve Congo fait partie des espaces préférés de Sony Labou Tansi. Envoûté par ces éléments, l'auteur s'est indiqué comme un « *homme de la forêt* » (Labou Tansi S. , 1979) dont les efforts d'écriture pour imiter la puissance de ces lieux naturels. Ses romans, *La Vie et demie* et *L'Anté-peuple*, présentent des paysages particuliers développés de manière suggestive, tous les sens sont sollicités. Chez Labou Tansi, « *le fleuve est un espace de frontière par excellence* » (Tabouche, 2015). Il est perçu comme un lieu chargé de mémoire, de rêve et de liberté. Dans *L'Anté-Peuple*, la nature revêt une dimension poétique, où des éléments tels que le ciel, le fleuve et les prairies contribuent à la création de cette imagination romantique qui évoque le mythe : « *La nuit était belle dehors, avec l'ombre auguste du fleuve et le ciel cent mille fois cloué d'étoiles fixées comme des yeux* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 52). Sur les rives de ce fleuve, à cette époque historique, des événements de violence extrême se déroulent : « *On abattait. Et ça tombait. Ici, là, ailleurs. La gâchette était devenue un cerveau. Le canon, une âme. Et ça tirait. Et ça tombait. Comment pouvait-on appeler cela, sinon un temps de chien* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 114).

Contraint de quitter Kinshasa en toute hâte pour échapper à la purge sanglante consécutive à la découverte du faux complot, Dadou n'a d'autre choix que de prendre le fleuve comme unique voie de sortie : « *C'était ici la rencontre entre cette putain de ville et la campagne où des hameaux de pêcheurs poussaient comme des rêves dans la broussaille (...)* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 165). En traversant d'une rive à l'autre, il éprouva un bref renouveau, cependant, ce sentiment fut éphémère, rapidement remplacé par une profonde déception. L'effet apaisant de l'eau éveilla en lui des pensées sombres ; il envisagea de mettre

fin à sa vie pour trouver la libération, mais une image de destin l'obséda : « *Il y avait ce voyage entre les pierres. Puis ce retour à la surface. Et les mouches. Et la puanteur* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 28).

Le fleuve émerge comme un élément central de l'espace, jouant le rôle d'un pont qui facilite la transition entre le monde urbain et rural. Il se présente comme un espace autonome, exerçant un pouvoir sur les personnages qui y projettent leur destin ; en relation avec eux, il devient un univers fluide et ondulant, capable d'être à la fois un allié et un antagoniste. Pour Yéaldara, « *Le fleuve donnait la vie, La vie donnait tout le reste. Elle faisait le pont entre aujourd'hui et les ancêtres. Elle offrait la joie de tuer un poisson* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 21), la confirmation vient du vieux pêcheur lorsqu'il déclare qu'il est « *persuadé que tous ceux qui souffrent, tous ceux qui ont perdu devant la vie doivent venir ici* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 117). Auprès du fleuve, la vie est harmonieuse, c'est ce qu'il déclare au régisseur qui vient de fuir la ville de l'autre rive « *Ici, nous sommes en dehors du monde, mais nous sommes heureux. Nous avons le fleuve. Nous avons la terre. Laissons-leur ce monde-là. Ici on a bien de quoi attendre la fin.* » (Labou Tansi S. , 1983, pp. 166-167).

À la différence de Sony Labou Tansi, l'écrivain algérien ne donne pas au fleuve la même description, car il le considère comme symbolique. C'est pourquoi nous choisissons de l'analyser dans la section ultérieure de notre travail dédiée à l'espace symbolique.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que dans les romans de Rachid Mimouni, les espaces clos, tels sont employés pour exprimer les barrières entre différentes classes sociales (*L'honneur de la tribu*), ou groupes ethniques (*Le Fleuve détourné*). Les personnages évoluent souvent dans des espaces limités qui limitent les contraintes imposées par le régime politique. Labou Tansi quant à lui, utilise souvent des structures narratives fragmentées, des monologues intérieurs et des styles d'écriture expérimentaux qui déconstruisent les frontières traditionnelles du récit. Cela peut symboliser le chaos et l'instabilité dans la société congolaise post-coloniale. Les personnages évoluent parfois dans des espaces ouverts (*L'Etat honteux* et *L'Anté-peuple*), mais leur liberté est souvent entravée par des forces politiques ou sociales.

Bien que les approches stylistiques diffèrent, les deux auteurs partagent un intérêt commun pour la critique sociale et politique à travers l'exploration de l'espace. Que ce soit à travers des espaces cloisonnés symbolisant des divisions ou des espaces décloisonnés reflétant

le chaos, ces écrivains utilisent l'espace comme un moyen d'exprimer des réalités complexes et souvent conflictuelles.

3. L'espace symbolique

À la différence de l'espace tangible, l'espace symbolique se présente comme un concept plus élaboré. Sa définition s'étend de la représentation de l'espace physique à un concept abstrait, qualifié par Géorice Berthin Madébé de « *spatialité sémiotique* » (Géorice Berthin, 2011, p. 35). Il se transforme ainsi en un lieu de mémoire significatif et sacré. Dans cette perspective, il est nécessaire de les décrire et de les concevoir comme des unités discursives, des composants organisés à partir de combinaisons spécifiques (Géorice, 2011). Ces unités liées à la spatialité des signes n'influent pas sur la désignation de l'espace, mais plutôt sur le texte et ses divers moyens d'annoncer et de signaler :

Encore faut-il rappeler que ce qui est en jeu ici n'est pas l'espace territorial en tant qu'espace de sens, mais le texte qui y est produit d'après une culture sémiotique intensive et extensive, qui va de la colonisation à aujourd'hui, sous le mode d'une expansion commune à la langue française, à l'information et à l'initiation des Subsahariens à l'écriture romanesque. Ainsi décrite, la littérature africaine se définit, à ce premier niveau structurellement : elle est une énonciation en acte. La syntaxe et le sens auxquels renvoie sa forme structurent un schématisme figurant aussi bien le roman subsaharien que le sens qu'on lui affecte. Ce qui met en perspective les cultures discursives, voire leurs modes d'existence en tant que praxis énonciatives virtualisées ou réalisées à partir des modèles schématiques courants (le réalisme) ou originaux (la malinkisation, les tropicalités, etc.) (Géorice, 2011, p. 37).

L'espace en tant que symbole dans le roman africain revêt une importance particulière, offrant aux auteurs un moyen puissant d'exprimer des thèmes complexes, des réalités sociales et des commentaires culturels. En effet, le village est souvent utilisé comme symbole de la communauté, de la tradition et de la vie quotidienne. Il représente un espace chargé d'histoire et de valeurs culturelles, offrant une fenêtre sur la vie africaine profonde. Quant au fleuve, il peut symboliser le voyage, la transition et le passage du temps. Traverser un fleuve peut représenter un changement de vie, une aventure ou une quête personnelle. En utilisant l'espace comme symbole, les auteurs africains créent des couches de signification qui dépassent le simple décor. Ces espaces deviennent des métaphores puissantes, permettant une exploration profonde des thèmes culturels, sociaux et individuels dans le contexte africain.

Chez Mimouni et Labou Tansi, l'espace discursif reflète le réseau symbolique transmis par les actions des personnages et leurs émotions. Cette compilation se manifeste à travers divers discours et dialogues qui traduisent la profondeur de l'espace symbolique à l'origine de ces discours. Dans la plupart des romans de notre corpus, les trajectoires des personnages sont narrées en fonction des expériences variées des uns et des autres, présentant des parcours parfois linéaires et d'autres fois fragmentés. L'espace qu'ils parcourent est décrit à travers leurs ressentis. Leur périple représente un voyage d'illumination à travers divers lieux, les confrontant à des réalités jusque-là inconnues.

3.1. Le fleuve : le symbole d'une indépendance confisquée

Dans le roman francophone maghrébin et d'Afrique noire, le fleuve, avec son flux incessant, est souvent utilisé comme un symbole de la vie mais parfois détournée (le cas de *Le Fleuve détourné*). Il représente la continuité, l'éternel renouvellement, et peut être métaphoriquement lié au cycle de la vie humaine. Certains romans explorent cette symbolique en reliant les événements du récit aux fluctuations du fleuve. Il est aussi utilisé comme une métaphore du temps qui passe. Certains romans explorent cette idée en associant le cours du fleuve aux expériences des personnages, reflétant la manière dont les individus et les communautés évoluent au fil des générations (le cas de Dadou dans *L'Anté-peuple*).

Selon Nadjib Redouane « *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, 1990, p. 153). Gaston Bachelard précise cette représentation du fleuve en affirmant :

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 G. , 1941, p. 205)

Dans *Le Fleuve détourné*, la révélation sur le destin du fleuve émane d'un personnage excentrique : il révèle qu'il a été détourné par les autorités selon un plan machiavélique, transformé en une rivière sans vie sur laquelle un nouveau pont a été érigé.

Des engins étrangers sont venus éventrer nos collines afin de tracer la ligne droite requise. Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à l'endroit exact de leurs calculs, et ont entrepris de

le détourner pour confirmer leurs dires. [...]. 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 R. , 1982, p. 49)

L'image du fleuve mentionnée par Gaston Bachelard trouve une confirmation dans la narration de Mimouni, en particulier lors de la description de ses origines. En observant le vieil homme, on discerne l'échec de sa tentative de maintenir son plan, soulignant ainsi le manque de connaissance quant à la source du fleuve. La lacune de compréhension des dirigeants est ainsi atténuée, tandis que leurs efforts pour instaurer une nouvelle identité et un avenir différent se heurtent à un manque de repères précis. Le déluge attendu avec impatience par le fou, bien que dépourvu de sa violence symbolique, se présente comme une crue purificatrice. Cette évocation offre une sorte de parcours initiatique à travers le roman, purifiant l'ensemble de l'espace de l'esclavage sans espoir résultant des plans des autorités.

Le déluge se profile comme une force vengeresse, traduisant la tentative d'exprimer la signification symbolique de la violence, selon la perspective de Bachelard : « *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, 1941, p. 242). L'écoulement de l'eau se révèle également comme un symbole du destin, et il n'est pas surprenant que les sources d'eau, intégrées aux plans des planificateurs avec des ponts, se soient tarées. Rachid Mimouni suggère ici que les desseins démoniaques du régime reposent sur des fondations fragiles, laissant entendre que ces projets sont voués à l'échec et ne peuvent être concrétisés.

Le narrateur évoque cette image lorsque le narrateur se rend pour retrouver sa femme. A ce sujet, il note : « *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 R. , 1982, p. 158). Au premier abord, l'image du métier à tisser est perçue comme un symbole du destin, un archétype assurant une connexion. Cependant, la réalité est tout à fait différente. Ce lien de connexion est remis en question, comme le souligne Gilbert Durant.

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 (Durant, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1992, p. 117).

Ces alliances néfastes prendront forme dans un discours prononcé par un visiteur d'usine, déclarant la décadence morale de la société. Ces lieux deviennent des terrains d'expérimentation pour les fausses promesses, transformant soudainement une usine en tribune pour les administrateurs du régime. L'une des scènes auxquelles le narrateur a assisté est ainsi décrite :

La petite porte donnait sur une salle où l'on avait disposait 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 R. , 1982, p. 159)

C'est ainsi que la véritable nature de l'usine est dévoilée. L'usine à tisser est en réalité un instrument de création de liens pervers qui vont attacher ces femmes démunies à des destins tortueux. Houria et son fils illustrent parfaitement le destin de cette usine.

3.2.La vallée heureuse : à la recherche d'un passé « perdu »

Dans *L'Honneur de la tribu*, les villageois de Zitouna, profondément attachés à leur espace paradisiaque, prennent connaissance, à travers l'histoire de Georgeaud, de l'existence d'un autre monde appelé « *le pays de la frénésie* ». Ce monde, caractérisé par la frénésie, ainsi que la vie à Paris, sont dévoilés par le narrateur à travers le récit de l'immigrant Georgeaud :

Georgeaud nous confiait qu'il avait été fasciné par les vertus d'ambition et de patience de ses habitants qui 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, avec tous leurs wagons, se suivent et se croisent sans cesse, plongeant sous le fleuve sans jamais se mouiller. Georgeaud nous disait 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 R. , 1989, p. 14).

Tandis que les résidents de Zitouna sont captivés par le charme de l'espace parisien en marge du village, ils privilégient « *La vallée heureuse* ». Ce lieu paradisiaque accueille non seulement les êtres humains, mais aussi la flore et la faune, créant ainsi un environnement idéal pour promouvoir la communication entre tous les éléments de la nature. La description détaillée de la vallée heureuse traverse l'ensemble du texte, servant même de dispositif narratif

embellissant en l'honneur de la tribu: « [...] de la grenade et de la joie de vivre, [...] des lauriers roses et des matins humides, [...] de la tulipe et de l'abondance, [...] de l'armoise et de la tourterelle, [...] du romarin et des sources qui chantent, [...] de l'origan et de soirs imbibés de tendresse, [...] celle de la scille et de l'hirondelle » (Mimouni R. , 1989, pp. 39-38).

La vallée heureuse ne se limite pas à être un lieu de sérénité et de calme, elle est véritablement perçue comme un paradis terrestre : « *La vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvettes et toutes ces choses qui en faisaient une rivalité terrestre du paradis, hors les fleuves de miel et les vierges aux yeux noirs* » (Mimouni R. , 1989, p. 44). Cet espace euphorique fera face à un espace dysphorique symbolisé par la modernité imposée par le nouveau préfet.

À travers les récits des anciens villageois, le mémorial de Zitouna est transmis comme un héritage ancien, établissant ainsi un lien entre le lecteur et le village. D'après Paul Ricoeur, le témoignage est « *la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'Histoire* » (Ricoeur , La Mémoire, l'histoire, l'oubli, 2000), c'est lui qui garantit le lien avec le passé, et par conséquent protège. Il ajoute que : « *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. 7), elle est ainsi la garantie de la confirmation de l'expérience humaine.

Pour Nadjib Redouane (Redouane, 1999), Mimouni est un écrivain de mémoire, toutes ses créations littéraires sont considérées comme un processus de commémoration :

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, Lecture sociocritique de l'oeuvre de Rachid Mimouni, 1999, p. 267)

L'intrusion de la modernité dans le village, jusqu'alors isolé du monde extérieur, a perturbé les habitudes et les comportements des habitants, entraînant la destruction de la mémoire de Zitouna. La mise en avant de la *Vallée heureuse* et l'étonnement des résidents face à un monde inconnu, notamment Paris, offrent un aperçu de l'évaluation cosmique opérée par Mimouni. Cette valorisation devient frappante après la transformation du village Zitouna,

où les habitants perdent leurs repères et leur orientation. Le nouveau mode de vie, orchestré par le préfet Omar El-Mabrouk selon un plan diabolique, finit par dominer l'ensemble du village : « [...] de nouvelles voies, rectilignes, s'offraient à notre désarroi. [...] nous nous aperçûmes alors à quel point notre univers avait été perverti » (Mimouni R. , 1989, p. 166).

Dans *Tombéza*, les espaces cosmiques se matérialisent à travers des fontaines, évoquant de l'eau claire, alors que les rivières déviées sont dépourvues de sources de vie. Dans *Le Fleuve détourné*, le narrateur ne rencontre que des rivières mortes lors de son retour. Dans la vision de Mimouni, l'absence d'eau courante revêt une symbolique forte. Bien que le titre du roman fasse référence au « fleuve », source de vie, l'intrigue semble être une attente interminable d'une lueur d'espoir. Le vœu le plus cher de Rachid est de contempler la mer, considérée comme l'unique élément purificateur. Il implore ardemment qu'un torrent d'eau se déverse pour purifier la nation.

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 R. , 1982, pp. 142-143)

L'anticipation d'une lueur d'espoir et le détournement de toutes les sources de vie, présents dans *Le Fleuve détourné*, se retrouvent également dans *Tombéza*. En effet, certains responsables du régime ont tenté de s'approprier la fontaine, mais les villageois ont résolument refusé de le permettre. Ces plantes sauvages, agissant comme une barrière de défense contre les agressions extérieures, scellent également l'horizon, empêchant les habitants de contempler au loin.

3.3.La mosquée et le bar : le symbole des contrastes africaines

Parmi les espaces symboliques émergeant de notre corpus, nous avons jugé pertinent de confronter deux lieux en apparence analogues : le bar et la mosquée. Alors que la mosquée se présente comme un lieu de spiritualité en déclin quant à sa fonction première, le bar, à l'inverse, se profile comme un sanctuaire où l'on peut engloutir les soucis de la vie et éphémèrement échapper à la réalité menaçante du monde urbain. Dans cette confrontation, il pourrait être affirmé que là où les mosquées échouaient, les bars prenaient le relais, formant

une digue pour ceux souvent considérés comme « *les damnés de la terre* ». Toutefois, ces espaces demeurent ambigus et sujets à contestation.

La juxtaposition de la mosquée et du bar dans le roman africain offre un contraste saisissant entre deux espaces culturels, sociaux et spirituels souvent perçus comme opposés. Cette dualité reflète les multiples facettes de la société africaine, traversée par des influences traditionnelles et religieuses d'une part, et des éléments plus contemporains et séculiers d'autre part. En combinant la mosquée et le bar dans la narration, les écrivains africains créent des récits riches et nuancés qui captent la diversité des expériences africaines contemporaines, tout en offrant un aperçu des tensions et des dynamiques complexes qui façonnent ces sociétés.

3.3.1. La mosquée : la tradition religieuse face à la modernité

La mosquée occupe une position emblématique dans le roman francophone, celui du Maghreb en particulier, révélant la complexité des relations entre la religion, la société et l'individu dans un contexte culturel spécifique. Les écrivains explorent souvent la mosquée en tant qu'institution religieuse et lieu de convergence sociale, mettant en lumière divers aspects de la vie quotidienne et des dynamiques sociales. En effet, en tant que lieu de prière et de spiritualité, la mosquée est souvent associée à la quête d'identité des personnages. Les écrivains explorent comment la religiosité peut être une source de stabilité, mais aussi de conflit intérieur pour les individus qui naviguent entre les influences traditionnelles et modernes.

Certains romanciers ont abordé la mosquée comme un espace qui suscite des questionnements et des réflexions sur la foi. Les personnages peuvent remettre en question les enseignements religieux, chercher des réponses existentielles ou être confrontés à des dilemmes moraux qui mettent à l'épreuve leur compréhension de la religion. D'autres écrivains ont préféré explorer parfois comment les institutions religieuses peuvent être utilisées pour mobiliser la communauté ou exprimer des positions politiques. La mosquée devient ainsi un lieu de convergence pour les préoccupations sociales et politiques de la société maghrébine.

Dans le cas de notre corpus, les romans de Rachid Mimouni, la mosquée est souvent représentée comme un centre communautaire, un lieu où se rencontrent les membres de la

société. C'est un espace où les personnages interagissent, partagent des nouvelles, discutent de questions importantes et renforcent les liens sociaux. La vie quotidienne dans et autour de la mosquée devient ainsi une fenêtre sur la vie communautaire maghrébine. En d'autre terme, Mimouni explore la manière dont la mosquée s'adapte aux changements sociaux et à la modernité. L'auteur examine comment les traditions religieuses coexistent avec les réalités contemporaines, mettant en évidence les défis de concilier la foi et les aspirations modernes.

Chez Mimouni, la mosquée ainsi que tous les espaces de culte sont contaminés par le pouvoir politique qui les manipule. Le Cheikh qui a chassé Tombéza avant sa mort a écrit une phrase qui semble s'adresser aux villageois : *«vous êtes tous des enfants de putains »* (Mimouni R. , 1989, p. 62). Les paroles du chef ont profané un lieu initialement destiné à la communion et au contact avec Dieu. Cet espace, désormais profane et altéré, était autrefois dédié à l'honneur de la tribu, tout comme le lieu où le narrateur partageait son récit. Ainsi, au-delà de sa vocation première, la communication avec Dieu, cette salle de prière devient également le véhicule permettant au lecteur de plonger dans le passé du village de Zitouna, puisque c'est ici que se déroule l'histoire. De ce fait, cette parole enregistrée contribue à la préservation de la mémoire. Cependant, la mosquée connaîtra bientôt des transformations majeures, perturbations initiées lorsque le jeune préfet Omar El Mabrouk a tenté de « moderniser » la religion avec de nouveaux enseignements étrangers.

3.3.2. Le bar : espace de rencontre et de confrontation sociale

Au sein de la production romanesque francophone maghrébine et d'Afrique noire, le bar occupe souvent une place significative en raison de son rôle en tant que lieu de rencontre, de conversation et de confrontation sociale. Les écrivains africains explorent fréquemment le bar en tant que microcosme de la société, offrant un espace où les personnages interagissent, expriment leurs préoccupations et révèlent les dynamiques sociales complexes. Tout d'abord, cet espace agit souvent comme un lieu où les membres de la communauté se réunissent, qu'ils soient jeunes ou vieux. Il offre un espace où les générations se croisent, permettant des échanges entre des individus de milieux différents. Cela crée un contexte propice à l'exploration des tensions intergénérationnelles, des conflits de valeurs et des changements culturels.

Ensuite, les écrivains africains se servent du bar comme de toile de fond pour explorer les tensions sociales, économiques et politiques qui traversent la société africaine. Que ce soit

à travers des querelles, des alliances ou des rencontres fortuites, les écrivains utilisent le bar comme un espace où les conflits et les contradictions sociales se manifestent. Pour certains personnages, à l'image de Dadou dans *L'Anté-peuple*, Vingt-cinq dans *Le Fleuve détourné*, le bar peut représenter un lieu d'évasion de la réalité quotidienne. C'est un endroit où l'on peut oublier temporairement les pressions de la vie quotidienne, que ce soit à travers la musique, la danse ou la consommation d'alcool. Cela permet aux écrivains d'explorer les différentes façons dont les individus cherchent à échapper aux réalités parfois difficiles de la vie.

Enfin, sur le plan écriture et construction narrative, le bar offre un espace riche en possibilités narratives pour explorer les différentes dimensions de la société africaine contemporaine. C'est un lieu où se jouent des histoires personnelles et collectives, où les voix de la communauté s'entremêlent pour former un tableau complexe et dynamique de la réalité africaine.

Ainsi, en contraste avec la mosquée, le bar occupe une place importante. En effet, la plupart des romans de notre corpus présentent un personnage ivrogne et des scènes se déroulant dans un bar. La consommation d'alcool se manifeste à travers des personnages tels que Dadou dans *L'Anté-peuple*, Vingt-Cinq dans *Le Fleuve détourné*, Brahim dans *Tombéza*, Lorsa Lopez dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, ainsi que les dignitaires du régime de Martillimi Lopez dans *L'État honteux*. Dans *L'Anté-peuple*, c'est à Kinshasa, que Dadou deviendra un habitué du *Magistrat* dont la patronne connaît bien Dadou qui « *s'assit à la place...sa place* » [...] » (Euzenot-Le Moigne, 2010). Au départ, le citoyen-directeur, Dadou se rendait au bar *Le Magistrat* pour un seul but : se changer les idées, puis la dépendance s'installa (Euzenot-Le Moigne, 2010) et le Magistrat devint sa « *destination obligée* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 46).

Dans *Tombéza*, les descriptions de la consommation d'alcool deviennent plus sombres. L'ivresse de Brahim devient une habitude récurrente. Malgré sa dépendance à l'alcool, Brahim demeure un professionnel infirmier exemplaire, dévoué envers ses patients. Sur le plan narratif, les séquences dépeintes sont riches en détails et s'étendent, car le narrateur vise à exposer une scène récurrente illustrant un grave fléau social. À travers le personnage de Brahim, le narrateur observe avec curiosité ces habitués de la nuit fréquentant le bar.

Selon le narrateur décrit parfaitement ce lieu de rencontre se divisé en deux espaces opposés : « *des clients sélectionnés au comptoir* » (Mimouni R. , 1984, p. 209) et « *des tables*

égratignées et des chaises branlantes partout » (Mimouni R. , 1984, p. 207). La peinture du lieu devient bavarde et le texte use de sa propre exagération pour décrire l'afflux très dense de clients : « *Les premiers arrivants, solitaires, avaient chacun choisi une table [...] Plus de sièges libres [...] Plus aucun siège vacant [...] Aucune chance de voir une place se libérer [...]* » (Mimouni R. , 1984, p. 206).

Dans *Le Fleuve détourné*, Vingt-Cinq et le Sahraoui ne peuvent plus vivre sans boire. A l'image de Dadou dans *L'Anté-peuple*, les personnages de Mimouni, eux aussi, se saoulaient « *pour tester la résistance de [leurs] entrailles, l'ivresse est d'abord un défi...* » (Mimouni R. , 1982, p. 155), disait Vingt-Cinq. Le lien entre tous ces individus qui fréquentent le bar réside dans le fait qu'ils partagent tous une histoire et une raison qui expliquent leur état actuel.

Dans le cadre des textes étudiés, les personnages qui fréquentent la mosquée et le sont confrontés à des dilemmes identitaires complexes. Certains sont attirés par des questions de foi et de tradition, tandis que d'autres sont attirés par des modes de vie plus séculiers. Mimouni et Labou Tansi utilisent cette dualité pour explorer les différentes facettes de l'identité africaine contemporaine. En d'autre terme, à travers ces deux espaces opposés, Mimouni et Labou Tansi explorent la manière dont la mosquée et le bar peuvent coexister, illustrant ainsi la résilience culturelle de la société africaine face aux changements. Cela peut témoigner de la capacité des communautés à intégrer de manière créative des éléments traditionnels et modernes dans leur vie quotidienne.

4. L'espace corporel : entre exploitation et déchirement

Le roman francophone du Maghreb et d'Afrique noire offre une fenêtre fascinante sur l'exploration de l'espace corporel, où les corps des personnages deviennent des terrains symboliques et physiques chargés de significations. Dans cette exploration littéraire, l'espace corporel devient un vecteur essentiel pour aborder des thèmes tels que l'identité, la colonisation, la spiritualité et la condition humaine. Dans de nombreux romans africains, l'espace corporel est le lieu où l'identité individuelle et collective est façonnée et contestée. Les caractéristiques physiques des personnages, leurs cicatrices, leurs cheveux, et même la couleur de leur peau deviennent des expressions complexes de leur être et de leur appartenance à une communauté.

Certains romans africains explorent la corporalité en tant qu'outil de résistance. Les actes corporels, tels que la danse, les rituels traditionnels ou la scarification, deviennent des moyens de défier les forces oppressives, qu'elles soient coloniales, politiques ou sociales. Pour d'autres, le corps porte souvent les marques de l'histoire et de l'héritage. Les cicatrices, héritées de rituels traditionnels ou de conflits passés, deviennent des témoignages vivants de l'histoire d'une communauté et de sa résilience face à l'adversité.

Les romanciers de la période post-coloniale quant à eux explorent comment la colonisation a laissé des empreintes profondes sur l'espace corporel des personnages. L'appropriation du corps par des forces extérieures, symbolisée par la violence physique, la déshumanisation et la perte de l'autonomie corporelle, est un thème poignant. Dans ce sens, Mimouni et Labou Tansi explorent la maladie et la souffrance corporelle comme métaphores des maux sociaux et politiques. Les épidémies, les pandémies et les affections physiques deviennent des reflets poignants des défis auxquels font face les communautés.

L'importance de l'espace corporel réside dans sa capacité à encapsuler toute l'existence à un moment donné. Cet espace vivant et intime est considéré, selon Bernard Andrieu comme « *un matériau dynamique dans lequel plusieurs niveaux d'organisation peuvent être réellement distingué et plusieurs niveaux de perception mentalement différenciés* » (Andrieu B. , La nouvelle philosophie du corps, 2002, p. 12). D'après lui, le corps devient un signe d'identité parce qu'il Il est considéré comme le premier espace à marquer le temps. La transposition des signes tracés dans l'espace corporel est hautement symbolique. Les deux auteurs pensent que l'espace est parfait pour les procédures criminelles et carnavalesques. Pour Michel Foucault :

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, 1975, p. 47)

Chez Mimouni et Labou Tansi, le corps du condamné à mort, Tombéza, Dadou, ainsi que d'autres détenus des camps, ont évolué pour devenir d'exceptionnels sujets d'écriture. Cependant, en contraste avec les cadavres des condamnés, les corps des dictateurs Martillimi Lopez et Omar El Mabrouk deviendront des objets caricaturaux et théâtraux extrêmes. Le corps, envisagé comme un espace scriptural, entretient une connexion significative avec la

mémoire et se transforme en une composante essentielle de la poétique. Sans exception, le corps devient un moyen d'expression, employé pour narrer diverses formes de souffrance. Dans *Le Fleuve détourné*, le personnage Vingt-Cinq remarque que le visage d'un homme est expressif :

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 R. , 1982, p. 198).

Les propos du personnage Vingt-Cinq indiquent que le corps est un lieu de révélation, car ce que l'âme dissimule ne transparait que dans le regard, les gestes et les postures. Lorsque le narrateur se rend chez sa femme, il est marqué par l'image d'un corps tatoué : « ... *le visage et l'avant-bras couverts de tatouages, les uns artistiques, les autres franchement obscène* » (Mimouni R. , 1982, p. 185).

Dans *Tombéza*, le corps est associé au surnom du personnage, représentant l'incarnation monstrueuse du viol :

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 qui semblaient se nourrir au liquide dégoulinant, sec et noueux comme un sarment de vigne, rachitique et voûté, et de surcroît affecté d'une jambe un peu plus courte que l'autre. Mon aspect avait de quoi exciter les moqueries des enfants. Fruit de l'illégitimité, du stupre, de la luxure ! Allons donc, laissez-moi rire ! (Mimouni R. , 1984, pp. 33-43)

Le corps de Tombéza est envisagé comme un espace permettant à l'auteur de critiquer la société dans son ensemble. La disgrâce physique est indissociable de la décadence sociale. Toutefois, en dépit des connotations négatives liées au surnom de Tombéza, le personnage a fini par l'accepter. En somme, ce qui a débuté comme un simple surnom s'est transformé en une identité distincte.

4.1. Le corps séduisant : de la séduction à la destruction

La beauté du corps féminin dans le roman francophone africain est souvent explorée avec une sensibilité particulière, mêlant des éléments esthétiques, culturels et sociaux. Les écrivains africains francophones captent la richesse et la diversité des expériences féminines,

transcendant souvent les stéréotypes traditionnels pour célébrer la beauté dans toute sa complexité. Chez les romanciers africains, mais aussi les dramaturges et les poètes, en particulier ceux de la négritude, le corps féminin se déploie comme une toile vivante, une œuvre d'art empreinte de beauté et de nuances. Chaque mot, chaque phrase, est une note dans la symphonie de la représentation littéraire de la féminité, dévoilant une palette de couleurs et de formes qui transcende les frontières culturelles.

Chez les romanciers de la période post-coloniale, la beauté du corps n'est pas simplement une question de traits physiques, mais plutôt une exploration profonde des expériences, des émotions et des identités. Ces romanciers décrivent des corps sculptés par le temps, porteurs d'histoires anciennes, tatoués par la vie et la résilience. La peau devient une carte, racontant les voyages, les combats, et les triomphes qui marquent le chemin d'une femme. Pour eux, la beauté du corps féminin s'épanouit comme une force incontestable, un sujet littéraire riche et captivant qui transcende les limites, invitant le lecteur à plonger dans la profondeur de l'expérience féminine. C'est ce que corps séduisant que la femme utilise comme une arme fatale.

Chez Mimouni et Labou Tansi, le pouvoir féminin s'exprime à travers le corps des femmes. Selon Sony Labou Tansi, les charmes de ce corps sont devenus une arme redoutable contre les hommes puissants. L'homme d'État, qui est considéré comme puissant et investi du droit de prendre des décisions pour la société, succombe aux charmes de la femme, partageant ainsi avec elle les secrets de son pouvoir. Les héroïnes de Sony Labou Tansi sont dotées d'une beauté exceptionnelle et sont perçues comme des pièges irrésistibles pour les individus. Dans *La vie et demie*, le corps de Chaïdana est :

Parfaitement céleste, avec des allures et des formes systémiques et carnassières, des rondeurs folles, qui semblaient se prolonger jusque dans le vide en cuisante crue d'électricité charnelle, elle avait un sourire clef des filles de la région côtière, les hanches fournies, puissantes, délivrantes, le cul essentiel et envoûtant, puis son regard s'arrête sur les lèvres-elle les avait garnies, provocantes, appelantes. (Labou Tansi S. , 1979, p. 42).

Afin de charmer les dignitaires du régime, Labou Tansi dote son héroïne de tous les attributs de séduction : une beauté absolue avec des cheveux longs et soyeux.

Dans *L'Anté-peuple*, il est indéniable que Yavelde est magnifique, une jeune fille dotée d'un charme irrésistible :

Le chauffeur frissonna d'être si près d'un corps aussi vertigineux. Lui en kaki de l'armée, un peu chiffonné, avec ses mains à la rugosité de caillou. Elle en velours pourpre, avec d'énormes cheveux noirs – rigoureusement souples-, un visage éblouissant, et qui s'ouvrait à lui comme les portes d'un univers inconnu : menton tendre, farouche, provoquant, comme bivouaquant là, simple – avec au sommet de ce monde étrange, bêtement frivoles ; la poitrine bondissait à l'assaut du vide. Elle sentait bon – un parfum lourd de légèreté. Avec la nuit, elle semblait éclairer la voiture, donnant aux choses des allures de liquide. Une vraie féerie. (Labou Tansi S. , 1983, pp. 23-24)

Dans *L'Etat Honteux*, le corps est « *une beauté venue au monde par tous les moyens, qui devrait enfermer tous les hommes dans son rêve, emprisonner tous les hommes dans le vertige de ses formes et la magie de ses reins* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 27). La beauté du corps féminin est fréquemment liée à la puissance des éléments naturels qui participent à la création de la splendeur du Congo. Le président Martillimi Lopez a vanté la beauté d'une jeune fille nommée Simone afin de mieux la séduire :

- Tu es belle comme le soleil et le cuivre....
- Tu es belle comme les paysages de mon jardin....
- Tu es belle comme le jour où je suis né. (Labou Tansi S. , 1981, p. 40)

Dans *L'Honneur de la tribu*, si « *Allah semblait avoir voulu réunir* » (Mimouni R. , 1989, p. 95), dans le corps de Suzanne, la fille du colon, Ourdia la blonde est décrite comme un ange venu du ciel « *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 R. , 1989, p. 96). La jeune fille a fait le sacrifice de sauver sa communauté, son corps messianique agissant comme un bouclier protecteur.

4.2. Le corps dépecé : symbole de l'Etat fragmenté

A l'image du corps séduisant, le corps dépecé lui aussi occupe une place non négligeable dans le roman francophone d'Afrique. Ce corps est souvent associé à des représentations de violence, de conflits ou de traumatismes. Chez les écrivains africains, ceux de période postindépendance en particulier, l'ombre de la violence plane parfois, dessinant des tableaux cruels et déchirants où le corps, naguère temple de vie, devient le théâtre tragique d'histoires de conflits et de tourments. C'est dans ces récits poignants que l'on découvre des scènes d'une brutalité déchirante, des moments où le corps est dépecé par les vicissitudes de la guerre ou des conflits politiques. Les écrivains africains francophones, avec une plume aussi

audacieuse que compassionnelle, peignent ces tableaux d'horreur pour souligner les conséquences inhumaines des tumultes qui ont secoué le continent.

Contrairement aux poètes de la négritude, chez les écrivains de la période post-coloniale, le corps dépecé devient alors une métaphore poignante, un symbole des fractures profondes qui déchirent les sociétés et les individus. Les membres dispersés évoquent la dispersion des familles, des communautés, des identités. C'est une allégorie cruelle des conséquences désastreuses de la violence, une tentative poétique de donner une voix à l'indicible.

Dans le cas de notre corpus, les deux auteurs, Labou Tansi en particulier, ne se limitent pas à la représentation brute de la violence. Ils explorent également les thèmes de la résilience, de la rédemption et de la reconstruction. Même dans la déchirure du corps dépecé, émerge parfois une lueur d'espoir, une possibilité de réparation, telle une tentative courageuse de guérir les plaies profondes de l'histoire.

Ainsi, à travers tous les romans, nous observons une propension à décomposer le corps pour ensuite le reconstruire. Dans *L'Anté-peuple*, le récit du dépeçage des enfants de Dadou est particulièrement insoutenable : « *Je lui ai arraché le crins du giron. (...) Les bâtards, tous les bâtards de la terre ont le cuir dur. Tu m'a vu comment je serrais ?* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 45). Dans *La vie et demie*, la scène devient encore plus tragique, avec l'adversaire tourmenté des arts martiaux découpé en morceaux, revenant ensuite pour hanter le Guide Providentiel. Abattu par ce dernier, Martial renaît pour affronter à nouveau ses adversaires. Il se manifeste devant le Guide Providentiel sous la forme d'un fantôme pour le défier : « *On avait changé le lit « excellentiel » seize fois en l'espace d'un mois, temps pendant lequel le Guide Providentiel n'avait pas fermé l'œil une seule nuit, le haut du corps de Martial venait toujours à côté de lui* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 20). Cependant, plus loin dans le texte, le Guide Félix-le Tropical veut se faire greffer une grande partie du corps de Jean Apocalypse : « *J'ai décidé de fonctionner avec le cœur et les reins de ce salaud. Le sang aussi. Il faut me mettre son sang. On verra si moi aussi- quand même ! Ce fameux sang de Martial* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 164).

Des corps démembrés et massacrés font également leur apparition dans d'autres textes de Labou Tansi. Dans *L'Etat honteux*, le dictateur Martillimi Lopez a découpé en lambeaux ses adversaires politiques. De même, dans le deuxième texte, Lorsa Lopez inflige le même

Premier chapitre L'espace chez Mimouni et Labou Tansi : du village des ancêtres à la ville postcoloniale

sort à la femme qu'il vient de tuer. Ces massacres réduisent l'humanité à une brutalité bestiale. Les guerres incessantes menées par le dictateur Martillimi Lopez pour préserver son pouvoir le transforment en un véritable monstre : « *Avant, quand c'était la guerre de la paix, on se battait comme des hommes, maintenant qu'on est entré dans la guerre pour la guerre, on se bat comme des bêtes sauvages* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 165).

En outre, après avoir démembré le corps de sa femme, le dictateur Martillimi Lopez demande aux médecins de le reconstituer car il en est amoureux :

- Pendant qu'un bataillon de médecins et consorts tentent de la rafistoler, ils tentent de la reconstituer femme (...) Ils lui mettent les muscles de Loutanso national colonel de hernie (...) Mettez-lui des cheveux bleus comme la mer à midi. Des cheveux noirs, gros, longs, comme un feu de camp. Mettez-lui les seins de la plus belle fille de cette ville. (...)
- Mettez-lui les dents les plus grosses, les plus blanches, et les plus rondes du monde (Labou Tansi S. , 1981, p. 105).

En fait, la reconstruction du corps sectionné est évidente dans presque toute l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi. L'auteur tente la reconstruction des frontières réelles des pays africains en tenant compte des frontières naturelles en reconstituant le corps coupé et accuse ainsi l'Occident d'être à l'origine des coupures arbitraires. En d'autres termes, le corps dépecé devient un symbole puissant, révélant les cicatrices de l'histoire tout en offrant une méditation poignante sur la nature humaine, sa fragilité et sa capacité à renaître de l'obscurité. Ces récits, bien que déchirants, sont porteurs d'une profonde humanité qui transcende la tragédie.

Chez Mimouni et Labou Tansi, l'espace corporel transcende la simple anatomie pour devenir un paysage symbolique où se jouent les dynamiques complexes de l'individu et de la société. C'est à travers ces explorations littéraires que les écrivains africains révèlent les multiples strates de signification associées à l'espace corporel, contribuant ainsi à la richesse du dialogue littéraire mondial.

En guise de conclusion à ce chapitre, nous pouvons dire que la notion de l'espace chez Mimouni et Labou Tansi est paradoxale. Tout d'abord, il y a le village représenté à la fois un lieu de bonheur, de sérénité et de joie pour ceux qui cherchent à échapper à l'enfer urbain et pour ceux attachés à leurs racines. D'autre part, il devient le point de départ idéal pour les rebelles qui entament toute révolution. Ensuite, contrairement aux villages, les villes sont des espaces où se manifestent différentes formes de violence. La dynamique dominant/dominé

instaure une hiérarchie complexe au sein des espaces urbains. Les personnages résidant dans des endroits corrompus et « maudits » sont contraints de rester en marge de leurs nouveaux maîtres, risquant l'enfermement s'ils ne sont pas constamment traqués et condamnés.

Au cœur de la ville, les deux espaces, tantôt valorisés tantôt dévalorisés, symbolisent les défis de la vie urbaine. Parallèlement, ils reflètent les frontières et les inquiétudes entre les deux catégories sociales prédominantes dans notre corpus : les dirigeants et les dirigés. À travers toutes les commodités, cet espace honorable acquiert toutes les caractéristiques imaginées de l'espace dominant. D'autre part, l'espace dévalorisé, conçu pour refléter la réalité, témoigne d'un mélange de destins partagés : chaque instant de violence et de tyrannie, la lutte pour la survie, le chômage et la misère.

Enfin, figure l'espace corporel, qui revêt une importance cruciale chez Mimouni et Sony Labou Tansi. Pour eux, il constitue un lieu mémorable exceptionnel. Traversé par l'histoire, le corps se situe à la convergence de l'archive, du document et du monument, sans d'autres dimensions que celles imposées par les circonstances. Définir le corps comme un souvenir sans voix, mais semblable à un livre ouvert au fil du temps, peut parfois s'avérer délicat. Il ressemble à un ouvrage composé de pages colorées, retraçant des événements sanglants, et d'autres encore vierges, représentant l'histoire en quête d'écriture. Ainsi, après avoir exploré l'espace, nous nous engageons dans la suite de notre travail à l'étude du temps, comme un geste d'intégralité à l'analyse narratologique.

En définitive, l'espace corporel occupe une place significative dans le roman postcolonial en Afrique, reflétant les conséquences de l'histoire coloniale et les défis de la construction de l'identité individuelle et collective dans un contexte de transition. Les écrivains postcoloniaux africains explorent souvent l'espace corporel comme un site où se manifestent les marques du passé, les luttes de pouvoir, les transformations culturelles et les quêtes identitaires. Il sert de terrain riche pour explorer les conséquences complexes de la colonisation, les luttes identitaires et les formes variées de résistance. C'est un espace où se jouent des histoires personnelles et collectives, offrant aux écrivains un moyen puissant de donner vie aux réalités postcoloniales africaines.

Deuxième chapitre
Mimouni et Labou Tansi : Une temporalité
discontinue

La majorité des investigations portant sur le concept du temps en littérature ont progressé en parallèle avec l'évolution de la critique littéraire. Dans ce contexte de recherche, nous nous penchons sur les travaux de Georges Poulet (Poulet, 1949), qui s'articulent essentiellement autour de l'approche thématique d'une œuvre littéraire. Gérard Genette (Genette, Figures III, 1972) montre la place importante de la temporalité dans le domaine de la narratologie. La troisième critique qui nous intéresse est celle de Paul Ricœur (Ricoeur, Temps du récit. Tome III. Le temps raconté, 1985).

Selon Gérard Genette, l'étude de la temporalité consiste à « *confronter l'ordre de la disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire* » (Genette G. , Figures III, 1972, p. 78). D'après lui, le texte révèle fréquemment des indices du temps parcouru par l'auteur et de l'évolution de ses personnages. En ce qui concerne la temporalité, elle englobe tous les aspects liés au temps, notamment la relation du récit avec le temps d'énonciation, les moments significatifs, les mutations narratives et les périodes au cours desquelles se déroule l'intrigue.

Paul Ricœur quant à lui, voit que « *Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement : et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté* » (Ricoeur, Du texte à l'action. Essai d'herméneutique, 1986, p. 11). Étant donné qu'il s'agit de fiction dans notre étude, il est pertinent de noter que le genre littéraire établit un lien privilégié avec l'espace et le temps. A ce propos, Gérard Genette souligne :

Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif [...] De là vient peut-être que les déterminations temporelles de l'instance narrative sont manifestement plus importantes que ses déterminations spatiales. (Genette G. , Figures III, 1972, p. 228)

Selon Gérard Genette, le temps est étroitement lié à l'écriture de fiction, impliquant la construction de trois parties distinctes : la situation initiale (début), le déroulement des événements (développement) et la situation finale (fin). Cette conception s'inscrit dans un contexte occidental, étant donné que la fiction est un genre originaire de l'Occident. Cependant, dans un contexte africain, il devient complexe de discuter de la notion de temps car la temporalité elle-même est souvent perçue comme une institution imposée depuis la colonisation. Amadou Hampaté Bâ fournit une réponse à cette interrogation en indiquant que l'une des caractéristiques prédominantes du roman africain est son rejet de l'ordre chronologique.(Hampaté Bâ, 1992).

Le romancier est perçu comme le seul architecte de son univers romanesque, ayant ainsi le plein contrôle sur l'époque de son histoire, avec le pouvoir absolu de manipuler la présentation des événements et leur ordre d'apparition. Il peut décider de ralentir, accélérer ou même supprimer certains événements à sa discrétion. Dans un souci de clarté et de cohérence pour notre recherche, nous commençons par examiner la temporalité dans la création romanesque. Ensuite, nous explorons les diverses manifestations et utilisations de cette temporalité au sein de notre corpus.

1. De la temporalité au service de la création romanesque

Au cœur du roman, la temporalité déroule ses fils invisibles, tissant une trame complexe où le passé, le présent, et le futur s'entrelacent dans une danse ininterrompue. Les écrivains explorent la temporalité dans le roman, élargissant les frontières du temps pour capturer l'essence même de l'existence humaine. Tel des archéologues littéraires, les romanciers exhument les souvenirs enfouis, les moments oubliés, et les histoires effacées par le passage implacable du temps. Dans cette réminiscence, le lecteur voyage à travers les strates temporelles, découvrant la richesse des expériences passées qui résonnent éternellement.

Cependant, la temporalité romanesque n'est pas linéaire. Elle est un écheveau complexe où les fils du passé et du présent s'entrecroisent, créant des motifs narratifs riches en nuances. Les écrivains jonglent avec les temporalités, emmêlant les récits pour créer une polyphonie temporelle, où les époques dialoguent et se répondent.

Le futur, quant à lui, demeure une terra inconnu. Les écrivains tâtonnent dans l'obscurité de l'avenir, explorant les possibilités, les espoirs et les craintes qui émergent de l'horizon inconnu. Le roman devient ainsi un lieu d'anticipation, où le lecteur est invité à contempler les potentialités du temps à venir.

Afin d'approfondir notre compréhension des concepts de chronologie et de temporalité dans notre corpus, il est judicieux de débiter par la définition de quelques termes que nous jugeons cruciaux pour la poursuite de notre étude. Les deux notions qui retiennent notre attention sont le « *temps romanesque* » et le « *temps chronique* ». Selon Emile Benveniste, le temps réel « *englobe aussi notre vie en tant que suite d'événements* » (Benveniste, Problèmes de linguistique générale, 1974, p. 70). En ce qui concerne le « *temps romanesque* », il s'agit d'un élément fictif, créé de toutes pièces par le romancier. En effet, le romancier, en tant que

maître de l'histoire, exerce un contrôle total sur le temps du roman, lui permettant de manipuler la présentation et la séquence des événements en fonction des nécessités de l'intrigue. Ainsi, le romancier peut user d'« *analepses* » rétrospectives ou de « *prolepses* » anticipatrices pour influencer la perception du temps dans le récit. Par conséquent, le lecteur, en parcourant le récit, est transporté hors du temps quotidien dans lequel il évolue, plongeant plutôt dans le temps romanesque, un système temporel radicalement différent de la linéarité temporelle habituelle.

Mohamed Ridha Bouguerra souligne que le roman francophone d'Afrique et du Maghreb « *entretient un rapport plutôt conflictuel avec le temps et où se mêlent, d'une part, la nostalgie d'un passé que le colonisateur a longtemps confisqué et, d'autre part* » (Bouguerra M. , 2016, p. 11). En ce qui concerne la composition de l'œuvre, l'auteur met en avant que la chronologie joue un rôle explicatif crucial dans la fiction contemporaine. Dans cette section, notre attention se porte sur la chronologie narrative dans notre corpus, visant à dévoiler comment la structure temporelle des romans façonne les représentations des personnages de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi.

Dans le cadre de ce chapitre, notre examen initial portera sur le concept d'ordre, explorant la dynamique entre l'histoire et le récit. Ensuite, nous analyserons la connexion entre le récit et l'histoire avant d'aborder la question du moment narratif. L'objectif est de démontrer que le narrateur joue un rôle central dans l'orientation temporelle, décidant du type narratif employé. Notre réflexion vise à mettre en lumière comment les narrations temporelles influent sur les ambitions littéraires et politiques de Mimouni et Labou Tansi, mettant en relief la fragmentation de l'Afrique postcoloniale profondément perturbée.

1.1. Temps externe et temps interne

Si l'on considère le temps comme la période nécessaire pour conter une histoire, on peut également le concevoir comme une composition résultant de l'accumulation de plusieurs parties temporelles distinctes. Lorsque l'on explore les récits de fiction, il devient crucial d'analyser les relations temporelles qui relient les événements narrés. Bal Mieke souligne que : « *Les indications temporelles peuvent ancrer le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés* » (Bal, 1990, p. 4). Jean-Pierre Goldenstein, de son côté souligne qu'il existe en principe deux ordres de temps dans le discours romanesque :

Lorsque l'on envisage le temps dans la création romanesque il faut considérer à la fois le temps externe à l'œuvre, c'est-à-dire l'époque à laquelle vit, ou a vécu, le romancier d'une part, celle du lecteur de l'autre (sans oublier la période historique au cours de laquelle est censée se dérouler l'action), et le temps interne à l'œuvre : la durée de la fiction, la façon dont la narration en rend compte, le temps de la lecture. (Goldenstein, Pour lire le roman, 2005, p. 103).

Le temps externe, tel que défini ici, renvoie à la période au sein de laquelle les récits du roman se déploient, ainsi qu'au contexte temporel contemporain du romancier. Nous avançons que ces données peuvent être implicitement intégrées dans la fiction qu'elles génèrent, offrant ainsi un ancrage dans la réalité : « *Les indications temporelles peuvent ancrer le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés* » (Reuter, Introduction à l'analyse du roman, 2016, p. 57). Ce concept de temps englobe trois catégories distinctes : le temps de l'auteur, le temps du lecteur et le temps historique, qui se rapporte à la période historique dans laquelle les événements sont censés se dérouler. En effet, un roman peut être situé dans le présent de l'écrivain, un passé éloigné ou même un futur hypothétique.

D'après Goldenstein : « *Le temps de la fiction, ou temps raconté, représente la durée du déroulement de l'action. Facteur déterminant, il permet à la fois la transformation des situations narratives et des personnages qui leur procurent un soutien figuratif* » (Goldenstein, Pour lire le roman, 2005, p. 125). Pour Gérard Genette : « *Le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit* » (Genette G. , Figures III, 1972, p. 77). Jouve Vincent, quant à lui, insiste sur le fait qu'« *il y a le temps raconté [...] et le temps mis à raconter [...]. Du jeu entre ces deux temps de nature différente [...], le roman tire nombre d'effets de sens* » (Jouve, Poétique du roman, 1997, p. 43).

Nous explorons ainsi la relation entre le récit et l'histoire à partir des textes du corpus, en accordant une première attention à la notion d'ordre au sein des romans. Par la suite, nous examinerons la liaison entre le récit et l'histoire. Le but de ce chapitre est de mettre en évidence comment la manipulation du temps dans les récits de Mimouni et Sony Labou Tansi joue un rôle dans le développement des personnages.

1.2. Temps passé et Temps présent

Dans le chapitre précédent consacré à l'espace, nous avons mis en évidence que, pour les deux auteurs, la dualité entre la campagne et la ville crée une division importante dans le roman, distinguant l'espace des dominants de celui des dominés. De manière similaire, l'espace se combine avec une autre dualité : le temps passé par rapport au temps présent. Le non-respect de l'ordre chronologique prédomine dans la plupart des romans de notre corpus. En ce qui concerne la narration, elle peut s'articuler autour de quatre moments distincts. Parmi ces quatre moments, il y'a la narration ultérieure, considérée comme la plus fréquente dans la majorité des textes littéraires.

Le deuxième point concerne la narration, où le narrateur expose les événements futurs. La narration simultanée, quant à elle, révèle que les événements se déroulent au moment même où ils sont racontés, le narrateur s'exprimant au présent. Enfin, la quatrième forme de narration, appelée intercalée, émerge de la fusion de deux types de narration : simultanée et postérieure. Selon Gérard Genette, (Figures III, 1972), le temps du récit représente la durée de l'événement d'action, c'est le temps qu'on peut mesurer. Il s'agit cette fois des différents parcours des protagonistes et de leurs passés à l'aide d'un regard rétrospectif.

La police est attendue pendant une période de quarante-sept ans, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, une durée presque équivalente à celle de *Tombéza*, et légèrement inférieure pour le personnage de *Le Fleuve détourné*. Les deux narrateurs de *L'honneur de la tribu* et *L'Etat honteux* se replongent dans un passé très éloigné. En d'autres termes, si le premier est mesuré en termes d'années, de jours ou d'heures, le second est défini en fonction du nombre de pages, de chapitres ou de lignes qui composent la longueur des événements racontés.

1.3. Le temps chez Mimouni, Labou Tansi : un défilement chronologique morcelé

Certains romans de de notre corpus construisent une chronologie autour d'un personnage unique, tandis que d'autres se concentrent davantage sur un collectif. Les deux auteurs remettent en question non seulement l'acte de lire mais également celui d'écrire. En d'autre terme, ils cherchent à placer le lecteur dans une position inconfortable, difficile à appréhender. Cet état d'instabilité et de malaise, qui définit les romans de ces deux écrivains, se manifeste dès le début : des fractures dans le récit, des ruptures dans l'ordre chronologique, une géographie insaisissable. En termes de temporalité, ces textes présentent une évolution en

deux phases du mécanisme d'entrée dans l'histoire : d'une part, l'annonce de l'ouverture du récit d'aventure, et d'autre part, des incipit qui préfigurent des histoires mystérieuses.

Chez Sony Labou Tansi, la rupture narrative est manifeste dès son premier roman, où le lecteur découvre une forme d'écriture radicalement éloignée des conventions traditionnelles. *L'Anté-peuple*, quant à lui, met le lecteur dans une situation confuse et déroutante: « *La première fois que la fille aux lunettes lui sourit, Dadou n'y accorda aucune attention. Il se souvint seulement de la façon presque religieuse dont tout le monde l'appelait 'Monsieur le Directeur'* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 11). Pourquoi le romancier choisit-il de ne pas révéler l'identité de cette jeune fille ? À notre avis, l'objectif de l'auteur à travers ces introductions est de susciter du suspense chez le lecteur, le motivant ainsi à poursuivre la lecture de l'histoire.

L'Etat honteux, commence par l'évocation d'une figure héroïque: « *Voici l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez, fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant, Lopez national, frère cadet de mon-lieutenant-colonel Gasparde Mansi* » (Labou Tansi S. , 1981). Le commencement du roman dévoile une histoire qui semble échapper au cadre temporel. Le texte narre les débuts de Martillimi Lopez, nouvellement installé au pouvoir et se préparant pour une visite dans la capitale de son pays. L'introduction du roman s'inscrit clairement dans le genre du récit d'aventure, car elle annonce l'ascension au pouvoir de Martillimi Lopez, dépourvu de toute expérience politique.

En revanche, dans le récit de *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* l'intrigue principale tourne autour du meurtre d'Estina Benta et de l'enquête initiée par la police de Nsanga-Norda. Néanmoins, les habitants de la ville ont dû attendre quarante-sept ans avant que la police ne prenne en charge l'affaire, sans réussir à résoudre le mystère. Diverses séquences contribuent à la trame narrative de cette histoire. Après une attente de quarante-sept ans, la police n'a toujours pas fait son apparition. Les résidents de Nsanga-Norda se trouvent déçus, tout comme les lecteurs qui espèrent ardemment un développement dans la situation.

Dans le cas des romans de Rachid Mimouni, ce malaise est aussi présent dès l'incipit. En effet, *L'Honneur de la tribu* commence par une déclaration : « *Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclare-t-il à son arrivée. Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait* » (Mimouni R. , 1989, p. 9). Dans le but de réactualiser son récit, le

narrateur ajoute : « *Je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins. Dans le grand livre du monde, il a tout consigné* » (Mimouni R. , 1989, p. 9). A l'image des deux romans précédents, *Tombéza* aussi s'ouvre sur une voix anonyme (Houichi, 2017) :

Depuis midi je suis dans cette pièce qui fait office de débarras, de lieu d'entreposage des balais et produits d'entretien, et aussi de W-C. où les parents des malades grabataires ou impotents viennent vider les pots de chambre en plastique dans un bidet antédiluvien (Mimouni R. , 1984, p. 9)

L'expression « cette pièce » utilisée dans ce texte est associée à des lieux perçus de manière négative, adoptant les caractéristiques dégradées de l'espace décrit. Il s'agit d'un environnement altéré capable d'instaurer un sentiment d'inconfort chez le lecteur, un lieu dénué d'attrait. De plus, dans *Le Fleuve détourné*, la question de l'attente, déjà évoquée, est également soulevée. Par conséquent, le narrateur (je) et l'administrateur sont présentés comme des symboles dénués de signification :

L'administrateur prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. Je ne partage pas cette opinion, au moins pour ce qui me concerne. Je ne possède rien de commun avec les autres. Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu. J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'Administrateur (Mimouni R. , 1982, p. 9).

Ainsi, pour saisir l'histoire du narrateur, l'administrateur doit examiner cette lettre. En attendant la réaction de l'administrateur, le lecteur est invité à patienter pour appréhender les enjeux.

Les lecteurs de ces deux écrivains, perturbés dans leurs habitudes, sont encouragés à explorer des textes qui offrent des interprétations différentes et remettent en question l'histoire elle-même pour lui insuffler une nouvelle inventivité.

2. Le choix du temps chez Mimouni et Labou Tansi

Au cours de divers entretiens avec des journalistes ou des critiques, les écrivains Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi ont affirmé que tous les romans inclus dans notre corpus de recherche ont été rédigés dans les années 1980, à l'exception de *L'Anté-Peuple*, écrit en 1977 et publié en 1983. Le contexte politique du pays sous Mobutu peut être succinctement résumé par la déclaration de Silvia Riva :

Les années 1980 s'ouvrent à l'enseigne de l'autoritarisme grandissant dans un Congo [...] laminé d'un côté par une crise économique sans précédent, par l'accroissement de l'efficacité des appareils de police et des services secrets, par une baisse du niveau de scolarisation des jeunes [...], et de l'autre, par la floraison de nouveaux riches, par la démission des cadres, par la prolifération des sectes et syncrétismes religieux. (Riva, 2006, p. 218)

Ces événements ont beaucoup marqué l'auteur au point de faire de ses inquiétudes : « *J'ai écrit (...) dans la douleur. Plusieurs de mes amis avaient été assassinés en 1977 sous le prétexte qu'ils auraient fomenté un coup d'état contre le président Marien Ngouabi et l'auraient tué* ». (Tansi, *Al'écoute de Sony Labou Tansi, l'écrivain*, 1993). C'est cette même détermination anime ses personnages.

En ce qui concerne Rachid Mimouni, ses romans, rédigés dans les années 1980, sont marqués par la prédominance du régime du « Parti-Nation » (FLN). En effet, après l'indépendance, la plupart des nouveaux pays africains ont vu émerger un parti politique unique considérant la société comme un ensemble objectivé et déshumanisé. Les individus étaient assimilés en une unité abstraite, l'État, présenté comme le seul garant et porte-parole du peuple. Ces dirigeants ont adopté des politiques de réduction sociale, avec un parti unique exerçant un contrôle total pour maintenir le pouvoir.

Avant l'adoption de la constitution de 1989, toute notion de pluralisme était vigoureusement rejetée, et toute proposition s'écartant des principes du parti unique était perçue comme une menace à l'unité nationale. Les caractéristiques distinctives du système politique établi par le parti unique sont clairement exposées dans cette déclaration d'Omar El Mabrouk, lorsqu'il donne l'ordre à l'adjoint-maire chargé de l'administration de libérer le logement qu'il occupait : « *Tu n'as donc rien retenu de ce que je t'expliquais il y a un moment ? [...] J'ordonne et tu obtempères. Est-ce clair ?* (Mimouni R. , 1989, p. 90).

Le discours d'Omar Mabrouk souligne l'étroitesse du paysage politique en Algérie à cette époque, où un seul parti dictait la norme. En conséquence, un parti unique devient un organe permettant non seulement de contrôler les attitudes des citoyens, mais aussi de les assimiler en tant qu'entités dépourvues d'individualité. En infiltrant même les sphères intimes de la pensée citoyenne, un parti facilite l'émergence de nouveaux dirigeants qui exercent leur pouvoir de manière oppressive, réprimant toute voix d'opposition ou de rébellion.

2.1. *L'honneur de la tribu* : irrégularité du temps narratif

En parcourant les seize chapitres apparemment « désordonnés » de *L'honneur de la tribu*, nous constatons une alternance entre le passé narratif du premier conteur et le présent qu'il emploie dans ses commentaires. Ce récit couvre plusieurs décennies, de la période du colonialisme français à la transformation arbitraire orchestrée par le nouveau chef de village, Omar Mabrouk, après l'indépendance. La durée de cette histoire s'étend sur des heures, le temps que le narrateur consacre à partager une histoire de grande valeur didactique.

Le narrateur débute son récit par : « *comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauves* » (Mimouni R. , 1989, p. 9) et qu'il clôture par : « *Il commence à faire sombre dans cette salle de prière* » (Mimouni R. , 1989, p. 215). À titre d'avertissement au lecteur, le narrateur âgé affirme que son récit n'est en aucun cas un conte, mais subitement, un changement de temps survient, dérogeant à l'avertissement initial. En effet, à la page suivante, l'impression qui se dégage nous donne l'impression de lire une autre narration : « *Tout commença par un mois de juillet dont la vindicte caniculaire avait fini par avoir raison des hommes et des bêtes* » (Mimouni R. , 1989, p. 10). La continuation du récit offre une description détaillée du village de Zitouna et de ses habitants. Entre le commencement et la conclusion du roman, s'étend une temporalité qui couvre deux périodes : celle de la guerre de colonisation et de libération française, se concluant par les changements majeurs instaurés par le nouveau régime.

En réalité, les trois premiers chapitres de *L'honneur de la tribu* sont conçus comme des prédictions sur un avenir « incertain », catapultant ainsi le lecteur vers le futur. Ces trois questions ont été exposées dans un discours prononcé devant les villageois par le nouveau gouverneur, Omar. La première ligne au début du roman ne révèle pas son éditeur : « *Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée* » (Mimouni R. , 1989, p. 9). Néanmoins, la suite du récit nous offre un signe quant à l'explication de cette annonce menaçante : « *Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait* » (Mimouni R. , 1989, p. 9). La même stratégie est employée dans le chapitre, le narrateur ne donne aucune identité au personnage principal, Omar El Mabrouk : « *Je peux vous dire que je ne viens pas les mains vides, nous déclara-t-il à son arrivée* » (Mimouni R. , 1989, p. 25). Les deux répliques ne fournissent aucun renseignement au lecteur à propos de ce personnage principal.

La confusion ne se limite pas seulement aux énoncés qui dissimulent l'identité du protagoniste, mais s'étend à un niveau plus profond où le narrateur prend plaisir à plonger le lecteur dans un labyrinthe à chaque progression dans le récit. Le reste du texte ajoute encore à la confusion : « *Ce qui avait si fort excité le fils d'Ali ne put tirer de leur amorphe indifférence les réfugiés de la place aux figuiers, à l'exception de Mohamed qui entraîna aussitôt le facteur à l'écart pour lui demander des explications* » (Mimouni R. , 1989, p. 25). Cette déclaration justifie que le narrateur n'est pas Ali lui-même, mais plutôt Ali, le fils d'Ali. Par conséquent, le lecteur se trouve désorienté en observant l'arrivée de deux individus dans deux endroits distincts. Tout d'abord, celle d'Omar El Mabrouk au village de Zitouna, puis celle du fils d'Ali à la place aux figuiers.

Le troisième chapitre n'est pas différent des deux premiers. Le lecteur découvre presque la même réplique : « *Votre sort est désormais entre vos mains, ajouta-t-il en descendant de voiture* » (Mimouni R. , 1989, p. 36). De qui s'agit-il exactement ? Ainsi, le lecteur se trouve une seconde fois dans une situation ambiguë, comme le souligne le narrateur : « *...Georgeaud regagna silencieusement son épicerie laissée sous la garde des mouches pour réfléchir à son aise. Il promena un regard neuf sur les pauvres étagères où s'alignaient les quelques produits qu'on pouvait vendre à la clientèle locale* » (Mimouni R. , 1989, p. 36). Malgré les répliques répétées, le lecteur ne sait rien d'Omar El Mabrouk.

Au quatrième chapitre, le lecteur se trouve une nouvelle fois confronté à un dilemme. En effet, au lieu de révéler l'identité du protagoniste et de le présenter au lecteur, le narrateur préfère remonter dans le temps pour dévoiler l'ascendance d'Omar El-Mabrouk : « *Je vais te raconter l'histoire de son grand-père, le terrible Hassan El Mabrouk dont les exactions semèrent le trouble dans notre région* » (Mimouni, 1989, p. 50.)

Cette première réplique, sous forme d'analepse, survenant juste après l'arrivée d'Omar El Mabrouk, traite de son grand-père Hassen, et non du personnage principal du récit. Par conséquent, la progression du texte sera caractérisée par une alternance entre la prolepse et l'analepse.

2.2. *Le Fleuve détourné, Tombéza et Les sept solitudes de Lorsa Lopez* : le temps d'une attente « interminable »

Les événements de *Le Fleuve détourné* commencent dans un centre de détention, où le narrateur-personnage prend la décision d'écrire au gouvernement afin de régulariser sa

situation « *J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'Administration* » (Mimouni R. , 1982, p. 128). Le texte adopte une perspective rétrospective et semble dépeindre deux phases diamétralement opposées : l'ascension et la descente. Initialement, il évoque « l'ascension » à l'indépendance. Ensuite, le narrateur opère un retour en arrière en explorant la période coloniale. Enfin, le récit aboutit à un autre moment de déchéance, symbolisé par la mort de Staline, suivi d'une seconde déchéance, à savoir le décès de Boumediene vingt-cinq ans plus tard. Cette double chute est représentative du même système politique, perçu comme une unique élévation par deux peuples aspirant à la liberté.

Tombéza, quant à lui, présente une particularité qui le démarque des deux romans précédents. Le récit prend son origine et trouve sa conclusion dans le même lieu, à savoir le lit d'hôpital, et se déroule sur une plage temporelle qui n'excède pas une après-midi. Malgré les 261 pages qui séparent ces deux instants, ils se déroulent sur une durée comprise entre quatre et six heures, allant de midi au soir. Le lecteur, avide de comprendre la raison du transfert du narrateur dans cette pièce, se trouve obligé de se plonger dans une autre histoire : « *Nous sommes à la veille du dixième anniversaire d'un grand jour, généralement chômé et payé, et le peuple attend le grand discours promis* » (Mimouni R. , 1984, p. 12). Le terme « *grand jour* » fait-il allusion à la journée de l'indépendance algérienne qui coïncide avec la date du 5 juillet 1962 ? L'expression « *à la veille du dixième anniversaire* » permet de situer les événements du récit pendant l'année 1972. Ainsi, contrairement à l'intrigue qui se déroule en moins de six heures, le récit couvre une période de quarante ans.

Dans *Le Fleuve détourné*, tout comme dans *Tombéza*, le récit s'entremêle dans le dessein de rapprocher deux époques diamétralement opposées mais qui nous semblent complémentaires : la période coloniale et l'après-indépendance. Les deux personnages narrateurs oscillent entre un présent « *violent* » en mouvement et un passé « *tumultueux* » en mémoire. La mémoire est partagée entre les deux protagonistes. Cependant, un passage « blanc » entre les deux périodes rend la remémoration presque impossible. En d'autres termes, le « je » de l'énoncé est complètement dissocié du « je » de l'énonciation. Par conséquent, le présent ne sert pas de référence pour établir la séquence chronologique des événements. Le conflit entre les deux temporalités (passée et présente) peut être interprété comme une critique de la gestion politique et sociale de l'État par un régime qui, selon l'auteur, a trahi la mémoire de tout un peuple.

A l'image des « des habitants du centre de détention » dans *Le Fleuve détourné*, ceux de Valancia (Labou Tansi S. , 1985) ont patienté pendant quarante-sept ans en espérant l'arrivée de la police pour constater le meurtre. Dès les premiers instants du récit, le lecteur est confronté à un dilemme entre les éléments internes de l'intrigue et les indices donnés « *Le cri avait duré trois minutes mais de Valtano à Nsanga-Norda les gens l'avaient entendu et prétendaient que c'était à cause des bacchanales de la Côte que la falaise s'était mise à prêcher* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 13).

En dépit de certains repères temporels qui semblent positionner l'intrigue dans une période spécifique, la description demeure ambiguë. La désynchronisation temporelle se manifeste également dans l'attente de la police, qui arrive progressivement, mais l'attente persiste : « *Nous savions tous que la police finirait par venir, comme du temps où des années avant la deuxième décapitalisation, le pantin Ruenta Dalmeida avait tué le maire Marsama Dibouka, et qu'elle avait mis seize mois à arriver* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 61). L'annonce facilite l'introduction des événements liés aux années antérieures. La double attente qui caractérise ce récit tisse habilement les repères temporels.

Ici, les interruptions narratives revêtent une importance particulière, notamment dans le premier chapitre intitulé « Estina Benta ». En effet, dans ce premier chapitre du roman, les pauses fréquentes agacent presque, donnant l'impression que le narrateur accélère le déroulement des événements. Au milieu de ce chaos temporel, non seulement le lecteur s'efforce de comprendre les raisons de ces interruptions, mais ses préoccupations s'approfondissent, engendrant de nombreuses questions : Qui compose ce « nous » qui raconte l'histoire ? Qu'est-ce qui a empêché l'intervention de la police pour enquêter ? Certes, le narrateur ne fournit aucune date précise, une tactique similaire à celle employée ailleurs dans *L'État honteux*, mais en utilisant les indices historiques fournis, le lecteur est en mesure d'encadrer et d'identifier la période historique décrite dans le récit. C'est ce que nous explorerons dans la suite de notre travail.

2.3.L'Anté-peuple : une chronologie détaillée

L'Anté-peuple se distingue dans notre corpus comme un récit où la temporalité est détaillée, permettant au lecteur de repérer aisément les moments clés. Cette approche de la narration des moments romantiques sert le dessein de Sony Labou Tansi en dressant le portrait d'un homme ayant enduré les affres d'un système politique qui déprécie la vie

humaine. Avant d'explorer d'autres développements, le narrateur nous plonge dans l'emploi du temps du réalisateur, débutant avec l'arrivée des vacances d'été et les premiers pas séduisants de « *la fille aux lunettes* ».

La précision de cette chronologie témoigne du désir de l'écrivain congolais de placer les événements vécus par ses personnages dans des cadres temporels et géographiques particuliers. Néanmoins, en dépit de cette chronologie détaillée, des réminiscences, même succinctes, parsèment le texte, apportant au lecteur des éclairages supplémentaires sur les protagonistes : « *Et Dadou commença à raconter à Yéaldara ce que les ordres avaient voulu. Le village. Henri, les autres. Les temps durs. La natte de fou.* » (Labou Tansi S. , 1983). Plus tard dans le récit, le leader des maquisards observe Dadou et prend conscience de la portée significative de son acte : « *C'était, à sa pensée, la plus grosse épave : ça ne savait même pas d'où ça venait. On avait ramassé ça dans un tas de morts que les bérets étaient venus jeter au cimetière. Et comme ça respirait encore, on avait donné l'ordre de ramasser* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 180). Dans cette perspective, les rétrospections présentes dans ce récit visent à raviver la mémoire du protagoniste, lui offrant une compréhension accrue des événements qu'il doit assimiler.

Au-delà de cette chronologie troublante, le lecteur de Sony Labou Tansi rencontre d'importantes complications pour démêler la durée précise de chaque histoire. Bien que l'auteur donne régulièrement des dates « précises » à son lecteur, au lieu de le guider et de créer un ordre qui faciliterait la lecture, ces indications provoquent plutôt une confusion supplémentaire.

2.4.L'Etat honteux, L'Anté-peuple : une chronologie personnelle

Dans *L'État honteux*, une approche similaire se déploie : l'absence délibérée d'indications temporelles. À quel moment précis Martillimi Lopez a-t-il accédé au pouvoir ? À quel âge est-il parvenu au pouvoir ? Le narrateur s'abstient soigneusement de fournir ces données, plongeant ainsi le lecteur dans un dédale narratif où les dates erronées sont légion. À chaque tournant, le narrateur dispense quelques éléments sur le régime du dictateur présidentiel, laissant le lecteur dans une imprécision temporelle délibérée : « *un théâtre de la ville de Yamba-City est venu jouer au palais pour le quarante-neuvième anniversaire* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 113), plus loin encore dans le récit, il ajoute : « *comme quarante*

ans auparavant » (Labou Tansi S. , 1981, p. 175). Au lieu de faciliter la tâche à son lecteur et l'aider à suivre le déroulement des faits, ces deux indications le confondent encore plus.

L'entrelacement des repères devient évident au fil de la lecture. Celui qui attend constamment le « *bout du tunnel* » dans l'espoir d'une lueur indiquant le commencement des événements se trouve finalement, à la clôture de l'histoire, totalement désorienté. De nombreuses interrogations persistent pour lui : Quelle est la durée précise de l'Histoire narrée dans *L'État honteux* ? Encore une fois, le lecteur reste en suspens, car le narrateur s'abstient délibérément de fournir une réponse, accentuant plutôt son désarroi. Un lecteur averti cherche à établir la chronologie exacte des événements en se basant sur le règne du président-dictateur Martillimi Lopez, qui aurait duré quarante ans. Cependant, il se heurte à un problème encore plus complexe : le narrateur souligne que plusieurs présidents ont dirigé l'État honteux bien avant Martillimi Lopez. De fait, c'est Martillimi Lopez lui-même qui énumère la liste de ses prédécesseurs : « *Je ne suis pas Haracho national qui touchait l'argent du pétrole en cachette et qui le jetait dans ses comptes en Suisse, ce qui ne vous a pas empêchés de le foutre père de la nation quelle honte* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 156)

La liste énumérée par Martillimi Lopez compte les noms de plus de vingt-quatre présidents qui ont gouverné le pays avant lui. En considérant la tendance observée dans de nombreux pays africains, où la durée moyenne d'un mandat présidentiel oscille entre vingt et trente ans, tous ces indices temporels, associés à la liste des prédécesseurs de Martillimi Lopez, laissent supposer que l'histoire relatée dans *L'État honteux* s'étend sur plus d'un siècle (certains présidents ayant été assassinés dès le lendemain de leur investiture). Selon les affirmations de Martillimi Lopez, tous ces dirigeants étaient des dictateurs. Il n'a jamais manqué de se vanter, se considérant ainsi comme le premier et unique président démocratiquement élu par le peuple et au service de ce dernier.

L'accession de Martillimi Lopez au pouvoir coïncidait avec la période de décolonisation, marquée par son empressement à rétablir les frontières et à éliminer toutes les empreintes laissées par les colons. Depuis 1960, il dirigeait un État souverain, et son règne s'étendra jusqu'aux années 2040 ou 2060. Pendant ce temps, le peuple continuera à vivre dans un état honteux du moment que le président Martillimi se retrouve « *dans le musée de la Nation dans un cercueil de pierre, avec un œil droit qui n'a pas pu se fermer...* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 23).

D'après l'auteur, une succession de dictateurs se succède, mais le pays demeure continuellement plongé dans une situation « honteuse », tandis que la population continue de subir les mêmes pratiques oppressives. Ces dirigeants autoritaires adoptent pratiquement la même stratégie et approche, chacun tentant de démontrer sa différence par rapport à ses prédécesseurs (Martillimi Lopez étant l'un d'entre eux). Une fois au pouvoir, ces dictateurs mettent en place des politiques qui vont à l'encontre des valeurs humaines et sociales. Cette politique de tyrannie et de violence plonge la population dans un état de chaos.

3. La part des analepses et prolepses

Dans le domaine de la fiction, l'ordre chronologique peut se dérober à la linéarité. Le narrateur retrace de manière rétrospective le passé d'un personnage spécifique afin de mettre en lumière son présent. À travers ce mécanisme, le lecteur peut approfondir sa compréhension du parcours du protagoniste de l'histoire. Bien que parfois imprécise et déroutante, cette chronologie ne pose en aucun cas un obstacle à la compréhension de l'intrigue. Au contraire, les anachronismes narratifs et les digressions que l'on retrouve dans le roman en deviennent des composantes intégrales, renfermant la caricature des nouveaux dirigeants africains qui modifient les habitudes et les modes de vie de leur peuple.

Nous cherchons à identifier quelques anticipations narratives et à examiner le rôle qu'elles jouent dans les divers textes de cet écrivain. Les travaux d'Anatole Mbanga (Mbanga, 1996) quant à eux, nous aident à comprendre le fonctionnement de la prolepse.

3.1. Les analepses : restituer le passé pour expliquer le présent

Les romans de notre ensemble littéraire présentent une temporalité dont l'objectif principal n'est pas de suivre un simple ordre chronologique, mais plutôt de dérouter et de perturber le processus de lecture des lecteurs. Le bouleversement temporel, perçu comme un élément essentiel à la structure de l'intrigue et à la représentation de la réalité, induit inévitablement une instabilité chez le lecteur. En d'autres termes, ces textes ne sont pas toujours en corrélation directe avec l'intrigue principale, ni ne soutiennent systématiquement le développement du roman. Au lieu de cela, ils tendent à rester ouverts à d'autres développements narratifs.

Ainsi, l'arrangement des épisodes dans notre ensemble littéraire dévoile des variations dans l'organisation temporelle des événements narrés. Certains textes commencent avec une

structure tout à fait différente, adoptant la forme « *in medias res* » (Il s'agit d'une expression latine, signifiant littéralement 'au milieu des choses'. En écriture, ce terme est employé pour décrire une histoire qui démarre directement au cœur de l'action, sans préambule ni introduction. Cette approche diffère des récits qui débutent par une exposition ou qui suivent une structure narrative plus linéaire, telle que le voyage du héros). La fonction de cette organisation est de mettre en lumière les éléments essentiels autour desquels se déploie toute l'intrigue, à savoir, dans notre contexte, le jugement des régimes politiques africains postcoloniaux, de l'indépendance à nos jours. Son but est d'accentuer les éléments clés déterminant l'objectif global de l'histoire : juger les régimes politiques africains postcoloniaux, de l'indépendance à nos jours.

3.1.1. Analepses et structure « *in medias res* »

Chez Mimouni et Labou Tansi l'écriture s'inscrit dans une démarche mémorielle, conçue comme un processus où chaque événement relaté dans le texte représente un renouvellement de la mémoire collective et individuelle. Au sein de leur fiction, émerge une écriture en quête d'un espace mémoriel, cherchant à s'ancrer dans l'histoire de leur peuple. La mémoire devient ainsi une assurance qui atteste de l'expérience humaine.

Selon Paul Ricœur : « *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. 8). Pour Gilbert Durant, la mémoire est « *loin d'être intuition du temps, échappe à ce dernier dans le triomphe d'un temps retrouvé, donc nié* » (Durant, 1992, p. 466). Concernant l'écriture de Mimouni, Nadjib Redouane note que l'auteur utilise la mémoire parce qu'elle « *déclenche chez lui la nécessité d'actualiser le passé pour révéler la racine même du drame existentiel du peuple algérien* ». (Redouane, 1999, p. 267).

Le récit s'amorce par le dernier épisode de détention du parcours du protagoniste. Les événements qui seront par la suite décrits se sont déroulés dans une succession d'épisodes, comprenant la naissance d'un héros, l'exil de cinq familles tribales, son engagement dans le maquis en tant que cordonnier, bannissant ainsi cinq familles tribales, et enfin, son mariage avec Houria : « *Peu de temps après mon mariage, je remarquerai les fréquentes visites d'hommes revêtus de lourdes Kachabias, aux allures furtives et mystérieuses. [...] L'un d'eux [...] dit qu'il suffisait de me regarder travailler pour reconnaître l'excellent cordonnier. J'en fus très flatté* » (Mimouni R. , 1982, p. 21).

Ces recours au récit rétrospectif et le jeu de mémoire permettent de dresser le portrait de l'homme modeste sans convictions politiques, qui représente « *le courage de Mimouni dans sa dénonciation de l'immense trahison historique* » (Redouane, 2001, p. 170.). L'utilisation de l'analepsie par Mimouni permet la reconstitution de la mémoire perdue de son héroïne, une mémoire qui s'aligne sur le passé de l'Algérie, désormais « détourné ». Le roman s'implique donc dans la recherche de la construction de la mémoire collective d'une communauté. C'est cette seconde possibilité de « détournement » qui rétablit la trajectoire initiale du fleuve.

Le village Zitouna quant à lui, ne voit pas émerger de tels édifices, même avec la volonté ardente du préfet Omar El Mabrouk de créer de nouveaux monuments. Cette « querelle » entre tradition et modernité transforme le roman en un éloge de la mémoire. Dans ce récit, les monuments sont remplacés par un vieux narrateur qui s'efforce de les raviver à travers les mots de la mémoire. Le contraste est frappant : tandis que dans *Le Fleuve détourné*, la construction du monument vise à immortaliser les habitants, dans *L'Honneur de la tribu*, ce sont les villageois eux-mêmes qui deviennent partie intégrante de la mémoire du village.

La mémoire dans ce texte est basée sur « *la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'Histoire* » (Ricoeur, 2000, p. 26), le témoignage du narrateur âgé peut être envisagé comme une stratégie favorisant l'établissement de lien entre le lecteur et le village de Zitouna. Ainsi, la narration est véhiculée par une voix commune : « *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 R. , 1989, p. 125). Ainsi, l'amertume et le ressentiment de l'histoire révèlent l'intrusion brutale et agressive de la modernité, imposée par un nouveau préfet dans un village qui, jusqu'alors, avait vécu à l'écart du monde.

Dans *Tombéza*, après avoir perdu toute capacité de mouvement, le protagoniste se retrouve paralysé et laissé à l'abandon dans un entrepôt hospitalier. C'est à travers cet espace d'attente que l'histoire de Tombéza est narrée. Contrairement aux deux autres textes de Mimouni, la mémoire dans le cas de *Tombéza* s'inscrit dans ce que Gilbert Durand décrit : « *La mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir* » (Durant, 1992, p. 465). Ici, la mémoire représente le seul moyen par lequel le héros peut accomplir son objectif et assouvir sa vengeance.

3.1.2. Des traumatismes historiques à l'injustice postcoloniale

Outre son rôle dans la reconstruction de la mémoire nationale chez Mimouni et Labou Tansi, l'analepsie sert également à narrer les souffrances d'une population condamnée à une lutte incessante contre l'injustice, qu'elle soit sociale, économique, politique, voire parfois psychologique. Ces analyses revêtent un caractère explicatif en présentant les racines de la misère dans laquelle les individus vivent. À travers des retours en arrière fréquents dans ses récits, l'auteur critique et stigmatise le système qui détourne le passé, verrouille le présent et hypothèque l'avenir des générations, les privant d'un avenir meilleur. Les analepses prédominantes dans les récits de Rachid Mimouni doivent être considérées comme l'élément fondamental de son projet d'écriture orienté vers la dénonciation du régime politique algérien issu des indépendances.

Dans *L'Honneur de la tribu*, Rachid Mimouni, s'efforce de reconstituer le passé glorieux de ses ancêtres. Cette démarche vise à tisser des liens et à transmettre la culture, les traditions et les coutumes d'une époque à une autre. Pour l'auteur, la volonté de transmettre l'héritage ancestral aux générations futures représente le moyen unique de résister au programme de « modernisation » imposé par les nouvelles autorités dans les campagnes. Les analepses permettent ainsi au narrateur de « revenir en arrière » dans le passé, rappelant l'histoire de la tribu et son « honneur » depuis qu'elle s'est retirée dans une vallée de montagne pour échapper à la violence du colonisateur français jusqu'à la date de l'indépendance. Cette période inclut le retour au village natal, désormais dirigé par Omar El Mabrouk, l'un des fils du même village.

En ce qui concerne Sony Labou Tansi, ses œuvres s'inscrivent dans le contexte socio-politique très africain des années 1980. Perçues comme une représentation et un répertoire d'événements sociaux et politiques, les trois œuvres de Sony Labou Tansi, examinées dans cette étude, décrivent la situation globale des populations africaines, en mettant particulièrement l'accent sur celles du Congo. Son projet littéraire vise à recréer le contexte de son époque, orientant ainsi ses thèmes vers une critique virulente du pouvoir politique, dénonçant l'injustice sociale, la violence et l'oppression qui sévissent en Afrique. En plus d'exposer les problèmes sociaux en Afrique, Sony Labou Tansi n'épargne pas les présidents et dictateurs africains, qu'il critique avec une satire mordante. L'auteur utilise la satire comme une arme pour attaquer simultanément le pouvoir politique et la société.

Il est vrai que *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, est l'histoire d'un conflit entre Valancia et Nsanga-Norda, mais il s'ouvre sur une tragédie : « *La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, la veille aussi du jour maudit où Valancia devait fêter son deuxième faux anniversaire* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 13). Cette entrée instantanée dans l'histoire est ensuite accompagnée d'une série d'analyses qui dévoilent la perspective de Sony Labou Tansi et son engagement à prendre position face aux conditions difficiles auxquelles sont confrontés les nouveaux États africains. À travers cette anticipation, le narrateur cherche à avertir le lecteur sur l'origine du mal qui afflige les populations africaines, potentiellement expliquant le chaos qui caractérise leur situation actuelle.

Au sein de ce roman, chaque analepse a pour objectif de révéler l'injustice impitoyable qui prévaut à Valancia. Le centre du pouvoir est situé à Nsanga-Norda, ce qui signifie que Valancia et ses résidents sont victimes d'injustice et de négligence de la part des autorités. Cette négligence se manifeste de manière récurrente, comme en témoigne le cas où, après un meurtre, le maire de Valancia a sollicité les autorités de toutes les manières possibles, mais aucune mesure n'a été prise en réponse. Au moment où « *très peu de ceux qui, à l'époque du crime, avaient l'âge de témoigner conservaient encore des bribes de souvenirs* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 32), la police arrive sur les lieux pour établir un constat. Elmano Zola, assassiné et démembré puis mis au congélateur par ces meurtriers, témoigne lui aussi de l'injustice qui sévit à Valancia.

3.1.3. *L'honneur de la tribu, Les sept solitudes de Lorsa Lopez* : entre tradition et modernité

Au sein de ces deux romans, les analepses peuvent être catégorisées en deux groupes : dans le texte de Mimouni, certaines concernent l'histoire d'Omar Mabrouk pendant les guerres coloniales, tandis que d'autres se réfèrent à la période après son retour à Zitouna en tant que gouverneur. Dans le texte de Labou Tansi, elles traitent de l'histoire des habitants de Valence et certaines sont liées à la grève des femmes ainsi qu'à l'héroïne Estina Bronzario. Pour Mimouni, elles visent à déconstruire l'image légendaire de l'ex-Moudjahid en présentant le jeune gouverneur comme un individu odieux. Pour Sony Labou Tansi, l'enjeu est de restaurer le passé glorieux de Valancia, alors que les forces postcoloniales multiplient les tentatives pour la priver de sa capitale.

Insérées dans sa stratégie de déconstruction des bases de la vie traditionnelle et du patrimoine immémorial des villages, le nouveau préfet commence par s'attaquer aux eucalyptus qui datent de plusieurs millénaires : « *Sur un signe d'Omar El Mabrouk, les bulldozers se mirent à gronder, dégageant des jets de fumée noire, puis avancèrent lentement. Effaré, l'imam recula et s'en fut en se répandant en imprécations* » (Mimouni R. , 1989, p. 185). Cependant, avant de s'attaquer au problème des eucalyptus, il décide de dissoudre la *djemaâ* (conseil des anciens chargé d'organiser la vie tribale) et de la remplacer par un maire : « *Voici l'arrêté, ajouta-il en sortant une feuille de sa poche [...] Car, bien entendu, votre djemaâ est, de ce fait, automatiquement dissoute* » (Mimouni R. , 1989, p. 107).

En cherchant à éroder les valeurs traditionnelles des habitants du village de Zitouna, le gouverneur Omar El Mabrouk a instauré une modernisation qui permettait l'importation de biens de divertissement et d'idées étrangères, divergeant ainsi des traditions et coutumes ancestrales. Ainsi, le projet de modernisation semble être davantage motivé par un désir de vengeance que par un véritable programme de développement.

Chez Labou Tansi, les retours en arrière servent à évoquer le passé riche des habitants de Valancia qui « *font figure de blancs-becs, avec leurs vingt-sept siècles* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 16).

La narratrice cherche à retracer « le malheur » qui frappe la ville Valancia : « *[...] la veille aussi du jour maudit où Valancia devait fêter son deuxième faux centenaire...* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 13). Cependant, le malheur qui s'abat sur Valancia ne trouve pas son origine dans le jeudi tragique, mais bien avant cela, car « *quand les autorités avaient pour la septième fois décidé de transporter la capitale de Valancia à Nsanga-Norda* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 14).

3.2. Le statut des prolepses : quel usage chez Mimouni et Labou Tansi ?

À la différence des analepses qui prédominent dans les textes de notre ensemble, les prolepses sont peu nombreuses et rares. Avant de se pencher sur l'analyse du rôle des prolepses dans notre ensemble, il est essentiel de comprendre leur position dans les récits. Selon Gérard Genette, la prolepse, la prolepse « *est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale [...]* » (Genette G. , 1972, p. 105).

3.2.1. Les prolepses et le contexte postcolonial

D'emblée, il est crucial de reconnaître la difficulté d'envisager un avenir prospère et porteur d'espoir dans un contexte de violence et de dictature, ou dans un environnement dépourvu d'espoir. Les narrateurs des six romans ont délibérément choisi de ne pas offrir d'anticipations susceptibles d'apporter une lueur d'espoir ou d'imaginer un futur prometteur. Ils préfèrent accorder au lecteur la liberté d'imaginer les événements à venir tout en interprétant le texte en fonction du contexte sociopolitique dans lequel il évolue. Les deux auteurs accordent moins d'importance aux prolepses dans leurs textes. Pourquoi cette absence de prolepses chez Mimouni et Labou Tansi ? Rencontrent-ils des difficultés à envisager l'avenir dans un contexte incertain ? C'est peut-être pour cette raison que les deux auteurs peinent à imaginer l'avenir capable de faire oublier au lecteur les souffrances du régime postcolonial. Cette difficulté explique le pessimisme des deux auteurs, connus pour leur engagement aux côtés des peuples dont l'indépendance a été confisquée.

Chez Mimouni et Labou Tansi, l'utilisation fréquente des prolepses vise à dépeindre un avenir incertain et la difficulté d'imaginer des jours meilleurs dans un contexte de dictature, de despotisme et de totalitarisme. Il est observé que tous les textes de notre corpus se distinguent par des interruptions temporelles, avec des liaisons quasi inexistantes entre le passé et le futur des individus. La prédominance des retours en arrière dans notre corpus reflète la stagnation des gens et leur incapacité à mobiliser les ressources nécessaires pour instiguer le changement. Cela est particulièrement frappant, car les périodes postcoloniales devraient normalement apporter liberté, prospérité et espoir à des peuples qui ont longtemps lutté contre la domination coloniale.

Dans *L'Anté-peuple*, les personnages sont recherchés partout. Dans ce contexte caractérisé par la peur, l'angoisse et le pessimisme, chaque personnage tente d'adopter une « politique » propre à lui : l'un joue au « fou », l'autre, « adopte la politique de l'autruche » Amando, quant à lui, garde l'espoir de vivre dans un monde sans haine : « *Cela est la fin, dit le vieux. Dans dix ou vingt ans, vous savez, nos enfants haïront le béret comme nous avons haï le colon. Et commencera la nouvelle décolonisation. [...] La haine sera passée. Le sang, la chair, le béret* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 156).

La représentation temporelle souligne les convictions des personnages concernant l'avenir. L'emploi de déclarations futures simples dans ce passage indique la confiance et la certitude d'Armando quant à un avenir plus prometteur.

Le narrateur de *L'Honneur de la tribu* quant à lui, dépeint les villageois comme une communauté imprégnée de nostalgie du passé, qui peine à se projeter dans l'avenir en rejetant le projet de modernité imposé par le jeune préfet Omar El Mabrouk.

3.2.2. Les prolepses : du pessimisme à la prédiction du malheur

En analysant *La Malédiction* de Mimouni, Bendjelid a soulevé une prolepse dans laquelle le narrateur avait annoncé l'intervention de l'armée : « *Dans quelques heures, l'état de siège sera déclaré. L'armée a décidé de nettoyer les places de la ville. Les groupes d'intervention spéciale sont déjà en train d'investir les repaires intégristes* » (Bendjelid F. , 2006, p. 248.). Cette prolepse raisonne comme un avertissement de ce qui va se passer en Algérie durant la décennie noire (Elmetwalli Mohamed, 2020).

Les prolepses qui figurent dans *Le Fleuve détourné* ont aussi « prédit » l'avenir d'un pays inondé de sang. Les événements du 05 octobre 1988 trouvent aussi cette prophétie au sein du roman : « *Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, car le soleil dessèche tout, et notre mémoire est courte* » (Mimouni R. , 1982, p. 128).

Néanmoins, cette malédiction pourrait se métamorphoser en une révolution, semblable à un déluge déferlant sur des régimes qui altèrent le destin de peuples entiers. Même si la malédiction a longtemps pesé sur les esprits, le temps finira par faire évoluer la situation.

En réalité, ce déluge annoncé serait une sorte de « genèse à l'envers ». Le nouveau régime algérien issu de l'indépendance a introduit un nouvel « ordre » en détournant le fleuve dans une direction jugée légitime. Pour inverser cette « création » apparemment défectueuse, il faudrait un déluge capable d'annihiler tout ce qui a été entrepris. Le chaos doit être rétabli. Ainsi, sur une terre redevenue vierge, toute trace d'un régime corrompu sera effacée et le fleuve reprendra son cours initial.

Au sein de *L'Honneur de la tribu*, l'anticipation est à considérer comme une sorte d'avertissement car, contrairement aux deux romans précédents, *L'Anté-peuple* et *Le Fleuve détourné* dont les anticipations figurent dans les dernières pages, elles s'affichent dès les

premières lignes : « *Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer* » (Mimouni R. , 1989, p. 82). Cette deuxième prolepse vient contredire ce qui a été annoncé au départ : « *Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée* » (Mimouni R. , 1989, p. 11). Les habitants du village de Zitouna nourrissent l'espoir d'un projet économique qui les tirera de l'obscurité, mais ils réalisent rapidement que c'est en fait une entreprise de vengeance ourdie par Omar El-Mabrouk pour rétribuer le village qui avait abandonné son père dans son combat contre l'ours.

La dernière prolepse dans ce roman se trouve dans le début du dernier chapitre « *Qui est ce con ? demanda Omar El Mabrouk à son secrétaire* » (Mimouni R. , 1989, p. 205). Elle n'ouvre pas le chapitre, mais elle arrive juste après le commentaire du narrateur « *voilà, j'ai terminé mon récit. La suite de l'histoire, tu la connais mieux que moi, puisque tu en as été l'un des protagonistes* » (Mimouni R. , 1989, p. 205). Contrairement à la précédente qui laissait le lecteur sans aucune information, cette dernière dévoile l'identité de la voix. Toutefois, bien que l'orateur ait été identifié, le contenu de son discours demeure inconnu. Le ton d'Omar transmet une légère inquiétude. En d'autres termes, la dernière prophétie, quant à son contenu, pourrait être liée à la prophétie du premier chapitre annonçant l'arrivée d'Omar, symbolisant ainsi l'arrivée de personnages importants extérieurs au village.

Chez Labou Tansi, les communautés subissent les conséquences d'une série d'événements malheureux, certains d'entre eux survenant même avant leur naissance. L'avènement de Martillimi Lopez au pouvoir ne fait que corroborer la prédiction de ce malheur. En analysant les éléments anticipatoires présents dans ces trois romans, il devient manifeste que la vision du monde de ces écrivains est teintée de pessimisme. Pour eux, concevoir un avenir prometteur dans un contexte de guerre et de violence semble quasiment impossible. Le pessimisme qui transparaît dans les œuvres de ces deux auteurs est amplifié par la problématique de la discontinuité temporelle.

En littérature, chaque écrivain emploie ses propres techniques narratives pour véhiculer un système de valeurs selon sa propre idéologie : « [...] *J'écris pour qu'il fasse peur en moi. Et, comme dit Ionesco, je n'enseigne pas, j'invente. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 9). Rachid Mimouni adopte également une approche similaire en établissant un système narratif qui utilise une temporalité au service de son engagement politique.(Elmetwalli Mohamed, 2020).

En récapitulant, l'examen de notre ensemble de textes met en évidence une préférence plus marquée pour l'utilisation de l'analepse plutôt que de la prolepse. Alors que les flashbacks sont justifiés par la persistance des blocages au sein des sociétés africaines, qui semblent incapable de débloquent leur aptitude à l'auto-gouvernance, les anticipations suggèrent que cette même aptitude les projette vers un avenir incertain.

À travers son aspect rétrospectif, le retour en arrière perturbe le récit linéaire tout en retardant le déroulement, reflétant ainsi les caractéristiques des nouveaux régimes postcoloniaux qui entravent toute initiative contribuant à la réalisation des aspirations longuement espérées par le peuple. Le sentiment de désillusion est accentué par l'utilisation de la prophétie, qui anticipe souvent des malheurs futurs et préfigure le voyage tragique du sujet postcolonial. Il revient aux lecteurs de construire leur propre parcours au-delà des ruptures temporelles et du pessimisme qui semblent occulter leur avenir.

4. Le choix de la focalisation : L'expression de la conscience populaire

L'un des traits qui domine la fiction dans notre corpus est l'appel à de nouveaux genres narratifs (Semujanga, 2001), tout en abandonnant le modèle traditionnel du réalisme dans lequel le narrateur omniscient est partout, maîtrise le temps et tout ainsi que d'autres clés l'histoire. Les narrateurs de ce genre se font rares dans les textes que nous avons étudiés. Nous rencontrons des romans qui se distinguent par une focalisation interne stricte, ainsi que d'autres qui présentent un changement de perspective narrative tout en maintenant une prédominance interne. Quelle est la raison derrière le choix de nos deux auteurs d'opter pour une focalisation interne pour raconter les histoires de leurs personnages ?

Dans les textes étudiés, le narrateur principal fait parfois intervenir d'autres acteurs. L'utilisation du dialogue est l'un des moyens pour établir ce canal générant ainsi une pluralité de perspectives. Bien que cette diversité de points de vue puisse désorienter et perturber le lecteur dans notre corpus, elle lui offre néanmoins la possibilité de posséder toutes les informations du texte. Cela évite également de le confiner à une focalisation unique, comme on le trouve souvent chez les romanciers réalistes. Les textes de notre corpus recourent rarement aux narrateurs omniscients traditionnels, privilégiant une approche dominée par la focalisation interne et externe.

Pour notre analyse, nous pouvons répartir notre corpus en deux catégories : Il y'a, d'une part, des romans dont le narrateur ne possède pas assez d'informations (savoir limité)

et, d'autre part, des romans dont le narrateur mélange les points de vue ; tantôt homodiégétique, tantôt narrateur omniscient.

4.1. La mort du narrateur traditionnel : *Le Fleuve détourné* et *L'honneur de la tribu*

Le Fleuve détourné présente un système narratif tout à fait unique. En fait, le narrateur principal qui raconte les événements de l'histoire n'a pas d'identité, il ne se manifeste que sous la forme de la voix du « je ». Son rôle est loin d'être un personnage impliqué dans les événements, mais c'est lui qui montre la voie et ouvre l'histoire. Au fil de la progression du texte, nous constatons qu'il devient un élément de liaison, assurant la cohésion entre les événements des « petites histoires » qui composent « l'histoire de base ». Ainsi, à la différence du narrateur omniscient typique des romans réalistes, le narrateur de *Le Fleuve détourné* ignore et est incapable de discerner les intentions des personnages qu'il rencontre. De retour au village, le narrateur-personnage découvre un autre monde dont il ignore tout. Afin de saisir les événements en cours dans son environnement, il interroge son cousin. Ce dialogue entre les deux personnages souligne que le narrateur est loin d'être omniscient :

- Tout le monde te croyait mort, commença Ahmed.
- Depuis mon arrivée au pays, on m'a bien souvent répété cette phrase.
- C'est normal. Personne ne s'attendait à te revoir.
- J'ai grande joie à te retrouver à ce poste. La famille peut être fière de toi.
- Ces responsabilités m'occasionnent beaucoup de tracas, répondit-il modestement.
- Dis-moi, cousin, je voudrais te poser une question (Mimouni R., 1982, p. 59)

De retour au village, il fait face à un environnement dont il méconnaît complètement le fonctionnement. La déviation de son « fleuve » de son cours habituel ne le laisse pas insensible. La mise en avant narrative de ce personnage revêt une signification particulière. En prenant conscience de l'ambiguïté de sa situation, il adopte clairement des positions sociopolitiques et exprime ses convictions face aux défis de l'Algérie postindépendance.

Cependant, comment les informations sont-elles communiquées au lecteur lorsque le narrateur choisit de les omettre ? Qui se charge de relater des événements effacés et oubliés de la mémoire des fantômes ? Pour résoudre ces questions, on peut expliquer que la technique narrative utilisée dans *Le Fleuve détourné* repose sur les nombreuses « petites histoires » rapportées par d'autres personnages, qui contribuent à évoquer des événements oubliés par le narrateur principal. En d'autres termes, ces personnages intermédiaires, par le biais de leurs récits, s'efforcent de rafraîchir la mémoire de l'ancien combattant.

La même stratégie narrative est observée dans *L'honneur de la tribu*, le narrateur demeure également le point focal exclusif qui structure l'intrigue et guide le lecteur à travers l'univers fictionnel. Tout comme dans *Le Fleuve détourné*, où la narration se déroule à travers le revenant, celle de *L'Honneur de la tribu* se réalise également par l'intermédiaire du « vieux cheikh » qui s'efforce de guider le lecteur dans le récit. Le récit, oralement transmis par le vieux narrateur, est directement retranscrit par le jeune juge. Le narrateur n'a ainsi aucune perception des motivations des personnages ni de leur état d'esprit. Son rôle se limite à relater les faits en demeurant extérieur à l'histoire. Tout ce qu'il rapporte émane de sa compréhension du monde vécu, sans avoir une connaissance exhaustive des éléments qui entourent le récit.

En conséquence, ce narrateur est homodiégétique, à l'instar de celui de *Le Fleuve détourné*. Les verbes tels que « découvrir », « constater », « croire » indiquent que le vieux cheikh n'est pas un narrateur omniscient :

Nous découvrîmes enfin qu'Omar El Mabrouk avait raison. La fine poussière des eucalyptus avait affecté nos esprits. Ce fut à notre retour que nous constatâmes que les mots avaient changé de sens, les enfants de sexe, les adultes d'âge, les femmes de mari, les hommes de métier et de fortune. (Mimouni R. , 1989, p. 171)

Beida Chikhi, remarque que « le support narratif est à la charge d'un personnage impliqué qui, du dehors, raconte ce qu'il a vu et ce qu'il a vécu » (Chikhi, 1997, p. 215). Le lecteur explore l'univers romanesque à travers la seule voix narrative, celle du vieux cheikh, qui ne partage que les informations dont il dispose. La narration prend ainsi naissance de cette interaction avec l'interlocuteur.

4.2. Tombéza : du narrateur homodiégétique au narrateur omniscient

Tombéza mêle à la fois un narrateur homodiégétique et un narrateur autodiégétique. La narration homodiégétique offre au lecteur une expérience immersive des souffrances endurées par le pays pendant la période coloniale. Tout au long des deux périodes, les épreuves vécues par Tombéza le poussent à s'aligner avec les détenteurs du pouvoir. Ainsi, les événements du récit sont appréhendés à travers le prisme de cette existence misérable, avec une narration en focalisation interne, étant soumise exclusivement à la mémoire du protagoniste. Cette utilisation du point de vue autodiégétique dans *Tombéza* semble être une stratégie visant à révéler les véritables tourments qu'a connus le peuple algérien depuis sa lutte pour l'indépendance. La volonté du narrateur de communiquer au lecteur toute la violence subie par Tombéza et le sort tragique réservé aux Harki justifie le choix d'une focalisation interne « *Ils*

essayèrent d'abord de prendre contact avec les maquisards pour leur demander des directives. Ces derniers approuvèrent la création de la milice, ordonnèrent de ne rien entreprendre d'autre jusqu'à l'arrivée des responsables du F.L.N » (Mimouni R. , 1984, p. 157.)

Le sort réservé aux harkis domine tout le récit. À la page 160, le lecteur est confronté à un changement de focalisation, alors que le narrateur se questionne sur l'identité de l'homme venu le chercher et les raisons de cette recherche. En dépit de la confiance accordée à un narrateur qui semble tout connaître de l'histoire, il est évident qu'il tente encore de dévoiler l'identité du violeur de sa mère. Bien que le narrateur prétende ne pas avoir d'information sur ce dernier, certains passages de l'histoire suggèrent le contraire, le plaçant ainsi dans une position de narrateur omniscient, ayant une compréhension totale des détails de l'intrigue.

Dans certains endroits du récit, la focalisation interne subit quelques coupures qui la brisent : *« À l'annonce de la nouvelle, le visage de Messaoud resta impassible. Comme s'il n'avait rien entendu, comme si les paroles de la femme s'étaient immédiatement dissipées dans l'air tel un parfum trop volatil, sans agir sur les sens de l'homme »* (Mimouni R. , 1984, p. 30). Le narrateur s'exprime par un « Je » qui s'inscrit dans une perspective personnelle car, ce personnage qui incarne le mal, ne peut représenter un groupe ou une communauté. Le narrateur est loin d'être en possession de tous les détails de l'histoire, il présente des connaissances limitées. Les expressions *« je crois avoir sérieusement empoisonné l'existence des gens de ce douar »* (Mimouni R. , 1984, p. 45) et *« Au fond, Je crois que c'était de ma faute. J'avais oublié la tare irréductible que je portais par héritage maternel et j'avais cru pouvoir faire comme les autres enfants »* (Mimouni R. , 1984, pp. 33-43), justifient l'emplacement du narrateur par rapport à son récit.

4.3.L'Anté-peuple : Un récit monologal

Dans *L'Anté-peuple*, en dépit de sa construction en chapitres, le lecteur est confronté à une structure fragmentée caractérisée par une chronologie confuse et des espaces qui ne correspondent pas systématiquement à ces découpages. Bien que le texte soit organisé en 17 chapitres, le nombre de pages varie d'un chapitre à l'autre. Les chapitres 5 et 8 se distinguent par leur brièveté, comptant seulement 4 pages chacun, et ils mettent en lumière des temps primordiaux de la vie du protagoniste. D'un côté, on y trouve le récit d'une soirée avec Yavelde au cours de laquelle Dadou le rejette brutalement, soulignant son manque d'empathie

envers les sentiments blessés de l'héroïne. De l'autre côté, des passages décrivent le protagoniste en prison refusant toute défense. Le chapitre 11 quant à lui, il se concentre principalement sur le départ du héros qui traverse la rivière pour accéder à une vie différente selon ses souhaits. L'auteur attribue 19 pages à ce chapitre, ce qui n'est pas surprenant, car il présente au lecteur un personnage, Dadou, en quête d'initiative et de renouveau. Autrement dit, le héros cherche à influencer le cours des événements. Cependant, malgré la structure classique du découpage en chapitres (17 au total), le roman peut également être considéré comme un récit autobiographique à la troisième personne du singulier, relatant la vie du protagoniste Dadou. En ce qui concerne Yéaldara, le narrateur lui consacre 38 pages pour sa description, réparties sur les chapitres 13, 14, 15 et 16.

Ce qui est frappant dans *L'Anté-peuple* c'est que les événements sont organisés différemment que les chapitres ne sont numérotés. Le texte a une structure d'un monologue et le protagoniste, Dadou, ne parle qu'à lui-même. D'ailleurs c'est Yéaldara qui fait ce constat en s'adressant à Dadou : « *Vous vous monologuez tant* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 39). En plus du monologue, il convient de noter que, dans le roman, la description domine même dans les temps les plus forts de l'histoire. Voici quelques exemples de passages qui présentent ce que nous venons d'annoncer :

Evènement	Description
Le massacre des pêcheurs	« [...] Il y a trois ans, des gens sont venus de l'autre rive, qui ont attaqué cette cité. Ils ont massacré les paisibles vacanciers, puis sont repartis sur le fleuve. C'était un coup dur. L'Etat s'est énervé et, pour se venger, il est tombé sur les pêcheurs ». (Labou Tansi S. , 1983, p. 29)
Dadou Tabassé et lynché	« On l'avait donc enlevé. On l'avait tiré jusqu'au fleuve. Et là, dans une sorte de mare vaseuse, on l'avait battu et laissé pour mort ». (Labou Tansi S. , 1983, p. 32)

Qui narre donc dans *L'Anté-peuple* ? Qui prend en charge la narration ? Quel est le rôle précis de cette focalisation omnisciente ? Pour obtenir ces réponses, le lecteur doit scruter attentivement le texte, car l'auteur emploie un style qui perturbe et dérange son lecteur. Le lecteur se trouve donc face à un narrateur omniscient qui concentre son attention sur le héros et le présente même comme s'il s'agissait d'une autobiographie. Cependant, l'auteur interrompt périodiquement cette présentation avec d'autres scènes, croisant ainsi le regard du héros dans certaines situations, notamment lorsque Yéaldara est invitée à danser.

Plus loin dans le récit, à la page 101, lorsque Yéaldara s'adresse à Dadou : « *Tu n'es pas un homme. Tu es une chose. Tu ne penses pas aux autres. Tu ne vois pas les autres. Tu ne vois que toi* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 101). La confirmation de ce statut ne tarde pas à nous parvenir, puisque la réponse de Dadou est positive : « *C'est vrai...Au monde, nous y venons, parfois ensemble, mais chacun à son chemin. Et je crois qu'il faut se foutre des autres pour être en paix* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 102). Quelques pages plus loin, Dadou ajoute : « *Je me parle. Je me dis. Et ça fait horriblement mal, j'ai eu deux cœurs, le premier on me l'a brisé, le second m'a brisé. Si bien que...Oh ! tu sais. Je suis mon ami, je ne me cache rien ; je me dis tout. Au fond, le fait que tu sois-là n'ajoute rien* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 108).

Ainsi, cette double confirmation met en lumière que Dadou agit essentiellement en tant que conteur pour lui-même, et l'utilisation de la focalisation zéro s'avère être une stratégie déployée par l'auteur pour maintenir son héros dans l'isolement. Il s'agit donc d'un récit qui ne se limite pas à être une simple expression de l'imagination, mais qui cherche également à susciter des émotions et à provoquer une réflexion politique et esthétique, Dadou étant le parfait exemple. Le héros incarne le symbole d'un peuple tout entier assujetti au totalitarisme des dictateurs.

4.4.L'Etat honteux : Un récit à voix multiple

L'originalité de *L'État honteux* se révèle par son système narratif à double instance. Effectivement, au fil de l'histoire, la première instance narrative (le narrateur réel) cède la place au protagoniste, qui prend à son tour le rôle de deuxième instance narrative. Ces deux instances narratives et leurs statuts respectifs sont établis dès les premières pages du récit. Le roman débute avec un narrateur acteur de type omniscient : « *Nous lui fîmes visiter la capitale : rue Valtanza, rue Dorbanso, rue Corbanzo, rond-point Graci, l'Opéra...Nous l'emmenâmes à Vatney, la cité du pouvoir. ...* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 98)

Le lecteur suit et prend part à la présentation du héros faite par la première instance narrative (le narrateur omniscient), s'associant directement aux paroles du héros qui s'exprime à travers la conjonction « et » pour communiquer avec son exécutif. Les paroles du président Martillimi Lopez dominent le déroulement des événements initié par le narrateur principal. Cependant, une fois le discours achevé, le narrateur-personnage reprend les rênes : « *Et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 10). La confusion ne se limite pas à cela, l'auteur va plus loin en entremêlant et alternant les récits à

deux voix : « [...] *il traça quatre lignes droites qui se rejoignaient deux à deux, laissant les parties du territoire national chez nos voisins et prenant à nos voisins des parties de leur territoire parce que mes frères et chers compatriotes c'est la décision de ma hernie : la patrie sera carrée* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 10). Dans cet extrait les modalités du passage de la première instance narrative à la deuxième, c'est-à-dire la prise de parole par le héros Martillimi Lopez se font par le biais d'un articulateur logique « *parce que* » suivi d'un pronom possessif « *mes* ».

4.5. Les sept solitudes de Lorsa Lopez : le « nous », une narration communautaire

La singularité de ce roman réside dans sa narration communautaire « nous » que le lecteur ne découvre qu'à la page 38 où le narrateur/ conteur avoue qu'il faisait partie du groupe de femmes autour de leur cheffe, Estina Bronzario : « *Fartamio, Marthalla, Anna Maria, Nellanda, Sonia O, Almeida, Fartamio Andra do, Nguélo Ndala et moi* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 38). Mais avant de se faire conteur, le « nous » était déjà un auditeur dans ce groupe : « *Fartamio Andra nous avoua plus tard qu'elle avait eu une forte envie de le mettre dehors* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 67). Qui raconte donc les événements de ce texte ? S'agit-il d'un narrateur ou d'une narratrice ? La réponse nous a été donnée à la page 78 : « *Vous vous rendez compte, madame : elle me jette le monde entier à la figure, elle pisse sur mon cœur mais moi je l'aime. Dites-lui cette chose, vous qui êtes femme comme elle, peut-être l'entendra-t-elle* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 78). Pour révéler la véritable identité de la narratrice, il est nécessaire d'attendre la page 105, où l'identité du narrateur « je » est dévoilée, révélant ainsi qu'il s'agit d'une fille « *Estina Bronzario nous allaita et nous fit boire l'eau de miel et de vin de palme d'un jour* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 105)

Ce récit raconté par la narratrice n'est en réalité que « *son récit* » (Euzenot-Le Moigne, 2010), c'est-à-dire un récit qui raconte la vie de Gracia, la narratrice et non pas celui d'Estina Bronzario tel qu'il est mentionné dans le roman. Le roman semble englouti par des événements interminables, les chapitres se succèdent sans qu'une chronologie linéaire ne guide le lecteur à travers le récit. Ainsi, le texte adopte une narration éclatée, abandonnant la démarche du récit individuel en « je » au profit d'un récit collectif en « nous » avec divers narrateurs. En réalité, l'intégralité du récit est présentée par un narrateur homodiégétique en « nous », où les massacres vécus par les habitants de Valancia contribuent à forger leur identité.

La description du premier meurtre provient d'un narrateur qui semble avoir anticipé les événements et les prédit à sa manière. C'est un énonciateur qui se dissimule derrière un « nous » et qui se révèle plus tard dans le récit. Ainsi, cette voix à laquelle le lecteur s'est familiarisé, soutient le récit en insérant un commentaire qui introduit une rupture significative et remet en question les fondements des plus de vingt-sept pages d'histoire déjà exposées. De multiples voix se superposent à ces deux narrations, compliquant davantage la tâche du lecteur qui peine à discerner le fil conducteur du récit, surtout lorsqu'il est confronté à d'autres rumeurs. Cette diversité de voix révèle que les points d'où provient l'énonciation sont variés, engendrant une incertitude initiale sur la vérité entourant la mort et une multitude de micro-récits dans le texte. À mesure que l'histoire avance, le degré d'incertitude augmente.

En résumé, les romans de notre corpus s'éloignent des traits d'écriture de la fiction réaliste traditionnelle en littérature africaine. Contrairement à la tendance générale de dépeindre la réalité en rivalisant avec le monde réel à travers des détails descriptifs et des explications documentaires, ces textes adoptent les caractéristiques d'une fiction moderne. Ils se tournent vers l'imaginaire, rompant avec les conventions du quotidien et du réel. Cette altération temporelle est notable grâce à l'utilisation fréquente d'analepses. Ce changement de perspective et cette rupture temporelle incongrue placent les lecteurs de nos deux auteurs dans une position inconfortable. Bien que ces éléments perturbateurs puissent déconcerter le lecteur visé, pour les deux auteurs, ils représentent le seul moyen de décrire les réalités politiques de leurs pays respectifs.

Il apparaît évident que, dans ces textes, le temps, tout comme l'espace, est sujet à une manipulation à la fois esthétique et politique. Les deux auteurs cherchent à dépeindre un contexte sociopolitique marqué par la violence. À leurs yeux, le temps se décline en trois dates bien distinctes : un passé riche et sublime, un présent étouffant et brumeux, et un futur sombre et incertain. Cette dislocation temporelle, caractérisée par une temporalité particulière, reflète leur volonté d'expliquer le vide et le chaos qui enveloppent les personnages, en quête désespérée d'un passé où ils ressentaient véritablement leur « être », aujourd'hui perdu à jamais. Le dialogue entre ces deux écrivains transcende les frontières historiques, incarnant une sorte d'intemporalité. Les époques précoloniale, coloniale et postcoloniale offrent ainsi au lecteur la possibilité de « voyager » à travers plusieurs périodes historiques.

Chez ces deux auteurs, l'entrelacement du temps et de l'espace crée un monde où les adversaires demeurent des perdants incompréhensibles. La temporalité devient ainsi le reflet

d'un univers où les personnages traversent des histoires sans vraiment saisir leur destin, tandis que toute tentative de liberté potentielle est perçue comme incertaine, étant donné que le souverain est strictement « programmé » selon ses propres normes, dictées par l'horloge. Les anachronies symbolisent donc l'incapacité des protagonistes à rendre compte du temps mesuré par le nouveau régime. Cependant, du point de vue des nouveaux démons, elles représentent l'absence d'une trajectoire claire à suivre pour que les individus puissent rendre compte de ce qui se déroule autour d'eux.

En somme, dans les romans de Mimouni et de Labou Tansi, la temporalité dans le roman est une expérience sensorielle. Elle invite à la réflexion sur la nature cyclique du temps, où le passé, le présent et le futur s'entrelacent comme les fils d'une tapisserie infinie, créant une œuvre qui transcende les limites temporelles pour devenir éternelle. Ainsi, le roman devient une exploration intemporelle de l'âme humaine, un voyage à travers les méandres du temps où chaque page est une invitation à la contemplation.

Troisième chapitre

Systeme et organisation des personnages : binarité
personnage dominant / personnage dominé

Au sein d'une œuvre romanesque, le personnage n'est pas simplement une entité fictive, mais une force vivante qui anime les pages de l'histoire. Sa place est centrale, tout comme le protagoniste émerge de l'ombre des mots pour prendre vie dans l'imagination du lecteur. Les écrivains, tels des architectes littéraires, érigent des mondes imaginaires où les personnages occupent un espace riche de significations, tissant des liens complexes avec le lecteur. Sa place dans le roman va au-delà de son rôle dans l'intrigue. Il devient le véhicule à travers lequel le lecteur explore des univers inconnus, ressent des émotions insoupçonnées, et s'immerge dans des expériences qui élargissent la perspective. Chaque personnage est une fenêtre ouverte sur des mondes intérieurs, des histoires personnelles et des vérités universelles.

Les romanciers établissent un dialogue subtil entre les personnages, créant des interactions qui reflètent la complexité des relations humaines. L'amour, la haine, l'amitié, la trahison - ces fils narratifs tissés entre les personnages définissent les contours émotionnels du récit. La place du personnage devient alors une scène où se jouent des drames intimes, des conflits universels et des moments de révélation qui résonnent avec la condition humaine.

Cet élément fondamental à l'intrigue est aussi le vecteur du changement. Il évolue au fil des pages, transformé par les épreuves, les rencontres et les découvertes. La dynamique de son parcours devient une métaphore de la croissance, de la résilience, et de la quête de sens. À travers le personnage, le lecteur explore la notion du temps, de l'apprentissage et de la métamorphose.

Selon Paul Ricœur (Ricoeur, 1984), la conception du personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative car le récit ne se contente pas d'imiter des actions, mais doit également imiter des êtres agissants. La théorie de Paul Ricœur trouve écho dans les propos de Gérard Vigner qui affirme que le personnage réussit à partir de la dispersion de signes verbaux, à susciter l'illusion d'une existence vivante, créant ainsi l'impression qu'une entité autonome prend véritablement vie, presque comme des êtres réels. (Vigner, 1992). Roland Barthes quant à lui, le définit comme fruit des combinaisons qui représentent des identités et des statuts complexes et évolutifs (Barthes, S/Z, 1970). Dans une œuvre romanesque, les personnages évoluent et s'embellissent constamment selon le déroulement des faits.

Les romans de notre ensemble de textes, en particulier ceux de Sony Labou Tansi, se distinguent par un nombre significatif de personnages (63 pour *L'Anti-peuple*, 315 pour *L'Etat honteux* et 116 pour *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*) (Moigne E. L., 2010). Il est important de noter que l'écrivain congolais, également dramaturge, sculpte des personnages à travers son écriture théâtrale. En revanche, Rachid Mimouni, avec moins de personnages (ne dépassant pas 25 par roman), offre la possibilité d'une analyse plus approfondie en se concentrant sur ceux qui participent activement à l'intrigue. C'est particulièrement le cas dans *L'Etat honteux*, où la plupart des personnages ne sont évoqués qu'une seule fois, voire apparaissent de manière sporadique pour exprimer une opinion.

La caractérisation des personnages et leur distribution contribuent de manière significative à la substance de leurs discours au sein du texte. Leur présence ne demande pas simplement au lecteur de les contextualiser dans les situations qui les ont façonnés, mais plutôt de les utiliser comme fondement pour construire la structure du roman. Ce sont des êtres qui s'expriment, narrent des récits et rêvent. Au cœur des voix multiples de l'Afrique, au sein de l'évolution de la vie du peuple africain, confronté à la tromperie et à la menace, et dans la souffrance de faire face aux maux de la société qui prévaut, Mimouni et Labou Tansi engagent leurs réflexions contre les régimes autoritaires.

Dans le cadre de ce chapitre, nous cherchons à montrer que la place du personnage dans les romans de Mimouni et de Sony Labou Tansi est indissociable de la réflexion sur l'identité. Chaque personnage, avec ses caractéristiques uniques, ses contradictions et ses aspirations, représente une exploration profonde de ce que signifie être humain. La littérature devient un miroir où le lecteur se reconnaît, se confronte et s'interroge sur sa propre existence. En ce sens, sa place au sein de l'œuvre romanesque transcende le rôle traditionnel pour devenir une expérience littéraire immersive. C'est un voyage, une quête, et une rencontre avec l'humanité, où chaque personnage laisse une empreinte indélébile dans l'esprit du lecteur, façonnant la perception du monde et la compréhension de soi-même.

1. Système et organisation des personnages chez Mimouni et Labou Tansi

L'organisation des personnages dans une œuvre romanesque est un art subtil, une chorégraphie littéraire où chaque figure joue un rôle essentiel dans la trame narrative. Les écrivains, tels des metteurs en scène talentueux, distribuent les rôles, équilibrent les dynamiques et tissent des liens narratifs qui confèrent à chaque personnage une place

significative. En effet, au centre de cette organisation, trône le protagoniste, le personnage principal autour duquel gravitent les autres. C'est lui qui incarne la quête, le conflit ou la transformation centrale du récit. Autour de lui, les personnages secondaires se déploient, chacun apportant sa couleur unique à la palette narrative.

Dans leurs fictions les romanciers attribuent à chaque personnage un rôle spécifique, une fonction dans l'intrigue. Qu'il s'agisse du mentor qui guide le protagoniste, de l'antagoniste qui nourrit le conflit, ou des alliés qui tissent des liens émotionnels, chaque personnage est chargé d'une mission définie. Cette organisation minutieuse crée une symphonie littéraire où chaque voix contribue à l'harmonie d'ensemble. Quant à leur diversité, elle sert à élargir la portée du récit. Des archétypes contrastés, des personnalités complexes, et des voix diverses ajoutent une profondeur et une richesse à l'histoire. L'écrivain jongle avec les différences, créant des tensions, des alliances et des moments de révélation qui dynamisent la narration.

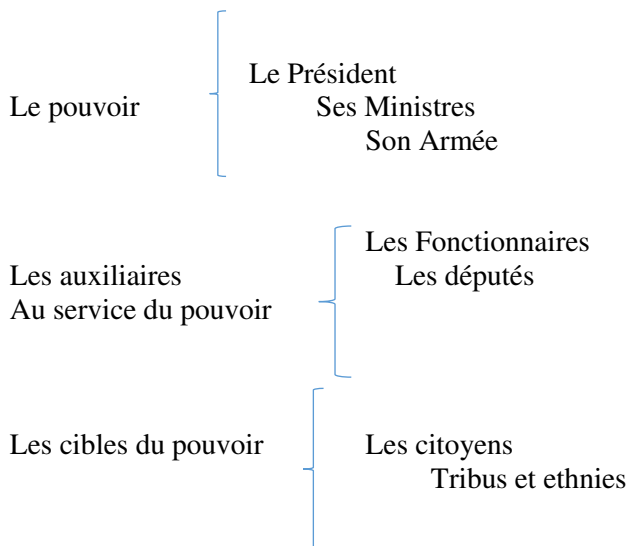
En ce qui concerne leur évolution dans le récit, les écrivains tracent des arcs narratifs soigneusement élaborés, permettant à chaque personnage de croître, de changer, ou de se confronter à ses propres démons. Cette progression apporte une dimension temporelle à l'organisation des personnages, créant une dynamique de mouvement et de transformation. Les relations entre eux participent à la définition de leurs places dans le récit. Des liens d'amour, d'amitié, de rivalité ou de famille tissent une toile émotionnelle qui ajoute une dimension humaine à l'histoire. Les écrivains explorent ces interactions avec une finesse psychologique, dévoilant les nuances des rapports humains.

Présentés avec une brutale satire politique et sociale, les textes de notre corpus évoquent les difficultés de l'Afrique postcoloniale marquée par trois décennies de violence, bureaucratie, injustice et exclusion. Par conséquent, les protagonistes sont choisis en fonction de ce qui est révélé. Chaque figure devient un prisme à travers lequel les écrivains examinent des questions existentielles, sociales ou morales. Les personnages deviennent ainsi des agents porteurs de significations, contribuant à la réflexion profonde du roman.

1.1.Les personnages dans les romans Sony Labou Tansi

Dans l'univers de Sony Labou Tansi, la société peut être appréhendée à travers une structure sociale qui se décline comme suit : Tout d'abord, émergent les détenteurs du

pouvoir, représentés par le président, suivis des ministres et des militaires. Ensuite, on observe la présence des relais du pouvoir, composés des auxiliaires tels que les fonctionnaires et les élus. Enfin, une troisième catégorie se dessine, regroupant les destinataires du pouvoir, englobant les citoyens ainsi que les diverses tribus et ethnies qui s'opposent aux régimes politiques.



Ces catégories sociales se répartissent selon la hiérarchie suivante :

- ✓ **Le président- dictateur** : Martillimi Lopez, le Maître de sa hernie.
- ✓ **L'armée** : elle protège le pouvoir, terrorise les peuples
- ✓ **Les ministres** : complices du pouvoir.
- ✓ **Les députés** : serviteurs et auxiliaires du pouvoir
- ✓ **Les Fonctionnaires** : Dadou et le Juge.
- ✓ **Les citoyens** : individus, tribus, ethnies : les opprimés.

1.1.1. L'Etat Honteux

Dans *L'Etat honteux*, l'auteur dépeint un dictateur paranoïaque qui dirige l'appareil étatique de manière autoritaire, soumettant ainsi sa population à ses caprices. La gestion dévastatrice du pays est caractérisée par une série d'excès tels que l'excentricité, l'hédonisme, le mercantilisme, le machiavélisme, la grossièreté, les délires sexuels, les conflits familiaux et amicaux résultant de présumés coups d'État, la violence meurtrière, l'humiliation du peuple, les procès politiques ainsi que le sexisme et le racisme entremêlés.

L'histoire se déroule dans le pays « *le pays de ma hernie* ». Dans le récit, nous retrouvons deux types de personnages : d'un côté, l'entourage du dictateur Martillimi Lopez, et donc sa famille, ses ministres, l'armée et toute l'administration. De l'autre côté, ceux qui se sont opposés à son régime, comprenant d'anciens et de nouveaux révolutionnaires.

Le Président Martillimi Lopez et son entourage :	Tout d'abord, il y a Martillimi Lopez Sa famille : ses épouses, ses frères par le père, ses cousins, son beau-père et sa belle-mère. Carvanso : Bras droit de Martillimi Lopez qui devient ministre des Ecoles primaires. Vauban : il est nommé aussi « Thoulouse National », colonel de sécurité de Martillimi Lopez. Les colonels : chacun est responsable d'un domaine bien déterminé. Les puissances étrangères : Les Amérindiens, Le Diplomate en chef de l'Ambassade de Belgique, La Huenta délégué mondial de la paix, les ambassadeurs, Sa Majesté des Flamants, Sa Majesté princesse du Danemark, La princesse Honglanni, Les Cubains d'Europe.
Les prétendants au pouvoir :	Il y a le lieutenant Proserpio Manuelio qui tue son beau-frère Jolanso. D'autres prétendants comme Anafonso Louma, Rodimos Sama, YudaWassamba et Darbanto qui seront tous écrasés par Martillimi Lopez.
Son gouvernement	Ils sont dix-neuf ministres.
Les opposants :	Parmi les opposants au régime de Martillimi Lopez, nous distinguons deux catégories : les anciens et les actuels. - Cataeno Pablo : soutenu par les Flamants, ils veulent le mettre à la place de Martillimi Lopez, - L'ex-cardinal Marcinni : fusillé par le régime de Martillimi Lopez, - Ex-camarade Armanto Mundi et ex-capitaine Vacha Gonzalès : tués par Martillimi Lopez.

1.1.2. L'Anté-peuple

L'Anté-Peuple narre l'histoire du directeur d'un établissement scolaire. En rejetant les demandes de Yavelde, une de ses jeunes élèves, il se retrouve pris dans un tourbillon passionnel obsessionnel, cherchant à s'en libérer en se livrant à l'alcoolisme. Cependant, non seulement il échoue dans cette tentative, mais ce respectable « citoyen », plongé dans l'ivresse et la disgrâce, doit faire face à un « complot ». Yavelde, dotée d'une beauté envoûtante, exerce un charme irrésistible.

Le chauffeur frissonna d'être si près d'un corps aussi vertigineux. Lui en kaki de l'armée, un peu chiffonné, avec ses mains à la rugosité de caillou. Elle en velours pourpre, avec d'énormes cheveux noirs – rigoureusement souples-, un visage éblouissant, et qui s'ouvrait à lui comme les portes d'un univers inconnu : menton tendre, farouche, provoquant, comme bivouaquant là, simple – avec au sommet de ce monde étrange, bêtement frivoles ; la poitrine bondissait à l'assaut du vide. Elle sentait bon – un parfum lourd de légèreté. Avec la nuit, elle semblait éclairer la voiture, donnant aux choses des allures de liquide. Une vraie féerie. (Labou Tansi S. , 1983, pp. 23-24).

En réalité, Cette description ne concerne pas uniquement Yavelde, mais elle s'applique aussi aux autres filles du récit qui, selon le narrateur, ont eu des expériences sexuelles depuis leur jeune âge. Yavelde veut passer sa première expérience sexuelle avec l'homme de son choix. Par conséquent, elle ne veut pas se consacrer à celui qui est venu en premier, mais à celui qu'elle désire. Pour Yavelde, Dadou était l'unique personne qui devait la conduire sur la voie de l'amour car « *c'est un homme... On n'en a plus beaucoup comme lui* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 42). Or, l'inconvénient pour elle est que Dadou est père de famille. Afin de le soumettre, elle fait appel à la même arme que sa camarade prostituée. Yavelde ne cesse de poursuivre Dadou, où qu'il soit. Comme Dadou n'a jamais clairement refusé, Yavelde a communiqué ses attentes au premier jeune homme qu'elle a rencontré.

En effet, elle a décidé de mettre fin à ses jours, laissant quelques mots accusant Dadou de l'avoir mise enceinte. Cette nouvelle tragique a déclenché une vague de destruction sur leurs habitations. Dadou a été arrêté, jeté en prison, et après quatre ans d'incarcération sans procès, il parvient à s'évader avec l'aide de complices, traversant une rivière pour se réfugier dans un village. Cependant, lors de sa seconde arrestation par la milice du parti, il a été torturé et précipité dans un ravin, mais a été secouru par des guérilleros à un moment crucial. Il rejoint les rebelles et est contraint d'errer à Brazzaville. Se faisant passer pour un fou, il mène une attaque pendant la messe de Pâques, mitraillant le premier secrétaire du parti. Pendant ce temps, une autre femme, Yéaldara, cousine de Yavelde, le suit depuis Kinshasa en empruntant le même itinéraire. Pour retrouver Dadou, Yéaldara s'est trahie et la prostitution est devenue son seul moyen d'obtenir ce qu'elle cherchait.

Ses actions visent à accomplir deux objectifs simultanés : retrouver Dadou et s'engager dans la guérilla contre le régime, au nom de la quête de justice. Pour Yéaldara, Dadou représente un symbole d'innocence. La rupture entre elle et son père découle de sa concentration sur la préservation des innocents. Cette séparation constitue principalement un acte de rébellion contre un ordre social injuste :

Yéaldara avait essayé de raisonner son père. Mais le vieux se montrait très dur. Et la rupture ne tarda pas à venir entre le père et la fille. Elle déclara que son père était la plus crasseuse des ordures humaines. Et ils s'étaient tourné le dos. Puis elle alla à la cuisine et pleura. Sa mère était morte deux ans auparavant. Le citoyen gouverneur s'était remarié à une sorte de vierge de l'âge de Yéaldara. C'était à ce moment-là que la crise père-fille avait commencé. Yéaldara avait délaissé sa sociologie. Elle voulait à tout prix sortir Dadou de la prison. (Labou Tansi S. , 1983, p. 156)

L'histoire se déroule donc dans deux pays différents : le pays de Dadou (Zaïre, capitale Kinshasa) et le pays de l'autre côté (Le Congo, capitale Brazzaville). Dans ces deux espaces, il y a ceux, d'une part, qui aident Dadou, et ceux qui le gênent de l'autre part (Moigne E.-L. , 2010). La répartition des personnages peut être établie sous la forme suivante :

- ✓ **Ceux qui aident le héros Dadou** : Ceux qui appartiennent à la population révolutionnaire, se révoltent contre le régime totalitaire. Cette catégorie de population se trouve dans les deux pays.
- ✓ **Ceux qui s'opposent à Dadou** : Les agents du régime, policiers, militaires et autres serviteurs. La situation politique dans les deux pays est identique, les populations qui y vivent subissent le même sort.
- ✓ **Ceux qui aident Yéaldara** : Cette catégorie de peuple se trouve dans le village des pêcheurs.

Au Zaïre	Sur l'autre rive
1. Les principaux : - Dadou, le Directeur de l'école, accusé d'avoir violé son étudiante. - Lola, son épouse qui se suicidera après l'assassinat de ses deux enfants. - Yavelde : Sœur cadette de Yealdara. La nièce du commissaire de zone. - Yealdara : Amoureuse de Dadou - Rita : la maquisarde de l'autre rive, qui ressemble à Yavelde.	1. Les principaux : - Fortuné Loupanzo : le pêcheur susceptible d'aider Dadou. - La vieille, Sylvain, Henri : Ils aident Dadou. - Amando : le vieux pêcheur qui aide Yealdara.
2. Les adjuvants de Dadou : - Ladu : son chauffeur, - Melle Sayou : sa secrétaire, - Citoyen Zola : un alcoolique qui tente d'aider Dadou à se passer d'alcool. - Malvoisi : son ancien directeur de thèse - Le régisseur.	2. Les adjuvants de Dadou : - Le vieux : un passeur qui aide Dadou. - Le chef des maquisards - Un pêcheur pygmée. - Deux filles qui aident Henri à transporter Dadou lorsqu'il a été blessé.

3. Les opposants - Le citoyen Nioka Musanar : commissaire de la zone. - Simani : prétendant, futur ministre, - Tantine Kamikaze : patronne du bar « Le magistrat ». - Dihoulou, Ibondi : policiers.	3. Les opposants - Makaya : il soulève le village contre Dadou, - Le chef des bérets : un sergent, il tabasse Dadou. - Premier : chef de la police.

1.1.3. Les sept solitudes de Lorsa Lopez

Quelques jours après le décès d'Estina Benta, les rues de Valence résonnent encore des cris de détresse de cette dernière. Toute la ville était au courant des intentions meurtrières de Lorsa Lopez envers sa femme. Cherchant à restaurer l'honneur des femmes, Estina Bronzario, la cheffe de file, prend l'initiative de diriger un mouvement de résistance contre les autorités.

Dans ce récit, nous sommes témoins de l'affrontement entre Valancia et Nsanga-Norda. Dans une tentative désespérée de défendre leur cité, les femmes de Valence se regroupent autour de l'héroïne Estina Bronzario pour organiser une grande célébration marquant le bicentenaire de leur ville. La narratrice évoque de manière récurrente les nombreux massacres subis par son peuple en raison de son engagement indéfectible envers la liberté.

Les sources du meurtre.	- Lorsa Lopez : il tue sa femme. C'est un haut commandeur de la Légion, Anciens ministres des Finances. IL est le fils de Lopez Dario et de Dona Maniana Quenso. - Estina Benta : Elle aurait transmis les poux de Nsanga-Norda à son mari. Assassinée par son mari Lorsa Lopez. Son vrai nom est Lamanta Fanda do MboudoNisa. - Les Jumelles d'Elmano Zola : elles sont quatre. Elma Zola Dehondora prédit l'avenir. Il meurt d'une crise épileptique.
Les personnages de la honte	Le Flamant Eyrickens : Il a essayé de violer Estina Bronzario. - Dominici Valansio : Il meurt près de la falaise pour nettoyer la honte que ceux de Nsanga-Norda lui ont fait subir en lui prenant son épouse. - Elmuconi Zamba : Conspirateur avec les gens de Valtano contre ceux de Valancia. Il est tué par les autorités. - Manuel Koma : Il tue 14 enfants de Carlanso de la Cesa. - Estanzio Benta : tué par les autorités. - Monsieur 7 : Il veut faire de la citadelle construite pour protéger Estina Bronzario, un palais.

	Ils existent d'autres personnages mais nous avons jugé qu'il n'est pas nécessaire de les mentionner ici.
Les femmes -Guides	- Estina Bronzario : Ex - Maire de Valancia qui a démissionné de son poste lors de la 7^{ème} décapitalisation de sa ville. - La famille d'Estina Bronzario. - Gracia : la conteuse du récit. - Armenseh Fandra : Elle conseilla à Estina Benta de ne pas rentrer chez elle. - Fartamio Andra do Nguélo Ndalo : La doyenne de Valancia, elle meurt à la dernière page du roman. - Mallata Riza : elle est torturée dans le train pour savoir son identité exacte.
Les personnages de la société civile	- Les gens qui font partie du pouvoir politique, Le maire, la police, Le consul suprême de Nsanga-Norda, Le ministre de Nsanga-Norda, Le juge, le maréchal des logis, le juge fédéral.

1.2. Les personnages dans les romans de Rachid Mimouni

Contrairement à ceux de Sony Labou Tansi où la parole leur est presque interdite, ceux de Rachid Mimouni, malgré leur nombre minime, aiment dialoguer. D'après Abba Houichi, Rachid Mimouni tente de donner la parole aux différentes classes sociales grâce à ce que la chercheuse appelle « *récits de paroles* » (Houichi A. , 2017, p. 207). Pour lui, il n'y a aucun moyen de communiquer la place d'un personnage dans une histoire sans un langage qui puisse le décrire et l'identifier.

D'après Fouzia Bendjelid, « *C'est dans une structure logique d'opposition, de différence et de différents qu'ils entrent en corrélation* » (Bendjelid F. , 2006, p. 226). Selon elle, les personnages des romans de Rachid Mimouni ne sont pas dépeints à travers des descriptions physiques archaïques ; le texte se concentre plutôt sur des caractéristiques pertinentes, telles que le discours et la fonction. Dans notre étude, nous abordons les personnages en les classant selon des configurations basées sur la logique d'opposition, spécifiquement à partir des pôles du discours, c'est-à-dire des rôles sociaux liés au langage. Ainsi, notre analyse révèle deux types de rôles : dominants et dominés. Cette opposition est claire dans les trois romans de Rachid Mimouni faisant partie de notre corpus, bien que les circonstances de chaque roman varient.

1.2.1. *Le Fleuve détourné*

Un personnage anonyme et sans identité se déplace entre les villes dans l'espoir de retrouver sa femme, Houria. Malgré ses sacrifices en tant que cordonnier au service des combattants, ses efforts pour obtenir l'indépendance échouent. Sans identité, il est privé de son autonomie. La société présentée dans le roman peut être scindée en deux pôles : les décideurs, symbolisant le pouvoir politique, d'un côté, et « les misérables » de l'autre côté. Le premier pôle incarne l'autorité oppressante, avec le chef de l'exécutif, Ahmad, le maire du village et Si Mokhtar, qui soutiennent les figures du régime politique. Les administrateurs s'adressent souvent aux détenus avec une attitude dure et autoritaire : «...*je me dois d'être franc avec vous. N'attendez pas aucun bénéfice immédiat de vos efforts*» (Mimouni R. , 1982, p. 15).

Les misérables quant à eux, sont représentés par le revenant du maquis qui tente de retrouver son identité car « *Tout le monde [le] croit mort* » (Mimouni, 1982, p. 45). Il s'adresse alors à l'Administrateur, par le biais d'une lettre, pour lui expliquer sa situation : « *j'ai écrit une lettre pour demander audience à l'administrateur* » (Mimouni R. , 1982, p. 9). Le destin de ces « *damnés de la terre* » (Fanon, 1961) se résume à cette déclaration du personnage-narrateur : « *Il m'a semblé que dieu ne voulait plus recevoir mes prières, qu'il avait perdu espoir en nous, qu'il considérait que les affaires terrestres ne le concernaient plus* » (Mimouni R. , 1982, p. 180).

Dans le premier récit, qui dévoile les intrications du passé, le personnage relate son parcours, débuté dès son mariage, à travers les contours escarpés du maquis montagneux. Il endure les assauts de bombes sur le camp, succombe à une amnésie poignante, puis récupère progressivement sa mémoire jusqu'à son retour tant attendu au pays. S'ensuit une quête ardue pour régulariser sa situation, d'abord entreprise auprès du maire du village, puis adressée à l'Administrateur à travers la rédaction d'une lettre. Dans l'attente agitée d'une réponse, l'espoir du protagoniste demeure éternel, bien que chaque jour sans nouvelle soit une épreuve d'incertitude insoutenable. Le rétablissement du protagoniste coïncide avec l'aube de l'indépendance, le propulsant dans une quête pour retrouver sa femme et de son fils, au sein d'une société dont les contours lui restent étrangers. Égaré dans les méandres de son propre passé, il se trouve confronté à une réalité déshumanisée marquée par une bureaucratie accablante.

Parmi les protagonistes secondaires quant à eux se profilent sans toutefois altérer le cours immuable de l'histoire. Leurs apparitions se limitent à l'exécution de quelques actions, demeurant en retrait, des silhouettes éphémères, dépourvues du pouvoir de transformer le destin du protagoniste.

Personnage principal	Sa quête	Ceux qui l'aident	Ceux qui s'y opposent
Le narrateur	Retrouver son identité et sa famille.	L'infirmière, Le directeur de l'hôpital, Le fou du douar, Said, Le messie, La femme voilée.	Ahmed (le maire), Si Mokhtar La matrone Houria (sa femme) Son fils

D'une part, il y a « le revenant », un paysan, qui rejoint les combattants au maquis parce qu'il a été sollicité pour assurer le métier de cordonnier. Il s'est réveillé à l'hôpital après le bombardement du camp où il était partisan. Au lendemain de l'indépendance, après s'être remis de ses blessures, cherchant sa femme et son fils mais se heurte à une société qui l'ignore. D'autre part, il y a l'Administrateur, une figure « choisie » pour représenter le régime politique. Son nom est « Mokhtar », qui est synonyme en français de « choisi » ou « sélectionné ». En plus du nom, l'administrateur porte deux marques accrocheuses : « Si » et « El Hadj ». Enfin, figure une autre catégorie de personnages qui ne possèdent aucun rôle significatif dans l'histoire. Ils sont restés neutres, tout comme l'écrivain qui ne prend aucune position, Le Sahraoui, Rachid, Vingt-Cinq (l'ivrogne), les Sioux et les ex-prisonniers.

1.2.2. Tombéza

Tombéza campe dans l'horreur un personnage redoutable, né d'un viol et ignorant sa mère, morte à sa naissance. Il se forge à travers les vicissitudes de la vie et les rejets de sa famille. Un individu débordant d'énergie, prêt à tout pour atteindre ses objectifs. Contrairement aux deux premiers romans, celui-ci utilise un système alternatif d'attribution des personnages. Dans ce récit, centré sur la problématique de la bureaucratie et de l'injustice affligeant le peuple dans une Algérie indépendante, l'auteur nous présente une société basée sur une relation d'opposition autour de trois catégories distinctes. Ces catégories peuvent être divisées en deux pôles diamétralement opposés : le pôle caractère positif (moral) et le pôle caractère négatif (immoral). En d'autres termes, d'un côté, on retrouve les personnages faisant partie du système politique (personnel auxiliaire, administrateurs), et de l'autre côté, ceux qui dénoncent le système politique.

Les représentants du régime dans le roman comprennent Nessam, le nouveau directeur de l'hôpital, incarnant l'autorité absolue ; Louisa, une sage-femme symbolisant la tyrannie, qui sera promue chef de service, et Aissa, un concierge estropié représentant la bureaucratie. En ce qui concerne ceux qui endurent l'immoralité du démon, ils sont symbolisés par le chirurgien Amili, l'infirmier Brahim et tous les personnages victimes de la bureaucratie et de l'injustice dans le roman. Le déroulement des événements et la distribution des personnages dans Tombéza peuvent être synthétisés en quatre étapes fondamentales, qui seront analysées dans les sous-chapitres consacrés à l'étude des personnages.

1.2.3. L'honneur de la tribu

Il s'agit de l'histoire d'un non conformiste, Omar El Mabrouk, promu préfet et use de tous les moyens pour changer les mœurs en se vengeant de sa tribu accusée de ne pas aider son père lors de son combat avec l'ours. Le récit se focalise sur la modernisation du village Zitouna. Le récit présente des personnages dotés de qualifications distinctives dès le début du roman. Leur émergence s'explique par leur implication au sein du projet initié par nouveau préfet. Il ne s'agit pas d'une opposition individuelle contre une administration ou un régime politique, mais d'un conflit entre un nouveau système politique et une tribu. En d'autres termes, la dualité se manifeste entre une tribu attachée à ses traditions et un régime politique cherchant à imposer son projet de modernisation.

En effet, les problèmes de Zitouna ne commencent pas avec l'arrivée d'Omar el-Mabrouk, mais bien avant. Le combat que mènent les habitants du village Zitouna a commencé depuis la colonisation. Après l'indépendance, la tribu se retrouve encore une fois face à un projet de modernisation de son village. Cette opposition peut être schématisée selon le tableau suivant :

Personnage principal	Objectif (quête)	Ceux qui l'aident	Ceux qui s'y opposent
Omar El Mabrouk	Moderniser le village Zitouna, Destruction des valeurs de sa tribu.	Son administration Sa sœur Ourida	Les habitants du village

2. L'analyse des personnages

Dans le monde de la fiction, la vie d'un personnage se tisse étroitement avec celle des autres, formant un réseau de connexions et de complicités. Rarement un être solitaire, le personnage fictionnel évolue au sein d'une toile sociale complexe. Ainsi, pour analyser un personnage dans un roman, il est impératif de l'examiner dans les systèmes et les univers qui le lient aux autres protagonistes. Chaque roman de notre corpus se présente comme une scène structurée autour de fonctions remplies par des personnages stéréotypés, plutôt que par des individus uniques. D'un côté, nous observons des liens entre des personnages évoluant dans le domaine du pouvoir politique, exerçant leur autorité de manière arbitraire et brutale. Il s'agit des chefs d'État, des militaires, des personnalités religieuses, des administrateurs, juges et d'autres représentants des colons français.

D'un autre côté, nous rencontrons ceux qui s'opposent à ces autorités, souvent guidés par une figure charismatique qui les entraîne dans une quête idéalisée d'une vie meilleure, où l'honneur prévaut sur la « disgrâce ». Ces antagonistes forment un contrepoids essentiel dans l'équilibre narratif, dépeignant les tensions inhérentes aux conflits sociaux et politiques qui animent l'intrigue. Ainsi, l'analyse des personnages dans ces romans nécessite une exploration approfondie de ces systèmes interconnectés qui façonnent l'histoire et la destinée des protagonistes.

2.1. Les personnages de la sphère politique : les dominants

Dans un contexte de violence, le despotisme et la tyrannie, les personnalités appartenant au régime sont très dominantes. Elles mettent en œuvre toutes les méthodes nécessaires pour faire respecter leurs règles. Les figures de la sphère politique sont les dictateurs présidentiels, leurs ministres, les militaires et les cadres de l'administration.

L'analyse des romans de Sony Labou Tansi révèle une suprématie marquée de personnages masculins au sein de la sphère politique. Dans son œuvre, le domaine politique est amplement dominé par des figures masculines. Cette tendance se manifeste de manière évidente à travers différents romans tels que *La vie et demi*, où le régime est représenté par le Guide providentiel, *L'État honteux* avec le dictateur Martillimi Lopez, *L'Anti-peuple* avec l'armée et la police, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* mettant en scène la police, le juge et le procureur, enfin *Les yeux du volcan* où le régime totalitaire est incarné par le colosse.

En revanche, les personnages qui font face à ces régimes politiques optent majoritairement le genre féminin. Cette dynamique engendre une intrigue narrative captivante et met peut-être en évidence le rôle distinctif des femmes dans la lutte contre les abus de pouvoir et les régimes oppressifs.

Le même schéma se reproduit également chez Rachid Mimouni. À travers plusieurs de ses romans, on observe une prédominance de personnages masculins au sein de la sphère politique. Cette tendance se manifeste à travers des figures telles que l'Administrateur, Ahmed le maire, et Si Mokhtar dans *Le Fleuve détourné*, Omar El Mabrouk, Mohamed le maire, ainsi que d'autres auxiliaires dans *L'honneur de la tribu*, et le directeur Nessam ainsi que Tombéza. Une exception notable se manifeste dans *Tombéza*, où l'auteur présente un personnage féminin, Louisa, qui gère de manière autoritaire un pavillon au sein d'un établissement hospitalier. Cette configuration suggère une intention de l'auteur de mettre en lumière une certaine uniformité ou répétition dans la représentation des autorités politiques au sein de ses œuvres. Il est possible qu'il cherche à souligner des aspects spécifiques de la structure sociale ou à critiquer la bureaucratie et les abus de pouvoir au sein de la société.

2.1.1. Martillimi Lopez : Le maître de sa hernie

Dans ce texte, Sony Labou Tansi dépeint un personnage qui représente le pouvoir politique et personnifie l'exercice absolu de la violence, du despotisme et de la tyrannie. Sa conception de la possession et son désir de contrôler chaque aspect de la vie semblent être intrinsèquement liés à sa nature, presque biologique : « *Voici l'histoire de Martillimi Lopez fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 151). Cette hernie est une protubérance ombilicale qui symbolise le pouvoir acquis « *pour des siècles et des siècles* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 9). Un pouvoir militaire qui doit son influence au soutien de « *huit cent onze mètres de bérets rouges* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 9). Martillimi Lopez a vécu son enfance dans la misère et la pauvreté extrême. Il a tracé son parcours sans bénéficier d'aucune assistance extérieure. Sa vie s'est déroulée dans un village isolé, éloigné des lumières de la capitale, une réalité qui lui était jusqu'alors étrangère : « *Nous le conduisîmes au village de Maman nationale à la capitale où il n'était jamais venu avant, jamais de sa vie. Nous le conduisîmes au milieu des chants, des salves, des canons, des vivats et des cris* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 105). Contrairement aux autres dictateurs africains ayant reçu une formation militaire, Martillimi

Lopez n'a jamais été à l'école, d'ailleurs aucune information n'est donnée concernant sa scolarisation.

2.1.1.1.L'arrivée de Martillimi Lopez au pouvoir

Comme tout dictateur, Martillimi Lopez n'a pas été élu démocratiquement. Aidés par un groupe de militaires ambitieux et avides de pouvoir, les nouveaux démons ont profité des crises sociales et économiques du pays pour s'emparer illégalement du pouvoir (Benchenane, 1983). Pour assurer son emprise sur le pouvoir, Martillimi Lopez a renversé son prédécesseur dans objectif est de restaurer la santé politique du pays : « *J'ai quand même rendu mon peuple à mon peuple* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 47). Une fois débarrassé de ses ennemis, le dictateur s'accapare le pouvoir. Dans ce qui semblait être une tirade suppliante, le président Martillimi Lopez justifie son action qui l'avait amené au sommet de l'Etat :

Ce n'était pas un coup d'Etat et il montra cette blessure-ci faite par qui vous savez, il ouvrit sa braguette pour nous montrer cette autre blessure-ci à l'entrée des cuisses et toutes ces blessures-ci, il nous montre mes fesses trouées et raconte comment, mes frères et chers compatriotes, l'abbé Perrionni fils de sa mère m'a blessé ici, le jour où il me trouva avec l'ex-vierge Gléza Dononso (Labou Tansi S. , 1981, p. 16)

Le discours de Martillimi Lopez révèle que sa prise de pouvoir est motivée par les abus perpétrés par ses prédécesseurs envers le peuple. Bien qu'il cherche à justifier ses actions, il insiste sur le fait qu'elles ne doivent pas être assimilées à un coup d'État. Ainsi, pour le nouveau dictateur, le renversement du gouvernement précédent était dans le but de « *rendu mon peuple à mon peuple* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 25).

L'arrivée de Martillimi Lopez au pouvoir ainsi que son refus catégorique de lui coller l'étiquette d'un coup d'Etat ont de similitudes avec l'arrivée du Général Mobutu aux commandes de son pays, le Congo. En effet, lors d'une interview avec les journalistes Thierry Michel, en justifiant sa décision prise de destituer le premier ministre Patrice Lumumba, il déclare : « *Il y avait un désaccord avec Lumumba concernant certaines idées que je n'approuve pas [...] pas contre la personne de Lumumba mais parce que je n'aime pas le désordre* » (Michel, 1999).

Ce documentaire de Thierry Michel dépeint le portrait de l'ancien dictateur zaïrois, Mobutu. En 1965, il a pris le pouvoir lors d'un coup d'État. Collaborateur avec la CIA, il élimine le Premier ministre Patrice Lumumba et instaure un régime de terreur. Devenu

l'homme le plus fort du continent, Mobutu accumule des richesses pendant que son pays, rebaptisé Zaïre, sombrait dans la misère. Dans les années 1990, la maladie l'a frappé, il a finalement démissionné à la suite d'une rébellion armée. « *Mobutu, Roi du Zaïre* » raconte l'histoire d'un destin extraordinaire marqué par l'ambition et la grandeur, la trahison et la lâcheté.

L'Etat honteux met en scène un dictateur absolu où la gestion de tout un état est réduite à la seule autorité du guide. Ces dictateurs qualifiés de « Guides providentiels », soutenus par des régimes militaires et certaines puissances occidentales, règnent avec une main de fer. L'ascension du dictateur Martillimi Lopez au pouvoir a été perçue comme l'expression des aspirations du peuple qui l'a élu.

Cependant, malgré la liesse de la foule qui chantait et dansait en son honneur, il donna l'ordre de tirer sur les soldats chargés de maintenir l'ordre. Son prétexte était qu'ils entraînaient la joie du peuple : « *fusillez-moi ces cons, ils dérangent le peuple* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 9). Aussi brutale que soit cette décision du nouveau président, ce n'était pour lui qu'une façon de montrer ses bonnes intentions envers le peuple :

Il répéta le mot et d'accord c'est plus beau. Ensuite vint ce jour où devant le parlement, devant la Chambre des sages, devant les diplomates et le haut commandement, devant nonce apostolique, il avait juré au nom de maman et à mon nom, au nom de la patrie, vous pouvez me faire confiance, je serai un bon président. (Labou Tansi S. , 1981, p. 12).

Cette volonté d'être proche de son peuple s'affiche dès le début du roman. Au cours du voyage, qui l'a amené de sa patrie à la capitale « *Il s'arrêtait pour manger et boire comme mange et boit mon peuple, il dansa les vraies danses de mon peuple pas comme vos connards qui faisaient tout venir du pays de mon collègue, moi je suis d'ici et je resterai d'ici ; je mangerai ce qu'on mange ici, je boirai ce qu'on boit ici* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 12). Devant l'adoration de son peuple, le président Martillimi Lopez se montre très paternaliste : « *-Ne vous inquiétez pas, je pardonne. [...] Parce que je sais un bon président. Je ne serai jamais Alto Maniania qui vous pendait comme des singes. Et puis on ne peut pas faire un coup d'Etat avec de la glaise. On ne peut pas prendre le pouvoir avec des chansons* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 44).

Cependant, au fil des années marquées par la prolifération des tentatives de révolte, le président n'hésite guère à recourir à tous les moyens de répression à sa disposition. À mesure

que l'intrigue se déploie, il s'enfonce de plus en plus profondément dans la brutalité. Lorsqu'il découvre qu'une tentative de soulèvement a eu lieu et qu'une jeune femme de vingt ans est parmi les rebelles, il exprime à voix haute son interrogation sur les motifs qui ont poussé une jeune femme aussi belle à opter pour la rébellion plutôt que de contribuer au bonheur des hommes. Une voix s'élève en réponse, plaisantant : « *Comme ça* ». Le narrateur clôt l'épisode avec une touche de cruauté horrifiante : « *On les fit taire pour les siècles des siècles, et ça vous apprendra d'avoir des gueules et de vous en servir comme instruments de haine. Enlevez les corps et dites avec vos ustensiles de télévision que le discours du président a fait des morts* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 27)

2.1.1.2.L'exercice du pouvoir

Tout dictateur ou personne avide de pouvoir n'aime pas partager, encore moins céder la place aux autres. C'est pourquoi une fois qu'il a pris le contrôle du pays, il n'était pas prêt à le remettre à quelqu'un d'autre. Au contraire, il considère « fauteuil présidentiel » comme une chasse gardée qu'il doit garder à tout prix. Selon lui, le pouvoir n'est plus simplement une question de succession, mais plutôt un patrimoine à préserver, à mettre à l'abri des prétendants.

Ces nouveaux dirigeants ne privilégient aucune stratégie de négociation pacifique pour atteindre le pouvoir. Selon eux, la violence demeure la seule méthode pour le maintenir en leur possession. Une fois Martillimi Lopez au pouvoir, il d'abord de rectifier les frontières héritées de la domination coloniale. Cependant, au lieu de les ajuster, il les a redessinées de manière plus artificielle :

- Qu'est-ce que c'est ?
- C'est la carte de la patrie monsieur le Président.
- Ah ! d'accord ! Et qu'est-ce que c'est que ces serpents bleus ?
- Les rivières monsieur le Président.
- Ah ! d'accord. Et ces serpenteaux ?
- Les routes nationales monsieur le Président.
- Et ces serpentements-ci ?
- Les frontières monsieur le Président.

Pour la première fois il poussa son grand rire de père, se tint les côtes et qu'est-ce que vous êtes bêtes ; vous avez laissé les choses de la patrie dans l'état honteux où les « Flamants » les ont laissées ? Vous avez laissé les choses de la nation comme si le pouvoir pâle était encore là... Qu'est-ce que vous êtes cons ! Cherchez-moi de l'encre rouge. Et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie : mettez les tirailleurs au boulot. (Labou Tansi S. , 1981, p. 10)

Après le rétablissement des nouvelles frontières et la formation du gouvernement par un vote à main levée, Martillimi Lopez s'installe seul à la tête du pays et commence à mettre en œuvre sa politique autoritaire et cruelle. Ce dictateur n'a qu'une seule politique : éliminer ses adversaires pour consolider son pouvoir : « *Bon, je fais fusiller son rival, c'est laid, laid, mais si tu veux vivre ici, il faut être fort dans l'art de fermer les yeux.* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 79). Afin de saisir pleinement le contexte sociopolitique du nouveau pays qui a émergé après l'indépendance, marqué par la violence, la tyrannie et le despotisme,

Sony Labou Tansi explore de manière persistante les représentations omniprésentes de l'horreur et de la décadence. Un extrait explicatif met en exergue l'horreur humaine incarnée par régime arbitraire :

Pitié mon colonel ! Épargne-moi, je te serai plus fidèle. Il lèche sa hernie et ses bottes, il grelotte de peur.
Montre-moi tes ustensiles de mâle.
Il descend son pantalon et les montre. Les voici mon colonel ? Je ne veux pas mourir.
Il lèche ses médailles.
- [...] D'accord, je te prends tes engins de mâle : c'est pour eux que tu as pris le pouvoir.
Il lui tranche l'arbre et les deux noix. Ouvre ta gueule : et il lui ordonne de les bouffer crus si tu ne veux pas que je sorte mon P.A. Bouffe mon vieux.
Et dis-moi quel goût ils ont.
-Sucré mon colonel. (Labou Tansi S. , 1981, p. 98)

Cet extrait montre à quel point une dictature puissante qui ne reconnaît pas les frontières peut être infâme et vile. Pour lui, la violence et la torture sont perçues comme un régal et une jouissance. C'est ainsi qu'un adolescent a été pendue et un cardinal découpé en morceaux et un autre opposant nommé Esperancio est exécuté publiquement.

Le règne du dictateur Martillimi Lopez a été caractérisé par une série d'incidents et d'actions souvent brutaux. Les résidents du pays de disgrâce sont contraints soit de se plier à ses volontés, soit de subir des représailles sévères. Ainsi, dans cette patrie violente, les actes de torture infligés aux citoyens ne sont pas rares. *L'Etat honteux* est donc censé vivre dans une « *partie carrée* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 9), symbole d'une prise d'otages. La brutalité du dictateur se manifeste également à travers l'évolution de la peine de mort comme châtimement pour les hommes qui, selon lui, ont besoin « *de la douleur d'une hernie* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 11).

L'un des tortionnaires les plus violents et les plus brutaux du régime de Martillimi Lopez est Maître Rognon. La façon dont il a torturé les prisonniers de la tribu Bath a montré le manque d'humanité du monstre : « *lui presse ses ustensiles de mâle, il lui broie les deux amandes. [...] puis il lui déchire ces instruments de mâle qui vous poussent à fabriquer des complots* » (Labou Tansi S. , 1981). Le destin de ce détenu, ainsi que celui de tous ceux qui ont osé s'opposer au pouvoir, met en lumière l'atrocité du régime dictatorial de Martillimi Lopez. Cette barbarie est une fois de plus confirmée lorsque le dictateur Martillimi Lopez se plaint de ceux qui ont commencé à le tromper. En conséquence, il punit tous ceux qui s'opposaient à son pouvoir : « *Il fit avaler trois douzaines de savon de toilette à Digomar, il cracha une bonne dose de sa salive pimentée sur le haut commandant, il fit donné des fessés au ministre des Pourparlers. [...] il flanqua un bouillon de crabes à un diplomate* » (Tansi L. , 1981, p. 130). L'atrocité de Martillimi Lopez s'étend même aux lieux publics. Lors d'une assemblée au stade national Alberto, le dictateur a dévoilé toute sa cruauté. (Labou Tansi S. , 1981, p. 151).

Lors de son séjour en Europe, Carvanso utilise le téléphone pour avertir Martillimi Lopez de la prise de pouvoir par son colonel de sécurité, Vauban. Réagissant promptement, Martillimi Lopez mobilise ses troupes et élimine Vauban avant de le découper en morceaux. Afin fêter son succès, il invite les représentants étrangers et leur offre la viande de Vauban comme repas du dîner.

Puis vint ce jour honteux, matin de la nation où il invita mon collègue et tous les Européens de maman, il invita les chefs des « Flamants », ah ce jour, longtemps avant sa troisième mort, la vraie pas la fausse ; longtemps avant la tentative des Russes qui en accord total avec les Amérindiens ont failli jeter le pouvoir dans les bras de ma tante nationale [...] il invita le diplomate en chef des Nations Unies, et ceux-ci burent, mangèrent et dansèrent toute la nuit. Il les servait lui-même avec ses mains de père, il les servait en murmurant cette chose qu'ils n'entendaient pas ou que certains entendaient sans comprendre : « Prenez et mangez, ceci est Vauban » (Labou Tansi S. , 1983, p. 156).

Les déficiences de la gouvernance postcoloniale occupent une position centrale dans la production littéraire de nos deux auteurs. Mimouni et Labou Tansi, parmi d'autres écrivains de la deuxième génération, explorent des thèmes liés aux défis auxquels sont confrontés ceux qui succèdent aux colonisateurs et détiennent le destin des jeunes nations africaines entre leurs mains. Pour Sony Labou Tansi, la transition d'un État colonisé à une société libérée a été brutale, l'absence de pouvoir ayant entraîné un vide constitutionnel catastrophique. La société

et la nation nouvellement indépendante ont été confrontées à tous les mouvements instables de l'histoire. L'absence d'un système démocratique, dépourvu du soutien d'une élite politique formée et prête à assumer la responsabilité de gouverner, a entravé le processus d'indépendance du pays et la création d'un État véritablement solide.

2.1.2. Omar El Mabrouk, Tombéza : d'une enfance tragique au pouvoir arbitraire

Le contexte narratif de *L'honneur de la tribu* et *Tombéza* laisse entendre que les personnages héroïques sont dotés de qualités exceptionnelles qui les rendent aptes à assumer le pouvoir. Que ce soit Tombéza ou Omar Mabrouk, ce sont deux personnages jugés négatifs et qualifiés de « monstres ». Dans les deux romans, Mimouni dresse des portraits clairs et impitoyables de ces deux individus dont l'unique ambition est le pouvoir. Les récits du côté du pouvoir sont bien structurés, mettant en avant les thèmes de la violence, de la bureaucratie et de l'injustice. Omar El Mabrouk, dénué de scrupules dans ses projets de modernisation du village de Zitouna au sein d'un système politique caractérisé par un parti unique, incarne cette quête implacable du pouvoir. Quant à Tombéza, autrefois marginalisé et sans identité au sein de la communauté, une fois reconnu d'abord par les colons puis par l'ancien combattant, accède à un poste dans un hôpital où il sème la terreur.

La recherche d'une forme de gouvernance basée sur le chantage, les abus et la bureaucratie a conduit Omar El Mabrouk à tirer profit de ses richesses matérielles après l'indépendance en exploitant la solidarité de ses anciens compagnons de lutte à travers son programme de modernisation. Pendant ce temps, Tombéza exploite habilement la sympathie des chefs de département et des nouveaux superviseurs pour obtenir une promotion.

2.1.2.1. Une enfance tragique

Omar El Mabrouk a connu une enfance marquée par des épreuves considérables. Après la mort de sa mère, son père, prend la décision de le confier, ainsi que sa sœur, à son oncle Aïssa : « *Il refusa de remplacer la défunte, rejetant toutes les propositions qui lui étaient faites, et confia ses deux enfants à son oncle Aïssa* » (Mimouni R. , 1989, p. 68). La tragédie ne s'arrête pas là ; peu de temps après avoir surmonté le deuil de sa mère, le jeune Omar perd également son père, victime d'une attaque d'ours. Cette tragédie laissera une marque permanente sur le reste de sa vie. Pour lui, le décès de son père sous les griffes de

l'ours symbolise le sentiment que les membres de sa tribu n'ont rien entrepris pour le sauver : « *Mon père a accepté d'affronter la bête, c'était pour défendre votre honneur. Il en est mort. Ce n'est pas l'ours, mais votre lâcheté qui l'a tué* » (Mimouni R. , 1989, p. 85).

Cette enfance tragique va influencer tout son parcours politique : « *Nous reconnûmes immédiatement le regard haineux de l'enfant qui nous fixait* » (Mimouni R. , 1989, p. 49). L'enfance d'Omar El Mabrouk est étroitement entrelacée avec celles de son grand-père et de son père. Ces deux personnalités se démarquent par des qualités exceptionnelles : Hassan par sa libido prodigieuse et Slimane par sa force hors du commun. Il est envisagé qu'Omar El Mabrouk hérite du pouvoir de son père Slimane.

Tombéza a également traversé une enfance extrêmement difficile. Né d'un viol et ayant perdu sa mère dès sa naissance, son enfance s'est déroulée dans un contexte marqué par l'exclusion totale, la pauvreté et la brutalité, le reléguant ainsi au statut d'indésirable au sein de sa communauté : « *Ma naissance ne fut l'objet d'aucune de ces réjouissances qui célébrait la venue d'un enfant dans la famille* » (Mimouni R. , 1984, p. 29). A cause de la bâtardise, sa communauté lui refuse toute identité : « *Pas de nom, ni même de prénom. Messaoud refusait de poser son regard sur moi, ne m'évoquait jamais dans ses propos* » (Mimouni R. , 1984, p. 126).

Cependant, en dépit de toutes les souffrances, Tombéza grandissait en se « *nourrissant sans rechigner des restes traînant dans les cours, les disputant parfois aux chiens et aux chats comme [lui] affamé* » (Mimouni R. , 1984, p. 29). La période de son enfance peut être schématisée comme suit :

Personnage principal	Objectif (quête)	Ceux qui l'aident (Adjuvants)	Ceux qui s'y opposent (Opposants)
Tombéza	vivre	-Mariem	- Messaoud - Les membres de -sa famille, -Fatma

Rejeté par la communauté, Tombéza quitte le village et croise la route d'Ali qui lui propose un emploi comme fermier. Tombéza connaîtra bientôt un autre sort qui changera complètement sa vie. En effet, lors de l'invasion, il sera arrêté et interrogé par le lieutenant SAS. Devant cette situation ambiguë, et après avoir raconté son histoire au lieutenant, ce dernier lui propose une identité. Après avoir obtenu le statut, Tombéza a commencé à travailler à la ferme, s'occupant des vaches de M. Biget.

2.1.2.2.L'exercice du pouvoir

L'arrivée du préfet au village constitue un événement majeur qui suscite la curiosité de tous les villageois : « *Nous étions fascinés par le glissement silencieux du véhicule qui semblait mu par la magie du pouvoir* » (Mimouni R. , 1989. p, 49) La première fois que les villageois l'ont vu, ils ont constaté qu'il avait exactement la même apparence que son père :

La silhouette avait pourtant changé. Notre mémoire avait gardé l'image d'un adolescent sec et anguleux, le front buté, et nous contemplions un homme grisonnant, tout en rondeurs, les joues pleines, le ventre rebondi, les mains potelées, et une gorge dont la cascade de plis signalait sans équivoque l'homme qui mangeait toujours à sa faim (Mimouni R. , 1989, p. 83).

Dès son installation dans le village Zitouna, Omar El Mabrouk établit son autorité en annonçant aux habitants qu'il est le chef suprême de la localité : « *Apprenez que désormais il n'existe en ce lieu qu'une autorité et une seule : la mienne, et qu'avant de permettre de péter ou d'essuyer votre morve il faudra m'en demander la permission* » (Mimouni R. , 1989, p. 165). À l'instar de Martillimi Lopez, qui a entrepris de redéfinir les frontières et d'établir une « patrie carrée », Omar El Mabrouk commence également son projet en démolissant d'anciennes maisons pour les remplacer par des immeubles modernes et élevés « *Vous y habiterez les uns sur les autres et paierez des loyers plus chers que le sourire de votre premier enfant* » (Mimouni R. , 1989, p. 108).

Afin de concrétiser son projet de modernisation du village, le nouveau préfet exclut toute possibilité de négociation avec les habitants. Au lieu de cela, il opte pour la répression, commençant par l'évacuation des datchas des anciens colons : « *Ou vous évacuez ces logements dans les heures qui suivent, ou les gendarmes viendront faire sortir vos femmes à coups de bottes au cul* » (Mimouni R. , 1989, p. 104).

Pour consolider son statut de chef de village, Omar El Mabrouk prend pour cible l'autorité traditionnelle, alors perçue comme le centre décisionnel, et opte pour la suppression et la dissolution de la djemaa « *Votre Djemaa, est de ce fait, automatiquement dissoute* » (Mimouni R. , 1989, p. 108), la décision est immédiatement prise en s'adressant au maire : « *Tu préviendras les membres de l'auguste que toute réunion est désormais illégale* » (Mimouni R. , 1989, p. 108). Les restrictions ne se sont pas limitées là ; elles ont également touché le domaine agricole, Omar El Mabrouk ordonnant au maire d'interdire toute activité oléicole dans la région.

En ce qui concerne Tombéza, après avoir travaillé comme fermier chez la famille Biget, il devient assistant des colons : « *C'est ensuite qu'il me propose de devenir responsable du village de regroupement* » (Mimouni R. , 1984, p. 130). Ce poste va faire de lui un harki et une grande autorité au village : « *Je fus étonné de constater la considération que me conféra ma nouvelle fonction. Il suffisait donc d'un peu de pouvoir pour faire changer les jugements les plus tranchés* ». (Mimouni R. , 1984, p. 132)

Personnage principal	Objectif	Ceux qui l'aident (Adjuvants)	Ceux qui s'y opposent (Opposants)
Tombéza	-Avoir une identité, - Séduire Malika	-Son statut,-les deux vieilles Aicha et l'Institutrice,- Le curé.	- Les Harkis - Les membres de la famille de Malika

À l'arrivée de l'indépendance, il subira des sévices, comme tous les harkis, mais sera sauvé par un ancien résistant avec qui il avait établi une relation au camp de regroupement. Ainsi, l'indépendance lui offrirait l'opportunité de tirer profit, comme tout opportuniste, des avantages du système de parti unique naissant « *Dès mon arrivée à l'hôpital, j'ai essayé de voir où se trouvaient les leviers du pouvoir* » (Mimouni R. , 1984, p. 70). Au sein de l'établissement hospitalier, il sera accueilli par le chef de service Amili, qui lui confiera le rôle de surveillant au pavillon des maladies infectieuses : « *Tu te présentes demain à huit heures, avec des habits propres et cheveux coupés* » (Mimouni R. , 1984, p. 63).

Afin de s'intégrer dans la vie urbaine, Tombéza réussira à obtenir un poste dans un hôpital. C'est Amili, responsable des ressources humaines, qui l'a choisi pour occuper le rôle polyvalent d'homme à tout faire au sein du service des maladies infectieuses. Par la suite, Palino le guide dans le monde des affaires. Animé par le désir de pouvoir et d'appartenir au « cercle décisionnel », Tombéza ne reste pas longtemps dans le service des maladies infectieuses. Au contraire, il est muté au bloc opératoire, gravissant les échelons jusqu'à devenir réceptionniste au sein de l'administration : « *Je savais qu'il n'y avait pas pour moi d'avenir au pavillon de chirurgie et je me mis à guigner le poste de réceptionniste à la direction. [...] Un mois plus tard, le préposé à la réception démissionna* » (Mimouni R. , 1984, p. 221)

Après le décès de Palino, Tombéza a hérité de l'entreprise en cours, amassant une fortune qui lui a valu une notoriété considérable. Grâce à sa richesse, il est devenu l'une des personnalités les plus enviées de la ville. Cependant, l'avidité au sein de la sphère des affaires

illégales a incité ses rivaux à comploter contre lui, le conduisant à être abattu dans sa voiture. Ce tragique événement le ramène à une réalité semblable à celle malade comateux. A l'hôpital, les médecins l'examinent, le transférant par la suite du service des patients privilégiés.

2.1.3. Les administrateurs : une machine bureaucratique au service du régime

Les textes de Mimouni et de Labou Tansi sont envahis par les personnages du corps administratif. Chez le premier, en plus du préfet Omar El Mabrouk que nous considérons comme « maître » et chef suprême, nous trouvons le maire (Ahmed et Mohamed), le directeur (Nessam), le commissaire (Batoul) et les chefs des services (Amili et Louisa). Chez le deuxième, nous trouvons les ministres (*L'Anté-peuple*), le conseiller (Vauban) et les chefs des milices.

Dans *Tombéza*, Nessam avait été désigné à la tête de l'institution hospitalière, mais son indifférence envers l'état de l'institution et la santé des patients était évidente, privilégiée plutôt que ses propres préoccupations. Pour illustrer la personnalité du nouveau directeur, soucieux de s'informer sur l'institution, le narrateur lui consacre dix pages décrivant son appétit insatiable pour ses intérêts personnels. En effet, le nouveau directeur demande à Tombéza, le réceptionniste fraîchement nommé, de changer les deux tubes néon sous prétexte de clignotement, d'installer un climatiseur sous prétexte de frilosité et d'aménager un petit salon pour accueillir dignement les visiteurs.

Les demandes du nouveau directeur s'étendent également à son logement de fonction, pour lequel il exige d'importants aménagements. En ce qui concerne les repas, le nouveau directeur se contenterait « *de demander au chef cuisinier de l'hôpital de les préparer et de les envoyer chez moi, je vous chargerai, Tombéza, de lui transmettre mes instructions pour le menu* » (Mimouni R. , 1984, p. 143). Toutes ces commodités montrent que le nouveau président ne pense plus à servir le peuple, mais à se servir lui-même. Toutes les exigences mentionnées ne sont pas pour le bénéfice de l'institution hospitalière mais pour le confort personnel.

Dès le premier jour dans sa nouvelle fonction, le nouveau directeur s'emploie à définir sa sphère d'influence et à établir ses propres règles de travail. Pour marquer ce nouveau chapitre, il convoque son personnel dans son bureau en déclaré : « *Je tenais à nous réunir afin*

de m'informer de la situation de l'établissement. À ce qu'on m'a dit au ministère, elle n'est pas bonne» (Mimouni R. , 1984, p. 139). Dans la gestion de ses nouvelles fonctions, Nessam présente des similitudes avec le dictateur Martillimi Lopez, démontrant une détermination à tout contrôler : *« Il nous faudra un comité en vue de recenser tous les problèmes et débattre ensemble des solutions les plus adéquates »* (Mimouni R. , 1984, p. 139)

Cependant, l'expression « débattre ensemble » s'avère être une stratégie visant à gagner la confiance du personnel. Peu après cette annonce, il se tourne vers Tombéza pour lui dicter les changements nécessaires : *« À propos de la porte, je souhaite... disons, j'ai fait quelques constatations... Monsieur Tombéza, vous avez remarqué ces deux tubes de néon qui clignotent ? Apparemment, ils sont hors d'usage. Il convient de les changer»* (Mimouni R. , 1984, p. 139). Il répète cette approche en soulignant la nécessité d'installer un climatiseur dans le bureau de l'ancien directeur et en suggérant le remplacement des portes capitonnées par des « portes en bois » car c'est « plus fonctionnel ».

Les requêtes du nouveau directeur ne s'arrêtent pas à ce niveau, elles s'étalent même à la table des réunions qu'il faudrait changer car même au ministère on disait qu'il « *était anormal de tenir des réunions dans le bureau directorial. On est toujours dérangé par les secrétaires...* » (Mimouni R. , 1984, p. 139). Quant au secrétariat, le nouveau directeur estime *« que c'est un poste aux exigences multiples, qui devrait être réservé à des personnes avenantes, agréables à contempler... »* (Mimouni R. , 1984, p. 139). Nessam le directeur ne fait rien, son rôle se résume à donner des ordres :

Dès mon arrivée à l'hôpital, j'ai essayé de voir où se trouvaient les leviers essentiels du pouvoir. L'évanescent directeur restait manifestement hors du coup. D'ailleurs il ne faisait que de brèves apparitions dans son bureau... Signer sans les lire, les documents qu'on lui avait préparés... avant de disparaître plusieurs jours durant à courir d'un endroit à l'autre, de réunion en réunion, à l'Union médicale, au Parti, aux Affaires Etrangères, et tout un fouillis d'organisations qui n'avaient pas le moindre rapport avec sa fonction (Mimouni R. , 1984, p. 174).

A l'image de son directeur, Amili est aussi une figure de ce pouvoir absolu. Lui et Louisa règnent dans cet établissement avec une main de fer, l'un est « *un serpent à sonnettes* », l'autre est « *un scorpion* ». Voici comment, en s'adressant à Tombéza, Aissa, le concierge de l'hôpital nous présente Amili :

- Parce que si tu veux survivre ici, tu dois choisir ton camp. Et agir comme on l'attend de toi. Nous avons tous dû le faire. Je vais t'expliquer un peu la situation c'est Amili qui décidera si tu as ou non donné satisfaction. Je peux déjà te dire ce qu'il fera : renouveler ton mois, les textes lui donnent ce droit. Le temps de mieux te juger. De plus, en cas d'accord de sa part, ta nomination ne pourra se faire que dans sept ou huit mois. (Mimouni, 1984, p. 173)

Aissa, la concierge, partage son expérience à l'hôtel avec Tombéza, lui expliquant le fonctionnement d'un gouvernement bureaucratique. De plus, Tombéza a lui-même reconnu l'influence de cette bureaucratie : « *Oui, j'avais bien compris le pouvoir de cet homme qui trônait dans son bureau perdu au fond d'un couloir, bunker inexpugnable et dont il avait fait place forte de l'hôpital* » (Mimouni R. , 1984, p. 173).

En plus des deux personnalités instaurant la terreur à l'hôpital, le commissaire Batoul émerge comme une figure imposante de l'agence de police. Son comportement est marqué par l'insulte et la violence. À travers ses actes et ses discours, le commissaire Batoul a joué un rôle clé, maintenant la population dans le silence. Dans ce texte, la domestication du peuple est : « *[...] c'est au nom de la révolution et de ses glorieux martyrs qu'on tond les brebis : impossible de protester, de remettre en cause ceci sans impliquer cela* » (Mimouni R. , 1984, p. 21)

Le comportement sadique du commissaire l'a amené à exploiter Dalila, qui est devenue sa maîtresse. Il a employé toutes les combines possibles pour exercer une influence sur le nouveau juge de Riama dans l'exercice de ses fonctions. Ces trois personnages mettent en lumière à quel point les questions de légitimité historique dissimulent tous les excès. Le règne du nouvel oppresseur a évolué vers une véritable dictature.

2.1.4. Les ministres, les maires et les juges

Cette catégorie de personnages relève du domaine politique et regroupe ceux qui agissent en tant qu'auxiliaires, leurs portraits les destinant à jouer le rôle d'adjuvants aux programmes mis en œuvre par leurs dirigeants. Les deux maires, Ahmed et Mohamed se contentent d'obéir aux exigences d'une machine administrative écrasant tout sur son passage. Dans *Le fleuve détourné*, le maire se trouve confronté à la situation difficile de son cousin cherchant à retrouver son identité. En espérant offrir son assistance, le revenant décide de rencontrer le maire pour expliquer sa situation. Cependant, lors de leur entretien, il se rend compte que son cousin ne lui prête pas attention : « *J'avais le sentiment que mon récit*

ennuyait le maire, que l'homme du portrait me manifestait un plus grand intérêt, car il ne me quittait pas des yeux e avait semblé parfois approuver certaines phases de mon histoire » (Mimouni, 1982, p. 60)

Le Maire, plutôt que de s'adresser à l'ancien combattant préfère lui expliquer le processus électoral, l'organisation des élections municipales et les conflits entre les quatre tribus. Il cherche en vain des arguments, mais ses paroles résonnent comme un tonnerre aux oreilles de ce revenant qui ne souhaite qu'un simple morceau de papier justifiant son identité :

- Ecoute, reprit-il en baissant la voix. A l'indépendance, plusieurs témoins dignes de foi sont venus nous affirmer t'avoir vu expirer devant eux. Nous avons attendu, mais comme tu ne revenais pas et qu'il fallait prendre une décision, nous avons dû nous résoudre à te rayer des registres.
- Mais vous pouvez rectifier aujourd'hui...
- Peu de temps après, continua-t-il sans tenir compte de mon intervention, ta femme est venue pour demander une pension. Je lui ai délivré un papier attestant qu'elle était veuve de *chahid*. Alors, aujourd'hui, je ne peux pas affirmer le contraire. (Mimouni R. , 1982, p. 64)

Au lieu de rendre hommage à cet ancien combattant et de reconnaître ces droits, le maire préfère défendre le gouvernement en expliquant à son interlocuteur le caractère délicat de sa situation.

À travers ce discours, le maire tente de désigner cet ancien combattant comme un bouc-émissaire afin de faire comprendre à l'ensemble de sa communauté que de nombreux changements ont eu lieu dans le pays, et qu'ils forment désormais un État souverain. Son discours sert également à justifier son maintien à la mairie, allant même jusqu'à porter atteinte à l'identité d'un ancien combattant pour une Algérie libre et indépendante.

Dans *L'honneur de la tribu*, Mohamed, le maire du village Zitouna lui aussi ne fait qu'obéir aux ordres du préfet Omar El Mabrouk car c'est lui qui le nomme comme représentant du village : « *J'ai le plaisir de t'apprendre que Zitouna étant devenu ipso-facto commune à part entière, je t'en ai nommé maire en vertu des pouvoirs qui m'ont été conférés* » (Mimouni R. , 1989, p. 107). Toutes les interdictions prescrites et les mesures concrètes décidées seront exécutées par le maire. C'est lui qui a imposé l'interdiction d'accès du bétail aux voies publiques, l'évacuation des logements du personnel, le démantèlement de Djemaa, l'interdiction de toute oléiculture dans la région et, enfin, l'abattage des eucalyptus. Quant à Ali le postier qui « *était le seul à lire le journal* » (Mimouni R. , 1989, p. 23), son statut d'intellectuel le prédispose à être au service du projet mené par le préfet Omar El

Mabrouk. Dès son enfance, son père « *tenait à ce qu' [il] fréquentât l'école étrangère* » (Mimouna, 1989, p. 22) et c'est au sein de cette école qu'on « *avait semé dans son esprit les germes sours et les ravageurs de la modernité* » (Mimouni R. , 1989, p. 22).

Cette catégorie de personnages traverse aussi les récits de Labou Tansi. Carvanso, le conseiller de Martillimi Lopez, occupe un rôle similaire en tant que bras droit du président. Pour toute action à entreprendre, un simple geste de la main de Martillimi Lopez suffit à déclencher la réaction de Carvanso. Lors de son trajet vers la capitale, au milieu de la foule en liesse, Martillimi Lopez ordonne à Carvanso de « *fusiller ses contre* » parce qu'ils perturbent le peuple. C'est lui qui supervise aussi la torture du colonel Camizo qui a tenté un coup d'Etat contre le Président Martillimi: « *Il ordonne à Carvanso de lui couper l'engin de palabre du colonel Camizo Diaz, de le mettre dans le formol et de le faire placer dans ma chambre à côté du portrait de maman, juste au-dessous du portrait de feu ma femme...* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 50).

Le maire de Valencia a dépêché une centaine de télégrammes aux autorités, sollicitant l'intervention de la police. Cependant, celle-ci n'est arrivée qu'après une quarantaine d'année d'attente « *alors que très peu de ceux qui, à l'époque du crime, avaient l'âge de témoigner conservaient encore des bribes de souvenirs* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 32). Le maire de Nsanga-Norda, quant à lui, a interdit l'enterrement des personnes tuées.

En revanche, contrairement aux administrateurs de Mimouni, qui se montrent obéissants et fidèles à leurs maîtres et chefs suprêmes, ceux de Labou Tansi succombent souvent à la tentation du pouvoir. C'est le cas de Vauban, également appelé « *Thoulouse National* », colonel de sécurité de Martillimi Lopez. Même son bras droit, le tout-puissant Carvanso, subit le même genre. D'ailleurs, Martillimi Lopez n'avait pas anticipé une telle tentative de la part de son ami « *Vauban national* » : « *Je ne comprends pas : même Carvanso veut le pouvoir (...) Imbécile : même quand je suis en tenue de mon peuple (...) ils peuvent me descendre* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 56).

2.2. Les opposants au pouvoir politique

Le personnage rebelle dans le roman africain incarne souvent la lutte contre l'oppression, la quête de l'identité, et la résistance face aux injustices sociales et politiques. Ces personnages sont souvent le reflet des réalités complexes et des défis auxquels sont

confrontées de nombreuses sociétés africaines. Leur rébellion peut prendre différentes formes, allant de la contestation politique à la révolte culturelle. Le personnage rebelle émerge comme une force dynamique, une figure héroïque qui défie les normes établies et résiste aux forces oppressives qui entravent le développement individuel et collectif. Ces protagonistes, souvent façonnés par des contextes politiques tumultueux et des héritages culturels complexes, incarnent la lutte pour la liberté, la dignité et l'autodétermination.

Au cœur de la rébellion africaine se trouve la contestation des systèmes de pouvoir hérités de la colonisation et des structures socio-économiques qui perpétuent l'injustice. Ces personnages rebelles, qu'ils soient des activistes politiques, des intellectuels contestataires ou des héros du quotidien, rejettent le statu quo et cherchent à redéfinir leur réalité. Leurs rébellions s'expriment à travers des actes de résistance, qu'il s'agisse de revendications politiques audacieuses, de refus de compromis culturels ou de la défense de modes de vie traditionnels menacés. Les romans africains souvent porteurs de ces histoires de rébellion transcendent les frontières géographiques et culturelles, offrant aux lecteurs du monde entier une fenêtre sur les luttes et les triomphes universels de l'humanité. Les récits captivants de ces personnages rebelles permettent de remettre en question les stéréotypes occidentaux sur l'Afrique, dévoilant la richesse et la complexité des expériences africaines.

Cependant, la rébellion dans le roman africain n'est pas simplement politique ; elle s'étend également à la remise en question des normes culturelles et des rôles assignés. Les personnages rebelles cherchent à affirmer leur identité propre, souvent en rupture avec les attentes traditionnelles. Ils incarnent un rejet courageux des contraintes sociales, qu'elles soient imposées par des régimes autoritaires, des traditions archaïques ou des normes de genre oppressives. Ce personnage est donc un catalyseur puissant du changement, un miroir reflétant la lutte constante pour la dignité, la liberté et l'égalité. À travers leurs histoires, ces personnages transcendent les frontières culturelles et inspirent une réflexion sur les injustices universelles, tout en célébrant la résilience humaine face à l'adversité.

Après que la première génération ait fait résonner sa voix, une deuxième génération a émergé dans les années 1970, non pas en opposition au régime colonial, mais en résistance aux nouveaux dirigeants africains qualifiés de mentors, voire de dictateurs. Ces écrivains ont vécu sous des dictatures, confrontés à la terreur, aux massacres et aux coups d'État. Ils étaient témoins du silence de leur peuple qui n'osait rien faire par crainte de représailles. Ainsi, les

écrivains, à l'instar d'autres artistes, ont endossé le rôle de porte-parole du peuple. C'est dans cette perspective que se situent Sony Labou Tansi et Rachid Mimouni, pour qui l'écriture constitue un engagement envers la délivrance des peuples qui endurent la soumission, l'oppression et le dénuement de la parole.

Sony Labou Tansi forge des personnages rebelles prêts à sacrifier leur existence au nom de leurs convictions, car leur mode de vie reflète celui de la majorité, avec pour mission de libérer les autres. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Estina Bronzario s'oppose au régime de Nsanga-Norda et s'engage à sensibiliser les femmes dans leur quête de vérité sur l'assassinat d'Estina Benta. Dans *L'Anté-peuple*, Yéaldara se rebelle contre l'ensemble du système, abandonne ses études, s'oppose à son père et part à la poursuite de Dadou dans le but de le retrouver. Quant à Chaïdana dans *La vie et demie*, elle choisit de louer une chambre d'hôtel et de se prostituer avec les dignitaires du régime, qu'elle détruit un par un. Elle fait le serment de venger son père et décide de le faire à travers la prostitution.

En ce qui concerne Rachid Mimouni, l'ensemble de ses écrits exprime une opposition ferme aux abus de pouvoir et à la cupidité d'un dirigeant rusé qui appauvrit le pays de ses richesses. Tombéza, l'anti-héros de son œuvre, symbolise la conscience collective longtemps étouffée (Bourboune , 1984, p. 70). L'auteur de *Tombéza*, tout en décrivant de manière fidèle les souffrances de l'Algérie, expose également la corruption, démontant les mécanismes complexes d'un pouvoir ancien et dénonçant la bourgeoisie égoïste qui soutient aveuglément l'idéologie d'un parti responsable de nombreux maux en Algérie.

Ainsi, les romans de Rachid Mimouni sont imprégnés de rébellion et de rejet. La mauvaise politique et la gestion désastreuse de toutes les sphères publiques ont créé un véritable état d'amnésie dans un pays qui se détériore depuis l'indépendance en 1962. Livré à lui-même, le peuple lutte et se bat quotidiennement pour sa survie. L'auteur parle avec clarté et sincérité de la société algérienne : il se fait œil, toujours en alerte ; rien ne doit échapper à sa vigilance. On ne s'étonne pas dès lors que beaucoup de ses pages puissent heurter la sensibilité du lecteur. Parmi les thématiques développées, trois visent spécifiquement à provoquer cette crise de conscience : les femmes, la crise du logement et la crise du monde hospitalier. Sait-on à quel point les femmes algériennes sont réduites à des objets sexuels ? Dès son plus jeune âge, elle a dû se sentir distraite, ne levant jamais la tête ni n'élevant la voix devant son père, son frère ou son oncle.

L'image que l'on perçoit des deux romanciers suggère qu'ils considèrent tous deux la rébellion comme un sentiment de ressentiment et de rejet, bien que chacun attribue une figure spécifique au rebelle. Dans l'œuvre de Rachid Mimouni, le rebelle se présente comme une figure passive, exprimant son drame personnel en réaction au contexte dans lequel l'œuvre prend place. À l'inverse, chez Sony Labou Tansi le révolté émerge comme une figure active, engagée dans un combat au nom de tous les peuples, même si la libération totale de ces derniers demeure hors de portée.

2.2.1. Le revenant, Dadou : A la recherche d'une identité bafouée

Les destins de Dadou de *L'Anté-peuple* et le revenant de *Le Fleuve détourné*, se croisent dans une tragédie partagée. Dès le début, les deux récits expriment la destinée funeste de ces deux personnages. Le premier incarne le citoyen modèle : Dadou, quarante ans, père de deux filles et directeur du Collège des filles de Kinshasa. Il se vante de sa réussite sociale, de sa vie dans une magnifique demeure, de sa voiture avec chauffeur, éléments qui pourraient être considérés comme parfaits dans un monde idéal.

Cependant, l'une de ses élèves, Yavelde, lui fait des avances. Elle est éperdument amoureuse de lui, et Dadou, qui semble sensible à cette séduction, lutte pour ne pas succomber. Pour résister à cette tentation, il se réfugie de plus en plus dans l'alcool et sombre rapidement dans l'ivresse. Malheureusement, un jour, Yavelde franchit le point de non-retour et, dans une lettre d'adieu déchirante, porte une terrible accusation : Dadou l'aurait mise enceinte avant de l'obliger à prendre des « médicaments » pour avorter.

Le personnage-narrateur de *Le Fleuve détourné*, quant à lui, a connu le déchirement dès son enfance. Avant de rejoindre le maquis, d'où il a été sollicité pour assurer le métier de cordonnier au service des combattants du Front de Libération National, il épouse Houria, sa voisine qu'il avait violée. Cependant, durant toute la période passée au maquis, aucun nom de guerre ne lui est attribué. Tout ce que le lecteur sait de lui est que son nom « *est inscrit dans le monument aux morts du village* » (Mimouni R. , 1982, p. 57). Au lendemain de l'indépendance, il retourne dans son village mais sans aucune pièce d'identité. Confronté à cette situation ambiguë, il décide de consulter le maire du village, son cousin Ahmed. Faute d'identité, il est arrêté par le Chaouch et emprisonné.

Une fois libéré, il se rend dans la capitale du pays à la recherche de son épouse et de son fils. Après de nombreuses recherches et divers obstacles imposés par la bureaucratie et une administration en faillite, il la retrouve enfin, mais son rêve se transforme rapidement en cauchemar lorsqu'il découvre qu'elle s'est complètement métamorphosée.

Le thème central de ces deux romans est la recherche d'identité. Chaque texte se caractérise par un titre qui maintient l'anonymat : *Le Fleuve détourné* et *L'Anté-peuple*, déclenchant chacun à sa manière une quête identitaire. Le personnage de *Le Fleuve détourné* évolue dans un univers où toutes les données sont falsifiées ; pendant que certains combattaient pour la liberté et l'indépendance, d'autres se précipitaient pour s'appropriier les biens publics. Certains vont même jusqu'à falsifier des documents pour justifier leur participation à la guerre de libération. Dadou, quant à lui, évolue dans un monde marqué par un effondrement moral considérable (Kasongo Mulenda, 2001).

Un autre élément partagé entre les deux textes réside dans l'instance narrative. Dans *Le Fleuve détourné*, le dialogue est constitué de pronoms tels que « je » et « nous ». Bien qu'au début du roman, le narrateur prenne la parole pour exposer son programme narratif, il s'éclipse et cède la place aux autres intervenants. Cette même stratégie narrative se déploie également dans *L'Anté-peuple*. En effet, Dadou fait face à son isolement :

- Vous me suivez, citoyen Dadou ?
Il ne suivait pas. Il rêvait des choses argentées qu'on servait au
Magistrat. Il rêvait du Tonnerre-Alléluia, son équipe. (Labou Tansi S. , 1983,
p. 57)

Cependant, trois pages après, nous nous retrouvons face à un « on » qui se présente comme un îlot dans le récit : « *Tant qu'on respire, on est vivant* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 91). Le « on » ne peut renvoyer qu'au monde extérieur qui n'a de but que de maintenir Dadou à l'écart de tous les autres. Le « on » ne peut renvoyer qu'à Yéaldara puisque c'est la seule qui connaît mieux Dadou et comprend son isolement : « *Tu es une chose. Tu ne penses pas aux autres. Tu ne vois pas les autres. Tu ne vois que toi* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 101). Quant à lui, il est toujours présent dans l'esprit de la jeune fille Yavelde :

Je me parle. Je me dis. Et ça fait horriblement mal, j'ai eus deux
cœurs, le premier on me l'a brisé, le second m'a brisé. Si bien que...Oh ! Tu
sais. Je suis mon ami, je ne me cache rien ; je me dis tout. Au fond, le fait
que tu sois là n'ajoute rien à mon monologue. (Labou Tansi S. , 1983, p.
108)

Le narrateur de *Le Fleuve détourné* partage également une situation d'isolement, se trouvant dans un camp aux côtés d'autres personnages. Il avait précédemment rédigé une lettre afin de solliciter une audience auprès de l'administrateur, espérant qu'une fois son histoire entendue, il serait autorisé à partir immédiatement « *j'ai écrit une lettre pour demander audience à l'administrateur* » (Mimouni R. , 1982, p. 09). En attendant la réponse de l'administrateur, le narrateur commence à narrer sa vie à ses amis, évoquant son histoire avec Houria (depuis l'enfance jusqu'au mariage), son engagement dans le maquis, et les différentes péripéties avec ses compagnons de combat. À l'instar de Dadou, cet ancien combattant porte en lui une douleur double. Cette souffrance se manifeste d'abord par l'absence d'informations concernant le destin de son épouse, puis par une situation ambiguë qui n'arrive toujours pas à trouver une résolution. Après avoir perdu sa mémoire, il tente remémorer des événements qui lui permettront de reconstituer les morceaux fragmentés de son identité.

En somme, Houria et Yavelde n'y peuvent rien dans un contexte où tous les repères sont devenus flous. Les deux figures représentent les idéaux de justice et de liberté que Dadou et l'ancien combattant ont poursuivis dans les deux romans mais qu'ils n'ont pas réussi à les réaliser.

2.2.2. Omar, le vieux vingt-cinq : figures de la révolte

Dans *Le Fleuve détourné* l'histoire peut être subdivisée en deux époques fictives. La première, correspondant à la période coloniale, ou le narrateur partage les aspirations révolutionnaires et la vie au maquis. La seconde époque, quant à elle, relate l'insurrection contre le régime politique en place. En effet, la contestation commence dès que le narrateur découvre les incohérences et l'incompétence de l'administration. Après une longue absence, l'ex-maquisard de la guerre de libération revient dans son village, mais étant considéré comme une personne dérangeante, il est rejeté. Sa quête pour retrouver sa famille (son épouse Houria et son fils) devient sans issue, lui permettant de faire le constat amer d'une société en faillite.

Le Fleuve détourné présente deux groupes sociaux opposés : d'une part, l'administration représentant le pouvoir et ses auxiliaires, et d'autre part, ceux qui luttent contre les inégalités et se révoltent contre le système corrompu. Parmi ces derniers, on compte le narrateur (ex-maquisard), l'écrivain, Omar l'étudiant, et le vieux 25. Quant aux décideurs, ils se désintéressent des besoins du peuple. Durant les campagnes électorales, ils viennent

chanter leurs chansons pour ceux qui veulent les entendre, puis disparaissent. Le vieux 25 exprime cela de manière explicite :

Vingt-Cinq remarque :

- Il est extraordinaire de voir à quel point le pouvoir peut transformer les hommes. La moindre parcelle d'autorité concédée fait d'un opposant irréductible un homme de main servile. Nous en tirons comme leçon que la politique est un jeu de dupes. Il ne faut jamais croire les politiciens quand ils perlent de principes. Ces beaux principes ne sont que le moyen qui permet de confisquer le pouvoir. (Mimouni R. , 1982, p. 12)

La condamnation des pratiques du pouvoir est claire : les politiciens recourent toujours à une rhétorique basée sur de fausses promesses, des mensonges et des subterfuges pour persuader la population. Le texte de Rachid Mimouni montre des divisions et les disparités sociales : la classe dirigeante qui utilise le pouvoir pour maintenir ses privilèges, d'une part, et la classe dirigée, dominée et qui subit violence, injustice et exclusion de l'autre.

À l'instar de Yéaldara, qui, après avoir rompu avec son environnement familial, décide de s'engager dans un autre, celui de la révolte, Omar dans *Le Fleuve détourné* est constamment en conflit avec l'Écrivain et critique le vieux vingt-cinq. En tant qu'humaniste, il manifeste de l'intérêt pour le destin du narrateur en lui prêtant une écoute attentive. Il a même cherché à intervenir afin de faciliter l'obtention des documents justifiant l'identité tant recherchée du narrateur. Lorsque le gouvernement a conclu un accord pour revaloriser les salaires, Omar n'a pas hésité à qualifier cela de « tricherie », car, à ses yeux, ces augmentations s'accompagnent toujours d'une hausse des prix. Tout au long du récit, il n'a de cesse d'expliquer comment l'administration tente à codifier le peuple en exploitant les élus qui, selon le discours du régime politique, sont souvent « démocratiquement » élus et issus de ce même peuple.

Le jeune Omar assume le rôle de porte-parole d'un peuple opprimé, cherchant constamment à sensibiliser ses compagnons : « *Nous parlions d'apprendre au peuple à ne plus se laisser piéger, à descendre dans la rue pour un oui pour un non* » (Mimouni R. , 1982, p. 123). En tant qu'intellectuel, le jeune Omar critique ouvertement les prétentions du vieux vingt-cinq. C'est ainsi que lorsque les poules refusent de pondre des œufs, il ironise sur la décision de l'Administration : « *Devant ce chômage technique imprévu, l'Administration s'est émue. Elle nous a assuré que nous n'aurions pas à souffrir de cet état de fait somme*

toute indépendance de notre volonté. Elle a promis de réaliser rapidement un vaste programme d'importation d'œufs, directement d'Espagne » (Mimouni R. , 1982, p. 37).

Un autre personnage que nous pouvons ranger dans cette catégorie, malgré quelques prises de position qui le distinguent du jeune Omar, est le vieux vingt-cinq. Au fil du récit, il expose sans relâche les réalités qui expliquent le fonctionnement de l'administration algérienne. Fort de son expérience, il commence par nous énumérer les aptitudes qu'un Administrateur doit posséder dans ce pays. Dès le commencement du récit, il persiste à dévoiler les réalités qui expliquent le fonctionnement de l'administration algérienne. Grâce à son expérience, il commence par énumérer les qualités qu'un Administrateur devrait avoir dans ce pays. D'après lui, il est essentiel de démontrer une grande flexibilité, une grande obéissance, et une absence totale d'idées personnelles afin de préserver la disponibilité intellectuelle et recevoir celles du chef (Mimouni R. , 1982, pp. 9-10)

Vingt-Cinq est un homme ayant de l'expérience et connaît parfaitement les arcanes de l'administration de son pays. Le détournement des hommes par le régime politique est expliqué par le vieux vingt-cinq par cette terrible constatation : *« Il est extraordinaire de voir à quel point le pouvoir peut transformer les hommes. La moindre parcelle d'autorité concédée fait d'un opposant irréductible un homme de main servile »* (Mimouni R. , 1982, p. 12).

Néanmoins, en dépit de la vaste expérience qui transparaît dans les paroles du vieux vingt-cinq et de sa grande compétence en tant que traducteur, le narrateur ne révèle aucune information concernant son niveau d'éducation. En ce qui concerne cette compétence de traducteur, le narrateur met l'accent sur sa maîtrise de l'arabe littéraire : *« L'orateur parle en langue arabe littéraire. Bien peu de gens comprennent, Vingt-Cinq nous a fait une traduction du discours, mais j'en suspecte la fidélité, car je commence à connaître la fantaisie du vieillard »* (Mimouni R. , 1982, p. 14). C'est lui, en tant que doyen du camp, qui est chargé de défendre les droits de ses camarades.

2.2.3. Meklat, Brahim : l'intellectuel marginalisé

Dans un espace professionnel dominé par la bureaucratie, la corruption et l'injustice, où il est presque impossible pour les honnêtes hommes de réussir, les cas du professeur Meklat et de l'infirmier Brahim dans *Tombéza* prennent tout leur sens. En effet, dans ce

roman, comme dans tous nos textes d'ailleurs, les personnages morts pour la libération du pays se retrouvent projetés par le nouveau gouvernement postindépendance. Après l'Indépendance, la plupart des anciens combattants se sont retrouvés face à une machine administrative qui ne reconnaissait ni les valeurs humaines ni les compétences de son personnel.

Dans *Tombéza*, le professeur Meklat, responsable du service de chirurgie, doit affronter la tyrannie de deux individus tyranniques : Nessam et Amili. En tant que vétéran de la guerre de libération nationale, à l'instar du narrateur de *Le Fleuve détourné*, le professeur Meklat est demeuré fidèle à son patriotisme et a persisté dans sa carrière de chirurgien. Son engagement envers sa patrie s'est manifesté dès le début de la guerre, et c'est le narrateur qui nous relate son parcours : « *En 1956, à l'appel du FLN, il n'a pas un seul instant hésité à abandonner la cinquième année de médecine qu'il poursuivait à Lyon pour rejoindre, à la veille des examens, via la Suisse et le Maroc, l'armée des frontières où on lui proposa d'aller poursuivre ses études dans un pays de l'Est* » (Mimouni R. , 1984, p. 57).

L'expression « *à la veille des examens* » témoigne de l'engagement de ce patriote qui, pour défendre une cause juste, n'a pas hésité à tout abandonner. À l'époque de l'indépendance, avec le désir de réussir afin de servir son pays, contrairement à ses compagnons qui s'empressaient d'occuper les villas et les postes disponibles, il a choisi la poursuite de ses études jusqu'à l'obtention de son diplôme de médecin. Après avoir travaillé brièvement au « *service médico-social d'une grande entreprise publique* », il a intégré l'hôpital, où il s'est occupé du pavillon de chirurgie.

Le professeur Meklat dirige le bloc opératoire avec un professionnalisme exceptionnel, incarnant un chirurgien qui ne laisse rien au hasard. La description du pavillon par le narrateur met en lumière la gestion impeccable de ce grand chirurgien, le distinguant nettement du reste des administrateurs de l'hôpital. Ce contraste dans la gestion surprend même le narrateur. Le narrateur se questionne sur les motivations du professeur lorsqu'il demande aux infirmières de superviser attentivement les patients alités, aux internes d'effectuer des bilans préopératoires rigoureux, et à ce que les doses d'anesthésie soient évaluées avec précision. Il ne souhaite plus être témoin de patients qui se réveillent en cours d'opération ou, à l'inverse, de ceux qui mettent longtemps à reprendre conscience après l'intervention. Il insiste également sur

l'importance d'une bonne constitution des dossiers des patients et sur la disponibilité des médicaments nécessaires au moment requis (Mimouni R. , 1984, p. 59)

La gestion exemplaire du pavillon de chirurgie ainsi que le professionnalisme du chirurgien Meklat ne constituent en réalité qu'un simple îlot dans un océan où sévissent l'inconscience, la bureaucratie et l'injustice. Meklat qui croit à un monde meilleur après l'indépendance, se retrouve dans un milieu où les valeurs sociales s'effondrent, les institutions de l'Etat ne fonctionnent pas convenablement et que toute compétence capable de s'épanouir, elle est soit surexploitée, soit écartée.

Le Professeur Meklat symbolise la transition d'une société colonisée à une nouvelle société en quête de libération, traversant une période de changement abrupte et dépourvue de programmes sociaux bien définis. Le narrateur souligne clairement cette lacune dans les politiques sociales et la préparation non anticipée.

Après la proclamation du cessez-le-feu, les événements évoluèrent très vite. Tout le monde semblait dépassé, personne ne savait exactement à quoi s'en tenir, ni ce que nous réservait l'avenir. [...] On attendait. Les harkis avaient reçu l'ordre de rester cantonnés dans les locaux de la S.A.S. L'inquiétude les tourmentait. [...] Quant à moi, ceux dont j'avais eu à noter la servilité se mirent à me défier d'un regard qui semblait me promettre de savantes représailles. L'homme portait une tenue militaire mais cela ne signifie strictement rien en ces temps de vacances de pouvoir et d'anarchie où le premier venu pouvait s'affubler d'un uniforme et jouer au combattant de la première heure (Mimouni R. , 1984, pp. 156- 157)

Le professeur Meklat, qui croyait à un système démocratique permettant le respect de la loi en étant la concrétisation de la volonté de la majorité, se voit finalement confronté à un environnement caractérisé politique du parti unique dont les dirigeants ne cherchent leurs intérêts personnels.

L'infirmier Brahim endure également une exploitation semblable à celle du chirurgien Meklat. Sa dévotion et son sérieux dans son rôle d'infirmier le font devenir le préféré de tous les patients. Cependant, dans un contexte marqué par l'incompétence, les individus intègres sont souvent exploités au maximum. Pour répondre à toutes les demandes, Brahim se trouve contraint de travailler jour et nuit. Ce dévoué infirmier travaille de manière inlassable, sa seule devise étant de servir les malades. Contrairement à ces pairs, qui utilisaient souvent des méthodes douteuses pour gravir les échelons, Brahim se contentait de sa noble vocation : servir les malades. C'est l'un des rares hommes intègre de l'hôpital. Malgré son dévouement,

son honnêteté et son amour pour son métier, le jeune infirmier se fait assassiner pour sa misérable bourse.

2.2.4. Ali, Dadou : la folie au service de la révolte

L'ensemble des personnages étudiés dans le cadre cette recherche inclut également une catégorie peu ordinaire, située à la limite de la normalité commune. Cette catégorie de personnages concerne les individus considérés comme fous, qui, dans la culture africaine, sont dotés du don de clairvoyance. En explorant les textes des deux auteurs, nous observons simplement que l'irrationalité prend une place prépondérante.

Dans *L'Anté-peuple*, la folie est principalement perçue comme une stratégie de survie et de sécurité. Les individus qualifiés de « fous », errant nus dans la ville, sont en réalité des personnes saines d'esprit qui ont été contraintes de s'aliéner. Leur comportement excentrique sert de moyen de protection, car la ville est infestée de milices exigeant des documents d'identité à toute personne. Dans cet État policier, seuls les individus considérés comme fous échappent aux contrôles. Ainsi, pour retrouver une liberté de mouvement, il est nécessaire d'adopter l'apparence de la « folie » et d'utiliser la nudité comme signe distinctif. Dans *L'Anté-Peuple*, les individus considérés comme fous sont facilement identifiables :

Mais le fou courait toujours. Elle n'osa pas courir. Il y avait sa trop longue robe et les papiers. Yéaldara était sûre que ce fou était Dadou. Elle construisait un raisonnement : « Il avait dû s'échapper. Et pour qu'on ne lui demande pas ses papiers, il avait choisi de passer pour fou. Mais il n'était pas du tout fou. » (Labou Tansi S. , 1983, p. 166)

Les fous choisissent ce moyen pour se cacher parce que dans ce pays « on n'arrête pas les fous » (Labou Tansi S. , 1983, p. 186). Dans cet espace caractérisé par la dictature et devenu asile de fous, on se désigne comme des fous dans le but de « s'accrocher à la vie » (Labou Tansi S. , 1983, p. 179). Bien que dans ce pays les fous ne peuvent pas être arrêtés, Dadou a été bel et bien tabassé par les bérêts « *la poitrine de Dadou bascula, sa tête se renversa. Mais le souffle y était encore* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 137), c'est ce que Yéaldara, revenant chez elle, qui explique à la vieille que lorsqu'un pays est dans un état de folie, les actions qui s'y déroulent suscitent des interrogations. (Labou Tansi S. , 1983, p. 105). A la fin du roman, nous découvrons Yéaldara, initiée par « *deux vieilles femmes en tenue de folles* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 177), elle passe l'épreuve de « *l'affiliation* » qui lui permet de rejoindre le monde des maquisards. Pour être précis, c'est le chef des maquisards qui a

demandé à Dadou de tuer le policier Mouyabas. Par cet acte, Dadou se retrouve doublement marginalisé : il est à la fois un fou et un meurtrier. Il bascule donc dans un autre univers, celui de dévoiement et sa folie « volontaire » n'a rien à envier à celle qu'il a voulu éviter puisque les deux univers sont renvoyés dos à dos.

Cependant, ces individus qualifiés de fous, le sont-ils réellement ? Ne portent-ils pas plutôt en eux un espoir latent ? On se remémore Hoscár Hana et son fils, perçus comme fous, l'un pour avoir découvert une île, l'autre pour éradiquer la maladie et chercher à redessiner les continents. Ce que nous découvrons en explorant notre corpus, c'est que les deux auteurs confirment et justifient les discours singuliers émis par ces fous. Nous avons illustré comment Dadou a adopté l'apparence d'un fou pour dissimuler son identité et échapper à une arrestation, tandis que les prétendus fous dans l'œuvre de Sony Labou Tansi ne sont pas véritablement des fous au sens propre du terme.

À la différence de Sony Labou Tansi, où le personnage du fou traverse presque toutes ses œuvres, chez Rachid Mimouni, il n'apparaît que dans *Le Fleuve détourné*. De plus, le fou de Mimouni occupe une place moins centrale dans son texte. Malgré cette présentation peu conventionnelle, il est essentiel de souligner qu'Ali, le fou, partage également la qualité de maquisard avec Dadou. Alors que le fou de Labou Tansi se distingue facilement par sa natte, Ali, lui, arbore une chevelure abondante et est muni d'un bâton.

Contrairement à Dadou qui est silencieux et prudent dans ses paroles et ses actes, Ali remet en question et condamne publiquement la corruption et l'injustice des personnes au pouvoir :

Ne sais-tu pas que les hyènes ont envahi la ville et contrôlent toutes les rues ? Ils ont acheté les consciences et corrompu les autorités. Je les ai tous repérés, en observateur lointain mais vigilant, et je ne cesserai pas de les dénoncer. Je suis seul à rester insensible à leur boniment. Ils excitent contre moi les enfants et complotent pour m'envoyer à l'hôpital. Mais je saurai déjouer leurs ruses, même si ma raison m'abandonne.
Alors l'étranger, quelle est la raison de ton fol-optimisme ? Ne vois-tu pas que la pierre se fend devant l'injustice des hommes (Mimouni R. , 1982, p. 52).

Tout comme Dadou, qui exploite sa prétendue folie pour échapper à une arrestation et accomplir la mission qui lui a été confiée, Ali utilise également cette folie pour faire face à des situations insupportables. Bien que perçu comme un fou par les autres, Ali demeure un

individu lucide qui n'hésite pas à exprimer ses pensées sans censure. Sa folie lui confère la capacité d'observer et de condamner des réalités que les personnes considérées comme normales ne peuvent pas discerner. Cependant, dans une société où les groupes marginalisés sont négligés et où les enjeux politiques sont influencés par un système corrompu, Ali, qualifié de fou, est arrêté pour vagabondage par la police militaire. Alors que Dadou réussit dans sa mission, Ali se retrouve plongé dans une aventure déchirante, sa société n'adhérant plus à l'éveil spirituel auquel il aspire. Pour les deux auteurs, le recours à la figure du fou semble constituer le seul moyen d'éviter l'oppression du pouvoir politique. Cette folie désirée est un outil de révolte et de combat face à une société inconsciente des limites de ses dérives.

Ainsi, la folie se présente comme le dernier rempart de l'humanité face à la violence et à la cruauté des dictateurs. Dans la section dédiée à l'espace, nous avons démontré comment Lorsa Lopez, après avoir commis l'acte terrible de tuer sa femme, se réfugie sur l'île des solitudes. En s'enfermant pendant sept mois dans une porcherie, il plante sept clous dans son fanon, qu'il nomme les « solitudes », et ajoute une douzaine d'aiguilles. Son comportement témoigne clairement d'une altération mentale où il perd le sens de la réalité.

La détérioration de la situation politique et la confusion des repères quotidiens contraignent les individus, particulièrement les opposants au régime, à se réfugier dans la folie. La folie devient le signal indiquant la nécessité de rétablir l'ordre général. C'est pourquoi Dadou n'hésite pas à recourir à la folie, une décision qu'il n'a d'ailleurs jamais hésité à réaffirmer.

3. Le personnage féminin : de la soumission à la révolte

Le personnage féminin dans les romans de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi occupe une place significative et est souvent dépeint de manière complexe, reflétant les réalités sociales et politiques de l'Algérie et du Congo respectivement. Ces deux auteurs explorent les rôles, les luttes et les aspirations des femmes au sein de sociétés marquées par des bouleversements politiques et des défis socio-économiques.

Chez Mimouni, les personnages féminins sont souvent confrontés à des conflits entre les traditions profondément ancrées et les pressions modernes de changement. Les femmes peuvent être des agents de changement, cherchant à dépasser les rôles traditionnels assignés par la société. Elles sont souvent engagées dans une quête d'identité. Elles cherchent à

comprendre leur place dans une société en mutation, questionnant les normes culturelles et les attentes qui leur sont imposées. Elles sont aussi des figures de résistance (Houria dans *Le Fleuve détourné*), cherchant à s'affirmer et à échapper aux contraintes sociales. Elles luttent pour leurs droits, leur autonomie et leur dignité.

Sony Labou Tansi quant à lui, intègre souvent des personnages féminins dans sa critique sociale et politique. Les femmes sont souvent présentées comme des porte-parole de la voix populaire (Estina Bronzario), exprimant les frustrations et les aspirations du peuple congolais face aux réalités politiques difficiles. Elles sont utilisées comme stratégie d'écriture permettant de défier les attentes traditionnelles, remettant en question les normes sociétales liées à la sexualité, à la maternité et aux rôles familiaux (Yéaldara).

Enfin, le personnage féminin chez Labou Tansi, ce qui n'est pas le cas dans le roman de Mimouni, se caractérise par sa solidarité. Les femmes se soutiennent mutuellement dans un contexte de difficultés, formant des alliances pour faire face aux défis sociaux et politiques (*le cas de Les sept solitudes de Lorsa Lopez*).

Ainsi, il est évident que le personnage féminin ne se contente pas d'occuper un rôle secondaire. Sony Labou Tansi a choisi une approche salutaire pour représenter les personnages féminins à travers son œuvre littéraire. Cette approche se distingue nettement de toute tendance à renforcer le régime patriarcal. Ainsi, elle s'exprime en refusant les représentations figées ou stéréotypées de la femme. Avec elle, les femmes peuvent exercer une influence d'une nature différente sur les hommes puissants. À cette fin, plusieurs identités féminines ont été explorées, parmi lesquelles figurent la femme guerrière, la femme rebelle et la prostituée. Dès son premier roman, *La vie et demie*, Sony Labou Tansi met en scène un personnage féminin doté de capacités physiques exceptionnelles, qui, après l'assassinat de son père par le Guide Providentiel, se lance dans une guerre visant à éliminer tous les dignitaires du régime. En effet, le docteur qui est venu lui apporter son aide, s'adresse à elle en ces termes : « *Vous avez un corps, comment dirais-je ? Farouche, formel* » (Labou Tansi S. , 1979, p. 27).

L'héroïne se présente sous les traits d'un ange, poursuivant le combat de son père Martial comme le dernier rempart contre la torture du guide et échappant ainsi à la mort. Elle mobilise tous les atouts de son corps et de son esprit pour persévérer dans le combat. Au final, elle parvient à éveiller la conscience des dignitaires du régime et les élimine un par un. On

retrouve des femmes émancipées de ce genre également dans *L'Anté-peuple* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Dans le premier, la prostitution devient le seul moyen pour Yéaldara d'atteindre son objectif : sauver Dadou, l'homme qu'elle aime. Dans le second, Estina Bronzario s'oppose au régime politique de Valancia et prend la défense de l'honneur des femmes. En réalité, tout le roman est dédié à la lutte pour l'honneur des femmes après l'assassinat d'Estina Benta par son mari. C'est dans ce but qu'Estina Bronzario sensibilise d'autres femmes autour d'elle :

Ce soir-là, Estina Bronzario appela dans sa chambre toutes celles qu'elle nommait son état-major : Fartamio Andra, Marthalla, Anna Maria, Nelanda, Sonia O. Almeida, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo et moi. Une place était vide : celle d'Estina Benta. A la place vide, Estina Bronzario avait allumé un immense cierge rouge dont la flamme pourpre dansait une étrange immobilité. (Labou Tansi S. , 1985, p. 38)

Suite à cet événement, Estina Bronzario et son équipe proches planifient une révolution à l'encontre des hommes, une révolution ouvertement féministe. Afin de libérer les femmes de Nsanga-Norda, elle opte pour l'organisation d'une grève du sexe.

Dans l'œuvre de Rachid Mimouni, à l'exception de Louisa dans *Tombéza* et de la figure féminine qui a défié le Marichalissime dans *La Malédiction* (Mimouni, 1993), les personnages féminins ne jouent généralement pas de rôles majeurs dans le récit. À ce propos (Chaulet-Achour, 2000), affirme, en parlant du roman *Tombéza*, que bien que les images des femmes ne soient pas dominantes, elles sont présentes. C'est précisément parce qu'elles ne sont pas une préoccupation primordiale du romancier qu'il est intéressant d'observer le double niveau de leur intervention, à la fois discursif et narratif.

Les femmes, en tant que victimes dans *Le fleuve détourné* et *L'honneur de la tribu*, sont reléguées à des rôles décoratifs dans *Tombéza*, où les infirmières de passage entrouvrent à peine la porte avant de se retirer rapidement, étouffées par les odeurs de déjections et d'urine rance que je respire. Leur présence se limite aux bruits, aux cris des femmes dans la salle s'interpellant d'un bout de couloir à l'autre. Bien que l'auteur reconnaisse le manque de personnages féminins dans son texte, quelques figures féminines tentent de faire face à l'injustice dans une société corrompue, à l'image de Fatima de *Tombéza*, rapidement écrasée par le système.

Une exception notable se trouve dans *Une peine à vivre* (Mimouni, 1983), où Mimouni met en scène un personnage féminin doté de moyens exceptionnels, capable de séduire un tyran du parti unique. Cette étudiante en architecture, amoureuse du dictateur, s'affirme comme une opposante sobre à la dictature, aspirant à conduire son peuple vers la liberté et la démocratie. Face au dictateur, elle conquiert le tyran avec amour, le déstabilisant progressivement et acquérant la force nécessaire pour atteindre ses objectifs.

Afin d'explorer la place et le rôle des personnages féminins chez les deux auteurs, une analyse des figures féminines engagées dans des luttes contre la domination masculine s'impose, leur combat variant selon l'espace et le contexte.

3.1. Estina Bronzario, Fatima : la femme guerrière

Les œuvres de notre corpus, en particulier celles de Sony Labou Tansi, mettent en scène des femmes souvent investies de rôles politiques majeurs. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, l'auteur se distingue en centrant le personnage féminin Estina Bronzario comme figure emblématique de l'opposition politique à l'oppression tyrannique du régime militaire de Valence. Sous le surnom de la « *Femme de Bronze* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 36), elle incarne une opposante modérée au despotisme, aspirant uniquement à guider son peuple vers la liberté et la démocratie. Face à un régime politique marqué par la violence, la corruption et la bureaucratie, elle éduque les femmes à résister à l'oppression.

Le récit expose un fait divers devenu un problème communautaire, négligé par les autorités : à Valancia, Lorsa Lopez tue sa femme Estina Benta sous prétexte de lui avoir transmis les poux de Nsanga-Norda. La police met quarante-sept ans pour intervenir, laissant la ville s'enfoncer dans la violence au nom de l'honneur. La querelle séculaire avec la capitale atteint son paroxysme avec l'assassinat d'Estina Bronzario, dernier rempart d'honneur pour les habitants de la côte. Les femmes n'ont pas eu le temps de venger Estina Bronzario alors que la mer engloutit Nsanga-Norda.

Tout au long du roman, Estina Bronzario mène une bataille acharnée pour sauvegarder l'honneur des individus. Dans cette perspective, elle associe d'autres femmes autour d'elle et organise une révolution contre les hommes, qui semble à première vue être d'essence féministe. Son objectif était d'éliminer les distinctions entre les sexes, et la révolution qu'elle

initie à cet effet vise à mettre en évidence le statut des femmes par rapport aux hommes. Ainsi, elle mettra en place des mesures radicales, telles que la grève du sexe :

Fartamio Andra fixa à treize lunes le temps pendant lequel toutes allaient se passer d'ouvrir leurs pagnes à un homme. Tant pis pour l'imbécile qui allait s'amuser à fouler aux pieds cette décision de la majorité : elle allait en attraper les menstruations continues ou le mal de Nsanga-Norda. Cette piaillerie fit sourire les hommes, mais sachant qu'Estina Bronzario n'arrêterait pas d'être Estina Bronzario, il convenait de se préparer et de compter avec cette abstinence forcée. (Labou Tansi S. , 1985, p. 43)

La narratrice précise que les autorités déploient divers moyens pour contrecarrer la grève. C'est ainsi que le nouvel arrivant décide de tripler le salaire de ses danseuses en échange du port d'un tee-shirt rose, affichant la dégradante inscription : « *J'appartiens à S. N.* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 66). Face à cette réalité, Bronzario opte pour une intensification de la grève du sexe, conditionnant son terme à la libération des femmes de Sarngata Nola.

La grève d'Estina Bronzario battait son plein. Les femmes avaient subordonné son arrêt, et ce de manière sans appel, à la libération des concubines de Sarngata Nola. « *Ce bordel où l'on a perdu le loisir de fabriquer son gosse !* » Les hommes rageaient, piaillaient, piaulaient sans arrêt et allaient par files compactes à la messe du dimanche demander, tous cierges allumés, que Dieu eût pitié et qu'il rappelât en son saint paradis la punaise puante du nom d'Estina Bronzario. (Labou Tansi S. , 1985, pp. 76-77)

En effet, Estina Bronzario exprime, dans le cadre de sa grève, que les femmes ne devraient plus adopter le nom de famille de leur mari lorsqu'elles se marient, prônant ainsi l'égalité des sexes. Elle s'assigne la mission de rétablir la vérité sur la condition féminine et de défendre l'honneur à Valancia. Face à l'omnipotence d'un État oppressant, la lutte contre le despotisme masculin de Nsanga-Norda doit, en fin de compte, trouver son accomplissement en rétablissant la dignité de la femme en tant que fondatrice du monde. Estina Bronzario incarne ainsi la bataille pour l'honneur et la vérité, à un moment où l'équilibre fondamental de l'Afrique est en péril. Néanmoins, en dépit des sacrifices consentis, l'Afrique parviendra à préserver ses secrets les plus intimes. L'écriture de l'auteur, largement influencée par le théâtre, se démarque par sa sobriété, excluant l'ornementation au profit du grotesque, du comique, des allusions culturelles et de la richesse des personnages, parfois exigeants pour le lecteur.

Qui ne savait pas qu'on allait tuer Salmano Ruenta et Elmano Zola ? Qui ne sait pas qu'ils vont tuer Sarngata Nola ? Ils nous en veulent à cause des relations privilégiées que nous avons avec la vérité. Et comme ils sont niais,

ils croient n'avoir pas de comptes à rendre à la vérité en nous tuant. Mais moi, je sais que la vérité ne fera d'eux qu'une bouchée. C'est des gens sans âme, après tout. Quel est leur mérite hormis le génie imbécile de fabriquer la popote (Labou Tansi S. , 1985, pp. 143-144).

Les habitants de Valancia s'organisent autour de la « femme de bronze » dans le but d'éviter et de mettre fin à ce genre de crime. La fin du roman connaît la construction d'une Citadelle qui immortalise le combat d'Estina Bronzario. Néanmoins, lorsque l'héroïne sollicite la libération des femmes auprès d'Estando Douma, ce dernier répond :

Arrêtez d'être conne, Estina Bronzario. Mes femmes sont libres : demandez-moi leur histoire avant de pisser sur ma gueule. J'ai toujours mis au monde ceux que même l'histoire aurait eu peur d'inventer. Tu connais Valtano. Tu connais Nsanga-Norda. Tu connais les Sept Solitudes, rue de Nesa. C'est là que je les ai arrachées à la vérole, à la disette et à la vend l'eau de sa poupe, j'ai horreur des femmes qui baisent pour le pognon... Je leur ai montré comment faire de sa poupe une cathédrale, un haut lieu sacré, le sommet du ciel et de la terre. Non, Estina Bronzario, le vagin n'est pas une boîte de Coca-Cola ni un morceau de viande hachée : c'est le chemin de la liberté des peuples, dans l'honneur et la dignité. Non, Estina Bronzario, le vagin n'est pas un essuie-flotte, ce n'est pas un chasse-mouches, ce n'est pas un alcool : c'est la volonté de Dieu en chair et en eau (Labou Tansi S. , 1985, pp. 67-68).

Cet extrait souligne la nécessité de rétablir la valeur de l'individu. Ce respect envers l'individu remet en question les structures du pouvoir sous toutes leurs formes, y compris le discours colonial. Selon Sony Labou Tansi, la féminité n'est plus perçue comme une immanence ou une contingence, mais plutôt comme une volonté souveraine déjà construite, prête à fonctionner dans un nouvel ordre réflexif. Elle devient un sujet capable de choisir son propre destin socio-politique car la justification de celui-ci repose entre ses mains et non plus sous l'autorité masculine.

3.2.Houria, Yéaldara : la femme révoltée

Chez Rachid Mimouni, la femme rebelle est représentée par Fatima. Le personnage du roman *Tombéza* est un symbole de cette classe d'infirmières considérée comme « des anges sur terre » mais qui sont au bord de l'extinction. En tant que chef de service des maladies infectieuses, elle est énergique, infatigable, travailleuse, sérieuse, responsable avec une expérience de vingt ans de carrière. Or, dans un contexte où les personnes compétentes et intègres sont souvent écartées, l'infirmière devait faire face aux pratiques rétrogrades des deux complices de l'administration : Tombéza et Amili. Ces deux symboles de la bureaucratie et de l'exclusion tissent un complot pour la renvoyer, simplement parce qu'elle a signalé une

erreur médicale commise par une autre infirmière qui se trouve être l'amante d'Amili, le redoutable chef du personnel. Fatima, une femme intègre qui est dévouée à son travail et qui n'utilise pas son corps pour obtenir des postes plus prestigieux, est licenciée pour cette raison précise. On ne veut plus de ses services et de sa compétence.

Une autre femme que nous pouvons identifier comme adversaire de la corruption et les pratiques bureaucratiques est la nouvelle juge de Riama. Dans une société où les hommes occupent une position dominante, la nomination d'une femme comme juge était perçue comme une provocation pour tous ceux qui devaient se soumettre à ses décisions. Cette nouvelle juge intègre fait preuve de courage en résistant aux pressions du redoutable commissaire Batoul.

Le fleuve détourné met en scène une femme dont la liberté est bafouée dès son jeune âge. Au fil du roman, ce personnage part à la recherche d'une liberté dont elle porte le nom « Houria », mais son rêve vire au cauchemar. Le portait physique de Houria nous est donnée dans une seule phrase : « *Elle était belle comme un rêve* » (Mimouni R. , 1982, p. 20), le narrateur-héros craignait ne pas pouvoir l'épouser car il était « *le plus misérable d'entre les misérables* » (Mimouni R. , 1985, p. 20). Elle sera violée par le premier venu.

Cependant, dans une société conservatrice dominée par les tabous, les femmes violées sont souvent perçues comme « offensées » plutôt que « victimes » et les hommes ne sont jamais inquiétés : « *Les hommes sont cruels. Ils savent des mots plus acérés que des lames. Qui vous lardent le corps, le cœur. Ils ont dit des paroles terribles, et ils ont ricané. Ils ont dit qu'elle était une putain, la dernière des filles. Ce n'est pas vrai* » (Mimouni R. , 1982, p. 20).

Ce crime va bafouer toute la vie de Houria car même le jour où elle célèbre son mariage, on lui rappellera qu'elle n'est pas vierge. Bien qu'insultée et méprisée par la société, son violeur décide de l'épouser et de fonder une famille. Hélas, pendant sa grossesse, son mari rejoint le maquis comme cordonnier au service des combattants du Front de Libération Nationale.

Après l'indépendance, Houria perd tout espoir de revoir son mari vivant et décide d'emmener son fils en ville pour demander une pension de veuve à « *Chahid* ». Pour elle, avec le statut d'épouse de martyr, elle peut devenir plus libre. Mais quand elle est arrivée en ville, elle a constaté que rien n'avait changé. Les hommes deviennent de plus en plus brutaux,

utilisant leur pouvoir pour leur propre satisfaction sexuelle, à l'image du sous-directeur qui l'a accueillie, les hommes n'hésiteront pas à la violer.

Ainsi, dans une société caractérisée par la bureaucratie et l'injustice, où les administrateurs exploitent la moindre faiblesse de ceux qui réclament leurs services, Houria se plie à leurs exigences et devient une prostituée par les circonstances. Son mari la cherchait depuis longtemps. Lorsqu'il la retrouve, il découvre une femme complètement transformée (Mimouni R. , 1982, p. 67).

Houria, la belle villageoise qui avait vécu selon les traditions et les coutumes sociales, se retrouve métamorphosée en une citadine méconnaissable. Lorsque son mari la retrouve, il est surpris de constater qu'elle refuse de retourner avec lui dans leur village pour reprendre leur vie commune et lui permettre ainsi de retrouver son identité tant recherchée. Pour expliquer à son mari les raisons de ce changement radical et les circonstances qui l'ont poussée à se livrer à la prostitution, Houria relate son parcours depuis qu'elle a décidé de quitter le foyer conjugal pour réclamer la pension qui lui était due en tant qu'épouse de martyr, jusqu'au jour où elle est devenue la proie des perversions de bureaucrates ivres chaque nuit. Les événements qu'elle a traversés l'ont amenée à réaliser que la femme est perçue uniquement comme un être destiné à être renversé sur le dos, relégué à un rôle secondaire, en tant que source et objet de plaisir. La naissance d'une fille est considérée comme une stigmatisation frappant la famille

A l'image de Yavelde et toute autre prostituée qui utilise son corps dans un but précis, Houria tente de convaincre son mari qu'elle se prostitue pour sa survie et l'avenir de son fils, une explication qui occupe plus de deux pages du récit. Le sort de Houria résume la situation de certaines veuves après l'indépendance. Sans mari et « oubliées » par l'indépendance, elle se retrouve face à un gouvernement corrompu marqué par la bureaucratie et la menace constante de l'ostracisme. Une fois en ville, Houria a été accueillie « *chaleureusement* » par le sous-directeur qui lui a proposé son aide : « *Les choses vont être plus simples maintenant que vous allez habiter dans la ville. Je m'occupe des démarches nécessaires pour faire entrer votre fils à l'école. En moins de deux mois vous aurez votre logement* » (Mimouni R. , 1982, p. 175). Cependant, villageoise qu'elle était, Houria ne savait pas que derrière ce discours « humaniste » et « mielleux » se cache un prédateur.

Face aux menaces d'un sous-directeur bureaucratique, Houria découvre le monde de la prostitution et pense avoir une pension qui lui permettra de vivre dans une Algérie libre et indépendante, par conséquent assurer l'avenir de son fils.

Désabusée, Houria constate que l'indépendance n'a rien changé pour les femmes. À ses yeux, une femme violée est toujours blâmée, accusée d'avoir aguiché, provoqué l'homme ; chaque femme est perçue comme une prostituée potentielle, et sa beauté est considérée comme une circonstance aggravante. Le constat est amer : malgré l'indépendance et la création d'un État démocratique, libre et souverain, les femmes en Algérie continuent de subir l'injustice. L'homme qui les viole, après les avoir maltraitées, ajuste son pantalon et rentre chez lui l'esprit tranquille. Pour Houria, qui croyait pouvoir bénéficier des fruits de l'indépendance en tant que veuve d'un martyr, la réalité est un monde cruel et déshumanisé. Cette expérience ébranle sa confiance envers les hommes, qu'elle ne pensait pas capables d'autant d'humiliations et d'indignités.

Comme Houria, les épouses de combattants, seront entraînées par des bureaucrates sordides et recevront de maigres pensions. Pour survivre, elles devaient se battre durement en subissant toutes les injustices d'une bureaucratie unique en son genre. L'image de cette femme violée avant la guerre et jetée dans la « gueule de loup » après l'indépendance n'est en fait qu'un symbole de la liberté et de l'indépendance à laquelle aspire le peuple algérien. Pour ce peuple, Le fleuve est détourné, l'indépendance est confisquée et la liberté est violée avant même qu'il n'y accède. La privation de l'indépendance et de la liberté par le nouveau régime s'illustre à travers le cas de cette enseignante abusée sexuellement par son directeur d'école, en qui elle avait placé sa confiance pour pallier l'absence des « *pièces nécessaires à son dossier* » (Mimouni R. , 1982, p. 107). Pour la pauvre Houria, *les soleils des indépendances* (Kourouma, 1970), tant attendus, se sont vite éclipsés.

Pour Yéaldara, les choses sont un peu différentes. Ce qui est étonnant chez elle, c'est qu'elle a un parcours scolaire et collégial presque parfait. Elle préparait un doctorat en sociologie lorsqu'elle a rencontré Dadou. Les recherches qu'elle mène lui permettent de comprendre et d'analyser le fonctionnement des forces politiques de son pays. Elle aurait pu suivre la voie de son père et peut-être un jour aurait-elle fait partie du régime. Cependant, avec l'esprit indépendant dont elle fait preuve, ne peut rester insensible à l'injustice sociale qui se déroule sous ses yeux sans oublier que son père faisait partie de ce régime. Le premier acte

de contestation contre l'autorité est d'aider Dadou à s'évader, celui-ci devient la cible de son père. Pour Yéaldara, Dadou est le symbole de l'innocence. Pour elle, la rupture est avant tout un acte de rébellion contre un ordre social injuste :

Yéaldara avait essayé de raisonner son père. Mais le vieux se montrait très dur. Et la rupture ne tarda pas à venir entre le père et la fille. Elle déclara que son père était la plus crasseuse des ordures humaines. Et ils s'étaient tourné le dos. Puis elle alla à la cuisine et pleura. Sa mère était morte deux ans auparavant. Le citoyen gouverneur s'était remarié à une sorte de vierge de l'âge de Yéaldara. C'était à ce moment-là que la crise père-fille avait commencé. Yéaldara avait délaissé sa sociologie. Elle voulait à tout prix sortir Dadou de la prison (Labou Tansi S. , 1983, pp. 92-93).

Cependant, en agissant en solitaire, Yéaldara ne perçoit pas la nécessité d'inscrire ses initiatives au sein d'une organisation structurée. Bien qu'elle soit consciente de sa place et du rôle qu'elle pourrait jouer dans la société, elle demeure une « *Amazone* » solitaire. Ses paroles ainsi que son comportement social semblent dépourvus de signification car elle opère en solitaire. Yéaldara possède une conscience politique claire, mais elle doit encore mettre en place un cadre organisationnel structuré qui lui permette de s'exprimer dans le cadre d'une synergie féminine.

Le destin de Yéaldara présente des similitudes avec celui de Désirée et Samira dans *Tombéza*. En effet, Désirée, la fille aînée du colon propriétaire de la ferme, était une jeune femme intelligente, instruite et indifférente à son environnement, passant la plupart de son temps sur la ferme. Contrairement aux autres femmes en âge pubère à Tombéza, Désirée était d'une beauté exceptionnelle, consciente de son charme, suscitant des fantasmes chez les hommes. Belle, rebelle, indépendante et confiante dans son pouvoir sur les hommes, elle est le type de femme qui ne se conformait pas aux conventions, maître de son destin et agissant selon ses propres règles. Après un scandale impliquant un professeur, elle interrompt ses études et erre sur les terres de son père. Un jour, sans avertissement, elle quitte la maison sans se soucier de son prétendu fiancé.

En ce qui concerne Samira, elle exerce en tant qu'infirmière à l'hôpital, fiancée à un collègue infirmier, mais ils ne trouvent pas d'endroit approprié pour se retrouver en tant que couple. Faute de logement, le jeune couple vit son histoire d'amour dans un coin des urgences, cherchant des instants de tranquillité pendant la nuit. Samira symbolise la jeune fille qui porte le fardeau de l'instabilité et de la pauvreté d'un fonctionnaire honnête, contrairement à ceux qui s'enrichissent de manière douteuse. Elle est également une victime de la société, sa mère

lui reprochant constamment d'avoir choisi un fiancé sans fortune plutôt qu'un prétendant riche qui souhaitait l'épouser comme seconde épouse. En résumé, Samira incarne une victime de la pression sociale qui attend des femmes qu'elles se vendent au plus offrant, comme des marchandises.

À cette catégorie de personnages, on peut ajouter Hamida, la petite amie du jeune Omar, décrite comme une sirène aux longs cheveux ayant ensorcelé Omar en lui donnant son amour total. Cependant, un jour, Omar tombe malade et déverse toute sa douleur sur Hamida, qui s'enfuit en pleurant.

3.3.Louisa, Dalila : l'arbitraire au féminin

Dans *Tombéza*, Louisa, la sage-femme, ou le « scorpion » comme elle est décrite par le narrateur, a tout ce qui fait d'elle un symbole de bureaucratie, d'agression et de ressentiment. Durant tout le récit, elle n'a jamais été présentée en tant qu'infirmière censée s'occuper des patients, mais un personnage autoritaire qui gère le service avec une politique basée sur l'exclusion et le mépris de tout le personnel. Sa tyrannie terrifiait tous ses patients. L'infirmière promue sage-femme par « complot » et méthodes « douteuses » n'a pas de conscience professionnelle. Son comportement « inhumain » envers le patient montre son indifférence à la vie ou à la mort du patient. Au sein d'un établissement hospitalier où l'ensemble de l'instance dirigeante ne pense qu'à la promotion, l'amélioration des conditions d'accueil des patients est rétrogradée au dernier rang. Au lieu d'agir en tant que première personne responsable du pavillon, Louisa jette la responsabilité sur le dos des patientes : « *Ce n'est pas un hôpital, c'est une porcherie* » (Mimouni R. , 1984, p. 195)

Louisa incarne l'image d'un personnage féminin capable des pires choses. Ces personnages ont la capacité de corrompre, tout comme son humanisme. La victime devient le bourreau et Louisa agit de manière arbitraire, bestiale et cruelle. Sa tyrannie terrorise toutes les femmes qui viennent accoucher dans ce pavillon devenu le symbole d'une société inhumaine.

En somme, avec son comportement inhumain, Louisa est l'image d'une nouvelle catégorie d'infirmières créée par l'auteur, sans doute pour déconstruire le mythe selon lequel les infirmières sauvent des vies. En effet, contrairement aux autres romans de Mimouni, *Tombéza* regorge de personnages féminins, notamment d'infirmières. Cependant, ils se

caractérisent par l'insouciance, l'inaction, la violence et les fautes professionnelles graves. En plus de Samira et Fatima, le comportement inhumain d'autres infirmières deviendra des démons humains punis à l'hôpital tout comme Louisa.

En plus de Louisa, il y a Dalila, une femme séduisante et charmante. Après son mariage avec Omar, qui est muet, elle s'en débarrasse rapidement pour devenir la maîtresse du redoutable commissaire Batoul. À l'instar de Louisa, Dalila représente l'idée de la femme sans scrupules. Mimouni utilise son personnage, ainsi que l'ensemble du personnel féminin des hôpitaux, pour mettre en lumière les anomalies qui affligent la société : corruption, obscurantisme, utilitarisme et violence comme sources de pouvoir. Il critique un régime corrompu, accusant le vol et l'injustice. En d'autres termes, selon Mourad Bourboune (Bourboune, 1984), il s'agit d'une dénonciation des maux qui affligent la société dans laquelle il évolue.

3.4. Amria, Yavelde : la femme prostituée

Les femmes prostituées sont omniprésentes dans presque tous les textes de notre corpus. Les deux auteurs les abordent de manière distincte et sous des perspectives variées. D'une part, il y a la femme qui utilise son corps comme une arme pour exprimer sa résistance, et d'autre part, la femme qui monnaie son corps contre de l'argent. Les lycéennes de *L'Anté-peuple*, à l'instar de Yavelde, une adolescente de dix-huit ans, incarnent la beauté. La description du narrateur laisse peu de place au doute quant à la beauté de Yavelde, dotée d'un charme irrésistible pour tous ceux qui croisent son chemin.

Elle hésita, mais, reconnaissant le chauffeur, elle lui sourit et voulut ouvrir la portière arrière pour s'asseoir aux côtés du citoyen directeur. [...] Le chauffeur frissonna d'être si près d'un corps aussi vertigineux. Lui en kaki de l'armée, un peu chiffonné, avec ses mains à la rugosité de caillou. Elle en velours pourpre, avec d'énormes cheveux noirs – rigoureusement souples-, un visage éblouissant, et qui s'ouvrait à lui comme les portes d'un univers inconnu : menton tendre, farouche, provoquant, comme bivouaquant là, simple – avec au sommet de ce monde étrange, bêtement frivoles ; la poitrine bondissait à l'assaut du vide. Elle sentait bon – un parfum lourd de légèreté. Avec la nuit, elle semblait éclairer la voiture, donnant aux choses des allures de liquide. Une vraie féerie (Labou Tansi S. , 1983, pp. 23-24).

Le portrait de de Yavelde est semblable à ceux toutes les jeunes filles qui traversent *L'Anté-peuple* dont les rapports sexuels ont eu dès de dix-huit ans. Le rêve de Yavelde est de vivre sa première expérience sexuelle avec l'homme de son choix. De ce fait, elle ne souhaite

pas se donner au premier venu, mais réserve cet acte à l'homme qu'elle aime. À ses yeux, Dadou est l'unique homme qui devrait la conduire sur le chemin de l'amour, comme elle l'a confessé à Yéaldara avec ces mots : « *On n'en a plus beaucoup comme lui* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 42). Cependant, Dadou est un homme marié, donc pour le séduire, elle utilise la même arme de séduction que sa cousine. La jeune Yavelde a envahi l'espace physique de Dadou : dans la rue, au bar, au bureau, partout où il se trouve. N'ayant pas obtenu son objectif, puisque Dadou pousse le refus jusqu'au bout, Yavelde s'offre au premier jeune homme rencontré.

Dans *L'Etat honteux*, la prostitution est plus prégnante, et la « *consommation des femmes* » atteint son paroxysme. Dans un univers où le sexe et la violence sont omniprésents, les femmes deviennent vulnérables, des proies faciles. Le président Martillimi Lopez est décrit comme un obsédé sexuel. En présence d'une belle femme, il perd tout contrôle, y compris sa colère. La sexualité transforme la femme en un objet de désir pour les hommes, mais surtout en une victime. En effet, dans un contexte de prédation, les femmes deviennent des cibles.

En explorant les romans de Sony Labou Tansi, le lecteur observe une exploration approfondie de l'immoralité sexuelle, poussée à l'extrême jusqu'à évoquer la bestialité. La capacité des hommes à se reproduire avec autant d'aisance que les animaux est rare chez l'être humain. Dans *La vie et demie*, le personnage de Jean-cœur-de-pierre possède des facultés qui rivalisent avec celles des animaux, ayant le pouvoir d'engendrer une progéniture avec toutes les femmes du pays, comme en témoigne son succès auprès d'une cinquantaine de jeunes vierges provenant de tout le territoire. D'autres personnages féminins dans les œuvres de Sony Labou Tansi ne correspondent pas aux catégories abordées dans ce chapitre. En effet, contrairement à celles qui utilisent le sexe comme une arme ou se prostituent, une nouvelle catégorie de femmes revendique le droit au plaisir sexuel, comme Estina Benta dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* et Dona Allendo dans *Les yeux du volcan* (Labou Tansi S. , 1988). Cependant, à l'opposé des femmes qui défendent leur liberté sexuelle, il en existe d'autres qui refusent toute forme de prostitution pour préserver leur dignité, comme illustré par le personnage de Flora dans *L'Etat honteux*, qui préfère la mort à un mariage avec Martillimi Lopez.

Alors que chez Sony Labou Tansi, la femme recourt à la prostitution dans un dessein précis (utiliser le sexe comme une arme), chez Mimouni, la représentation de la prostituée est plutôt temporaire. Selon Faouzia Bendjelid (Bendjelid, 2006), la présence de la prostituée dans l'œuvre de Mimouni fait partie intégrante de la conception du personnage féminin et des aspects les plus sombres et dépravés de la sexualité (Bendjelid, 2006, p. 62). Les portraits des prostituées traversent *Le fleuve détourné* à travers la description d'une maison close gérée discrètement par la « matrone ». Il ne s'agit pas véritablement d'une maison close, mais plutôt d'un atelier textile où travaillent des ouvrières très jeunes et très jolies, peut-être trop jeunes et trop jolies. Pour Mimouni, l'apparition de cette pratique était une stratégie de survie socio-économique. Les circonstances de la vie amènent certaines femmes à recourir à leur corps comme moyen de répondre à leurs besoins quotidiens. Elles exploitent leurs atouts physiques pour obtenir ce qu'elles désirent en échange d'argent.

Les personnages féminins chez Mimouni et Labou Tansi sont des représentations de la souffrance des peuples africains en général, algérien et congolais en particulier. Leurs histoires individuelles sont souvent entrelacées avec le récit global de la douleur et de la résistance face aux crises politiques et sociales. En ce sens, le personnage féminin devient un vecteur essentiel pour explorer les complexités de la condition humaine, les luttes contre l'oppression et les transformations sociales. Ces écrivains utilisent la narration pour mettre en lumière la force, la résilience et les aspirations des femmes au sein de contextes culturels et politiques complexes.

Conclusion

L'analyse de l'espace dans les textes de notre corpus révèle les disparités qui définissent la société africaine postindépendance. Parmi les espaces considérés comme clos, on peut citer le camp de concentration dans *Le Fleuve détourné*, le village de Zitouna dans *L'Honneur de la Tribu*, la prison dans *L'Anté-peuple* et l'hôpital insalubre de *Tombéza*, qui fonctionne comme une prison pour la majorité de la population défiant les forces oppressantes. À l'inverse, les espaces valorisés servent de plateforme pour le dictateur et ses associés. Dans des quartiers tels que la résidence du préfet Omar El Mabrouk et le palais présidentiel du dictateur Martillimi Lopez, l'extravagance atteint des sommets, soulignant ainsi l'animosité au sein de la même communauté.

En lien avec les éléments précédemment mentionnés, la conception du village revêt principalement une ambivalence. Pour les personnages ayant résidé en ville, le retour au village constitue d'une part un choix, tandis que d'autre part, pour ceux pour qui le village n'est qu'une résidence temporaire, il représente un lieu de célébration et de bonheur. Le village devient l'espace où le protagoniste développe une relation symbiotique avec la nature, pur et simple. En revanche, pour ceux qui quittent le village pour poursuivre leur aventure en ville, il devient le symbole de l'Afrique heurtée par le choc des valeurs culturelles et de l'Afrique déchirée entre la tradition et la modernité (comme le cas de Houria dans *Le Fleuve détourné*). Le paradis du héros est désormais perturbé par l'intrusion de la culture occidentale, la ville étant dorénavant associée à la réussite, au progrès matériel et au lieu idéal du rêve.

Le corpus suggère également que la ville est caractérisée par un système d'opposition entre deux forces : une force centrifuge et une force centripète. En conséquence, la topographie et la topologie de la ville présentent des espaces à la fois positifs et négatifs, expliquant ainsi la difficulté des personnages à s'intégrer dans l'espace urbain.

Cependant, il est essentiel de noter qu'au-delà de l'espace, l'exploration du temps a révélé, dans l'ensemble du corpus, une dimension narrative composée de plusieurs facettes. Les textes de notre corpus remettent en question la linéarité propre au roman traditionnel. Ainsi, l'analyse des textes a démontré que Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi s'inscrivent dans la logique du Nouveau Roman, rejetant la linéarité au profit de l'ambiguïté temporelle. Cette caractéristique se manifeste clairement dans les particularités temporelles des récits, dénuées d'événements spécifiques, plongeant le lecteur dans l'inconfort et l'incertitude

permanente. Le non-respect de l'ordre temporel incarne une nouvelle esthétique reposant non seulement sur la libre expression de l'auteur, mais aussi sur la conviction que l'élément le plus crucial d'un récit fictif réside dans sa finalité. En résumé, le désordre temporel dans le corpus reflète l'instabilité sociale de l'Afrique postcoloniale, attribuable aux dictatures telles que celles de Martillimi Lopez, ainsi qu'aux administrateurs tels qu'Omar El Mabrouk, aux maires, aux directeurs, à l'armée et à l'ensemble de la machine bureaucratique caractéristique de l'État postcolonial. Ces régimes autoritaires sont à la source de tous les maux affectant les populations africaines qui peinent à entrevoir la lumière au bout du tunnel.

Les personnages dans les œuvres de Mimouni et de Labou Tansi se distinguent par leur originalité, car ils amorcent souvent eux-mêmes un processus de lecture. Il ne s'agit pas tant de les identifier en tant qu'actants que de les utiliser comme des points d'appui pour construire une forme romanesque, permettant au lecteur d'établir des liens tangibles entre les différentes histoires composant le récit. Ce processus vise moins à les reconnaître ou à établir une relation directe avec le livre. Avec leurs multiples traits, ils incitent véritablement le lecteur à voyager à travers les pages, à y revenir, à les relire à plusieurs reprises. Ces personnages facilitent et déclenchent une lecture à la fois tactile et intellectuelle.

Ces personnages partagent les mêmes attributs, les mêmes défauts, tout en évoluant dans des espaces complètement opposés, à la fois clos et ouverts, mais marqués par la violence et la tyrannie. La quête de soi dans les textes de Mimouni et de Sony Labou Tansi finit par transcender l'individualité du sujet. En racontant sa naissance et son espace (comme le vieux narrateur de *L'honneur de la tribu*, Tombéza, Martillimi Lopez et le revenant de *Le Fleuve détourné*), le personnage-narrateur raconte et reproduit également l'espace associé à la naissance des autres personnages dans le but ultime de retrouver ses origines, en parallèle avec la réflexion caractéristique de son présent. Le recours à une construction narrative centrée sur un personnage collectif faciliterait l'explication d'un « imaginaire collectif », comme en témoignent brillamment *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* et *L'honneur de la tribu*.

En somme, les éléments narratologique analysés dans le cadre de cette première partie montrent que la narration dans les romans de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi est le reflet de leurs engagements littéraires et de leurs visions artistiques distinctes. Tandis que Mimouni privilégie souvent une narration réaliste et psychologique au service de la critique

sociale, Labou Tansi explore des territoires plus expérimentaux, jouant avec le langage et défiant les conventions narratives pour créer des récits complexes et provocateurs.

Deuxième partie
La dimension postcoloniale chez Mimouni et
Labou Tansi

La théorie postcoloniale constitue un champ intellectuel dynamique qui émerge en réaction aux effets persistants du colonialisme sur les sociétés, les cultures et les discours. Elle explore les mécanismes de pouvoir, les représentations et les conséquences des périodes coloniales. Elle est un courant intellectuel qui a pris racine dans les années 1970 et 1980, cherche à déconstruire les héritages du colonialisme à travers une analyse critique des discours, des institutions et des relations de pouvoir. Alors que le colonialisme a façonné de vastes pans de l'histoire mondiale, la théorie postcoloniale propose une exploration approfondie des dynamiques qui persistent au-delà de la fin formelle des empires coloniaux.

Au cœur de la théorie postcoloniale se trouve la remise en question des récits dominants et des structures de pouvoir établies par le colonialisme. Elle examine les mécanismes à travers lesquels les cultures coloniales ont été construites, les savoirs légitimés, et les voix subalternes marginalisées. La théorie postcoloniale refuse de considérer la décolonisation comme un événement ponctuel, mettant plutôt en lumière la continuité des relations inégales et des représentations coloniales. Un aspect essentiel de la théorie postcoloniale est sa capacité à transcender les disciplines académiques, englobant la littérature, l'histoire, la sociologie, la philosophie et d'autres domaines. Elle examine comment les idées coloniales persistent dans les structures culturelles et sociales contemporaines, influençant la perception de soi et de l'autre.

La question du discours et de la représentation occupe également une place centrale dans la théorie postcoloniale. Les chercheurs s'interrogent sur la manière dont les cultures coloniales ont été décrites, mythifiées ou dénigrées, et comment ces représentations ont contribué à la construction de stéréotypes et d'altérité. En remettant en question les narrations dominantes, la théorie postcoloniale vise à redonner voix aux perspectives marginalisées. En d'autre terme, elle offre un cadre conceptuel puissant pour comprendre les conséquences durables du colonialisme. Elle nous exhorte à dépasser les frontières disciplinaires et intellectuelles, à remettre en question les récits préétablis, et à reconnaître les multiples façons dont le colonialisme continue d'influencer nos vies. C'est un appel à l'action intellectuelle et sociale, invitant à une réflexion profonde sur les héritages du passé et les possibilités de l'avenir au-delà des frontières coloniales.

La théorie postcoloniale cherche donc à analyser les effets de la colonisation sur les anciennes colonies. Cette approche a été développée par des penseurs tels qu'Edward Said,

Spivak, Bhabha, Helen Tiffin et Bill Ashcroft, tous issus de nations ayant un passé colonial ou influencés dans leur parcours intellectuel par leur expérience d'immigration depuis des territoires autrefois colonisés. Elle se propose d'expliquer la littérature des anciennes colonies en replaçant ces œuvres dans leur contexte historique et social, marqué par l'impérialisme occidental, en tirant ses fondements des aspects historiques et culturels de ces sociétés.

La méthodologie postcoloniale est généralement considérée comme une approche critique pour explorer la relation coloniale. Selon Boniface Mongo-Mboussa (Boniface Mongo-Mboussa, 2000), elle identifie les thèmes et stratégies littéraires employés par les écrivains originaires des pays du Sud pour résister à la perspective coloniale, voire eurocentriste, de l'histoire. Ainsi, elle réexamine de manière critique les processus liés à la colonisation et à l'obtention de l'indépendance, tout en générant un contre-discours et un discours de décentralisation.

La deuxième partie de cette recherche est consacrée à la dimension postcoloniale dans les œuvres de Mimouni et de Labou Tansi. Le premier, Mimouni, a traité la dimension postcoloniale en explorant les conséquences de la guerre d'indépendance algérienne et la période qui a suivi. Il met en lumière les complexités et les traumatismes résultant de la colonisation française et de la lutte pour l'indépendance. Ses œuvres révèlent souvent les conflits identitaires, les bouleversements socio-économiques, et les enjeux politiques auxquels fait face l'Algérie postcoloniale.

Sony Labou Tansi, quant à lui, aborde la dimension postcoloniale en exposant les méfaits de la dictature, la corruption politique, et les conséquences du néocolonialisme en Afrique. Son écriture est souvent marquée par la satire, le grotesque, et une critique sociale acerbe. L'auteur congolais dénonce les maux qui persistent après l'indépendance, montrant que la libération politique n'a pas nécessairement entraîné une libération totale de l'oppression. Il explore les tensions entre le pouvoir politique, la société, et les individus dans un contexte postcolonial, révélant les structures persistantes d'exploitation et d'injustice.

Dans le cadre de cette deuxième partie, nous cherchons à montrer comment Mimouni et Labou Tansi ont contribué à déconstruire les mythes de la libération postcoloniale en explorant les réalités complexes et souvent discordantes de leurs sociétés respectives. Leurs œuvres offrent des perspectives profondes sur les défis auxquels font face les nations africaines après la colonisation, tout en ouvrant des espaces pour la réflexion sur la

construction d'une identité nationale authentique et la recherche d'une véritable indépendance, tant sur le plan politique que culturel.

Le premier, intitulé « *État postcolonial et écriture transgénérique* », examine le fonctionnement de l'État postcolonial. Les textes de notre corpus explorent le rôle des nouveaux régimes politiques issus des indépendances, incarnant la violence comme seul moyen d'influer sur le peuple. La violence et le désordre caractérisant cette période sont accompagnés d'une écriture se voulant novatrice et transgénérique. Chez Mimouni et Labou Tansi, l'écriture se présente comme transgressive, fracturée et subversive. Ces romanciers utilisent les canons du romantisme et la liberté des codes linguistiques pour créer des textes hybrides, fusionnant les formes du récit traditionnel avec celles des formes contemporaines. À l'instar de l'écriture postmoderne, leurs œuvres cherchent à repousser les frontières vers de nouveaux horizons de réflexion, participant naturellement à la quête de liberté, à la cause de la libération et de l'affranchissement, à l'innovation et au renouveau de l'écriture romantique.

Le deuxième chapitre, « *L'esthétique intertextuelle et écriture du mythe* », analyse la part de l'intertextualité et du mythe chez les deux auteurs. Ces derniers sont influencés non seulement par les écrivains classiques occidentaux, mais aussi par les textes sacrés tels que le Coran et la Bible. L'étude des mythes dans les romans de Mimouni et de Labou Tansi ne se limite pas à une approche littéraire ouverte examinant l'influence des traditions algériennes et congolaises sur leurs récits. Elle affirme également l'importance du rationalisme et de l'esprit scientifique des deux auteurs.

Quant au troisième chapitre, « *Typologie du peuple et du discours* », il aborde deux points fondamentaux. Le premier concerne l'étude de la typologie du peuple présente dans notre corpus, à savoir le dominant et le dominé, analysés en fonction de leurs lieux d'appartenance, que ce soit le peuple des villes, d'une part, ou celui des campagnes d'autre part. Le dernier point se penche sur l'analyse des deux discours, à savoir le discours du dominant et celui du dominé, qui se manifestent dans notre corpus.

Premier chapitre
Etat postcolonial et écriture transgénérique

Après des années de lutte pour leur libération, les populations des nouveaux Etats africains issus des indépendances se retrouvent confrontées à de nouvelles formes de gouvernance plus répressives. Les nouveaux dirigeants de ces jeunes Etats, dans le but de contrôler toutes les institutions du pouvoir, les institutions et même la parole du peuple, recourent à la répression. Cette stratégie de politique visant l'interdiction de toute idée d'opposition au régime politique se manifeste à travers le discours des partis uniques à l'image du Mouvement populaire révolutionnaire (MPR) pour le Congo et le (FLN) pour l'Algérie. Ces appareils politique se sont avérées être des instruments de contrôle, notamment en surveillant les activités d'individus en procédant à leur élimination juste parce qu'ils s'opposent au régime. De cette manière, les dirigeants émergents en Afrique ont réussi à consolider leur pouvoir, l'exerçant d'une manière autoritaire et préservant leur monopole en réprimant toute velléité révolutionnaire. À l'instar de nombreux écrivains africains de l'ère postcoloniale, Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi ont utilisé leur plume pour dénoncer les nouveaux régimes africains, les accusant d'avoir détourné le destin de leurs citoyens.

Les romans de ces deux auteurs explorent la gestion désastreuse des institutions étatiques sous les régimes des partis uniques. Mimouni et Labou Tansi abordent les nouveaux défis du pouvoir étatique, prenant la relève de l'administration coloniale et des formes traditionnelles de gouvernance. Plutôt que de se concentrer sur les événements politiques de leurs pays respectifs, ces deux romanciers se penchent sur les diverses situations sociopolitiques vécues par leurs peuples. En d'autres termes, leur intérêt réside dans la description de la manière dont l'État postcolonial gère les affaires de sa population. En explorant le fonctionnement des États postcoloniaux, Mimouni et Labou Tansi examinent le rôle des administrateurs, des militaires et de tous ceux associés au nouveau régime politique.

La gestion politique des affaires de l'État postcolonial se concentre souvent autour du Président, du Maire ou du Gouverneur, détenant un pouvoir total, étant le protagoniste et incarnant l'arbitraire, la corruption, l'exclusion et la bureaucratie, autant de moyens d'action dirigés contre la population. Ces deux écrivains entretiennent une relation particulière avec l'histoire de leur pays respectif, manifestée dans leur volonté de situer leurs œuvres fictionnelles dans le contexte socioculturel et historique de leur époque. Leur désir de représenter la société persiste car, après la brusque violence des peuples colonisés et l'indépendance confisquée, les pouvoirs successeurs se sont instaurés sous le prétexte de démocraties créant ainsi un chaos généralisé.

1. De la théorie postcoloniale

Le terme « postcolonial » désigne généralement l'époque et le champ d'études qui traitent des conséquences et des héritages du colonialisme. Il ne signifie pas nécessairement que la période coloniale est entièrement révolue, mais plutôt qu'elle a évolué vers une nouvelle phase, souvent caractérisée par l'indépendance formelle des anciennes colonies. Dans un article intitulé « Postcolonial (isme) » (Maazouzi, 2016), Djemaa Mazzouzi note que le terme postcolonial fait référence à des moments historiques de rupture nette avec la domination impériale. L'objet de son analyse englobe un ensemble d'œuvres produites par des auteurs, qu'ils théorisent ou non leurs créations comme postcoloniales. Selon lui, il s'agit de la totalité des créations littéraires et même culturelles partageant une langue héritée de l'histoire de la domination coloniale. Ces œuvres se caractérisent par leur remise en question des présupposés coloniaux, qu'elles soient rédigées dans des langues autres que celles de leurs auteurs ou issues de la domination coloniale, voire constituées d'un mélange des deux. Cela inclut également les productions d'écrivains de l'empire colonial résidant dans d'anciens pays coloniaux, ainsi que celles d'auteurs provenant de communautés indigènes ou esclavagistes.

Enfin, cette perspective englobe une théorie qui va au-delà de l'étude des écrivains des empires coloniaux. Elle se consacre également à la réinterprétation des textes d'autres écrivains, ainsi qu'à l'exploration de stratégies telles que la réorientation des racines, des récits passés ou des situations contemporaines. Elle englobe des pratiques telles que la réappropriation de l'identité ou de la langue, l'exploration de thèmes liés à l'immigration, au nationalisme, aux situations minoritaires et à la mondialisation. Elle s'attache également à dénoncer les nouveaux modes de domination et les nouvelles hégémonies des diffusions culturelles, mettant en lumière les résistances et les luttes contre l'oppression et la soumission.

Ce terme est étroitement associé aux idées qui ont émergé en conjonction avec les changements successifs des relations entre colonisateurs et colonisés, tels que les mouvements indépendantistes, la décolonisation, le désenchantement post-indépendance et la mondialisation. Ces idées caractérisées par leur enracinement dans des œuvres littéraires, soumises à la critique marxiste initiée par Antonio Gramsci, influencées par des écrivains, philosophes, anthropologues, critiques littéraires, historiens et sociologues.

1.1.Naissance et fondements de la théorie

La théorie postcoloniale s'est développée pour la première fois à la fin des années 1970 dans des domaines universitaires en évolution rapide aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Australie. Considérée comme ouverture multidisciplinaire des études régionales aux études culturelles, les études postcoloniales ont ouvert une voie qui a d'abord profité aux sciences sociales et à l'anthropologie culturelle, qui a recoupé les préoccupations des études noires, a stimulé les préoccupations des études sur les minorités et a contribué aux études de genre Institutionnalisation du développement comme recherche marginale.

La genèse de la théorie postcoloniale remonte à la fin des années 1970, au sein d'un environnement académique en pleine mutation aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Australie. Considérée comme une ouverture multidisciplinaire, passant des études régionales aux études culturelles, la théorie postcoloniale a tracé une voie initialement bénéfique pour les sciences sociales et l'anthropologie culturelle. Elle a également chevauché les préoccupations des études noires, suscité l'intérêt des études sur les minorités et apporté une contribution significative aux études de genre tout en favorisant l'institutionnalisation du développement en tant que domaine de recherche jusque-là marginalisé.

Trois orientations distinctes marquent l'évolution de la théorie postcoloniale, évoluant constamment en termes de complexité, de diversification et de remises en question par les chercheurs. La première a émergé avec la parution de « *L'Orientalisme* » (Edward, 1978), largement reconnu comme le point de départ des études postcoloniales.

D'après Edward Said, l'orientalisme représente une composante significative de la culture politique et intellectuelle moderne, et à ce titre, il a moins de liens avec l'Orient et davantage avec « notre » monde. Dans son ouvrage, Edward Said met l'accent sur les racines et la supériorité de l'identité européenne pour expliquer la persistance des schémas coloniaux même après le processus de décolonisation : « *Le trait essentiel de la culture européenne est précisément ce qui l'a rendu hégémonique en Europe et hors d'Europe : l'idée d'une identité européenne supérieure à tous les peuples et à toutes cultures qui ne sont pas européens* » (Said, 1978, p. 38). Toutefois, des penseurs et critiques tels que Spivak, Ashis Nandy et Achille Mbembe, qui incarnent le groupe des *Subaltern Studies*, adoptent une position critique vis-à-vis du dualisme présent dans l'œuvre d'Edward Said et de son impact sur le discours contemporain. Ils remettent en question la dichotomie établie entre colonisateur et colonisé

par Edward Said, soulignant que la colonisation génère une forme collective de domination, celle de la subordination. Cette dynamique s'étend aujourd'hui au-delà des limites entre colonisateur et colonisé, constituant ainsi un enjeu concret au cœur de la réflexion postcoloniale contemporaine.

En effet, au moment où la démarche d'Edward Said évolue vers une nouvelle éthique de la recherche dans le traitement de « l'autre » (Berger, 2006), étroitement liée à la situation contemporaine, le groupe *South Asian Subaltern Studies* propose une deuxième orientation de la théorie postcoloniale. Selon Alessandro Corio (Corio, 2013), cette seconde orientation désigne des groupes sociaux « aux marges de l'histoire », exclus de toute dynamique sociale, privés d'identité, et réduits à la subordination par des groupes sociaux hégémoniques et dominants. Fondé au début des années 1980 par un groupe d'historiens indiens dirigé par Ranajit Guha, le groupe mène, selon Mamadou Diouf (Diouf, 2006), une critique de l'histoire nationaliste qui subordonne les réactions populaires au grand récit de la création de la nation indienne. Pour Diouf, l'objectif de ce groupe est de réaliser une histoire par le bas qui met en avant le rôle des masses dans l'histoire des luttes anticoloniales, en associant à la tradition marxiste une analyse créative des formes et des limites de la domination, en restaurant en particulier le rôle actif de la paysannerie.

Contrairement aux études de ce groupe, l'approche de Gayatri Spivak (Spivak, 2009) tend à restituer les manières dont les discours coloniaux ont produit des silences subordonnés en se concentrant fortement sur les discours dominants et leur déconstruction. D'après Spivak, la représentation du subalterne est l'exemple le plus évident de violence épistémique à travers le vaste projet, hétérogène et orchestré à distance, visant à façonner le sujet colonial en tant qu'Autre. Cette structure n'esquisse pas tant deux mondes invulnérables que la possibilité de négociation et de résistance et elle est étendue par une troisième orientation de la théorie postcoloniale.

La troisième perspective, influencée par les travaux de Franz Fanon et de Mikhaïl Bakhtine, met en lumière l'ambiguïté inhérente à la relation binaire entre le colonisé et le colonisateur, le gouverneur et le gouverné. Ce groupe est principalement représenté par Homi Bhabha, dont les travaux se concentrent sur le concept d'hybridité. En analysant l'approche de Bhabha, Jacqueline Bardolph (Bardolph, 2002) souligne qu'au-delà de la part d'imitation chez le colonisé, Bhabha met en avant la manière dont le colonisateur est lui-même transformé par son séjour dans le pays autre. Des exemples de cette interaction dynamique peuvent être

observés dans l'histoire longue des relations entre les Anglais et l'Inde. Selon Bhabha, c'est à travers cette influence réciproque des acteurs impliqués que se manifeste le désir de changement et de modernité.

En examinant le livre de Fanon, « *Peau noire, masque blanc* », Homi Bhabha (Bhabha, 1994) remarque qu'il n'y a pas de division claire ; c'est plutôt une image double, une façade, illustrant le désir d'exister simultanément en deux endroits. L'œuvre de Fanon sera rapidement adoptée et perçue comme un manifeste par les peuples aspirant à leur indépendance.

L'engagement de ce psychiatre aux côtés du (FLN) est inextricablement lié à son parcours en tant que médecin. « *Les damnés de la terre* » (Fanon F. , 1961), représente un appel vibrant à la nation et à l'avenir des nations coloniales. Son analyse met l'accent non seulement sur les conséquences de l'asservissement des peuples, mais également sur les implications et les conditions de leur émancipation qui se traduisent avant tout par l'émancipation de l'individu et la décolonisation de l'existence. La compréhension de la colonisation chez Fanon ne peut être pleinement saisie sans faire la distinction entre la société colonisée et l'État colonisateur. En réalité, c'est l'écart entre ces deux entités qui constitue le cœur des préoccupations de Fanon. Sa pensée offre un diagnostic de la fin de l'ère de la domination coloniale en Afrique. Elle rejette les critères européens qui ont justifié le colonialisme au profit d'autres critères favorables à la décolonisation.

La théorie postcoloniale est donc une approche qui cherche à interpréter les textes littéraires antérieurs à la colonisation, en s'efforçant de les situer dans le contexte socio-historique et culturel imprégné par l'impérialisme occidental. Elle repose sur les événements historiques et les aspects culturels de ces sociétés. Nous pouvons la caractériser comme une méthode d'analyse critique des relations coloniales. D'après Bart Moore Gilbert (Bart Moore, 1997), elle peut être envisagée comme un ensemble plus ou moins distinct de méthodes d'analyse, centré principalement sur l'examen des formes culturelles qui médiatisent, contestent ou reflètent les relations de domination et de subordination, que ce soit sur les plans économiques, culturels ou politiques, entre (et souvent au sein) de nations, de races ou de cultures. Ces relations ont généralement leurs racines dans l'histoire du colonialisme et de l'impérialisme européens modernes et, de manière tout aussi caractéristique, continuent de se manifester dans le présent à travers le néo-colonialisme.

La théorie postcoloniale entreprend une relecture critique des processus découlant de la colonisation et de l'acquisition de l'indépendance, tout en générant simultanément un contre-discours, un discours de la décentralisation. L'emploi du terme « postcolonial » sans trait d'union ne se réfère pas à une période chronologique postcoloniale spécifique, mais englobe toutes les cultures impactées par le processus impérial depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours. La théorie postcoloniale se concentre sur l'étude des liens entre les anciens colonisateurs et leur passé traumatique, perçu tant comme une histoire que comme une mémoire. D'après Jean-Marc Moura (Moura, 2019), la critique postcoloniale se distingue par sa multidisciplinarité, explorant non seulement la littérature mais également interrogeant l'histoire coloniale et ses répercussions jusqu'à nos jours. Des sujets tels que le multiculturalisme, l'identité, les diasporas, les relations centre/périphérie et les nationalismes sont autant de domaines ouverts à la recherche dans ce cadre.

Il est important de souligner que la théorie postcoloniale est peu utilisée dans le domaine de la littérature française, son champ privilégié étant plutôt la littérature anglaise. Yves Clavaron (Clavaron, *Ethiopiennes*, 2005) partage cette opinion en notant que, à l'exception des travaux récents de J.M. Moura, les concepts associés à la « francophonie » et au « postcolonialisme » sont peu présents dans la critique littéraire française. Dans la même optique, Patrick Sultan souligne la nécessité pour l'université française, notamment dans les départements de littérature comparée, de s'engager activement dans l'exploration des questions propres à cette discipline et de les intégrer de manière résolue à ses domaines de recherche. En outre, cela présente l'avantage de maintenir le focus sur les conséquences de la colonisation. La critique postcoloniale encourage les chercheurs à adopter une approche interdisciplinaire, transcendant ainsi les cadres théoriques conventionnels en intégrant la psychanalyse, la critique sociale et le structuralisme.

1.2. La théorie postcoloniale : quel usage aujourd'hui ?

La perspective postcoloniale remet en question la construction de l'identité individuelle et collective, ainsi que les notions d'altérité (fantaisie, société, idéologie, culture, religion). Elle interroge les idéologies, les imaginaires et les contextes d'émergence, les cultures, les relations interculturelles, et les contextes politiques et historiques liés au développement de la culture, qu'il s'agisse de problématiques hégémoniques ou de problèmes culturels minoritaires. Bien qu'elles aient indéniablement influencé la façon dont les textes littéraires précoloniaux et métropolitains sont lus, les études postcoloniales ont évolué sur une

période de près de quarante ans. Elles sont portées par un discours politique adapté aux changements idéologiques du monde contemporain, notamment la disparition des discours politiques traditionnels. Les textes, qu'ils soient des romans ou des théories postcoloniaux, sont intégrés dans le paysage mondialisé actuel, où la diffusion rapide des connaissances, la multiplication des échanges entre écrivains, la dissolution des frontières, et l'affirmation croissante de la littérature vernaculaire sont de plus en plus prédominantes. Le processus d'écriture postcoloniale est similaire à ce que nous désignons comme caractéristique de l'écriture postmoderne. D'après Bardolph (Bardolph, 2002), le post-moderne place au centre de ses créations la question de la représentation, privilégiant le métafictionnel et la réflexivité de l'œuvre, tandis que le postcolonial aspire fondamentalement à une représentation plus en adéquation avec la prise de conscience, favorisant ainsi le changement social.

La théorie postcoloniale continue d'avoir un impact significatif et pertinent aujourd'hui, tant dans le domaine académique que dans la compréhension des dynamiques mondiales et des relations internationales. Cette théorie offre aujourd'hui, une perspective critique sur les structures de pouvoir persistantes, notamment dans les domaines de l'économie, de la politique et de la culture. Elle encourage l'examen des inégalités économiques mondiales, des relations diplomatiques inégales et des représentations culturelles stéréotypées. Dans de nombreuses régions du monde, les effets du colonialisme continuent d'influencer les sociétés contemporaines. La théorie postcoloniale permet de comprendre et d'analyser ces héritages, qu'il s'agisse de divisions territoriales artificielles, de systèmes politiques hérités ou de dynamiques culturelles complexes.

De nos jours, la question de l'identité dans les sociétés postcoloniales est un thème central de la théorie postcoloniale. Elle permet d'explorer comment les individus et les communautés construisent leurs identités dans un contexte marqué par le colonialisme, la décolonisation et les luttes pour la reconnaissance. De ce fait, la mondialisation contemporaine est souvent étudiée à travers le prisme de la théorie postcoloniale. Cela inclut l'analyse des flux économiques inégaux, des migrations, des influences culturelles globales et des réponses locales à ces phénomènes. Tous ces domaines d'investigation exploités par la théorie postcoloniale, lui permettront de contribuer à la compréhension des formes contemporaines de domination, souvent désignées sous le terme de néocolonialisme. Elle soutient les mouvements et les luttes pour la justice sociale, économique et politique dans les anciennes colonies.

Ainsi, la théorie postcoloniale reste pertinente et cruciale pour examiner les réalités du monde contemporain, pour questionner les structures de pouvoir héritées du colonialisme, et pour promouvoir une compréhension plus nuancée et inclusive des relations entre les nations et les cultures. Elle nourrit également des discussions essentielles sur la justice sociale, l'égalité et la diversité.

1.3.Aperçu de la vie sociopolitique de l'Etat postcolonial : le cas de l'Algérie et le Congo

En Algérie, l'indépendance est proclamée le 5 juillet 1962 après une guerre de libération nationale qui dure plus de sept ans et le FLN (Front de libération nationale) devient le seul parti politique du pays. Un organe politique caractérisé par la gestion centrale de ses affaires (le pouvoir n'est pas entièrement concentré entre les mains d'une seule personne, mais est partagé avec un groupe de personnes connu sous le nom de « Comité central », qui à son tour est organisé par différentes organisations du parti « qasma » et élections « Muhafadha »). De nombreux écrivains algériens pointent directement du doigt les pratiques du nouveau régime mis en place par le pouvoir. Pour Rachid Mimouni, le régime algérien, bâti sur un nationalisme illusoire, a en fait trahi la volonté de toute la population, créant un régime qui bannit toute forme de liberté d'expression et s'oppose à la liberté. Plus de 25 ans, les politiques partisans marquées par l'épuisement des ressources du peuple algérien conduisent à un soulèvement populaire le 5 octobre 1988.

Cet événement historique est considéré comme l'élément crucial qui a contribué à déstabiliser le pouvoir en Algérie, celui du FLN, et qui a conduit tout un peuple à traverser des bouleversements sociaux et politiques majeurs, notamment la décennie noire. Les événements du 5 octobre 1988 étaient essentiellement l'expression du mécontentement de la jeunesse algérienne, vivant dans des conditions difficiles et sans espoir, dans une Algérie marquée par la corruption et la bureaucratie.

La population, en particulier la jeunesse, qui aspirait à un avenir meilleur, voit sa « révolution » violemment réprimée par les autorités militaires du pays. Toutefois, afin d'apaiser les esprits et de calmer la colère populaire, le pouvoir algérien, dirigé par le président Chadli Benjedid, est contraint d'adopter une nouvelle Constitution le 23 février 1989. Pour la première fois dans l'histoire de l'Algérie libre et indépendante, le droit à la création d'associations à caractère politique est autorisé, et de nombreux partis politiques

d'opposition sont officiellement reconnus. Par la suite, plus de soixante-huit partis politiques voient le jour entre 1989 et 1990, dont la plupart participent aux élections législatives de juin 1991.

Suite aux premières élections municipales pluralistes de l'histoire de l'Algérie libre et indépendante, qui ont eu lieu le 21 juin 1990 et ont été remportées par le parti islamiste, le Front Islamique du Salut (FIS), les élections législatives du 26 décembre 1991 ont accordé à ce même parti une victoire écrasante dès le premier tour. Cependant, le parti unique, le FLN, n'anticipant pas de tels résultats et se voyant privé de sa légitimité par les résultats des urnes, le régime décide de suspendre le processus électoral, entraînant l'avortement du projet démocratique. Dans la nuit du 10 janvier 1992, un ordre est donné à l'armée d'envahir la capitale, Alger, incitant le président Chadli Benjedid à démissionner le 11 janvier lors d'un discours télévisé. Le Front Islamique du Salut (FIS) sera officiellement dissous en mars, un mois après la proclamation de l'état d'urgence.

Pour la République du Congo (Brazzaville), Abe Fulbert Yulu assume la direction du gouvernement de transition à partir de 1958. Le 15 août 1960, il devient le premier président de la République du Congo à la suite de l'intervention des troupes françaises, marquant ainsi l'avènement de l'indépendance du Congo. Bien que cet événement historique présume une période de stabilité politique et l'établissement d'un régime démocratique durable, des circonstances politiques adverses ont conduit à l'instauration d'un système de parti unique en 1963. Les troubles politiques, y compris une grève générale la même année, ont remis en question la légitimité du gouvernement d'Abe Fulbert-Yulu, aboutissant au premier coup d'État militaire. Ce renversement a conduit à l'ascension d'Alphonse Masamba-de-Bart au pouvoir de 1963 à 1968, instaurant le parti unique MNR, le Mouvement révolutionnaire national. Cela souligne que, dès les premiers gouvernements post-décolonisation, la gouvernance du pays semblait dépendre de l'usage de la force et des armes.

De l'autre côté du fleuve, au Zaïre, la déclaration d'indépendance a déclenché des luttes de pouvoir, engendrant des divisions au sein du gouvernement. Les désaccords entre le président Joseph Kasa Vubu et son Premier ministre, Patrice Emery Lumumba, concernant la position à adopter envers les anciens colonisateurs belges et le partage du pouvoir, ont créé une impasse. Les deux figures clés de l'indépendance zaïroise ont eu des visions divergentes sur le concept d'indépendance, Lumumba préconisant une rupture nette avec les colons tandis que Kasa Vubu soutenait la continuité avec les règles existantes. Parallèlement aux conflits au

sommet du pays, une crise interne émerge, avec des séparatistes katangais dans le Sud sous la direction d'Albert Kalonji et dans le Nord sous la direction de Moïse Tshombé. Ces développements ont contribué à l'échec du processus de démocratisation et à la division du pays.

Suite à ces bouleversements politiques majeurs, le Congo Brazzaville et le Zaïre se retrouvent plongés dans des conflits tribaux dévastateurs, marqués par des massacres de civils, l'élimination d'intellectuels, des fusillades visant des étudiants, la fermeture d'universités, des arrestations et des assassinats ciblant les dirigeants politiques de l'opposition et leurs partisans. Des violences interethniques éclatent, avec plusieurs massacres visant à éliminer les populations opposées aux régimes en place, notamment celui du Maréchal Mobutu qui a consolidé son pouvoir au Zaïre à partir de 1965, succédant à l'assassinat de Patrice Emery Lumumba. Au Congo Brazzaville, Denis Sassou Nguesso, soutenu notamment par la France en Europe, règne en maître absolu de 1979 à 1992. Sa gouvernance est marquée par la violence, l'arbitraire et le totalitarisme.

2. Postcolonialisme et témoignage littéraire

Le postcolonialisme et le témoignage littéraire sont deux domaines d'étude qui se recoupent souvent, car la littérature peut être un moyen puissant pour donner voix aux expériences vécues dans le contexte postcolonial. Le témoignage littéraire permet souvent de contester les récits coloniaux prédominants. Les auteurs postcoloniaux utilisent la littérature comme un moyen de rétablir des vérités historiques, de déconstruire les stéréotypes et de donner une voix aux personnes et aux communautés qui ont été marginalisées ou subalternes pendant la période coloniale. Pour ces auteurs, le témoignage littéraire a pour but de reconstruire l'histoire de leur pays ou de leur communauté à partir de perspectives indigènes. Ils dévoilent souvent des épisodes occultés ou déformés par le colonialisme, contribuant ainsi à une révision critique des narrations historiques.

Au Maghreb ou en Afrique noire, les œuvres de témoignages s'efforcent de relater les événements qui ont profondément affecté et secoué la plupart des pays au cours de cette période. À travers les voix des narrateurs et les personnages, les écrivains africains dressent des portraits sociaux d'un continent authentique et quotidien, mettant en lumière ses injustices et ses atrocités. Dans cette démarche, les auteurs cherchent à rompre le silence mortel et à

revendiquer le rôle de témoins fidèles de leurs sociétés, profondément meurtries, déchirées, victimes de haine et de violence, soumises aux tumultes et aux agressions de toutes parts.

Tristan Leperlier (Tristan, 2018) souligne que l'engagement des écrivains algériens, notamment ceux des années 1990, s'exprime à travers la problématique du témoignage. Charles Bonn (Bonn, 1999) renforce cette idée en affirmant que cette forme de littérature est inévitable en Algérie, où les écrivains démontrent une volonté sincère de témoigner de la réalité contemporaine et de décrire les contextes tragiques dans lesquels ils évoluent. Rachid Mokhtari (Mokhtari, 2002) estime que cet important travail de création littéraire est une caractéristique des générations antérieures, celles des années soixante-dix et quatre-vingt, ainsi que des nouvelles générations. Cette nouvelle orientation dans la production romanesque en Algérie trouve son ressemblant en Afrique noire.

Selon Bernard Mouralis (Moura J.-M. , 1999), la littérature francophone d'Afrique noire de cette période se caractérise par une forte propension à mettre l'accent sur la fonction référentielle dans le but de témoigner et de révéler ce que les citoyens de ce continent ont vécu pendant la guerre et les conflits armés. Dans ce contexte, l'acte d'écrire ne se limite pas aux écrivains des pays directement touchés par ce type de conflit, mais englobe tous ceux qui s'intéressent à l'actualité du continent africain et souhaitent témoigner de la situation actuelle. Les pays d'origine de ces écrivains sont souvent marqués par une violence extrême, compromettant les perspectives de développement et de prospérité. En réalité, la façon dont les écrivains noirs africains abordaient le sujet de la guerre civile était largement prévisible, avec la plupart privilégiant des représentations directes, authentiquement évoquant l'horreur qui en découle.

Les témoignages littéraires chez Mimouni et Labou Tansi abordent fréquemment les traumatismes hérités de la période coloniale, qu'il s'agisse de la violence physique, de la perte culturelle, de la fragmentation des communautés, ou des conséquences psychologiques profondes. Leurs romans témoignent souvent de la construction et de la déconstruction des identités dans un contexte postcolonial. Elle explore les expériences individuelles et collectives liées à la résistance, à la lutte pour la reconnaissance, et à la recherche d'une identité authentique après la période coloniale. En d'autre terme, à travers leurs témoignages, les deux auteurs donnent souvent une voix aux subalternes, aux personnes marginalisées et aux communautés souvent exclues des discours dominants. Cela contribue à l'exploration des expériences de ceux qui ont été historiquement opprimés. Les deux auteurs cherchent à

sensibiliser, à provoquer la réflexion et à inciter à l'action en exposant les injustices passées et présentes.

2.1.L'Etat Honteux : De la décolonisation à la dictature du tyran

Avant d'entamer l'analyse du contexte sociopolitique du roman, il est crucial d'éclairer le parcours de son écriture et les révisions auxquelles l'auteur a procédé avant de sélectionner la version définitive. Nicolas Martin-Granel (Martin- Granel, 2014) reconnaît que c'est la fille aînée de Sony Labou Tansi, Yavelde, qui a miraculeusement retrouvé le manuscrit deux ans après la mort de son père, dans la maison de l'écrivain décédé et partiellement dévoré par des rats. Cependant, Nicolas Martin-Granel précise qu'en 1997, au moment où la guerre éclatait et qu'il devait quitter précipitamment Brazzaville, il parvint à transporter le précieux texte dans ses bagages autorisés, alors qu'il travaillait en tant qu'enseignant. Selon lui, l'histoire du manuscrit intitulé « *L'État honteux* » semble être marquée par plusieurs péripéties.

L'histoire du dictateur a connu trois éditions successives rédigées par Sony Labou Tansi entre 1978 et 1980, avant qu'il ne choisisse la version finale : *Le Mort dit l'adieu toi qui reste vivant*, *Machin la Hernie*, enfin *L'État honteux*. Cette dernière édition, la seule publiée du vivant de l'auteur chez Seuil, a été perfectionnée et révisée lors de son premier séjour à New York. Toutefois, ce premier essai se distingue par un travail narratif exceptionnel, magnifié dans *Machin la Hernie*. Par ailleurs, contrairement à la troisième édition de *L'État honteux*, *Machin la Hernie* n'a pas été publié du vivant de l'auteur et n'a donc pas été soumis à des corrections ou restrictions éditoriales. Ainsi, *L'État honteux* représente la troisième version de l'histoire de ce dictateur, soumise à des modifications et publiée par les éditions Seuil en 1981.

La dénonciation ouverte de la honte par Labou Tansi à la fin des années 1980 trouve ses prémices avec *Machin la Hernie* à la fin des années 1970. Le chef d'État, Martillimi Lopez, y est en effet dépeint comme un commerçant orchestrant la vente importante d'une portion du territoire national, avec l'espoir d'en tirer des bénéfices substantiels.

Le roman commence par une narration encadrée qui préfigure l'histoire de Martillimi Lopez. Nous découvrons qu'il a été inhumé dans un musée avec un œil ouvert, observant éternellement le pays. Le récit imbriqué décrit ensuite le règne du dictateur sous la forme d'un discours-rapport, donnant l'impression d'un monologue de Martillimi Lopez, avec des phrases qui s'étendent sur des pages entières au milieu de discussions interminables. Le récit emboîté

est entamé par une réunion au stade au cours de laquelle Martillimi Lopez a exprimé sa tristesse face à la trahison du rebelle Cataeno Pablo. Lors de ce meeting le dictateur a démontré toute sa cruauté.

Il descendit de son podium, prend le couteau qu'une vierge lui tend sur un plateau en or, il pose le couteau sur un autre plateau en or prend les gants, l'ex-monseigneur Lamizo bénit le couteau, puis lui s'approche du prisonnier et dit qu'au *nom de la révolution et en son propre nom : je te sectionne le zizi* (Labou Tansi S. , 1981, pp. 150-151).

D'autres insurgés capturés ont subi le même sort tragique de l'exécution. Cependant, parmi ces rebelles se trouvait une jeune fille d'une beauté exceptionnelle, si belle que la Hernie en tomba amoureux et décida de l'épouser. Pour célébrer ce mariage, le dictateur mobilisa tous les pouvoirs de l'État. Parcourant le pays et sa capitale, la ville de Zamba-Town, il donnait des directives pour les préparatifs du mariage, conviant les chefs d'État et ambassadeurs du monde entier, soudoyant un prêtre pour bénir cette union sacrée et érigeant une cathédrale en l'honneur de ses noces. Pendant ce temps, il continuait à faire en sorte que ses partisans et ministres poursuivent la lutte contre la rébellion, passant ses nuits avec ses nombreuses maîtresses tandis que son peuple vivait dans les bidonvilles.

Après le départ des colons dans les années 60, de nouveaux dirigeants africains se sont installés au sommet de la hiérarchie. Poussés par un enthousiasme indépendantiste, ils ont adopté les principes démocratiques et ont utilisé des discours populistes pour gagner la confiance du peuple. Cependant, après plusieurs années de joie partagée pendant le règne du gouverneur, l'exploit démocratique semble se transformer en cauchemar. C'est dans ce contexte que les violations de la liberté d'expression et les défis au développement des populations africaines sont devenus monnaie courante. Le président nouvellement élu, désireux de redéfinir les frontières de son pays, a demandé à ses gardes de lui trouver de l'encre.

Et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie : mettez les tirailleurs au boulot, il traça quatre lignes droites qui se rejoignaient deux à deux, laissant des parties du territoire national chez nos voisins et prenant à nos voisins des parties de leur territoire parce que mes frères et chers compatriotes c'est la décision de ma hernie : la partie sera carrée. (Labou Tansi S. , 1981, p. 10).

Cependant, dans le but de « corriger » les erreurs des puissances coloniales lors des conférences de Berlin et de Brazzaville, la décision du nouveau président a ajouté de l'eau à un moulin déjà inondé. En fait, le président Martillimi Lopez, dessinant quatre lignes

parallèles, une sorte de carte géographique de son pays, a décidé de créer une nouvelle constitution appelée « *l'Acte de commandement* » contenant soixante-quinze articles :

Article 1 : la partie sera carrée ; article 2 : à bas la démagogie ; article 3 : Maman Nationale est notre mère à tous ; article 4 : pas de grève et pas de connerie ; article 5 : à bas la peine de mort ; article 6 : je suis le président mais vous me foutez en l'aire quand il vous plaira...il forma le gouvernement à main levée (Labou Tansi S. , 1981, p. 13).

Ainsi, à la suite d'une période coloniale caractérisée par la discrimination des peuples africains, succède une période d'indépendance qui voit une gestion désastreuse des affaires de l'État par les puissances montantes, mais qui continue à entretenir de bonnes relations diplomatiques avec l'Occident. Dans son article « Le réel et la fiction dans *La Vie et demie* » Damien Bébé (Bédé, 2003) souligne que l'objet central du discours de Sony Labou Tansi est sans aucun doute la pratique du pouvoir en Afrique. Cette problématique, qui sert de prétexte à l'élaboration du discours romanesque, est abordée à travers la représentation des figures du pouvoir politique : les leaders providentiels et leurs délégués. Dans son roman, Sony Labou Tansi expose tous les défauts du monde politique : dictatures, règne de l'absolutisme ou de l'arbitraire, assassinats politiques, etc. Il dénonce les divers artifices politiques tels que le culte de la personnalité et le mensonge érigés en systèmes politiques.

Dans un Etat en décadence, qualifiée d'« État honteux », le président Martillimi Lopez n'a eu de cesse de se glorifier en tant que dirigeant supérieur par rapport à ses prédécesseurs, se mesurant constamment à eux :

Non non et non : je ne suis pas l'ex- votre bâtard Sarnio Lampourta qui buvait du le *muelocco* à longueur de hernie, qui fumait le chanvre pour avoir le courage de parler au peuple, je ne suis pas Houtanansa qui construisait des stades comme si le peuple pouvait manger les ballons de sa maman, je ne suis pas Dartanio Maniania qui vous a laissé un peys sans tête ni hernie et que vous avez foutu héros du peuple, [...], je ne suis pas Caranto Muhete qui a mis tout son clan dans l'armée pour conserver le pouvoir de tuer, moi je suis Lopez de mon peuple et il n'y a pas soixante manières d'être président, une seule nom de Dieu une seule et il nous montre sa braguette. (Labou Tansi S. , 1981, p. 70).

Néanmoins, dissimulée derrière cette prétendue « volonté » différente de celle de son prédécesseur, se profile la personnalité tyrannique et violente du président Martillimi Lopez. En effet, dès le début de l'histoire, lorsqu'il choisit de quitter son lieu de naissance pour rejoindre la capitale, il donne l'ordre de tirer sur les soldats responsables de maintenir l'ordre pendant son passage dans la ville, les accusant de perturber la population.

Les nouveaux dirigeants s'opposent farouchement à toute rébellion et sont allergiques à toute révolution sociale, notamment à un coup d'État. Ainsi, lorsqu'un coup d'État a été fomenté contre lui, Martillimi Lopez découvre une jeune fille d'à peine vingt ans parmi les rebelles, et il se demande pourquoi une belle fille, au lieu de rendre un homme heureux, rejoint la rébellion. La réaction des masses n'était pas du goût du dictateur, et c'est pour cette raison qu'« *On les fit faire taire pour les siècles des siècles, et ça vous apprendra d'avoir des gueules et de vous en servir comme instruments de haine. Enlevez les corps et dites avec vos ustensiles de télévision que le discours du président a fait des morts*» (Labou Tansi S. , 1981, p. 27). L'autocratie et le totalitarisme de Martillimi Lopez ne s'arrêtent pas à ce niveau car au fil des pages, la violence devient insupportable. C'est ainsi que Laure et La Panthère, une adolescente, seront pendues pour avoir été accusées d'avoir fait caca sur le lit du dictateur. Quant au cardinal Dorzibanso, il sera déchiré en deux puis découpé en morceaux.

Pour Sony Labou Tansi, l'une des missions les plus fondamentales de tout écrivain est de témoigner des souffrances infligées par les régimes postcoloniaux et de dénoncer la misère, la violence, la tyrannie et l'injustice qui s'abattent sur les peuples. Ce contexte caractérisé par la violence, l'arbitraire et le totalitarisme ne concerne pas seulement le pays de Sony Labou Tansi, le Congo, mais tous les nouveaux états issus des indépendances. Dans ce sens, le narrateur de *l'Etat honteux* nous fournit plus d'explications :

Ici, c'est comme cela, dans toutes les maisons où vous allez, on raconte l'histoire de feu mon colonel Martillimi Lopez, commandant en chef de l'amour et de la fraternité et chacun y met son ton, sa salive, ses dates, ses lieux, chacun la fait briller à sa guise au ciel de notre imagination, mais voici la vraie histoire de Martillimi Lope fils de Maman Nationale, telle que la racontent ce de ma tribu, avec leur goût du mythe,...(Labou Tansi S. , 1981, p. 23).

Parvenu aux plus hautes sphères du pays sans aucune éducation politique et dépourvu de tout projet de société, à l'instar du dictateur Martillimi Lopez, le nouveau dirigeant n'a pour seul moyen de maintenir son pouvoir que la violence. Par conséquent, l'idéal du chef d'État espéré par le peuple africain se révèle être pire que son prédécesseur. À travers des institutions répressives telles que l'armée, des milices privées et des groupes paramilitaires, il parvient à instiller la peur et la terreur au sein des populations. Dans la plupart des cas, l'utilisation excessive de la violence inflige des dommages considérables aux victimes, ayant un impact négatif sur le développement économique et social nécessaire à la stabilité sociale.

2.2. *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* : l'Etat postcolonial face à la démocratie ethnique

En Afrique, l'ethnie se compose d'un groupe linguistique partageant la même langue, les mêmes coutumes et les mêmes traditions. À l'intérieur de l'ethnie, plusieurs tribus peuvent être identifiées. Par conséquent, les conflits ethniques qui opposent de vastes ensembles linguistiques sont plus dévastateurs que les guerres tribales qui concernent les membres d'une même ethnie.

Chez Sony Labou Tansi, la mise en avant d'un continent entier touché par les guerres ethniques et tribales est particulièrement saisissante. Il fait de ces conflits ethniques un élément structurel essentiel dans ses œuvres. Les références ethniques à une tribu surgissent de manière récurrente dans les textes des deux auteurs, constituant une dimension significative de la détermination de l'individu. C'est dans cette optique que l'on peut interpréter les propos d'un des personnages dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* :

La terre nous marque. Elle nous met au monde. Et à cause de cette Côte, de ses pierres, de sa falaise, de ses eaux pleines de magie et d'âme, j'aurai été, jusqu'à mon assassinat, loyale comme ils ne le seront jamais à Nsanga-Norda, loyale avec eux autant qu'avec mes odeurs de femme. (Labou Tansi S. , 1985, p. 109)

Le texte expose les antagonismes entre ethnies, mettant en opposition les lieux d'origine et les pratiques culturelles. D'un côté, on trouve les habitants de la côte, qui sont l'objet de toutes les louanges, étant la tribu du narrateur, tandis que de l'autre côté, les habitants de Nsanga-Norda ont subi diverses cruautés. Contrairement à ces derniers, qui sont complices du pouvoir, les habitants de la côte sont réputés pour leur résistance, héritage d'un glorieux passé ancestral. La puissance et l'autorité des habitants de la côte émanent d'une âme forgée au fil du temps, imprégnée d'une longue tradition de résistance face à la persécution :

On nous a tués, jetés en prison, on a donné notre viande aux chiens : rien à faire. Nous sommes la tête dure en chair et en os. Les Portugais, puis plus tard les Français et les Espagnols avaient essayé de mettre la Côte du diable au pas : seize fois, les sept douzaines de gendarmes affectés à Valancia avaient disparu dans un inexplicable et toujours même accident. L'indépendance est venue faire comme les colons, à la seule différence qu'au lieu de nous priver totalement, les policiers, à chaque occasion, allaient nous venir de Nsanga-Norda. (Labou Tansi S. , 1985, pp. 63-64).

Ainsi, les habitants de la côte sont perçus comme les pionniers, tandis que ceux de Nsanga-Norda sont associés au pays de la mixité, de la déloyauté sécuritaire, et représentent

un bastion de mahométans vulgaires. L'antagonisme entre ces deux ethnies peut être succinctement exprimé comme suit.

Les habitants de la Côte	Les habitants de Nsanga-Norda
Héritiers légitimes.	Des usurpateurs.
Subissent le destin d'éternelles victimes.	Partisans du pouvoir, des bourreaux.
Sont d'une ascendance aristocratique.	Sont d'une extraction bien incertaine.
Sont de rigoureux gestionnaires de biens.	Cueillent leurs fruits dans la fleur, ne plantent que la pétoire.

En résumé, à travers les textes de Sony Labou Tansi, il apparaît clairement que la gestion des distinctions raciales et tribales joue un rôle explicite dans la construction identitaire des individus en dévoilant des constantes sociales, psychologiques et environnementales dans leur comportement. Pour Sony Labou Tansi, bien que quelques nuances existent dans la manifestation de l'appartenance nationale, l'individu ne se confond pas avec l'individualité, mais demeure un membre intégré dans une tribu. Il est perceptible que dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* les individus issus d'une autre tribu ou ethnie sont considérés comme des étrangers.

3. Rachid Mimouni : la manipulation de l'Histoire par le régime du FLN

Dans le cadre du roman maghrébin, il est pertinent de noter qu'après la génération qui s'est inscrite dans le cadre du roman du combat et de la contestation, la période postindépendance a été marquée par un renouvellement thématique. Les auteurs de cette période ont jugé inutile de continuer à blâmer un colon parti depuis des années, optant plutôt pour une approche qui, au lieu de célébrer l'indépendance, reconnaît que la lutte contre les séquelles et les vestiges de la colonisation est loin d'être terminée. La période postindépendance a été confrontée à d'importants enjeux sociaux directement liés au colonialisme, notamment des questions identitaires, le statut de la femme, ainsi que des affrontements culturels et diverses frustrations sociales. Ces enjeux sociopolitiques ont été les principales préoccupations de cette époque. Ainsi, une nouvelle génération d'écrivains, parmi lesquels Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, Tahar Djaout et d'autres, a choisi de traiter ces questions à travers la littérature. Bien que le roman de guerre ait dominé la période postindépendance, un changement de ton s'est opéré dans le monde littéraire à partir de 1968, comme le souligne Jean Dejeux :

Des romanciers commencent à parler un autre langage, parallèlement à ces romans guerriers qui se poursuivent jusqu'en 1988. Mohammed Dib dans *La*

Danse du roi (1968) et Rachid Boudjedra surtout avec *La Répudiation* (1969) commencent la déconstruction du mythe : la révolution a avorté entre les mains des avorteurs ; l'authentique a péri étouffé, le peuple n'est pas libéré...(Déjeux, 1993, p. 44)

Il convient de signaler que durant les cinq premières années post indépendance, où il y avait une absence de publication de roman, les écrivains produisent dans des magazines et revues comme *Promesse* et *Novembre* et certains d'entre eux préfèrent les pages culturelles des journaux comme *El-Moudjahid* et *Algérie Actualité*.

À l'instar des romans postcoloniaux algériens des années 1970, l'œuvre de Rachid Mimouni se caractérise par l'émergence de personnages atypiques. Loin d'être des héros révolutionnaires, ce sont des marginalisés, des désabusés et des fous. Destinés à être ostracisés et rejetés, ils racontent l'histoire de l'Algérie des plaines dans un discours différent de celui qui célèbre une Algérie indépendante. Chacun représente un segment de la population exclu de la société et est un archétype de personnages marginalisés.

3.1. *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* : le Moudjahid et le Harki

Le Fleuve détourné et *Tombéza* adoptent une narration autodiégétique, où le narrateur est également un personnage intégré dans l'histoire qu'il raconte. La particularité des narrateurs de ces deux romans, le revenant (Moudjahid) dans *Le Fleuve détourné* et Tombéza (le Harki) dans *Tombéza*, réside dans le fait que leurs récits sont articulés à travers une double voix narrative : leurs histoires personnelles en tant que personnages-narrateurs et l'histoire de l'Algérie depuis la colonisation jusqu'aux années 90. Ces deux récits dévoilent des parcours radicalement opposés : d'un côté, l'histoire d'un enfant illégitime qui forge une identité pour devenir harki au service des colons, et qui profite plus tard des avantages de l'indépendance. De l'autre côté, un ancien combattant du maquis tente de retrouver son identité mais se heurte à une bureaucratie qu'il ne peut vaincre.

Dans les deux textes, les témoignages sont soigneusement insérés dans les récits en tant que comptes rendus directs des différentes périodes historiques de leurs pays. Dans le contexte particulier de la période coloniale, il est remarquable que ces témoignages portent souvent sur des événements de nature morale et parfois sociopolitique. En évoquant la vie des combattants et l'esprit de communion et de fraternité qui caractérisaient leur communauté, le narrateur décrit une atmosphère où les hommes se montraient respectueux et fraternels, sans aucun incident même en cas de pénurie alimentaire. Au contraire, face à ces contraintes, la

fraternité et le dévouement des hommes étaient décuplés. Quant à l'image du Harki, elle se dévoile à travers le témoignage de Tombéza, qui relate qu'au cours de toute sa vie, il n'avait jamais perçu dans les regards des autres que de la crainte teintée de mépris ou d'abjection.

Dans *Le Fleuve détourné*, la guerre constitue le cadre de référence des personnages. Cependant, l'auteur se concentre principalement sur la critique de l'appropriation de la révolution algérienne. Le choix du cordonnier, un homme simple et dépourvu d'arrière-pensée, de s'associer à des guérilleros sans convictions politiques représente une décision significative, soulignant le courage de Mimouni dans la dénonciation d'une vaste trahison historique. Rachid Mimouni, tout comme tout Algérien aspirant à l'indépendance de son pays, a nourri des croyances envers les promesses de la révolution. À travers ce roman, il partage sa déception et sa douleur, exposant la scène sombre de l'Algérie sous le règne du Front de Libération Nationale, tout en critiquant une société corrompue.

Le regard que porte cet homme est celui d'un individu qui retourne dans son village après des années de combat, cherchant à retrouver sa place au sein de sa communauté. Ce combattant paysan a été blessé lors d'un bombardement de l'armée de l'air française sur un camp du Front de libération nationale, perdant ainsi la mémoire. Sans nom, sans mémoire et sans soutien, il a été conduit dans un hôpital d'un pays voisin, où il a vécu paisiblement en tant que jardinier bien-aimé. Lorsqu'il retrouve sa mémoire, il ressent le besoin de partir, de retrouver sa tribu, sa femme, ses enfants, ses racines et son passé. Après une longue nuit, il parvient à son douar, où l'accès est interdit aux étrangers en raison du nombre élevé de morts violentes. Les fantômes ne comprennent pas. La pauvreté demeure inchangée ; son père et ses proches se sont résignés et ont accepté le nouveau, répétant inlassablement les mêmes gestes aux côtés des paysans. La guerre a laissé derrière elle une scène de dévastation, avec de nombreuses pertes humaines et certains trouvant une certaine logique dans leur folie.

L'homme qui est du retour dans son village n'est pas identifié par les membres de sa communauté. Considéré comme décédé au maquis, ayant supposément sacrifié sa vie pour la patrie, son nom figure sur le Monument aux Héros de la Révolution. Ignoré par les habitants du village, traité comme un étranger et constamment rejeté, il se heurte à l'indifférence d'un régime politique qui encourageait la paresse, l'incohérence et l'incompétence. Il découvre que sa femme et son fils ont disparu, et réalise progressivement que son retour officiel n'est souhaité par personne. Aux yeux des résidents de son village, cet ancien combattant de la guerre de libération nationale apparaît comme un fantôme qui n'était pas censé revenir.

Alors que le pays, fraîchement indépendant, traverse d'importantes transformations, cet ancien combattant apparaît désormais comme une relique du passé, enseveli dans la mémoire collective d'une population aspirant à s'aligner sur les réalités modernes. Il se rend compte qu'il n'a plus sa place dans la société et que sa présence devient inconfortable. Les fonctionnaires, agissant en maîtres, ont tenté de le repousser en l'assaillant de questions confuses. La déception majeure du revenant survient lorsque le maire, qui est également son cousin, refuse de lui fournir les documents requis, alléguant que le village tout entier le croit mort. Pourtant, le revenant considère le maire comme un proche, pensant qu'il lui serait facile d'obtenir les documents nécessaires. Cependant, lorsqu'il se rend à la mairie, il découvre une réalité bien différente, prenant conscience de l'étendue du pouvoir politique capable de transformer un individu « *Il est extraordinaire de voir à quel point le pouvoir peut transformer les hommes. La moindre parcelle d'autorité concédée fait d'un opposant irréductible un homme de main servile* » (Mimouni R. , 1982, p. 12).

Égaré dans le dédale d'une société imprégnée de mensonges, de bureaucratie et d'injustice, l'ancien combattant se lance dans un « récit fleuve » qui dévoile l'histoire de « deux mondes distincts » : d'une part, sa glorieuse participation à la guerre de libération nationale, et d'autre part, sa vie dans un camp isolé en plein désert où il est détenu.

Celui qui, en tant qu'ancien combattant, s'était engagé dans le maquis pour affranchir son peuple du colonialisme se trouve finalement immergé dans une société où la quête de possession et de captation des biens publics devient sa seule motivation. Derrière « distribution empoisonnée » des biens publics, se profile un dessein politique aux conséquences dévastatrices pour la population : la confiscation du pouvoir.

Les thématiques clés de rêve avorté et d'indépendance confisquée constituent l'essence même du récit de *Le Fleuve détourné*, offrant une réflexion délibérée sur le contexte historique. Le roman dépeint les regrets et les souffrances d'une nation dont les valeurs ont été altérées. *Le Fleuve détourné* rend hommage aux « oubliés de l'indépendance », ces combattants de la guerre de libération nationale qui ont sacrifié leur vie pour une Algérie libre, mais ont fini par être négligés par l'indépendance chèrement acquise. Rachid Mimouni dénonce les nouveaux arrivants, qualifiés de « malhonnêtes », qui, par leurs pratiques, ont réussi à s'approprier l'indépendance, dévoyant ainsi le destin de tout un peuple. À travers une écriture « *détournée* » et un ton de vétéran, l'auteur exprime sa déception et celle des soldats morts pour une Algérie libre et indépendante. Le rêve de Mimouni était de réécrire l'histoire

authentique du peuple, une aspiration qui transparaît également dans le discours d'Omar, l'un des « résidents » du camp de concentration.

Combattre l'histoire falsifiée, la corruption et la bureaucratie sont aussi des thèmes du roman *Tombéza*. Le personnage Tombéza, contrairement aux anciens combattants ignorés par le régime postcolonial, le Harki, par contre, bénéficiera des avantages de l'indépendance. Enfant illégitime, rejeté par sa famille qui, au nom de la tradition ancestrale, refuse de l'accueillir au sein de la famille. Sa famille a même refusé de lui donner un nom, lui refusant toute identité. Le refus de la famille de reconnaître l'enfant a conduit tout le village à manifester son mépris à l'égard de cet enfant. Rejeté par les membres de sa tribu ainsi que par tous les villageois qui persistaient à le mépriser, il opte pour une collaboration avec les colons malgré les avertissements du FLN. Cette décision de travailler en alliance avec « l'ennemi » est influencée par deux motivations majeures : d'une part, en raison de ce que sa propre famille et la communauté lui avaient refusé, et d'autre part, par une quête de vengeance qui le hantait depuis son enfance.

Dès lors, au vu du geste du gouvernement colonial, acceptant de lui attribuer le nom de Tombéza, il s'enrôle et s'engage comme Harki, poste qui lui garantit à la fois travail rémunéré et sécurité, puisqu'il est maudit par tout le village. Cependant, contrairement au rejet des vrais combattants dans *Le Fleuve détourné*, Mimouni tente de présenter une autre image du Harki. Cet autre visage apparaît à travers le geste patriotique du harki Tombéza qui, en sa qualité de chef de camp, aide à évader un Moudjahid arrêté par l'armée française dans un accrochage avec les combattants du FLN.

Après l'indépendance, Tombéza a vécu avec angoisse le massacre de la communauté Harkis se dérouler sous ses yeux. Son témoignage visait à dénoncer la brutalité d'anciens combattants du FLN qui ont perpétré des actes de vengeance inhumains au nom de la légitimité révolutionnaire. Sauvé par un ancien membre reconnaissant du FLN, Tombéza a échappé à la tyrannie des moudjahidines, puis devient employé dans un hôpital. C'est depuis son quartier que Tombéza a brossé un sombre tableau d'une Algérie indépendante et de ses maux politiques et sociaux.

Dans un contexte sociopolitique marqué par l'injustice et l'exclusion, il suffisait d'un semblant de pouvoir pour influencer les jugements les plus catégoriques. Les dirigeants, dépourvus de tout respect pour l'état de droit, justifient l'absence de courage à l'instaurer,

comme l'exprime le professeur Meklat, arguant que la loi ne peut être au-dessus des hommes lorsqu'elle est conçue par l'un d'entre eux. Ainsi, la justice, qui devrait garantir les droits et devoirs de chaque citoyen, dévie de son objectif initial pour devenir un instrument de création d'adversaires et d'ennemis, servant une stratégie de prise de pouvoir.

Les politiciens sont critiqués et accusés de réprimer toute pensée contraire au régime, souvent en invoquant des discours populistes basés sur des slogans patriotiques et nationalistes. À chaque manifestation populaire ou révolte, les dirigeants brandissent l'accusation de trahison contre les opposants. Dans la fiction de notre corpus, la justice, le respect des droits de l'homme et la liberté individuelle brillent par leur absence. Les décisions des tribunaux, généralement sous l'emprise du régime, se révèlent absurdes, dépourvues de fondement légitime, souvent motivées par des préjugés plutôt que des preuves tangibles.

À travers leurs récits, les deux narrateurs semblent enclins à dépeindre les maux de leurs peuples respectifs. La profusion de malheurs décrite a tendance à paralyser les facultés critiques du lecteur, le préparant ainsi à embrasser les arguments des personnages. Simultanément, le discours idéologique est attribué à des personnages secondaires tels que le chirurgien Meklat et l'infirmier Brahim dans *Tombéza*, Vingt-Cinq et Omar dans *Le Fleuve détourné*. Les déclarations de ces personnages secondaires, représentant les dominés, impliquent une critique des pouvoirs établis après l'indépendance de l'Algérie en 1962.

Le protagoniste de *Le Fleuve détourné* poursuit le récit nostalgique du passé glorieux de la guerre d'Indépendance. En contraste frappant avec ce passé illustre, il note la déception qui caractérise le présent de l'Algérie indépendante. Un constat similaire est établi dans *Tombéza* : « *Quand le présent est atroce, l'avenir menaçant, l'espoir se raccroche aux promesses messianiques de temps nouveaux* » (Mimouni R. , 1984, p. 14).

3.2.L'honneur de la tribu : Les valeurs ancestrales face à la modernité postcoloniale

Dans *L'honneur de la tribu*, les villageois tentent de s'opposer avec véhémence à toute tentative de modernisation de leur « paradis ». Le narrateur nous présente le village comme un lieu de mémoire. La description du lieu s'effectue en trois périodes. La première est « *La vallée heureuse* » avant la colonisation, que l'on peut qualifier de paradis : « *Vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvettes et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis, hors les fleuves de miel et les vierges aux yeux noirs dans leur*

retraite » (Mimouni R. , 1989, p. 45). Autrefois en parfaite symbiose avec son environnement, cette communauté tribale se voit contrainte, pendant la période coloniale, de quitter son « paradis » pour s'implanter dans le village de Zitouna, un lieu accroché à flanc de montagne au sol peu propice : « *Les oliviers étiques refusaient désespérément de croître, mettant à bout les plus patients, les épis d'orge restaient désespérément légers, les os des chèvres continuent à saillir sous la peau (...)* » (Mimouni R. , 1989, p. 47).

Avec l'arrivée des colons, l'espace jadis perçu comme un paradis a subi des changements drastiques, se transformant en un lieu de désolation où les membres de la tribu ont été exilés, rompant ainsi leur lien ancestral avec la terre natale. Omar El Mabrouk, éminent représentant du nouveau régime, a prétendu transformer les mentalités, mais a en réalité causé un traumatisme à toute la tribu. Son programme de modernisation a commencé par démanteler les structures traditionnelles de gestion de la tribu et de ses moyens de subsistance. Cependant, cette initiative a été perçue par les habitants comme une destruction de leurs traditions, instaurant le désordre dans un espace précédemment qualifié de « paradis ».

Ainsi, l'étranger est perçu comme un intrus, un vandale, et la communauté ne cesse de condamner ses installations sur ses propres terres. La tribu se sent menacée, car son espace de vie est de nouveau balayé par une tempête, tout comme la vallée heureuse l'était autrefois. Les envahisseurs opèrent des mutations énormes et rapides des lieux, et « *en quelques semaines, notre paysage familier se trouva bouleversé : collines aplanies, ravins redressés ; rochers pulvérisés, forêts rasées, routes redressées* » (Mimouni R. , 1989, p. 163). Ainsi, à l'instar de *Le Fleuve détourné* où les repères de toute une tribu sont détournés, toutes les lignes de l'espace ancestral disparaissent pour laisser place à une nouvelle géométrie qui désoriente les habitants. Tous les sentiers avaient été modifiés, terrassés, rectifiés ou supprimés. Après les sentiers et le fleuve, c'est au tour des autres éléments du relief de subir l'assaut de la modernité, jusqu'au climat, au point où la tribu, voyant son espace devenir un labyrinthe, se sentait plongée dans une apocalypse.

Le bouleversement de tous les éléments orchestré par Omar El Mabrouk impacte également l'homme qui, à son tour, subit les effets de cette apocalypse : la tribu est dépaylée, dénaturée : « *ce fut à notre retour que nous constatâmes que les mots avaient changé de sens, les enfants de sexe, les adultes d'âge, les femmes de mari, les hommes de métiers et de fortune* » (Mimouni R. , 1989, p. 170). Outre une école avec des tables, un supermarché, un bureau de

poste, un hôpital, une mosquée et un tribunal, les institutions sociales, politiques, militaires et leur personnel ont hérité des aménagements imposés par Omar El Mabrouk à Zitouna. L'ensemble du système a conduit à l'introduction de coutumes étrangères dans les communautés tribales dont la vie est confinée aux rigueurs du conservatisme ancestral. C'est en ce sens que le déséquilibre de la tribu est exacerbé, et elle se trouve dépassée et agressée par des valeurs méconnaissables, après que son environnement a été déformé. Le processus de modernisation imposé par le nouveau régime a transformé le « paradis » de la tribu en enfer.

En résumé, en combinant le témoignage littéraire avec les perspectives postcoloniales, les écrivains contribuent à une compréhension plus profonde des conséquences du colonialisme, tout en plaidant pour la justice, la réconciliation et la réparation.

4. Ecriture transgressive et dynamique des genres

L'émergence du roman francophone au Maghreb et en Afrique noire a été marquée par une créativité sans limites, où les écrivains explorent les multiples facettes de l'expérience africaine à travers une variété de genres et de styles. L'écriture transgénérique, qui transcende les frontières génériques traditionnelles, s'affirme comme une force puissante dans le paysage littéraire africain contemporain. L'un des aspects remarquables de l'écriture transgénérique est son rejet des conventions normatives, créant ainsi un espace où les écrivains peuvent fusionner différents genres littéraires. Cette fusion générique permet une exploration approfondie des thèmes complexes, souvent enracinés dans l'histoire, la politique et la société africaine.

Les écrivains embrassent la liberté de mélanger des éléments du réalisme, de la fiction spéculative, de l'autofiction, du fantastique, voire du folklore. Cette approche transgénérique offre une palette d'expressions artistiques qui capturent la complexité des réalités africaines d'une manière non linéaire et non conventionnelle. Les écrivains jouent souvent avec les langues, intégrant des dialectes locaux, des proverbes traditionnels, voire des langues coloniales pour créer une texture linguistique riche et polyphonique. Cette utilisation audacieuse de la langue défie les normes établies, reflétant la diversité linguistique et culturelle du continent.

Cette caractéristique peut également être interprétée comme une réponse aux défis de la représentation. Les écrivains explorent des formes littéraires hybrides pour mieux exprimer la complexité de l'identité africaine, souvent fragmentée par les forces historiques et

politiques. En d'autre terme, l'écriture transgénérique dans le roman africain représente une rupture avec les conventions littéraires, créant un espace d'innovation et de réinvention. C'est une célébration de la diversité culturelle africaine et un moyen d'exprimer des réalités complexes au-delà des limites génériques. Le roman francophone du Maghreb et d'Afrique noire offre donc un terrain fertile pour repenser la narration littéraire et pour créer des œuvres qui transcendent les frontières littéraires traditionnelles.

Les romans de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi mélangent ainsi certains éléments de la tradition orale aux techniques de la fiction moderne, se positionnant dans la double généalogie de la littérature africaine et occidentale. Leurs œuvres ont marqué une percée dans l'histoire de la littérature francophone au Maghreb et en Afrique noire, en lui insufflant une nouvelle orientation esthétique et un nouveau ton, tout en affirmant les débats sociaux et politiques propres au continent africain. La rupture avec la tradition romanesque de la littérature africaine, souvent marquée par « l'exotisme » et « l'ethnologie », le choix de l'écriture moderne en faveur de l'universel et de la contestation sociale ainsi que le retour aux cultures ancestrales dans un mouvement brisant la paternité, font de l'œuvre de ces deux écrivains une contribution majeure.

Leurs textes continuent d'évoluer tant sur le plan thématique que sur le plan esthétique. Ces romanciers inaugurent une nouvelle ère de l'écriture qui se libère des conventions classiques. Ils assument des ruptures au niveau de la composition romanesque et adoptent des méthodes narratives diversifiées. Leur démarche vise particulièrement à explorer une écriture subversive, s'appuyant sur une logique interne qui enrichit les ressources formelles à travers une écriture décomposée.

Concernant Rachid Mimouni, Faouzia Bendjelid (Bendjelid F. , 2006) a observé qu'à mesure que son projet d'écriture se développait, mûrissait et gagnait en maîtrise, la rébellion contre les normes narratives devenait plus évidente. En effet, il utilise toute une série de procédés pour exprimer un monde romantique chaotique, une société décolonisée dégénérée. Il opte pour la déconstruction de la syntaxe narrative et de ses codes ; dans les récits, les genres se croisent, mêlant réalisme tronqué, fantastique, démentiel, policier, mythe, légende, oral et historique. La polyphonie narrative et discursive, accompagnée d'humour et de sarcasme, constitue d'autres aspects de cette écriture subversive qui enrichissent les possibilités de lectures multiples.

Les textes de notre corpus incarnent une écriture transgressive, subversive et affranchie. Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi ont délibérément rompu avec les règles et les conventions linguistiques du roman pour concevoir des œuvres qui puisent simultanément dans les formes narratives traditionnelles et les expressions contemporaines. Émergeant de l'ère postcoloniale, leurs travaux visent à ouvrir de nouvelles voies narratives en défiant les frontières délimitées par les normes établies, contribuant ainsi à l'évolution de l'écriture romanesque. L'écriture de ces deux auteurs participe à une quête de liberté, d'innovation et de renouvellement dans la création romanesque. Leur fiction témoigne d'une approche créative qui utilise à la fois les sources de la tradition orale et les éléments de la modernité, s'exprimant à travers la transgression des codes fictionnels (nouvelles expérimentations en écriture de fiction), l'exploration esthétique intertextuelle et une écriture au caractère carnavalesque. En intégrant des éléments tirés de la tradition orale et de nouvelles esthétiques, ils ont réussi à façonner des « textes différents », situés à la croisée de la tradition et de la modernité.

À la lecture des romans de notre corpus, la structure fragmentée de ces œuvres suscite un véritable bouleversement, car leur forme déroge aux normes littéraires réalistes de la fiction, et leur contenu social dépeint une société en crise, évoluant au sein d'une bureaucratie sociale violente et dysfonctionnelle. Leurs fictions se démarquent par des transgressions des conventions de lisibilité narrative. Chacun d'eux perturbe la linéarité du récit à sa manière, aboutissant à une fragmentation narrative. Dans cette optique, les discours ancestraux et les récits des origines abondent dans la fiction de notre corpus, détaillant de manière approfondie les événements d'une ère inconnue pour l'humanité.

4.1. *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* et le bouleversement des genres

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'histoire tourne autour d'assassinats commis par un dictateur en fuite. Sa vie est hantée par les visions de ces morts dont la puanteur l'accompagne. Il les couvrit de pierres, mais en vain. Il s'est percé sept ongles dans le corps, pour se reconforter dans son deuil sans fin pour sa mère. Le narrateur décrit en détail les rumeurs les plus folles sur les cris horribles provenant des fortifications chaque fois qu'il tue quelqu'un.

La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, la veille aussi du jour maudit où Valancia devait fêter son deuxième faux centenaire, à cinq heures du matin, juste au moment où à la mosquée de Baltayonsa le muezzin Armano Yozua venait de crier l'appel à la prière, où le père Bona de la Sacristie avait passé le boyou pour la boucherie d'Elmano

Zola, nous entendîmes la terre crier du côté du lac : une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs, que même la mer sembla écouter un moment. (Labou Tansi S. , 1985, p. 13)

L'enjeu de cette histoire réside dans la résolution du mystère du meurtre malgré sa prédiction. L'angoisse de l'attente s'abat sur les personnages, les poussant à sombrer dans la folie à la perspective de la prochaine victime. Ce lieu singulier abrite une multitude de personnages à la fois répugnants et captivants. Leur univers entrelace habilement le royaume des morts avec celui des vivants. Les habitants de la Côte célèbrent leurs rituels de chant et de danse, comme si les domaines de la mort et de la vie fusionnaient enfin pour créer un monde merveilleux et onirique, nourri d'éléments surnaturels. Cette écriture engendre les trois formes du fantastique : le merveilleux, l'horreur et la fusion du vraisemblable avec l'irréel.

Le narrateur, dans sa quête pour représenter la réalité ordinaire, la discrédite, ouvrant ainsi la porte à une interprétation merveilleuse. Dans cette optique, les personnages tels qu'Estina Bronzario, le dictateur et Estina Benta semblent tous revêtir une aura surnaturelle, presque immortelle. Le fantastique se dévoile également à travers le retour des défunts dans le roman. L'éclatement du récit principal par l'entremêlement de différents genres, la désarticulation de la chronologie et l'accumulation de formes figées témoignent du baroque. Ces éléments ne sont pas fortuits ; au contraire, ils sont intégrés au roman. En recombinaison ces formes, le récit rétablit les liens qui entrelacent les genres littéraires, faisant du fantastique un élément intégrant la poétique transtextuelle et transgenre privilégiée par le roman.

L'entremêlement du fantastique et du réel engendre un espace imaginaire où toutes les valeurs se croisent, s'affrontent, puis s'annihilent. En suscitant l'incertitude quant à la réalité et en établissant les fondements d'une histoire plausible, le récit fantastique établit des connexions entre la mythologie littéraire de l'horreur et la mythologie politique moderne. D'un autre point de vue, la fusion des genres qui caractérise ce roman se manifeste également dans l'utilisation de la légende « *Un jour le ciel et la terre se rencontreront* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 107). Nsanga Norda, l'épouse du dictateur, a été enchaînée au fond de la mer après la mort d'Estina Benta en guise de représailles car elle évoquait la figure biblique de la ville maudite.

L'émergence de formes narratives dans le roman lui confère des traits transgénériques. L'intrigue débute par des prophéties et des signes déchiffrables uniquement par les initiés. Les

caractéristiques de cette fusion des genres se manifestent également à travers des collages généalogiques ironiques :

Elanio Kanta, venu par la mer, trouva curieux l'assassinat d'Estina Benta et arrêté son tour du monde en pirogue pour attendre voir. Emilio Bayanda attend depuis huit ans. Caltazo Mundi lui, attend depuis seize ans. Les derniers venus semblent être Artamio Lacasa Loucy, Pedr Yola et la belle Afonsia Fonsio. Locasa est venu lui aussi en grande pompe avec seize danseuses de chahut et trois griots, véritables encyclopédies vivantes qui débitaient l'histoire des rois de la Côte jusqu'à la soixante-neuvième génération. Ils décortiquaient les douze clans, les neuf cent neuf lignées, les trois mille cent douze familles sans omettre le moindre iota généalogique. (Labou Tansi S. , 1985, pp. 69-70)

Dans ce roman, le mélange s'observe non seulement au niveau des genres, mais il affecte également les mythes :

Nous pensions quant à nous que le monstre Yogo Lobotolo était venu prendre le père Bona : Dieu créa la lumière, disons-nous, la lumière inventa le temps, le temps à son tour inventa la mort, la mort inventa les solitudes : la solitude du Lundi matin, celle de Mardi midi, celle de Mercredi soir, celle de Jeudi tout court, celle de Vendredi à l'heure où Armano Yozua crie la quatrième prière, celle de Samedi et celle de Dimanche. Cette conception des choses qui nous a été léguée par les Portugais et les Espagnols. Car du vivant des anciens la semaine n'avait que cinq jours : Mpika, Bukonzo, Mutsila, Nkoyi, Bumungu. Mpika était le jour des tubercules, Nkoyi celui des légumes et Bumungu celui des prières. (Labou Tansi S. , 1985, p. 125)

En résumé, l'intrigue de ce roman est complexe, se déployant comme une série de micro-récits entrelacés, rendant difficile la recherche d'un fil conducteur.

4.2. La part de la fable dans *L'honneur de la tribu* et *L'Anté-peuple*

La fable, en tant que forme narrative courte et allégorique, a souvent trouvé sa place au sein du roman africain, contribuant à enrichir la texture littéraire et à transmettre des enseignements moraux, sociaux ou politiques. Les écrivains africains ont habilement intégré la tradition de la fable dans leurs récits, créant des œuvres où les animaux anthropomorphisés et les récits allégoriques jouent un rôle significatif. Avec ses racines profondes dans la tradition orale africaine, offre aux romanciers un moyen de renouer avec les contes populaires transmis de génération en génération. En incorporant des éléments de la fable, les romans africains établissent un lien puissant avec la richesse du patrimoine narratif de la région.

À l'image des fables classiques, les romans africains utilisent la forme allégorique pour transmettre des leçons morales et éthiques. Les personnages animaux incarnent souvent des

qualités ou des défauts humains, offrant ainsi une réflexion sur la nature humaine et la conduite morale. Dans le cadre de notre corpus, la fable revêt une dimension satirique, critiquant de manière subtile les institutions sociales et politiques. En utilisant des animaux pour représenter des figures politiques ou des groupes sociaux, les écrivains peuvent commenter les réalités complexes de leur société. Elle participe aussi à la traduction des valeurs, des croyances et des préoccupations spécifiques à des sociétés africaines dépeintes. Elle est un moyen d'exprimer des vérités culturelles profondes d'une manière qui résonne avec un large public.

En incorporant la fable, Mimouni et Labou Tansi réinterprètent souvent des récits traditionnels, les adaptant à leur contexte spécifique et les intégrant dans la trame plus vaste de leurs romans. Cela crée un dialogue intertextuel entre les anciennes formes narratives et les nouvelles créations littéraires. En tant que partie intégrante de la tradition orale, elle ajoute une dimension d'intertextualité à leurs romans. Les références à des fables familières créent des liens avec le patrimoine culturel et offrent une résonance particulière aux lecteurs familiers avec ces histoires. Autrement dit, l'intégration de la fable dans le roman de Mimouni et de Sony Labou Tansi participe à la création des œuvres littéraires qui établissent des ponts entre le passé et le présent, entre la tradition orale et l'écriture moderne.

En analysant les titres des romans de notre corpus, on observe clairement l'importance des légendes, des contes et des fables. Sony Labou Tansi fournit lui-même ces indications concernant ses textes :

Je ne sais pas si ce que j'écris s'appelle roman. [...] La fable a, je crois, plus de chances d'être plus près de la réalité que le roman qui trafique la réalité. Disons que, pour faire plaisir à l'éditeur, La Vie peut s'appeler « roman », mais pour moi, il reste toujours une fable (Labou Tansi S. , Entretien avec Sony Labou Tansi, 1987).

Pour Sony, la fable peut évoquer deux époques diamétralement opposées : d'une part, l'ère de la parole du peuple, de la liberté d'expression et de la démocratie, et d'autre part, celle de l'oppression et de la violence. En effet, tandis qu'il achève l'écriture de *L'Anté-peuple* et entame *La Vie et demie*, son pays est secoué par une crise politique en 1977, renforçant son pessimisme. En mars de la même année, le président Marien Ngouabi est assassiné, plongeant le Congo dans une situation chaotique de violence et de désordre politique. En 1977, Sony perd de nombreux amis et traverse une période particulièrement sombre de sa vie. Le monde spirituel dans lequel se trouve Sony Labou Tansi durant cette période est résumé dans les

mots de Jean-Claude Blachère, qui déclare que : « *L'univers mental de Sony Labou Tansi, marqué par l'exagération burlesque, la frénésie tragique, la dérision et la subversion, est régi par sa grande loi de gravitation qui tient en une formule : le sens du désordre* (Blachère, 2001, p. 1).

La fable est également au centre des créations romanesques de Rachid Mimouni. D'après Faouzia Bendjelid (Bendjelid, 2006), *L'honneur de la tribu* constitue une histoire initiatique qui nous éclaire sur notre propre nature, nous transmettant des connaissances, des compétences et des valeurs, offrant ainsi une perspective sur le monde. C'est une méthode d'enseignement profondément orale, faisant passer des doctrines, des expressions, des dictons et des proverbes. À travers ces énoncés, phrases, aphorismes, proverbes et leçons, le vieux narrateur de Mimouni, qui s'exprime principalement de cette manière, partage souvent la sagesse collective avec nous, traitant leurs actions avec une pointe d'humour.

Abla Houichi (Houichi, 2018) souligne que l'auteur se retire complètement derrière le langage ancestral, laissant libre cours à une énonciation orale que seul le vieux conteur allégorise. Selon elle, la parole des ancêtres domine l'intégralité de l'histoire de *L'honneur de la tribu*, participant non seulement à la transmission des systèmes de connaissance, mais également à la découverte des origines de toute la nation. C'est ainsi que l'auteur utilise des fables et un langage populaire pour critiquer les pratiques du nouveau régime. Dans les écrits de Rachid Mimouni, l'expression orale revêt diverses formes telles que les proverbes, les aphorismes, les métaphores, les comparaisons et d'autres expressions religieuses. Précisant que ce texte n'est en aucun cas « un conte » (Mimouni R. , 1989, p. 9), il s'inspire néanmoins d'un décor maghrébin traditionnel, en général, et algérien plus spécifiquement, sans toutefois le figer dans une représentation immuable. Selon le narrateur, le monde contemporain apparaît effrayant, violent et très difficile, tandis que le monde ancestral est idéalisé.

Chez Rachid Mimouni, la parole des ancêtres est invoquée pour transmettre des leçons et une morale. En revanche, chez Sony Labou Tansi, notamment dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, le narrateur ne reproduit pas directement les écrits présents sur les pierres de l'île mystérieuse des Solitudes. Au lieu de cela, il découvre, à travers sa lecture, ce que Lorsa Lopez en a compris. Ce dernier déchiffre et interprète les inscriptions, lui permettant ainsi de raconter à la communauté l'histoire de ses ancêtres.

4.3.Le conte

Enraciné dans la tradition orale africaine, le conte s'inscrit souvent de manière organique dans le tissu narratif du roman africain. Les écrivains du continent utilisent le conte pour transmettre des leçons de vie, explorer des thèmes culturels, sociaux et moraux, ainsi que pour préserver la richesse des traditions orales. C'est une forme narrative ancestrale qui participe à l'établissement des liens avec les contes populaires transmis de génération en génération.

Le conte est un véhicule privilégié pour transmettre l'héritage culturel. Il raconte souvent des histoires ancrées dans la mythologie, les croyances, les rites de passage et les coutumes locales, offrant aux lecteurs une immersion profonde dans la culture africaine. Il présente souvent des personnages mythiques et fantastiques, tels que des créatures surnaturelles ou des héros légendaires. Ces figures incarnent des valeurs et des leçons importantes pour la communauté.

La diversité des cultures africaines se reflète dans la diversité des contes. Chaque groupe ethnique ou régional peut apporter ses propres contes et mythes, contribuant ainsi à une mosaïque riche et variée dans le roman africain. Mimouni et Labou Tansi intègrent le conte dans leurs romans dans le but de créer des œuvres qui transcendent le simple récit pour devenir des porteurs d'histoires, de sagesses et de traditions anciennes. Pour eux, le conte est un moyen d'enraciner leurs romans dans la profondeur de la culture africaine tout en offrant aux lecteurs une fenêtre sur des mondes fascinants et variés.

Ainsi, à l'instar de la fable, le conte joue également un rôle essentiel dans la création littéraire, que ce soit en Afrique noire ou au Maghreb. De manière générale, le conte peut être défini comme une narration mettant en scène des personnages fictifs évoluant dans des environnements imaginaires. Les personnages et les décors de l'histoire peuvent ainsi se superposer à ceux du monde réel. Selon N'guessan Ano Marius (N'Guessan Ano, 2018), la narration orale traditionnelle revêt la forme d'un récit oral, populaire, traditionnel, littéraire, avec des intentions ludiques, didactiques, magiques, fictives ou réalistes, reflétant la « vision du monde » propre à la communauté qui l'a produite.

Laqabi Said (Laqabi , 1996), quant à lui, met en lumière l'utilisation, à un niveau macrostructurel, de la technique du conte populaire, qui peut être interprétée comme une forme d'ironie indirecte. Dès les premières lignes du roman, le lecteur peut détecter le

caractère parodique du discours du narrateur : « *Puisqu'il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas impératif d'attendre la nuit pour raconter, de peur que nos enfants ne naissent chauves* » (Mimouni R. , 1989, p. 11).

Le conte occupe une position prépondérante dans l'univers romanesque de Rachid Mimouni, étant étroitement lié à l'espace dans lequel évoluent ses personnages. Mimouni cherche à intégrer habilement le conte au récit principal de chaque œuvre pour anticiper certains événements et les faire progresser. Cette intégration apporte des dimensions culturelles, ethnographiques et didactiques supplémentaires au récit global. Dans tous les romans de Mimouni inclus dans notre corpus de recherche, les protagonistes poursuivent souvent la quête de justice sociale tout en dénonçant la corruption, la bureaucratie et l'injustice. Les trois romans de notre corpus se révèlent être de véritables récits d'illumination. Les narrateurs-personnages tels qu'Omar El Mabrouk dans *Le Fleuve détourné*, le narrateur de *L'honneur de la tribu* et *Tombéza* se présentent comme des héros quêtisseurs qui traversent des lieux variés, affrontent des obstacles et acquièrent des enseignements leur permettant de passer de l'ignorance à la conscience.

L'honneur de la tribu se présente comme le récit d'une tribu que tente de raconter un vieux conteur, adoptant une structure narrative fabulée, à la manière d'un conte, pour dépeindre la mémoire ancestrale de la tribu à laquelle le vieux conteur appartient. La lecture de ce récit offre une découverte et une reconnaissance aisées de divers aspects de cette mémoire ancienne. Le narrateur, en l'occurrence le vieil homme, amorce son récit avec une formule ancrée dans la tradition orale. Bien que différente des expressions telles que « *Il était une fois* » ou « *Que mon conte soit beau* », la déclaration du vieil homme précisant qu'il ne pouvait débiter cette histoire sans évoquer le nom du Très Haut rappelle la structure formelle du conte traditionnel. Les conteurs, dotés d'un talent particulier, ont la capacité de captiver leur public en situant l'histoire dans le temps, l'espace en présentant d'abord les principaux personnages.

Le conte imprègne également les récits de Sony Labou Tansi. En effet, les ouvertures de *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez résonnent comme une rumeur, plongeant le lecteur dans l'incertitude quant à l'identité du narrateur/narratrice. Celui-ci ou celle-ci débute son récit par une authentique « catastrophe », instillant ainsi une atmosphère intrigante dès les premières lignes :

La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, la veille aussi du jour maudit où Valancia devait fêter son deuxième faux centenaire, à cinq heures du matin, juste au moment où la mosquée de Baltayonsa le muezzin Armano Yozua venait de crier l'appel à la prière [...] » (Labou Tansi S. , 1985, p. 13).

Pour découvrir l'identité du narrateur/narratrice caché(e) derrière le pronom collectif « nous », il était nécessaire d'attendre la page 38 pour réaliser qu'il s'agit d'un personnage appartenant au groupe d'Estina Bronzario : « *Fartamio, Marthalla, Anna Maria, Nelanda, Sonia O, Almeida, Fartamio Andra do Nguélo et moi* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 38). La première annonce d'un décès provient d'un narrateur qui semble observer l'histoire de près et peut la prédire à sa guise. Il s'agit d'un narrateur collectivisé, mais sa distinction intervient tardivement dans le récit, de manière singulière sous la personne de Gracia. Au fil de l'histoire, le lecteur s'accommode de cette voix qui se cache derrière le pronom collectif « nous », le déroutant et l'éloignant à un moment donné du récit fondamental.

Le pronom « nous » a attendu la page 27 pour informer le lecteur que : « *Avec un art qui ne pouvait sortir que de sa bouche, Fartamio Andra nous raconta l'assassinat, usant des mots qu'elle seule savait trouver, variant souvent le ton car, disait-elle, l'art de nommer est d'abord et avant tout un art de ton* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 27). Ainsi, la suite du récit entremêle la voix de Fartamio Andra, qui relate l'histoire de la mort que tout le monde connaît, et la voix de Gracia (la conteuse), dont le point de vue inclut celui du premier narrateur, se divisant en un « nous » et un « je » qui immergent le lecteur. Cette succession de voix narratives révèle la multiplicité et la diversité des pôles d'expression, engendrant une incertitude initiale quant à la véracité des récits de mort et à la multitude de micro-récits présents dans le texte. (Moigne, 2010)

4.4. Le chant et la chanson

La présence de la chanson dans le roman francophone africain apporte une dimension particulière à l'expression littéraire. Les chansons deviennent des éléments narratifs, culturels et symboliques qui enrichissent la texture du récit et reflètent souvent la riche tradition orale présente dans de nombreuses cultures africaines. Ces chansons sont souvent des moyens de transmission orale, préservant ainsi les traditions, les histoires et les valeurs culturelles au fil des générations. Elles peuvent être des véhicules de mémoire collective.

Dans certains romans, elles servent de moyens de résistance et de protestation (*L'Etat honteux*). Elles expriment des aspirations politiques, sociales ou individuelles et jouer un rôle dans la lutte contre l'injustice. Comme elles accompagnent des rites de passage, des cérémonies et des festivités (*Les sept solitudes de Lorsa Lopez*). Elles deviennent des éléments intégraux des moments marquants de la vie des personnages.

De manière générale, lorsqu'une danse ou une expression musicale est intégrée à un art populaire, elle trouve son origine au sein du peuple. Il est fréquent que les écrivains des métropoles méconnaissent l'amour des Africains pour la danse et la musique. En effet, selon Pierre Loti, André Gide et Joseph Conrad, la danse et la musique noires étaient simplement perçues comme des manifestations supplémentaires de la prétendue paresse et sauvagerie innée attribuées aux peuples africains.

En incorporant des chansons dans leurs textes, Mimouni et Labou Tansi créent une expérience littéraire multidimensionnelle qui engage les sens auditifs, émotionnels et culturels du lecteur. Cela permet également de rendre hommage à la richesse de la tradition orale africaine et de transmettre des histoires d'une manière qui va au-delà des mots imprimés.

4.4.1. La chanson : un outil de propagande par excellence

Au sein de notre corpus, la chanson, en particulier dans les romans de Sony Labou Tansi, répond à l'appel exaltant du peuple obéissant. En effet, l'une des caractéristiques du renouveau de l'écriture, telle qu'elle se manifeste dans les romans de Sony Labou Tansi, réside dans l'utilisation et l'incorporation d'éléments qui transcendent le genre romantique. Ses thèmes littéraires sont ancrés dans le contexte politique et social des années 70 et 80. Son œuvre est perçue comme une diversité de faits sociaux, culturels et politiques éclairant la situation de la société africaine de manière générale et de la société congolaise en particulier.

Dans *L'Etat honteux*, l'activité prédominante se résume à la musique et à la danse. En effet, à chaque passage du président Martillimi Lopez, la foule se livre à des danses et chante en cœur « *Viva Lopez, vivat Maman Nationale* ». Même à son arrivée dans la capitale de son pays, l'ambiance est à la liesse, et « *il traversa la foule en délire, au milieu des danses* », avec « *toute la capitale imprégnée de la poudre de chasse, de la sueur des danses et des rameaux* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 12). Cependant, à l'instar de tout dictateur qui ignore ce qui se

murmure dans les rues et laisse peu de place au hasard en contrôlant tout, Martillimi Lopez prend également la décision d'espionner son peuple. C'est ainsi qu'il se rend dans les quartiers populaires où « *il s'arrêtait pour manger et boire comme le ferait mon peuple, dansant les danses authentiques de mon peuple* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 24). En se mêlant à la foule, Martillimi Lopez chante, mais son objectif est d'obtenir un aperçu des opinions circulant au sujet du régime : « *Il entonne le refrain avec eux* », « *Et il se met à chanter plus fort que les autres, intégrant les paroles de notre hymne national* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 43). Portant la violence dans son ADN, même le chant est précédé par une répression servant de prélude : « *Nous réglerons d'abord le sort des traîtres, nous parlerons plus tard. Nous chanterons plus tard, nous danserons plus tard, qu'on me les ramène* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 98).

Lors de sa visite dans l'un des quartiers de sa ville, il n'a pas hésité à ordonner l'exécution des soldats qui tentent de maintenir l'ordre. Selon le dictateur, ces soldats entravent la possibilité du peuple de célébrer en dansant en son honneur : « *Fusillez-moi ces imbéciles, ils perturbent le peuple* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 9). Pour narrer l'ascension au pouvoir de Martillimi Lopez, le narrateur nous transporte immédiatement dans un monde onirique. Martillimi Lopez inaugure son règne par un voyage historique vers la capitale de son pays où il est accueilli comme un roi.

Il s'arrêtait pour manger et boire comme mange et boit mon peuple, il dansa les vraies danses de mon peuple pas comme vos connards qui faisaient tout venir du pays de mon collègue, moi je suis d'ici et je resterai d'ici ; je mangerai ce qu'on mange ici, je boirai ce qu'on boit ici. (Labou Tansi S. , 1981, p. 12).

Martillimi Lopez visite les quartiers de sa ville dans le but de recueillir les opinions circulant à propos de lui et de son régime politique. Pour accomplir cette mission, il s'infiltré discrètement dans ces quartiers populaires. Sur place, il constate que des paysans entonnent des chants subversifs critiquant le régime en place. Au lieu de réagir de manière hostile à leurs chants, le dictateur se joint à eux en chantant.

Personne ne se doute de sa présence. Ils chicanent, chantent et disent du mal de sa hernie, ils insultent Maman nationale qui nous a donné un fils aussi honteux, Maman nationale qui fornique au lieu de considérer son âge... Ils parlent de son frère qui a foutu les Finances nationales en Suisse comme si nous on n'avait pas besoin d'argent, ils disent du mal des tirailleurs qui pissent sur la patrie sans honte ni modestie [...], mais lui bien confondu avec cette masse qui piétine, chante avec eux [...].il se met à chanter plus haut que les autres y mettant les paroles de notre hymne national. Quelqu'un l'engueule [...]. Mais lui chante et marche sur cet autre qui lui peint le

visage de boue. Il en a plein les narines et les oreilles, il en a plein les cheveux (Labou Tansi S. , 1981, pp. 42-43).

Toutefois, dès que les paysans ont découvert son identité, ils se sont prosternés devant lui pour implorer sa clémence. Une fois la grâce obtenue, leur discours a subi une transformation radicale, leur chant devenant alors « moins subversif » et se conformant plutôt à une louange en l'honneur du dictateur.

En fin de compte, l'auteur utilise la chanson dans le but de comprendre clairement le comportement du personnage présidentiel, qui cherche à s'approprier les arts populaires de la même manière qu'il a pris possession du pays et de son peuple. Pour le président-dictateur, la chanson représente un outil de propagande par excellence.

4.4.2. La chanson protestataire : la voix du peuple

La chanson protestataire occupe une place significative dans le paysage culturel et littéraire de l'Afrique francophone, en particulier dans le contexte du roman. Les écrivains africains ont souvent intégré des éléments de la musique engagée dans leurs œuvres pour exprimer des idées politiques, sociales et culturelles, tout en reflétant les réalités complexes de leur société. L'une des caractéristiques majeures cette chanson réside dans son rôle en tant que voix du peuple. Ces chansons transcendent souvent les barrières linguistiques et éducatives, permettant aux messages de se propager largement parmi la population. Les écrivains utilisent cette forme d'expression populaire pour donner voix aux préoccupations collectives, qu'elles soient liées à la lutte pour l'indépendance, à la dénonciation des injustices sociales ou à la revendication des droits humains. Dans *Les Soleils des Indépendances* par exemple, Ahmadou Kourouma incorpore des éléments de chansons protestataires pour illustrer les luttes postcoloniales de l'Afrique de l'Ouest. Les paroles de ces chansons, souvent intégrées dans le récit, servent à renforcer le sentiment de résistance et à transmettre la voix des opprimés.

Dans *L'Etat honteux*, la chanson contestataire fait son apparition en deux occurrences distinctes. Tout d'abord, elle émerge avant le déclenchement de la grève de la faim :

- Monsieur le Président, le bon Dieu va faire un coup d'Etat : parce que le cardinal Dorzibanso est allé dans le maquis avec tous les diables de l'ancienne prison des Soixante-Cinq. Quel malheur monsieur le Président : ils sont tous assis devant l'ancienne cathédrale Sâa Juano et ils chantent, ils prétendent qu'ils feront la grève de la faim.
- Combien sont-ils ?
- Peut-être soixante mille.
- C'est des anti-peuple : foutez-les en l'air. (Labou Tansi S. , 1981, p. 55)

Une autre chanson dont le contenu vise la critique du président Martillimi Lopez apparaît aussi dans le roman :

Si j'étais une petite souris
J'irais creuser dans sa grasse hernie
Si j'étais un petit chat
J'irais chasser dans sa hernie
Si j'étais une petite chique
Je choisirais sa hernie (Labou Tansi S. , 1981, p. 42)

Toutefois, une fois qu'ils identifient leur président, ils attribuent la responsabilité de tout à l'auteur de la chanson : « *Nous ne recommencerons plus. C'est Larso Laura qui nous a trompés, c'est sa chanson, pitié, pitié, pitié, nous avons des enfants. C'est Larso Laura qui est contre vous...* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 44). On observe une stratégie similaire d'intégration de la chanson dans le contexte du roman dans *Les Yeux du volcan* :

Foutez la merde
Nous foutons la paix
Bâclez tout
Nous foutons la joie
C'est le temps des comptes
Chaque minute est une fête
Foutez la trouille
Nous tout-foutons debout. (Labou Tansi S. , 1988, pp. 42-43).

Cependant, dans un contexte de dictature caractérisé par la violence, la tyrannie et l'injustice, la chanson ne peut en aucun cas constituer une arme de lutte. C'est dans cette conjoncture que le dictateur Martillimi Lopez affirme : « *On ne peut pas conquérir le pouvoir avec des chansons* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 44). Deux pages plus loin dans le roman, le dictateur ajoute : « *Et puis, cette chanson est belle. Et puis, on ne peut pas réaliser un coup d'État avec de la glaise. On ne peut pas s'emparer du pouvoir avec des chansons.* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 46).

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez se distingue comme l'un des rares romans africains accordant une importance fondamentale à la chanson (Moigne E.-L. , 2010). La singularité du chant dans ce texte réside dans le type de célébrations qui témoignent de la créativité, du courage et de la détermination des femmes à mener leur lutte jusqu'au bout. Le texte est imprégné de chants, de rituels et de cérémonies, comme celle de l'opprobre dirigée contre un homme qui a mal agi envers la fille de l'héroïne Estina Bronzario : « *La grande masse attendait la cérémonie du jet de l'opprobre et les beuveries populaires qui allaient s'ensuivre*

» (Labou Tansi S. , 1985, p. 118). Cette cérémonie marque la fin de la grève sexuelle décrétée par l'équipe d'Estina Bronzario.

Bien que les festivités soient organisées par Estina Bronzario et son groupe dans le but de défier les autorités, *La fête du Centenaire* a été interdite. Cependant, en dépit de cette interdiction, « *Estina Bronzario et les femmes, par pure tête dure, s'activaient à organiser la centenaire interdite par les autorités...* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 20).

En explorant le roman, le lecteur se trouve face à des chants qui contribuent à la créativité narrative caractéristique de l'écriture de Sony Labou Tansi. Parmi les chansons intégrées dans le texte, on retrouve celle de la Belle des Belles :

Mon amour
Tu es le songe sale
Qui ne m'a jamais salie
Tu es l'infinie définition
De mon être fini
Ma petite armoire
De songes
Mes chaleurs usées
L'autre couleur de mon geste
Lancé au monde par chaque monde
Le tangage sans nom
De cette pensée qui nous aime
Qui nous finit
Tes yeux ouvrent la porte
A toutes mes folies... (Labou Tansi S. , 1985, p. 135).

Dans ce texte, le système énonciatif se révèle instable. Pour résoudre cette complexité, le lecteur doit patienter jusqu'à la page 73, où Gracia, la conteuse, déclare : « *Lorsque tout fut prêt pour la remise en terre, le groupe exécuta le 'morceau des morceaux', un Requiescat in pace chanté en langue pygmée* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 73). En plus du Requiescat in Pace, *Le Magnificat* est également entonné, une manière de rendre hommage aux femmes, à celles qui refusent le déshonneur :

L'eau a donné
L'eau peut reprendre
Ce fut à la mort du pays des Albanicantes
Que la falaise germa des flots
Route vêtue de sel et de coraux
Elle sentait le temps où tout était pierre
Et feu
Pour l'œil du sage
Il était écrit sur chaque grain de pierre
Cette vérité sommaire :

L'eau peut reprendre ce qu'elle donne
Naîtra ensuite le feu
Pour brouter la pierre et l'ardoise
La ville aura si faim de sa niaiserie
Si soif de sa honte
La falaise voudra dormir
Et les gens diront : c'est maintenant la fin des temps.
Quelle bêtise ! Le temps n'a pas de fin :
Puisqu'il fut créé incrée. (Labou Tansi S. , 1985, p. 88).

Soutenue par un groupe solidaire de femmes, Estina Bronzario, également connue sous le nom de « La Dame de fer », ne cesse d'imaginer des cérémonies pour garantir la pérennité de la lutte des femmes en faveur de leur émancipation et d'un avenir meilleur. Pour insuffler une dimension originale à leur combat, les femmes ont choisi de chanter Le Magnificat dans une version adaptée : « *Le Magnificat dans les versions des gens de Nsanga-Norda avec tout le côté mahométan que les confrères des muezzins lui ont imposé après d'astucieux truitages* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 186).

En fin de compte, dans les textes de Sony Labou Tansi, la chanson contribue à ancrer les récits dans leur signification et à offrir une meilleure compréhension des personnages principaux, en particulier de la foule. Dans un contexte sociopolitique marqué par la violence, l'arbitraire et la tyrannie, la chanson devient, pour le peuple, le seul moyen d'exprimer sa voix : « *Quand le peuple parle, la parole prend sa mesure exacte* » (Labou Tansi S. , 1988, p. 143).

En somme, la chanson protestataire dans les textes étudiés joue un rôle crucial en donnant une voix aux aspirations et aux frustrations du peuple. Elle agit comme un vecteur puissant pour transmettre des messages de résistance et de changement social, tout en préservant la mémoire collective et en enrichissant la dimension culturelle des œuvres littéraires. Ce mariage entre la musique engagée et la prose romanesque offre une perspective unique sur les réalités complexes de l'Afrique et contribue à l'évolution continue de la littérature africaine francophone.

4.5.Le carnavalesque : la subversion des structures oppressives

Emprunté à la théorie du carnaval élaborée par le penseur russe Mikhaïl Bakhtine, le carnavalesque se manifeste comme une force libératrice qui renverse les normes établies, détourne les structures hiérarchiques et permet une célébration débridée de la vie. Dans de nombreux romans africains francophones, le carnavalesque se présente comme un moyen de subvertir les normes coloniales, les traditions oppressives et les hiérarchies sociales.

L'écrivain s'engage dans une célébration littéraire débordante, souvent à travers des scènes festives, des rassemblements populaires, des rituels burlesques et des expressions langagières non conventionnelles.

Le carnavalesque dans le roman francophone maghrébin et d'Afrique noire n'est pas simplement une rupture avec les normes, mais aussi une célébration de la diversité culturelle et de la résilience des peuples. Des scènes de fêtes populaires, de danses effrénées et de rituels traditionnels transmettent un sentiment d'authenticité culturelle, réaffirmant ainsi l'identité africaine dans toute sa splendeur.

Dès la fin des années 1970 et le début des années 1980, Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi se distinguent parmi les romanciers africains de leur génération. Pour dépeindre le contexte historique caractérisé par une demande croissante de liberté, au cours duquel de nouveaux régimes autoritaires s'installent au pouvoir, confisquant et détournant l'indépendance acquise par le peuple, les deux écrivains ont opté pour l'approche carnavalesque. Cette nouvelle méthode d'écriture a engendré des caricatures des conditions sociales et politiques déplorables, introduisant le comique et le réalisme dans de nombreuses situations. Le carnavalesque se présente pour eux comme une stratégie efficace pour transmettre des émotions inacceptables aux lecteurs.

Le contexte de la dictature maghrébine dans les années 1980 a influencé l'écriture des romanciers maghrébins francophones. Ces écrivains, tant du Maghreb que de l'Afrique noire, expriment leur préoccupation quant au sort de leurs peuples et critiquent les régimes arbitraires à l'origine de cette situation. Leur représentation des chefs d'État devient plus satirique, visant à les démystifier en dénonçant leur extravagance, leurs excès, leur cruauté, leur perversité, mais aussi leur soif de pouvoir. Inspirés par la réalité sociale de l'après-indépendance, Mimouni et Labou Tansi décrivent dans leurs romans les situations sociales tragiques dans lesquelles vivaient leurs peuples. Leurs récits reflètent également la vie réelle de sociétés confrontées à des échecs sociaux et moraux. Le peuple africain est terrorisé par les exactions de ses dirigeants et de ses administrateurs. La bureaucratie, la corruption et l'injustice semblent désormais être devenus le quotidien de ces populations.

Ainsi, le carnavalesque s'adapte parfaitement à notre corpus, se distinguant par une intensité sensorielle, une évasion chaotique propre au carnaval, et son style est décrit comme étant honteux voire inapproprié, parfois même tabou dans le contexte ordinaire. Nous

considérons que Mimouni et Labou Tansi ont opté pour cette approche de représentation parce qu'elle constituait une échappatoire qui leur permettait de mettre en lumière des failles et ainsi de libérer des tensions cachées ou refoulées au sein de la société.

Les protagonistes de *L'honneur de la tribu* et *L'Etat honteux* présentent une nature carnavalesque, attirés tout au long de leur règne par le désir d'aller au-delà dans la gestion des affaires, que ce soit celles du village Zitouna pour le premier ou celles de l'État pour le second. Ces deux protagonistes vivent « *un deuxième monde et une seconde vie* » (Bakhtine, 1970, p. 13).

Le dictateur Martillimi Lopez et le préfet Omar El Mabrouk se retrouvent confinés dans leurs résidences respectives, le Palais présidentiel pour le premier et la villa pour le deuxième, menant une existence singulière et déconnectée de la réalité commune. Au début du récit, avant d'atteindre le sommet du carnavalesque, Martillimi Lopez partageait les plaisirs de son peuple :

Il parle à tue-tête, mon-colonel tricolore, barricadé de ses nuits d'aman national, [...], aujourd'hui Lopez que mon peuple chante et danse, Lopez du peuple qui ne veut pas que je démissionne à cause du prestige que j'incarne, Lopez de la paix, j'ai quand même rendu mon peuple à mon peuple, [...] Pour terminer, mes frères et chers compatriotes, je vais vous présenter cinq « pablosards » [...] vous jugerez de la gravité des actes qu'ils ont posés et vous déciderez en conséquence. (Labou Tansi S. , 1981, pp. 25-26).

Cependant, cette dynamique s'inverse rapidement lorsque Martillimi Lopez se retrouve fui et rejeté par son peuple après l'annonce de sa fausse mort : « *Il se dirige à pied vers l'aéroport. Le monde fuit devant lui. - Ne fuyez pas, je suis votre président. - Il leur montre sa hernie. Je suis bien moi, regardez. Mais ils fuient toujours. [...]* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 97). *L'Anté-peuple* et *Tombéza* représentent deux autopsies de pays en pleine tourmente, où les populations se questionnent sur cette force de dépravation qui corrompt leur monde. Le recours au carnavalesque, permettant la satire et la parodie du pouvoir, se caractérise par le merveilleux et le fantastique. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, tout le monde narratif subit un processus de réduction : les personnages voient leurs corps dévorés par divers parasites jusqu'à ce qu'ils se dessèchent et s'évaporent, les murs de la citadelle sont « *dévorés par les lierres* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 169) et enfin la mer parvient à « *manger la ville de Nsanga-Norda* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 191).

En adoptant une approche qui brise les tabous, Mimouni et Labou Tansi se voient contraints de tout révéler, même les vérités dérangeantes et susceptibles de susciter la colère. Ces méthodes ont une longue histoire en Afrique, remontant à l'Antiquité, car elles sont présentes dans les contes, les légendes et les chants de la littérature orale traditionnelle. Ainsi, nous tenterons de démontrer que Mimouni et Labou Tansi utilisent la tradition orale et le style carnavalesque hérité de la tradition littéraire médiévale française pour scruter l'histoire de l'Afrique, révélant ainsi les travers des régimes politiques des États postcoloniaux caractérisés par la violence, la corruption et la bureaucratie.

Analyser le processus de dénonciation de Mimouni et Labou Tansi revient donc à examiner les techniques narratives employées pour critiquer les États africains postindépendance qui détiennent les rênes du pouvoir. Ces stratégies discursives visent à dénoncer les pratiques des régimes autoritaires, les tenant pour seuls responsables de toutes les souffrances des peuples de l'Afrique postcoloniale. Parmi ces moyens de condamnation, on trouve l'ironie, le grotesque et l'humour.

Ainsi, en célébrant la vie, en subvertissant les structures oppressives et en explorant la richesse linguistique, les écrivains africains francophones embrassent le pouvoir du carnavalesque pour offrir des récits dynamiques, vivants et résolument ancrés dans la réalité complexe du continent africain. Ce concept littéraire devient ainsi un outil puissant pour la déconstruction, la célébration et la réinvention des récits africains dans le contexte postcolonial.

4.5.1. L'ironie

Selon Fontainier « *l'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser* » (Fontainier, 2002, pp.145-146). Ce procédé permet au romancier de contourner les sanctions puisque « *Sa matière est l'antiphrase, son but la moquerie* » (Reboul, 1991, p. 138). D'ailleurs, dans un contexte marqué par l'arbitraire et la dictature, il n'est pas rare de voir des œuvres et des écrivains censurés par les autorités. Ainsi, toute œuvre artistique susceptible de déranger la quiétude du tyran est tout simplement interdite. Son auteur est souvent poursuivi, emprisonné et dans les pires des cas, assassiné au nom de la « souveraineté » de l'Etat.

Pour Roland Barthes « *le code ironique est en principe une citation explicite d'autrui ; mais l'ironie joue le rôle d'une affiche et par là détruit la multivalence qu'on pouvait espérer*

d'un discours citationnel » (Barthes, *S/Z*, 1970, p. 51). Selon lui, l'ironie est une forme de discours qui peut être verbale ou situationnelle. Elle fait appel à la transgression des lois sur la lisibilité des textes pour livrer son sarcasme. Ce processus de transgression des lois de l'écriture et de l'illusion de la réalité prévaut dans les textes de notre corpus. Cette technique leur a permis d'employer le discours ironique dans leurs récits afin de présenter ironiquement les vérités sociales en dénonçant les régimes politiques en place sans être censurés.

C'est dans ce contexte de censure que naît la nécessité de moderniser l'esthétique africaine, permettant ainsi à l'écrivain de remplir son devoir de représenter la réalité sociale, de critiquer le pouvoir et de défendre ses droits civiques, afin d'éviter l'exil forcé pour la pratique de son art. Bien que l'écrivain congolais Sony Labou Tansi n'ait jamais été contraint de quitter son Congo, y ayant même exercé des fonctions politiques jusqu'à son décès, Rachid Mimouni, a été menacé de mort par les islamistes. En 1993, il prend la décision de s'exiler et s'installe au Maroc. Arrivé tardivement en France pour des soins médicaux, il décède à l'hôpital Cochin le 12 février 1995 des suites d'une hépatite aiguë.

Afin d'éviter des complications et la censure, les écrivains africains adoptent des stratégies permettant de représenter leurs peuples sans être soumis à la censure ni contraints à l'exil. L'ironie émerge comme l'un des moyens utilisés par ces écrivains pour critiquer les régimes en place, bénéficiant de la capacité « *de permettre d'être critique tout en esquivant les représailles et la censure* » (Essayadi, 2017). Selon elle, l'ironie offre la possibilité de « se désengager » et de prendre ses distances par rapport aux idées exprimées. Ainsi, il apparaît que la production romanesque de l'Afrique postindépendance répondait aux contraintes sociopolitiques, impliquant que le pouvoir exerçait un « droit de regard » sur la production des romanciers. Dans notre corpus, l'ironie se manifeste de manière évidente comme un procédé de dénonciation.

L'une des œuvres de notre corpus les plus imprégnées d'ironie est *L'État honteux*, où ce procédé se déploie à divers niveaux. Tout d'abord, l'ironie s'exprime à travers la première décision politique prise par le nouveau président-dictateur, Martillimi Lopez. En effet, dès son accession à la magistrature suprême, il met en œuvre sa nouvelle politique en initiant la modification et l'établissement de nouvelles frontières nationales afin de marquer une distinction avec ses prédécesseurs.

-Qu'est-ce que c'est ?

-C'est la carte de la patrie monsieur le Président.

- Et ces serpentements-ci ?
- Les frontières messieurs le Président (Labou Tansi S. , 1981, p. 10).

Surpris de constater le maintien des anciennes frontières et motivé par le désir d'effacer toute trace du colonialisme, Martillimi Lopez prend la décision personnelle de « *mettre à jour* » et de créer une nouvelle carte géographique de la patrie :

Vous avez laissé les choses de la patrie dans l'état honteux où les « Flamants » les ont laissées, vous avez laissé les choses de la nation comme si le pouvoir pâle était encore là, quelle honte maman et qu'est-ce que vous êtes cons ! Cherchez-moi de l'encre rouge. Et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie : [...] Nous ne pouvons pas vivre dans un entonnoir tracé par les colons, quand même ! Quel peuple sommes-nous si nous n'avons même pas le loisir de fabriquer nos frontières ? Mettez les tirailleurs en marche. (Labou Tansi S. , 1981, p. 10)

La décision du président Martillimi Lopez peut être interprétée comme une accusation du romancier contre l'Occident, qui a décidé de morceler le continent africain lors de la conférence de Berlin entre novembre 1884 et février 1885. Les nouvelles frontières de Martillimi Lopez représentent une manière de blâmer les puissances occidentales pour ne pas avoir laissé aux pays africains la possibilité de décider de leur propre destin. Sony Labou Tansi semble transmettre un message significatif : la fragmentation et le découpage du continent par l'Occident sont la source principale des tensions récurrentes traversant la majorité des pays africains. Ainsi, selon la perspective du président Martillimi Lopez, le processus de rétablissement doit débuter par la redéfinition des frontières, visant à corriger les dommages causés par l'histoire. En revendiquant son supposé droit d'apporter la civilisation au peuple africain, l'Occident a plongé tout le continent dans une situation « *honteuse* ».

Cependant, la décision arbitraire de Martillimi Lopez d'instaurer des réformes radicales dans son pays, notamment à travers son « *Acte de commandement* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 13), et plus précisément le premier article qui proclame que « *la patrie sera carrée* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 13), se heurte rapidement à d'importantes difficultés, entraînant des tensions qui conduisent le pays à une tentative de soulèvement de la part de ses opposants. L'utilisation de l'expression « carrée » par Sony Labou Tansi n'est pas fortuite. En effet, cette expression trouve son origine dans le concept de « Pré-carré » que la France a toujours défendu pour préserver ses intérêts dans ses colonies. Ainsi, en se référant à cet élément historique, Sony Labou Tansi critique le comportement des puissances occidentales, non seulement en ce qui concerne les conséquences de la colonisation, mais aussi leur

influence sur les dirigeants africains en matière de gestion des affaires intérieures des États africains (Bost, 2010).

Pour Sony Labou Tansi, les puissances occidentales, en particulier la France, ont préparé leurs auxiliaires avant de négocier l'accession à l'indépendance de leurs anciennes colonies. Ces alliés, à leur tour, prolongent la survie du colonialisme au sein de leurs États prétendument « *indépendants* » et, par conséquent, maintiennent leur loyauté envers leurs maîtres. Malgré la gestion catastrophique des affaires de son « *État honteux* » par le président Martillimi Lopez, marquée par la corruption, la violation des droits de l'homme, la restriction des libertés humaines, la bureaucratie et le détournement des biens publics, les puissances occidentales continuent d'entretenir des relations politiques, économiques et même amicales avec lui. Ainsi, lors de son mariage avec la fille à la langue coupée, Martillimi Lopez s'est lui-même chargé de la préparation des invitations, envoyant trente-sept invitations à des chefs d'État, dont la France, la Grande-Bretagne, la Russie et la Belgique. Tous les chefs d'État invités étaient présents à la fête et dansaient avec le leader. Le narrateur critique cette complaisance occidentale en utilisant la métaphore de la saleté : chaque haut fonctionnaire qui danse avec Martillimi Lopez se salit, symbolisant ainsi la reconnaissance tacite des violations des droits de l'homme. La complaisance des puissances occidentales est ainsi représentée par le phénomène de la boue.

Il marche tout boueux devant les délégations et leurs chefs. Tout le monde applaudit. Il serre la main de sa Majesté des Flamands... en lui laissant un peu de sa boue historique ; il la serre à sa Majesté princesse de Danemark... en laissant sur les revers de son habit royal un peu de cette boue historique... les gens de chez nous ont un petit sourire en voyant tous les grands de ce monde à qui il vient de transmettre l'odeur de sa hernie. (Labou Tansi S. , 1981, p. 46)

La présence de ces individus au mariage du dictateur met en lumière l'hypocrisie de certaines puissances occidentales qui continuent de soutenir des régimes autoritaires en Afrique. La complicité avec les puissances occidentales se révèle également à travers l'exploitation des ressources minières, dont seul le dictateur et ses collaborateurs profitent. Une conversation entre Martillimi Lopez et son chef de la sécurité, Vauban, expose la manière dont les ressources naturelles, qui devraient bénéficier au peuple, sont partagées entre le tyran et ses alliés. Dans cette discussion, Vauban explique au président que les Français souhaitent extraire de l'uranium à Valanta :

- Combien ils nous donnent ?
- 11%.
- Qu'ils donnent 29%.
- Les Italiens veulent pêcher au large de Watangotta.
- Combien pour cent ?
- 21...
- Non, qu'ils nous donnent un poisson pour trois.
- Les Russes cherchent le pétrole à Moudan.
- Pas question : ils sont trop bêtes.
- Mais monsieur le Président...
- J'ai dit pas question (Labou Tansi S. , 1981, pp. 73-74).

Dans son accusation des puissances occidentales, Sony Labou Tansi va encore plus loin. Selon lui, ces puissances sont responsables de nombreux assassinats, à l'instar de l'ex-président Alberto Sanamatouff. Même le Président-dictateur Martillimi Lopez avoue que ce sont les Français qui l'ont poussé à éliminer l'ex-camarade Armando Mundi. Ainsi, tel un dictateur classique, parvenu au pouvoir par la force et le soutien militaire, le président-dictateur de l'État honteux témoigne non seulement de son manque d'expérience politique dans la gestion des affaires de l'État, mais aussi de son analphabétisme. Ces nouveaux dirigeants, issus des indépendances, méconnaissent totalement les règles de la vie politique, compromettant ainsi l'avenir de plusieurs générations. Sony Labou Tansi recourt à l'ironie pour dénoncer de manière efficace les dirigeants politiques africains qui se révèlent incapables de gouverner leur pays.

Dans l'œuvre de Rachid Mimouni, l'ironie est présente de manière récurrente, s'étendant à presque toute sa production romanesque. En ce qui concerne ses trois romans inclus dans notre corpus, elle prend différentes formes dans les relations qui y sont dépeintes (Bendjelid, 2006). En particulier, le discours ironique d'Omar El Mabrouk occupe une position significative dans *L'honneur de la tribu*. En présence de Mohamed, le maire du village, le jeune préfet ne cesse de mettre en avant son expérience acquise dans l'administration lorsqu'il était à la capitale. À travers un discours s'étalant sur plus de trois pages, Omar El Mabrouk expose au maire la position qu'il occupe en tant que « fils du régime ».

A l'indépendance, je n'ai pas fait la bêtise de rejoindre mon village natal, j'ai donc suivi à la race ceux qui, depuis le début, savaient où aller et qui tous se dirigèrent vers la capitale. Vous me teniez pour mort alors que je me prélassais dans une luxueuse résidence de la ville. J'y ai donc vécu sans remords. J'avais demandé une ambassade et, dans l'attente de ma nomination, je restais à me faire faméusement rémunérer pour une fonction qui avait moins de consistance que les superstitions qui encombrèrent vos caboches (Mimouni R. , 1989, p. 105)

Ce passage étendu éclaire les bases du discours ironique chez Mimouni. L'auteur utilise des éléments d'opposition et de comparaison pour suggérer un discours à la fois agressif et méprisant. En tant que « produit du système » qui a bénéficié de l'indépendance, les villageois de Zitouna le considéraient comme mort tandis qu'il se complaisait dans une résidence luxueuse.

Dans *Le fleuve détourné*, l'administrateur n'a pas résolu le problème de « *la grève des poules* » autrement qu'en optant pour « *l'importation des œufs* », arguant que « *les œufs importés sont démontrés de meilleure qualité que les œufs nationaux* » (Mimouni R. , 1982, p. 37). Les justifications avancées par les deux responsables politiques soulignent leur incapacité à gérer les affaires de l'État. Cette incompetence se manifeste également par la tentative des administrateurs d'institutionnaliser le volontariat. Le bénévolat, par nature, est un acte volontaire, signifiant agir de sa propre initiative sans contrainte. Par conséquent, il est impossible de le formaliser en tant que mode de gestion. Ainsi, lorsque l'écrivain (le personnage de *Le Fleuve détourné*) a proposé une initiative volontaire de construction de toilettes, les autorités ont adopté l'idée et ont même suggéré de la standardiser. C'est cette décision en apparence contradictoire qui incite le narrateur à ironiser : « *Il a même proposé une action de volontariat populaire pour construire des latrines. L'administration, qui cherche depuis longtemps le moyen de nous normaliser, a applaudi à cette initiative et accepté de nous fournir les outils de travail à condition d'institutionnaliser l'action* » (Mimouni R. , 1982, p. 11).

Dans *Tombéza*, l'ironie s'articule autour des déclarations et des actions variées des personnages. En effet, l'incompétence des administrateurs, la bureaucratie et l'injustice sont omniprésentes dans le roman donnent lieu à des pratiques et des décisions arbitraires qui suscitent des réactions de part et d'autre. Dans des sociétés où les compétences sont négligées, les intellectuels ne bénéficient d'aucune reconnaissance à leur juste valeur. C'est ainsi que le narrateur raille l'image des intellectuels telle qu'elle est perçue par le responsable du Parti : « *Ce dernier [responsable du Parti], que je connais bien, ne manquait pas de déverser son mépris sur ce qu'il appelait nos intellectuels. Ils ne savent que parler, parler sans fin et sans objet. Ce ne sont pas les intellectuels qui ont pris le maquis...* » (Mimouni R. , 1984, p. 134). Pour accentuer la dérision à son encontre, les commentaires sarcastiques de l'administrateur vont même plus loin :

...ils s'illusionnent encore sur le pouvoir des mots, alors qu'un arrivage de frigos mis sur le marché aura auprès du peuple plus d'écho que cent arrestations d'intellectuels, qu'une petite victoire de l'équipe nationale de foot-ball restera bien plus longtemps dans les mémoires, qu'il suffit de mieux alimenter les magasins et les bars pour rendre euphorique une population qui n'a que faire de leurs belles idées... (Mimouni R. , 1984, p. 135)

Grâce à ce langage méprisant, nous saisissons pourquoi, dans *Tombéza*, tous les individus intègres et vertueux sont systématiquement évincés ou écrasés par la machinerie bureaucratique. Cela se manifeste à travers les expériences du professeur Meklat, de Brahim et de tous ceux qui ont résisté à la décision du directeur Nessam ainsi que de ses deux chefs de service, Amili et Louisa.

En somme, l'ironie, en tant que ressource stylistique, se déploie de manière subtile et souvent satirique dans les romans de Mimouni et de Labou Tansi. Les deux auteurs usent de l'ironie pour exprimer une critique sociale, politique ou culturelle tout en dévoilant les paradoxes et les ambiguïtés de la réalité africaine. L'utilisation de l'ironie dans ces œuvres contribue à créer une prose subversive et à susciter la réflexion chez les lecteurs. En d'autre terme, elle est une arme puissante, permettant aux écrivains de dévoiler les absurdités, les contradictions et les injustices de la société. C'est un outil subtil qui enrichit la narration en ajoutant des couches de sens et en invitant les lecteurs à une réflexion profonde sur les réalités africaines, tout en offrant un regard perspicace et souvent humoristique sur les enjeux contemporains.

4.5.2. L'humour et le grotesque

Selon Paul Aron, le grotesque se définit comme « un mode comique qui déforme les traits de caractère jusqu'à les rendre étranges et grimaçants, en réalisant un mélange entre l'étrange (ou monstrueux), le satirique et le bouffon » (Aron, 2002, p. 225). Sandrine Berthelot rejoint cette notion en soutenant que : « *Plus les romanciers cherchent à rendre compte de la réalité, plus ils offrent aux lecteurs une vision risible, grotesque, de cette réalité* » (Bachelot, 2004, p. 16).

L'humour est défini comme « *la forme d'esprit consistant à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites* » (Rober, 1996, p. 1110). Dans nos textes, les romanciers, Mimouni et Labou Tansi, recourent à l'humour et au rire pour atténuer la pénibilité des conditions de vie de certains personnages, en particulier ceux du « petit

peuple ». Malgré les épreuves et les souffrances endurées, les auteurs introduisent des moments d'humour pour brièvement éloigner les lecteurs de l'arbitraire et de la tyrannie des régimes postcoloniaux. Ainsi, faire rire a une double dimension : d'abord, il sert à apaiser temporairement l'esprit en faisant oublier la douleur, puis il fonctionne comme un outil didactique transmettant un message éducatif par le biais du rire.

Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi emploient le grotesque pour dépeindre leurs personnages, souvent liés à la sphère politique, en mettant en avant leurs traits physiques, leurs comportements souvent extravagants et leurs discours. Les physiques et comportements explosifs de ces personnages suscitent le rire chez le lecteur, lui permettant ainsi de dévoiler la véritable nature de ces protagonistes. La présence du grotesque se manifeste de manière évidente dans nos textes, en particulier dans *L'Etat honteux* et *Les sept Solitudes de Lorsa Lopez*, où Sony Labou Tansi met en scène des personnages caractérisés par des corps et des comportements démesurés tels que Martillimi Lopez et Lorsa Lopez. Du côté de Rachid Mimouni, *L'Honneur de la tribu* et *Tombéza* présentent des personnages aux caractéristiques singulières qui éveillent le rire du lecteur, notamment Hassen El Mabrouk, Omar El Mabrouk et Tombéza.

L'Etat honteux est le texte le plus riche en matière du grotesque et de l'humour. Dès les premières lignes du récit, le narrateur décrit le personnage comme un individu dépourvu de compréhension du pouvoir, comme en attestent ses années de gestion désastreuse des affaires de l'État. Pour présenter ce dictateur, le narrateur commence par évoquer son portrait physique, mettant particulièrement l'accent sur son anatomie intime : la hernie : « *Voici l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, [...]* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 7). Ainsi, les « *sept kilos* » que pèse la hernie du dictateur exposent le côté grotesque et exagéré de cet organe génital, qui devient le symbole du pouvoir autoritaire. Cette hernie agit comme une entrave pour le président-dictateur, le transformant en une figure redoutable. Elle lui a occasionné d'importants problèmes, tant dans ses méthodes que dans ses relations avec son entourage. L'odeur pestilentielle émanant de sa hernie semble asphyxier ses semblables.

Pendant ces danses des gens de chez moi, il la distribue aux hommes. Vers trois heures du matin sa hernie se met à puer. Une odeur dure au nez. Une odeur qui arrache le cœur. Qui vous soulève les tripes. L'odeur des écailles de sa hernie. Odeur de (son) eau pourrie. [...], il se met à puer de cette manière historique, dégageant cet azote pourri. (Labou Tansi S. , 1981, pp. 48-49).

Plus loin dans le récit, le narrateur dépeint un personnage effrayant. Le dictateur semble impuissant face aux caprices de cette croissance, le transformant en un corps grotesque :

Il dort comme toujours les yeux ouverts, ouverte la bouche, la hernie à ciel ouvert, et sans ce ronflement sinistre et cette coulée de bave qui mijotent dans sa gueule, on le croirait perdu dans quelque sérieuse méditation. Au-delà de sa hernie se forme un petit nuage de vapeur, auréole de ses jambes frappées de bave. (Labou Tansi S. , 1981, pp. 111-112).

Pour Sony Labou Tansi, tout comme pour Mimouni, la représentation du personnage grotesque impliquait une description de sa sexualité. Mimouni a employé un procédé similaire dans l'introduction de Hassen El Mabrouk. Martillimi Lopez, quant à lui, présente une libido phénoménale et des habitudes alimentaires dignes d'un personnage de science-fiction. La sexualité émerge comme l'une des caractéristiques majeures du grotesque. À cet égard, Rémi Astruc explique :

Le héros grotesque apparaît comme un personnage qui présente, outre sa solitude et sa marginalité, deux altérations principales qui le font sortir de la commune humanité : la frénésie sexuelle et la maladie mentale, deux « dérèglements » par lesquels les antiques figures du double et du démon se réintroduisent au cœur de la modernité (Astuc, 2010, p. 160).

En plus de sa volonté de « *posséder tout le peuple* », Martillimi Lopez manifeste une voracité sexuelle hors norme au point où « *l'histoire de [sa] hernie est liée à celle de la patrie...* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 18). Il n'a d'ailleurs jamais cessé de demander à son chef de sûreté, Vauban, de lui trouver une prostituée : « *...c'est dur la vie d'un célibataire : cherche-moi une prostituée* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 11). Les orgies sexuelles du dictateur imprègnent son espace familial, le transformant en un lieu ressemblant à un bordel où se déroulent des viols collectifs.

Le grotesque a également pris pour cible les gestes de Martillimi Lopez. L'entrée du dictateur dans la capitale de son pays, initialement prévue comme une réception royale, a subi un renversement carnavalesque qui a transformé le défilé en un spectacle grotesque. Ainsi, les lecteurs, s'attendant à la description d'un président, sont plutôt confrontés à la présentation de ses biens que le narrateur liste comme relevant du domaine de l'agriculture :

Le peuple allait à pied. Nous étions tous sûrs que cette fois rien à faire nous aurions un bon président. Nous portions ses ustensiles de cuisine, ses vieux filets de pêche, ses machettes, ses hameçons, ses oiseaux de basse-cour, ses soixante et onze moutons, ses quinze lapins, son seau hygiénique, sa selle anglaise, ses trois caisses de moutarde Bénédicte, ses onze sloughis, son

quinquet, sa bicyclette, ses quinze arrosoirs, ses trois matelas... (Labou Tansi S. , 1981, p. 7).

La nature de sa « fortune » justifie pleinement son attitude désinvolte et légère dans la prise de décisions politiques. Il menace constamment d'abandonner le pouvoir et de retourner dans sa patrie, à moins que le peuple ne l'empêche de partir à chaque fois. Cependant, même s'il répète inlassablement « *Je n'ai même pas besoin de votre pouvoir de merde* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 150), le président-dictateur utilise tous les moyens pour protéger son pouvoir, comme en témoigne l'instauration de « *la peine à hernie* » à la place de « *la peine de mort* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 150).

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le grotesque sert à mettre en scène une crise imaginaire qui échappe à toute réduction à la satire sociopolitique. En effet, bien que ce procédé offre un moyen d'expression particulièrement adapté pour dépeindre la chute dans le chaos du monde postindépendance, il n'enlève pas pour autant au roman un discours entièrement pessimiste. En brouillant les frontières établies, le grotesque se présente comme une tentative de transcender les représentations dichotomiques de l'altérité au profit d'une vision plus contradictoire et émotionnelle des espaces postcoloniaux (Ott, 2012).

Dans le roman, la crise est collective : lorsque Lorsa Lopez assassine sa femme dans un rare acte de bestialité, il perturbe l'équilibre de la ville de Valence. Pendant les quarante-sept années suivantes, la ville attend que la police daigne évacuer la capitale Nsanga-Norda des rivaux, pour ainsi déterminer la mort de la jeune femme et permettre à la vie et au temps de reprendre leur cours. Bien loin d'être un simple genre théâtral, le texte aborde de nombreux thèmes qui rappellent ces formes traditionnelles, allant de la joute insultante à une mascarade burlesque reconstituant un procès d'invités décédés de troubles alimentaires lors d'un banquet tentaculaire.

Dans *L'honneur de la tribu*, le grotesque s'exprime initialement à travers le portrait de Hassen El Mabrouk, dont « *les exactions sèment le trouble dans la région* » (Mimouni R. , 1989, p. 50). Le narrateur relate les péripéties du personnage, notamment son troisième mariage lorsqu'il enlève sa femme, et que sa première épouse meurt « *de béate jouissance* » tandis que la seconde « *défunta en moins de temps encore* » (Mimouni R. , 1989, p. 50). La rumeur circulant dans le village attribue la cause de la mort de ses deux ex-épouses au gigantesque Hassen El Mabrouk, doté d'un sexe si phénoménal qu'il serait capable de transpercer les entrailles de toute femelle soumise (Ibid.). Hassan El Mabrouk, uniquement

intéressé par la sœur aînée d'Aïssa le boiteux et confronté au refus catégorique du père de la fille, décide de l'enlever, franchissant la porte d'un coup de pied et disparaissant dans la tourmente nocturne avec la jeune fille. Quelques pages plus loin, le narrateur ajoute que le gigantesque Hassan est également connu pour ses affrontements avec la tribu de Beni Hadjar. Malgré son physique gargantuesque, il refuse de reconnaître son fils Slimane, affirmant que « *cette minuscule larve n'est pas le produit de [ses] œuvres* » (Mimouni R. , 1989, p. 58).

À l'instar du grotesque, le rire se manifeste également dans notre corpus comme une expression d'une satire jubilatoire. Contrairement à *L'État honteux*, où le lecteur rit abondamment de la bêtise humaine, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le rire oscille entre la vie et la mort. En effet, ce sont les cadavres qui rient continuant à manifester un « *gros rire de pierre morte* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 146). Quant aux vivants, ils ne rient pas directement, mais leurs rires sont évoqués à travers des images sonores. Ainsi, le rire de Sarngata Nola est qualifié de « *sinistre* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 65) et celui de Salmano Ruenta est décrit comme « *démentiel* ». La difficulté à saisir le rire dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* se présente dès le début du roman : « *Le veille du jeudi de malheur où nous aurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, la veille aussi du jour maudit où Valancia devait fêter son deuxième faux centenaire [...] nous entendions la terre crier du côté du lac. [...]* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 13)

Dans ce texte, le rire revêt une double dimension, à la fois festif et joyeux pour les habitants de Nsanga-Norda, et simultanément, un cri de colère et de détresse pour ceux de la Côte. Chez Rachid Mimouni, le rire acquiert une signification particulière en servant de mécanisme de dédramatisation du tragique. Mimouni opte pour une narration tragique, étant donné le contexte socio-politique en Algérie qui laisse présager une crise grave. Cependant, il choisit de se moquer des rouages de l'administration, ainsi que de l'ensemble du système politique, afin de dénoncer la corruption, la bureaucratie et l'injustice. Dans les trois romans de Mimouni inclus dans notre corpus, le rire est omniprésent : le lecteur rit des décisions prises par le pouvoir politique dans *Le Fleuve détourné*, des agissements du pouvoir incarnés par Omar El Mabrouk et ses discours variés devant les habitants du village Zitouna, de la représentation comique de Hassan El Mabrouk dans *L'honneur de la tribu* et de l'orgueil démesuré du directeur Nessam dans *Tombéza*.

Deuxième chapitre

L'esthétique intertextuelle et écriture du mythe

Initiée par Julia Kristeva, l'intertextualité est un concept qui découle de la notion de dialogue de Bakhtine, défini par Tzvetan Todorov comme la relation entre chaque énoncé et d'autres énoncés. Mikhaïl Bakhtine distingue trois niveaux de présence des discours d'autrui dans le texte. Tout d'abord, l'intertextualité se manifeste à travers la citation, comme le souligne Gérard Genette, qui la définit comme l'existence effective d'un texte au sein d'un autre texte (Genette, 1982). Ensuite, il y a l'hybridation, caractérisée par l'utilisation répandue du discours indirect libre. Enfin, la situation narrative implique l'absence d'un fil conducteur dans le texte, mais évoque néanmoins les paroles d'autres personnes.

Dans le contexte de l'hypertextualité, l'interprétation riche dépend de la sensibilité, de la mémoire culturelle et de la capacité de chaque lecteur à reconnaître les références et les allusions à des textes antérieurs. De plus, le lecteur doit être en mesure de déterminer si cette hypertextualité a été intentionnelle de la part de l'auteur. Pour notre recherche, l'intertextualité sera abordée de manière similaire à la perspective de Riffaterre, qui soutient que, pour être effective, l'intertextualité doit être identifiée par le lecteur (Rabaud, 2002).

Au sein du roman francophone d'Afrique, l'exploration des pratiques intertextuelles oblige les critiques à aller au-delà de la simple recherche de citations, de paraphrases ou de plagiat. Parfois, il est nécessaire d'examiner les allusions et les attitudes des écrivains africains à l'égard des référents utilisés. Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, on observe des références aux auteurs classiques français, avec une adaptation des titres d'œuvres et de proverbes français pour les rendre compatibles avec l'oralité africaine. De plus, l'utilisation de l'intertextualité biblique est omniprésente dans son corpus romanesque. Concernant Rachid Mimouni, l'influence notable de Kateb Yacine et de Gabriel Garcia Marquez se manifeste clairement. Le Coran et la tradition orale arabo-berbère laissent également leur empreinte dans l'œuvre de Mimouni.

Un deuxième aspect abordé dans ce chapitre concerne l'étude des mythes chez ces deux auteurs. Il est considéré d'emblée que Mimouni et Labou Tansi intègrent des mythes dans leurs récits en raison de leurs préoccupations profondes concernant le destin de l'homme. Ainsi, leurs récits se révèlent être des quêtes incessantes de sens. Sony Labou Tansi affiche son attachement à l'imaginaire congolais et à la mythologie biblique, trouvant la signification de son univers fictif dans le mythe de l'apocalypse.

Dans les romans de Sony Labou Tansi, l'élément mythologique revêt une dualité entre le divertissant et l'effrayant, voire l'insaisissable. Il assume une fonction novatrice dans la construction du récit, contribuant à façonner l'univers de référence, notamment la représentation de l'État et du dictateur. En évoquant des figures mythologiques Kongo et en incorporant des références aux écrits bibliques dans son récit, Labou Tansi confère une signification ésotérique au drame qui marque l'histoire du Congo (Martial, 2012). Cette expression du mythe au sein d'un contexte fictionnel représente une tentative de décryptage du monde réel à travers la symbolique congolaise, s'alignant ainsi sur l'épistémologie africaine préconisée par les intellectuels et écrivains contemporains.

Les textes de Rachid Mimouni tirent leur substance de narrations qui explorent l'écriture bilingue (Houichi, 2017), voire multilingue. Soit ils réunissent différents univers culturels dans une fusion mythique, soit adaptent des figures mythologiques universelles au contexte maghrébin. Ils expriment également le sentiment que quitter une langue, une histoire, ou un espace symbolique engendre à la fois le désir et la crainte de perdre son identité. Dans ce contexte, les mythes émergent comme des récits propices à diverses formes de transformations.

1. Intertextualité et création romanesque : Etat des lieux

Les critiques littéraires fréquemment associent l'histoire de l'intertextualité à la théorie du texte. Cette notion a été introduite par les formalistes russes qui cherchaient à recentrer l'attention sur le texte littéraire lui-même, en rejetant l'interprétation externe. Roland Barthes (Barthes, 1973) souligne que, selon cette perspective, chaque texte fonctionne comme un intertexte ; d'autres textes sont intégrés en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables, incluant à la fois les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante. Ainsi, chaque texte constitue un tissu nouveau de citations révolues. Julia Kristeva définit le texte comme une permutation de textes, une intertextualité où « *dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent* » (Kristeva, 1969, p. 52). Mikhaïl Bakhtine, le critique russe, a été le premier à introduire ce concept au sein de la théorie littéraire. Selon lui, chaque texte littéraire est une absorption d'un autre texte. En conséquence, le terme « littérature » n'est plus considéré comme un point fixe de sens, mais plutôt comme l'intersection de surfaces textuelles, un dialogue entre plusieurs œuvres. Bakhtine perçoit la littérature comme une vérité complexe, un lieu où divers discours

se croisent. Ainsi, le concept d'intertextualité désigne la relation qui unit un texte littéraire à d'autres textes.

En s'inspirant des travaux de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva a élaboré le concept de dialogisme. Le dialogisme de Bakhtine englobe un spectre plus vaste que le concept d'intertextualité, y compris celui de Kristeva. Toutefois, selon Sophie Rabau, Bakhtine ne donne pas une définition claire du concept de dialogisme :

Bakhtine ne propose pas dans ses différents écrits d'exposés systématiques sur le dialogisme, une des sources de l'idée d'intertextualité. L'idée du dialogisme évolue au fur et à mesure que se construit une œuvre qui fut écrite des années vingt aux années cinquante et fut traduite plus tardivement en France dans les années soixante-dix (Rabau, 2002, p. 75).

D'autres théoriciens, tels qu'Antoine Compagnon, mettent en avant l'idée que « *Toute écriture est entre-glose, toute énonciation se répète* » (Compagnon, 1979, p. 9). Catherine Kerbrat-Orecchioni, de son côté, définit l'intertextualité comme « *le jeu de renvois allusifs d'un texte à un énoncé antérieur* » (Orecchioni, 1990, p. 130). Michael Riffaterre, Laurent Jenny et Gérard Genette ont chacun développé une poétique intertextuelle. Gérard Genette a catégorisé les formes des relations entre les textes, définissant l'intertextualité comme « *la présence effective d'un texte dans un autre* » (Genette, 1992, p. 8). Le concept d'intertextualité a ensuite été élargi grâce aux travaux de Dominique Maingueneau, qui reconnaît rapidement que :

La littérature entretient un rapport essentiel avec ce que l'on appelle depuis quelque temps 'l'intertextualité'. On a ainsi de plus en plus tendance à se démarquer de la conception romantique qui fait de l'œuvre une sorte d'îlot, l'expression absolue d'une conscience, et à envisager les textes littéraires comme le produit d'un travail sur d'autres textes (Maingueneau D., 1990, p. 85).

Pour le roman francophone maghrébin et d'Afrique noire, l'intertextualité est une caractéristique littéraire importante qui reflète les liens complexes entre les écrivains africains et la littérature mondiale. L'intertextualité se manifeste par des références, des emprunts ou des réécritures d'œuvres littéraires antérieures, créant ainsi un réseau de connexions culturelles et littéraires. En effet, à l'aide de ce procédé d'écriture, les écrivains africains intègrent fréquemment des éléments des mythes, des légendes et des contes traditionnels africains dans leurs romans. Ces références intertextuelles servent à ancrer l'œuvre dans la richesse culturelle et spirituelle de l'Afrique, tout en engageant un dialogue avec les formes narratives traditionnelles.

Chez ces écrivains, l'intertextualité prend la forme d'un dialogue avec la littérature orale africaine. Les écrivains incorporent parfois des proverbes, des chants ou des récits oraux dans leurs romans, créant ainsi une connexion entre la tradition orale et la littérature écrite, le cas de *L'honneur de la tribu* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*.

Les romans de notre corpus sont souvent truffés de références aux classiques de la littérature mondiale. Les écrivains puisent dans un vaste répertoire littéraire, que ce soit la littérature française, anglophone, ou d'autres traditions, pour enrichir leurs œuvres et établir des ponts entre différentes cultures. Dans le cadre de ce chapitre, il s'agit de montrer comment, en incorporant ces éléments d'intertextualité, les romans de Mimouni et de Labou Tansi s'inscrivent dans un dialogue global avec la littérature mondiale tout en affirmant l'identité culturelle et la voix spécifique de l'écrivain africain. Cela contribue à la richesse et à la complexité de la littérature africaine contemporaine.

La plupart des études se penchant sur l'intertextualité chez Mimouni et Labou Tansi ont mis en lumière les traces d'auteurs tels qu'Henri Lopes et Gabriel Garcia Marquez. À l'instar de ces deux écrivains, Mimouni et Labou Tansi dénoncent la dépravation des fonctionnaires, leur pouvoir totalitaire, leur corruption, ainsi que la bureaucratie des systèmes politiques qu'ils décrivent. Alors que le Coran est omniprésent dans les textes de Mimouni, Sony Labou Tansi puise son inspiration dans les textes bibliques. Ce chapitre se focalise sur une étude des formes récurrentes d'intertextualité dans le roman postmoderne, incluant des références à des œuvres littéraires, à l'histoire, à la religion, ainsi que d'autres éléments extérieurs à l'œuvre. Dans cette optique, nous consacrons ce sous-chapitre pour analyser la part d'intertextualité dans notre corpus en abordant les deux niveaux d'intertextualité : interne et externe.

1.1.L'intratextualité : l'intertextualité interne

Par définition, l'intertextualité interne, également appelée intratextualité, se réfère aux liens explicites ou implicites entre des textes d'un même auteur. L'intertextualité interne, également appelée intratextualité, se réfère aux références, échos et relations entre différents éléments à l'intérieur d'une même œuvre littéraire. Contrairement à l'intertextualité externe qui évoque des liens avec des œuvres extérieures, l'intertextualité interne se manifeste à l'intérieur du texte lui-même. Cette technique littéraire complexe offre aux auteurs des moyens subtils d'enrichir et de donner de la profondeur à leur œuvre. C'est un procédé qu'écriture qui peut

être observée à travers la répétition de motifs tout au long de l'œuvre. Ces motifs récurrents peuvent prendre différentes formes, tels que des images, des symboles ou des thèmes, créant ainsi une connexion et une cohérence entre les différentes parties du texte.

Dans le domaine de l'intertextualité interne, les échos et les références internes sont des rappels délibérés à des éléments précédents du texte. Un personnage peut répéter une phrase, un événement peut être rappelé de manière subtile, ou une image peut réapparaître de manière récurrente. Ces références créent une toile d'interconnexion qui renforce la structure narrative. Les romanciers utilisent l'intertextualité interne en incorporant des citations ou des parodies d'eux-mêmes à l'intérieur de l'œuvre. Cela peut être un moyen efficace de réfléchir à l'évolution des idées ou de réinterpréter des moments clés de manière nouvelle.

Certains romanciers recourent à l'intertextualité interne pour créer des parallèles narratifs ou structurels entre différentes parties du texte. Cela peut se manifester par des similitudes dans la construction des personnages, des schémas narratifs ou des retournements de situation, offrant une cohérence et une unité à l'ensemble de l'œuvre. Dans ce sens, l'utilisation récurrente de jeux de mots, de répétitions phonétiques ou de figures de style spécifiques tout au long d'un texte crée une forme d'intertextualité interne. Ces choix linguistiques renforcent la cohésion stylistique et sémantique du texte.

Chez Sony Labou Tansi, cette forme d'intertextualité est particulièrement prédominante, l'auteur l'utilisant comme un moyen d'exprimer des notions telles que la création divine, l'éternité et l'humanité (Mbanga, 1996). Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'expression « ... Dieu créa la lumière, [...], la lumière inventa le temps » (Labou Tansi S. , 1985, p. 125) se retrouve également dans *Les Yeux du volcan* : « ...au commencement, Dieu créa le ciel et la terre » (Labou Tansi S. , 1988, p. 93). Une autre expression présente dans *La vie et demie* « ... il pleura pour des siècles des siècles, amen » (Labou Tansi S. , 1979, p. 171) réapparaît dans *L'Etat honteux* : « ... mais laissons-le regarder la patrie pour des siècles des siècles... » (Labou Tansi S. , 1981, p. 33).

Le thème de la solitude est souvent exploré de manière poignante dans les romans de Sony Labou Tansi. L'écrivain congolais, connu pour son style littéraire novateur et sa critique sociale acérée, aborde la solitude à travers des personnages qui luttent avec leur isolement émotionnel, social et politique. Ce thème n'est pas seulement une expérience individuelle, mais souvent une méditation sur la condition humaine dans des contextes sociaux et politiques

difficiles. La solitude devient un miroir reflétant les absurdités et les tragédies qui marquent les réalités complexes de la vie en Afrique, tout en invitant les lecteurs à réfléchir sur la nature universelle de la solitude humaine.

En effet, dominant *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, ce thème réapparaît également dans *Les yeux du volcan* : « *Quand on passait en pirogue, la nuit, aux environs de Solitudes, une fenêtre de lumière jaunâtre se dessinait dans le couloir* » (Labou Tansi S. , 1988, p. 184), ou encore « *Quelques passionnés d'archéologie [...] avaient essayé de positionner cet endroit sur des cartes rudimentaires de l'île des Solitudes* » (Labou Tansi S. , 1988, p. 185). En plus du thème de la solitude, on trouve celui de la honte. En effet, ce thème, qui prédomine dans *L'Etat honteux*, se manifeste également dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* : « *Il n'y avait pas cette honte entre la Côte et Nsanga-Norda, cette honte venue des gens qui pensent qu'on doit mettre la capitale au pied des pétoires* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 125).

Initié dès le premier roman, *La vie et demie*, la perversion sexuelle est aussi un thème récurrent chez Labou Tansi. Le Guide providentiel se livre à la prostitution de l'héroïne Chaïdana qui utilise cette arme fatale pour éliminer tous les dignitaires du régime. Dans *L'Etat honteux*, le Président Martillimi Lopez n'hésite pas à exposer ses fantasmes érotiques, affirmant depuis qu'il « *a goûté cette blanche ça [lui] donne toujours envie des blanches* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 22). Dans *L'Anté-peuple*, Dadou succombe à la tentation d'une de ses élèves, Yavelde, et se voit accusé de viol. Ainsi, l'intertextualité interne constitue l'élément fondamental de la construction narrative de Labou Tansi, assurant l'unité de ses textes qui se déploient comme des récits fluviaux.

Le recours à l'intertextualité interne, en tant qu'outil sur lequel l'écrivain fonde et construit son argumentation, se manifeste également dans les textes de Rachid Mimouni. Chez Mimouni, cette forme d'intertextualité se déploie à divers niveaux. Tout d'abord, au niveau de la forme, les trois romans de notre corpus sont structurés autour de deux périodes historiques distinctes : l'époque coloniale et celle de l'après-indépendance. L'histoire du narrateur dans *Le fleuve détourné* s'étend sur deux périodes bien définies : celle de la guerre de libération nationale, pendant laquelle il rejoint la guérilla et travaille comme cordonnier, et celle de la période postindépendance, où il tente de retrouver son identité, mais se heurte à une administration bureaucratique semée d'obstacles.

Dans *Tombéza*, l'auteur utilise la même technique en déroulant l'histoire du personnage Tombéza depuis son enfance jusqu'au moment où il trébuche en travaillant dans une ferme de colons, acquiert un nom et une identité, jusqu'à son admission à l'hôpital. De même, *L'honneur de la tribu* raconte l'histoire d'un village à travers deux époques distinctes. Le conteur retrace le parcours du village, sa résistance face à la violence coloniale, jusqu'à l'indépendance, période marquée par des changements radicaux au nom de la « modernité ».

Sur le plan Thématique, les textes de Mimouni abordent principalement la question identitaire. Le narrateur de *Le Fleuve détourné*, après avoir été un combattant au maquis pendant des années, se trouve, au lendemain de l'indépendance, sans aucune identité claire : « ...*Je suis venu précisément pour régulariser la situation de mon état civil...* » (Mimouni R. , 1982, p. 60). La situation semble complexe car il n'a aucun témoin capable de témoigner en sa faveur. Même sa femme Houria a dû quitter le village après avoir obtenu une attestation de veuve de Chahid : « ...*ta femme est venue pour demander une pension. Je lui ai délivré un papier attestant qu'elle était veuve de Chahid. Alors, aujourd'hui, je ne peux pas affirmer le contraire...* » (Mimouni R. , 1982, p. 64). Dans *Tombéza*, le personnage, qui « *n'a ni nom ni même de prénom* » (Mimouni R. , 1984, p. 126), cherche à obtenir une identité lui permettant de vivre comme tout citoyen. Interrogé par le lieutenant de la SAS, le héros déclare qu'il n'a pas de nom car « *[il] n'est pas inscrit sur le registre de l'état civil...* » et « *le jour de [sa] naissance, personne n'est allé [le] déclarer* » (Mimouni R. , 1984, p. 124). Ainsi, pour acquérir une nouvelle « existence », l'armée coloniale lui fabrique une nouvelle identité : « *Eh bien, nous allons te fabriquer une nouvelle existence, je te donne un nom et te fournis une belle carte d'identité...* » (Mimouni R. , 1984, p. 130). Une fois la nouvelle identité acquise, le héros devient « *responsable du village de regroupement* » (Mimouni R. , 1984, p. 130).

Contrairement à *Tombéza* et *Le fleuve détourné*, où la quête identitaire est personnelle, dans *L'honneur de la tribu*, elle devient collective. C'est l'identité du village Zitouna qui est menacée : « *tous les autres habitants de Zitouna tentaient de cacher au fond de leur être la sourde crainte des changements annoncés* » (Mimouni R. , 1989, p. 37). L'inquiétude et la crainte des habitants du village se manifestent dès les premières lignes du roman lorsque le futur préfet Omar El Mabrouk commence son annonce par : « *- Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés...* » (Mimouni R. , 1989, p. 11). Pourtant, cette déclaration a donné aux villageois un indice sur l'interprétation menaçante de l'énoncé : « *Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait* » (Mimouni R. , 1989, p. 11). Toute tentative de s'opposer au

projet de modernisation est vouée à l'échec. Lorsque le préfet Omar El Mabrouk a décidé de raser le grand gommier du village, les villageois ont décidé d'agir, chaque membre de la tribu s'attachant à un tronc d'arbre. Cependant, leurs actions ont été vaines et les eucalyptus ont été rasés.

Ainsi, lorsqu' Omar El Mabrouk a fait venir des étrangers pour construire une ville près du village, les villageois les ont perçus comme des nains, assis sur une imposante machine, leur apparaissant insignifiants. Les habitants n'étaient pas satisfaits de l'arrivée des étrangers dans leur village, car ils croyaient que ces derniers ne pouvaient apporter que du malheur : « *Nous n'avons pas appris à aimer les étrangers. C'est toujours par eux que le malheur arrive* » (Mimouni R. , 1989, p. 132). Au lieu de faire front et de s'opposer au projet collectivement, les villageois ont préféré envoyer le maire Mohamed pour faire face aux étrangers.

1.2.L'intertextualité externe

L'intertextualité externe se distingue de l'intertextualité interne en ce qu'elle dépasse le cadre du discours littéraire. En d'autres termes, il s'agit de l'intervention de facteurs extérieurs à l'œuvre de l'auteur, qui à leur tour la réintroduisent en elle. Dans leur pratique du texte hybride, Mimouni et Labou Tansi font un usage admirable de l'esthétique de l'intertextualité. Le recours à l'intertextualité s'inscrit dans la volonté des deux auteurs de bousculer les fondements de la fiction traditionnelle et de renouveler l'esthétique de la fiction africaine. Comme nous l'évoquions au début de ce chapitre, le concept d'intertextualité s'est imposé dans le champ de la critique depuis la fin des années soixante grâce à Julia Kristeva. Ses principes reposent sur le fait qu'aucun texte n'existe ou n'est conçu indépendamment de ce qui a déjà été écrit ou dit. Selon Julia Kristeva, l'intertextualité fait référence au fait que : « *dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent* » (Kristeva, 1969, p. 86). Le travail intertexte de Mimouni et Labou Tansi se caractérise par la diversité des textes impliqués. Les deux auteurs ont utilisé des textes empruntés à la littérature orale, des textes d'autres auteurs, des textes sacrés (Coran et Bible) et des allusions à l'histoire de leurs pays respectifs (ancienne et contemporaine).

1.2.1. Le recours à d'autres textes littéraires

De manière générale, l'intertextualité externe fait référence à la relation entre un texte et d'autres textes produits par différents auteurs. Lorsque l'on aborde les influences intertextuelles, on se situe inévitablement au cœur des préoccupations de Mikhaïl Bakhtine qui met en avant cet aspect de manière significative :

Le style c'est l'homme, mais nous pouvons dire : le style c'est, au moins deux hommes, ou plus exactement l'homme et son groupe social, incarné par son représentant accrédité, l'auditeur, qui participe activement à la parole intérieure et extérieure du premier (Bakhtine M. , 1981, p. 98).

Mikhaïl Bakhtine avance que le discours de tout écrivain croise d'autres discours sur les diverses voies menant à son objet, donnant ainsi naissance à l'intertextualité. Pour Antoine Compagnon, cette rencontre est discernable grâce à la citation, qu'il définit comme une « *solidarité d'un acte, d'un fait de langue et d'une pratique institutionnelle, une pierre de touche de l'écriture* » (Compagnon, 1979, p. 11). Selon lui, la citation sert à « *prouver la valeur de la conversation que le livre opère du 'déjà vu', par la répétition et par l'entre-glose* » (Compagnon, 1979, p. 11)

En ce qui concerne Sony Labou Tansi, il convient de souligner que les noms de personnages célèbres revêtent une signification particulière, agissant comme un clin d'œil de l'auteur envers ses compatriotes lettrés, tels que Tchicaya U. Tam'si et Henri Lopes, qu'il admire et à qui il a dédié *L'Etat honteux* :

à Ame La Yao,
Lopès
et U. Tam'si.

Nous nous battons pour que la liberté ne soit plus un mot beurré à la sardine. (Tansi L. , 1981)

Le même référencement se manifeste dans *L'Etat honteux* lorsque Martillimi Lopez distribue les portefeuilles ministériels à ses camarades de lutte en leur demandant : « *creusez, bêchez, fouillez, ne laissez nulle place où ma hernie ne passe et repasse* » (Labou Tansi S. , 1981, pp. 77-78). El Hadj Abdoulaye (Diop, 2002) met en évidence que des expressions spécifiques de réalisme et d'affabulation marquent de manière significative le travail de Gabriel García Márquez ainsi que celui de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi. L'article de Bernard (Mouralis, 2016) fournit des preuves extratextuelles de l'intérêt porté par Labou Tansi aux écrits de G. Garcia Márquez. Les différentes citations mentionnées dans le cadre de

l'intertextualité avec Gabriel Garcia Marquez permettent de déterminer à quelle période de sa vie Labou Tansi a été exposé aux œuvres de cet écrivain :

J'ai acheté « L'automne du patriarche » - j'ai lu ça en deux jours. C'est fantastique ce con de Garcia Marquez. J'ai lu aussi Borges : Les Fictions et L'Aleph : un jour il faut qu'on écrive comme nos bons cons-là. Je crois qu'à part l'érudition de Borges, Marquez est devant, quand on lit on se dit, ça je ne savais pas et puis ça je vais vérifier - et il a la magie des mots [...] (Ananissoh, 2016, p. 60).

Les deux écrivains convergent dans leur approche de la représentation de la réalité, le façonnement de la mythologie qui lui est liée et l'emploi d'une écriture subversive cherchant à révéler pleinement divers aspects du réalisme.

Un autre aspect partagé entre les deux auteurs réside dans les thèmes explorés dans leurs œuvres. En effet, tout comme Gabriel García Márquez, Sony Labou Tansi aborde et représente les réalités sociopolitiques de son pays, voire du continent dans son ensemble. Sa littérature constitue un réquisitoire contre l'aveuglement des masses et des intellectuels qu'il qualifie de « *démisionnaire* ». Elle incarne également une lutte contre l'injustice populaire, l'inégalité, la répression et la violence. À ce propos, Josias Semujanga (Semujanga, 2001) observe que l'incipit de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* rappelle celui de *Chronique d'une mort annoncée* de García Márquez (Marquez, 1981).

La lecture de *L'Etat honteux* de Sony Labou Tansi et de *L'Automne du Patriarche* de Gabriel Garcia Marquez nous a permis de mettre en lumière plusieurs similarités. En effet, dans *L'Automne du Patriarche*, afin que Patricio Aragonès ressemble au vieux général, le « *vieillard crépusculaire* » lui impose une transformation :

[...] lui rendait des visites impromptues pour essayer de le convertir à la foi du Christ tandis qu'ils buvaient du chocolat en croquant des biscuits, et où il alléguait mort de rire que si Dieu est aussi fortiche que vous le dites dites-lui donc de me débarrasser de ce gros cafard qui me bourdonne dans les oreilles, puis il déboutonnait les neufs boutons de sa braguette et lui montrait la hernie phénoménale, dites-lui de me dégonfler cette chérubine.(Marquez, 1981, p. 22)

Sony Labou Tansi, de son côté, confère à son personnage une remarquable polysémie. Voici comment il introduit le dictateur Martillimi Lopez :

Voici l'histoire de mon colonel Martillimi Lopez fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant, Lopez national, frère cadet de mon-lieutenant-colonel Gasparde Mansi, ah ! pauvre Gasparde Mansi, chef suprême des Armées, ex-

président à vie, ex-fondateur du Rassemblement pour la démocratie, ex-commandant en chef de la Liberté des peuples, feu Gasparde Mansi hélas comme Lopez de maman, venu au monde en se la tenant, parti de la même sale manière, quel malheur. (Labou Tansi S. , 1981, p. 7)

Pour expliquer les motivations politiques du dictateur, le narrateur ajoute : « *Il est nécessaire que je vous fournisse l'historique et que je vous explique les raisons profondes qui avaient incité ma hernie à s'immiscer dans le pouvoir* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 14). En réalité, ce transfert de la tumeur masculine au symbole de l'autorité politique de l'État pourrait être justifié par l'héritage culturel de Sony Labou Tansi. Ainsi, les références à García Márquez sont manifestes et agissent comme un clin d'œil au lecteur, l'invitant à découvrir un principe d'écriture revendiquant un lien avec l'Amérique latine.

Pour ce qui est de Rachid Mimouni, toutes les études dédiées à l'intertextualité dans ses romans mettent en lumière des traces de grands écrivains tels que Kateb Yacine, Gabriel García Márquez et Rachid Boudjedra. Faouzia Bendjelid et Abla Houichi soulignent que *L'honneur de la tribu* reprend les thèmes instaurés par Kateb Yacine dans *Nedjma* (Kateb, 1956) et *La Répudiation* de Boudjedra, à savoir le réquisitoire contre le déracinement culturel engendré par le colonialisme. En effet, la manifestation du roman de Kateb Yacine se fait plus prononcée chez Rachid Mimouni. Les deux auteurs abordent le thème de la contestation sociale et politique, ainsi que le devenir des populations maghrébines. Il s'agit essentiellement d'une contestation sociale et d'un retour à la culture ancestrale. En se focalisant sur ce thème, Naget Khada (Khada, 1995) poursuit le processus narratif dans *L'honneur de la tribu*, suivant les traces des légendes qui coexistaient avec les épopées nationales et les romans de pillage. À ce sujet, Naget Khada considère le travail de Mimouni comme englobant les ancêtres à plusieurs niveaux, car, à l'instar de Kateb Yacine, il préfère les questions d'identité à des moments historiques clés à travers la représentation de ces ancêtres. Ainsi, à l'image de *Nedjma* de Kateb Yacine, le roman de Mimouni constitue un réquisitoire contre les aspects préjudiciables de l'école occidentale et dénonce le déracinement culturel provoqué par le colonialisme.

Tous ces exemples démontrent clairement l'influence de certains auteurs sur Mimouni, à l'instar de Kateb Yacine. Ces écrivains ont rédigé leurs romans à une période où la littérature maghrébine, notamment le genre romanesque, recherchait une forme et une identité distinctes. D'un point de vue esthétique, ils s'inscrivent dans une logique de rupture avec les modèles occidentaux. Rappelons que l'œuvre de Kateb Yacine a vu le jour dans les années

1950, à une époque où la menace d'effacement du patrimoine culturel était préoccupante, et la nécessité de préserver l'identité nationale était perçue comme un impératif vital répondant aux attentes des lecteurs algériens. Cependant, à ce moment historique des années 1980, nous observons l'émergence d'une toute nouvelle préoccupation : le confinement et l'enfermement dans le passé.

Face au nouvel environnement sociopolitique, les œuvres de Mimouni, cherchent à réévaluer les conditions du peuple algérien « *en situation coloniale, acculturé, luttant contre la dépersonnalisation* », remettant en question les « traditions pures » qui animaient cette « *hantise de Keblout l'ancêtre et [sa] recherche consciente des traditions tribales* » (Arnaud, 1973). La condition des personnages de Rachid Mimouni, optant pour l'exil volontaire afin de préserver leurs traditions, conduit à une reprise critique du thème de l'ascendance (Khada, 1995), conférant à l'œuvre de Kateb Yacine une position centrale dans la littérature maghrébine. Cela rouvre la question d'une société enfermée dans une impasse historique et du destin des tribus en tant que refuges contre les influences extérieures.

Chez Kateb Yacine, l'utilisation du temps mythique pour marquer une rupture avec les codes narratifs linéaires caractéristiques de la représentation réaliste serait la preuve vivante d'une attitude qui, chez Mimouni, est devenue une traduction de la durée de l'obsession. Il arrête le passage du Présent et ruine l'avenir. L'auteur pousse cette absence de mouvement à l'extrême dans cette partie du récit, révélant des histoires du passé qui, à sa manière, symbolisent la fin d'une histoire figurée dans la nuit des temps. C'est dans cette rigidité que se concrétise l'échec du personnage de Mimouni.

En prenant l'exemple du personnage féminin Suzanne chez Mimouni et en le comparant à celui de Kateb Yacine, Suzy, on observe cette dynamique. Chez Mimouni, Suzanne est décrite comme étant « *dotée d'un corps épais et brut, plus lourd qu'une meule à grains. Ses paupières sans cils étaient infectées en permanence et restaient en proie des mouches. Ses joues ternes ressemblaient aux feuilles mortes de l'automne. Ses cheveux rares et filandreux laissaient briller au soleil le cuir gras de son crâne...* » (Mimouni R. , 1989, p. 97). À l'inverse de Suzy dans *Nedjma*, où elle est décrite comme un personnage réunissant « toutes les disgrâces humaines » selon l'ordre divin, Mimouni dresse un portrait totalement opposé.

En plus de Suzanne et Suzy, d'autres parallèles étonnants attirent l'attention du lecteur. Par exemple, le jeune préfet, Omar El Mabrouk, une figure atypique qui transgresse les traditions de la tribu, partage curieusement son nom avec Si Mabrouk, Serviteur et gardien de l'Ordre légendaire de Keblout. Ces coïncidences, manifestes à différents niveaux, suscitent des interrogations sur la volonté de Mimouni de remettre en question les traditions saluaires défendues par Kateb Yacine dans *Nedjma*.

Il est important de noter que les habitants de Nadhor et de Zitouna sont gouvernés par la même structure tribale et pratiquent rigoureusement les mêmes coutumes. Les derniers représentants de la tribu Keblout ont vécu dans un isolement total en recourant aux mariages consanguins, devenus le seul moyen de préserver leur identité de groupe face aux menaces coloniales. Cette constatation devient encore plus frappante lorsque des similitudes émergent dans les discours du dernier sage du village Zitouna et de celui du Keblout.

Keblout	Le dernier sage de Zitouna
« La tribu décimée rassembla ses liens, renforça la pratique du mariage consanguin, prit d'autre noms pour échapper aux représailles, tout en laissant une poignée de vieillards, de veuves et d'orphelins dans le patrimoine profané, qui devait pour le moins garder la trace, le souvenir de la tribu défunte ». (Kateb Y. , 1956, p. 118)	« Vous allez vous y installer, vous fermez au monde et resserrer vos liens, oublier ce qui vous sépare au profit de ce qui vous rapproche. Vous pratiquez les mariages consanguins sans enfreindre la loi du Messager. Inutile d'élever autour de vous de hauts murs d'enceinte ». (Mimouni R. , 1989, p. 40)

Ainsi, dans le roman de Kateb Yacine, les descendants de Keblout sont coupables de ne pas suivre l'exemple de leurs ancêtres et de trahir leur alliance. Les habitants du village de Zitouna dans *L'honneur de la tribu*, quant à eux, ont pris au sérieux les conseils du dernier sage du village et sont devenus prisonniers de leur temps et de leur espace.

D'autre part, en lisant *L'honneur de la tribu*, on observe une relation intertextuelle avec *Cent ans de solitude* de García Márquez au niveau du contenu. En effet, à l'instar du roman de Mimouni qui narre l'histoire des habitants du village Zitouna, celui de Gabriel García Márquez dépeint celle des habitants du village de Macondo, perdu quelque part entre les montagnes. La similitude entre les deux textes réside dans l'arbre généalogique : dans *Cent ans de solitude*, il s'agit de la vie de quatre générations, tandis que dans le texte de Mimouni, il s'agit également de la vie des générations de Hassan El Mabrouk, Slimane El Mabrouk, Omar El Mabrouk et des Juges.

Un autre point de convergence réside dans le thème commun aux deux romans : la confrontation entre la tradition et la modernité, la modernité étant imposée aux villageois de l'extérieur. Le deuxième thème qui suscite notre attention est celui de l'inceste, la descendance de Hassan El Mabrouk présentant des similitudes avec la famille Buendía de *Cent ans de solitude* (Marquez, 1967). La stature imposante des hommes de la famille et la dimension exceptionnelle de certains d'entre eux rappellent également la famille géante de *L'honneur de la tribu*. Les deux romans partagent également un personnage récurrent : le Saltimbanque (Annani, 2003). Bien que le Saltimbanque de Mimouni diffère de celui de García Márquez, ils partagent plusieurs caractéristiques communes. Dans *Cent ans de solitude*, le rôle de Melquiades est très significatif. Au fil de l'histoire, il développe une amitié avec la famille Buendía et, grâce à sa troupe, introduit la modernité dans le village de Macondo. Il apporte des tapis volants, des glaces, le premier dentier, et d'autres innovations que les villageois considèrent comme miraculeuses. Melquiades parcourt le monde, découvre la science et la modernité, et écrit le destin des Buendía sur un parchemin qui ne peut être déchiffré qu'après cent ans de solitude familiale, alors que la lignée est sur le point de s'éteindre définitivement.

Contrairement à García Márquez, Mimouni nous offre une interprétation légèrement différente du Saltimbanque. Cette divergence réside dans leur attitude envers les villageois. Le personnage de Mimouni, bien qu'il voyage également abondamment, se distingue par ses menaces constantes envers les habitants du village de Zitouna : « *J'ai dix siècles d'existence, [...]. J'ai donc largement eu le temps de visiter les sept continents et de commettre les sept péchés capitaux* » (Mimouni R. , 1989, p. 70). Après avoir énuméré tous les endroits qu'il a visités, le Saltimbanque s'adresse aux villageois de la manière suivante : « *Souvenez-vous que la victoire appartient souvent au plus déterminé, non au plus fort. Je sais que mes paroles ne peuvent pénétrer vos consciences obscurcies* » (Mimouni R. , 1989, p. 70).

À l'issue de cette exploration des références littéraires utilisées par les deux auteurs, une observation majeure se dégage : les œuvres de Mimouni et de Sony Labou Tansi sont truffées de citations. Des liens significatifs émergent entre *Cent ans de solitude*, *L'honneur de la tribu* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, que ce soit au niveau des personnages ou des thèmes. Des convergences se dessinent également entre *L'Etat honteux* et *Le pleure-rire* d'Henri Lopes (Lopes, 1982), ainsi qu'entre *Nedjma* de Kateb Yacine et les textes de Mimouni.

1.2.2. Les allusions aux textes sacrés : La Bible et le Coran

Les textes de notre corpus font référence à plusieurs reprises à des textes sacrés, à savoir le Coran chez Rachid Mimouni et la Bible chez Sony Labou Tansi. Les textes bibliques, qu'il s'agisse de l'Ancien ou du Nouveau Testament, ainsi que le Coran, sont fréquemment évoqués dans le discours littéraire. Jean Claude Bologne souligne la persistance de la Bible dans les textes littéraires en affirmant que « *la Bible judéo-chrétienne et la mythologie gréco-romaine ont coexisté harmonieusement dans l'éducation et la culture humanistes. Même si cela s'est quelque peu estompé de notre mémoire, ces références ne sont pas tombées dans l'oubli. Elles ont semé dans notre langue des mots, des expressions et des proverbes...* » (Mbanga, 1996, p. 60).

Dans le cas de Sony Labou Tansi, des références aux textes bibliques émergent à plusieurs reprises dans ses œuvres. Ces répétitions se manifestent souvent par une dégradation de la Parole de Dieu à travers la parodie et l'insertion directe d'un langage vulgaire. Dans sa démarche littéraire, il a fréquemment attribué une dimension spirituelle à son combat et à son existence (Devesa, 1996). L'auteur lui-même confirme cette dimension en déclarant : « *Qui connaît les grands poètes de la Bible ? Je suis autrement étonné que les gens qui étudient les belles lettres n'étudient pas certains auteurs bibliques : Et la lumière fut, c'est le plus beau vers que je connaisse* » (Henry Alain-Kamal, 2012, p. 289).

Les textes bibliques sont fréquemment évoqués dans *L'État honteux*. La présence de références bibliques est mise en évidence à la fin du roman lors de la visite de Martillimi Lopez dans le pays. Chaque fois que le narrateur évoque un crime commis par le dictateur, il fait référence à la crucifixion du Christ : « *Si tu as un Dieu, ne va pas lui demander de nous pardonner sous prétexte qu'on ne saurait pas ce qu'on fait. Je le sais moi* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 115). La cruauté et le sadisme atteignent des proportions si insensées que le dictateur Martillimi Lopez invente le châtiment masculin pour remplacer la peine de mort. Lorsqu'un prisonnier de la tribu Bhas est torturé, le dictateur va jusqu'à lui arracher son sexe, l'empêchant ainsi de s'approcher des vierges.

Je te parie qu'avec un instrument pareil tu as dû en souffler des vierges, mais moi je te la prends. Pour la simple raison que tu n'en auras pas besoin dans ton cercueil. [...] Tu es bhas et la réputation des Bhas c'est d'être dans tous les coups. Vous comprenez donc pourquoi quand j'ai un Bhas entre les doigts je « bhande (Labou Tansi S. , 1981, p. 116).

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, afin de constater la mort d'Estina Benta, la police arrive à Valancia, accompagnée d'un médecin et d'un juge fédéral, entonnant un chant très significatif qui étonne la narratrice : « *Nous ne comprenons pas pourquoi ils chantent le Magnificat au lieu de l'hymne national ou de l'air de Nsanga-Norda* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 161). Le terme « *Magnificat* » renvoie à l'hymne chanté en l'honneur de la Vierge Marie, une prière empreinte d'espoir et de gratitude où Marie loue Dieu et place sa confiance en Lui.

En ce temps-là,
Marie rendit grâce au Seigneur en disant :
« Mon âme exalte le Seigneur, exulte mon esprit en Dieu, mon Sauveur !
Il s'est penché sur son humble servante ; désormais tous les âges me diront
bienheureuse.
Le Puissant fit pour moi des merveilles ;
Saint est son nom !
Sa miséricorde s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignent. (Luc, I. 46).

Par conséquent, le groupe accompagnant la police pour assister à l'assassinat d'Estina Benta par son mari Lorsa Lopez a entonné *Le Magnificat*. Plutôt que de choisir l'hymne national, le groupe a opté pour le Magnificat, symbolisant ainsi la fin du monde, car « *personne ne comprenait rien à rien* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 159), et même les explications de Nansa Mopata ne suscitaient guère d'attention : « *personne ne prêtait attention à ses apocalypses* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 159).

Avec Rachid Mimouni, l'utilisation des textes sacrés vise à rétablir l'identité culturelle arabo-musulmane. *L'honneur de la tribu* narre l'évolution du village de Zitouna, niché quelque part entre les montagnes. Les résidents de ce lieu rejettent toute intrusion étrangère et estiment que toute modernisation doit respecter leurs traditions. En réponse à une question sur les sites mémoriels, Rachid Mimouni affirme :

La première tentative de réappropriation de la mémoire est le discours religieux, mais c'est un discours totalement archaïque, qui fait l'impasse sur quatorze siècles et remonte directement aux origines de la révélation islamique. Il est rassurant parce qu'il propose un système de valeurs fermé et supprime une partie d'angoisse, mais il ne résout pas les problèmes quotidiens du jeune qui vit dans rue parce qu'on lui propose uniquement des valeurs archaïques (Fabre T. , 1989, pp. 72- 74).

Les habitants du village Zitouna vivent en autarcie, guidés uniquement par le Coran : « *Vos meilleurs remparts seront votre solidarité et votre foi. Vous n'admettez ni n'agresserez les étrangers, vous contentant de les laisser glisser sur la carapace de votre indifférence* »

(Labou Tansi S. , 1989, p. 41). Leur désintérêt et leur refus de moderniser le village les ont maintenus à l'écart de l'histoire depuis qu'ils ont quitté leur « *vallée heureuse* ». L'indifférence semble refléter l'incapacité des hommes de religion à comprendre et à interpréter le texte coranique pour l'adapter à la modernité.

1.2.3. L'intertextualité historique

Mimouni et Labou Tansi incorporent fréquemment des éléments historiques dans leurs œuvres. Pour eux, l'histoire englobe le passé et le présent de leurs nations respectives. Leurs romans sont profondément enracinés dans l'histoire moderne de l'Algérie (Mimouni) et dans l'histoire contemporaine du Congo (Labou Tansi). En effet, à travers l'analyse de notre corpus, il est évident que ces deux écrivains se sont inspirés de faits historiques réels pour élaborer leurs récits. Pour Sony Labou Tansi, ses romans regorgent de références à des personnages ou à des événements historiques.

L'influence de Patrice Lumumba se manifeste à travers tous les romans de Sony Labou Tansi. En effet, le nom de ce révolutionnaire surgit dans *L'Anté-peuple* : « *Il [Dadou] était directeur de collège normal, ancien de l'université de Lovanium – ancien partisan de Lumumba...* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 14). Le protagoniste de *L'Anté-peuple*, en quittant la ville, trouve refuge dans le village des pêcheurs. Dénoncé, il est violemment agressé par quelques habitants de ce village. Cette scène nous évoque la version « *officielle* » selon laquelle Patrice Lumumba aurait réussi à s'évader trois semaines après son arrestation, mais aurait été lynché par des villageois qui l'auraient reconnu. (Goddard, 2020).

La Belgique s'opposait aux idées de Patrice Lumumba, réussi à persuader le président Joseph Kasa-Vubu que la seule solution pour hâter la sécession était de se débarrasser de Patrice Lumumba, c'est-à-dire de le destituer de son poste de Premier ministre. Le 5 septembre, le président, en réalité un subordonné des puissances coloniales, a annoncé le limogeage de son Premier ministre ainsi que de six membres de son gouvernement. Lumumba, incapable de comprendre la décision de son président, a dénoncé cette mesure inconstitutionnelle et a réagi en destituant Kasa-Vubu. La situation est alors devenue chaotique : d'un côté, un président soutenu par les puissances occidentales et les Nations unies, et de l'autre, Lumumba bénéficiant du soutien du Sénat et de la Chambre des représentants, qui lui ont accordé les pleins pouvoirs le 13 septembre.

Cependant, dès le lendemain, le 14 septembre, le colonel Joseph Mobutu annonce la neutralité de l'establishment politique jusqu'à la fin de l'année et nomme un commissaire sous sa direction. Lumumba est ensuite placé en résidence surveillée, privé de tout contact avec la base populaire. Confronté à ce chaos, Lumumba décide de déplacer ses activités vers Stanleyville, l'actuelle Kisangani. Toutefois, avec le concours des puissances occidentales, les autorités décident de l'arrêter avant qu'il ne puisse rallier pleinement la population à sa cause et reprendre le contrôle de son pays. Ainsi, le 27 novembre, il entame son périple vers Stanleyville, mais est arrêté juste avant de traverser la rivière Sankara, le dernier obstacle avant d'atteindre son objectif. Malgré une tentative de fuite, il est capturé par des soldats congolais. (Michel T. , 1999).

Le nom de Lumumba est également mentionné dans *L'Etat honteux* : « ... nous avons condamné la mort de Lumumba et celle de Biko, pendant que nous applaudissons l'assassinat de Yambo » (Labou Tansi S. , 1981, p. 126). Il fait également surface dans *Les yeux du volcan*, où des parallèles sont établis entre ce personnage historique et le protagoniste. Dans *La vie et demie*, le sort réservé à Martial rappelle celui du personnage historique Patrice Lumumba. Les deux sont également soumis à la torture et démembrés.

D'autres noms, personnages et événements historiques traversent aussi les textes de Labou. Dans *Les yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs*, le lecteur est confronté à une ville au nom évocateur : Tombalbaye. Ce nom rappelle François N'Garta Tombalbaye, homme politique tchadien né à Bisaba en 1918. Président de la République en 1960, il reçoit le soutien armé de la France en 1968 pour réprimer une insurrection dans le nord du pays ; réélu en 1969, il meurt lors d'un coup d'État à N'Djamena en 1975. D'autres noms de personnages ont également été évoqués, tels que Mao Tsé-Toung, fondateur du parti communiste et homme d'État chinois, dans *Les yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs*. Nous trouvons également le nom d'un personnage lié à l'histoire du Congo, André Grenard, dit Matsoua, né le 17 janvier 1899. Il se rebelle contre l'autorité coloniale, fonde l'Association Amicale à des fins politiques, est arrêté, emprisonné et meurt en prison le 13 janvier 1944.

Chez Mimouni, l'utilisation de l'Histoire est également fréquente. Dans ses romans, les données historiques sont scrutées pour dévoiler les mystères du passé. Mimouni se distingue par son retour aux origines de la tribu, une composante humaine, sociale et culturelle fondamentale de la société algérienne. Son projet d'écriture vise à reconquérir un passé

lointain dont les enseignements sont riches mais tendent à être oubliés. En évoquant cette immersion dans l'histoire dans les textes de Mimouni, Faouzia Bendjelid affirme : « *C'est dans l'Histoire que Mimouni explore en ses profondeurs, en ses strates de non-dit pour donner forme et parole aux oubliés, aux silencieux, aux aphasiques, aux muets, aux bègues et aux ombres dans cet univers du temps et des morts* » (Bendjelid, 2006, p. 522).

En somme, dans ses romans, Mimouni cherche fréquemment à établir des liens étroits entre l'intrigue du roman et l'histoire de la société algérienne. Son récit sert à deux desseins majeurs : d'une part, l'objectif historique propre à l'histoire fictionnelle elle-même, en évoquant l'histoire de l'Algérie à l'époque coloniale, et d'autre part, l'objectif historique de la période postindépendance, surtout les années 70 et 80. En d'autres termes, en faisant appel à l'histoire, Rachid Mimouni cherche à démontrer que les récits qu'il narre font partie intégrante de l'histoire des peuples vivant à l'époque postcoloniale, en quête de leur identité propre et de récits perdus.

2. La part du mythe chez Mimouni et Labou Tansi

Émettre une définition précise du mythe représente un défi, car il existe une diversité de conceptions dépendant des différentes disciplines qui étudient le phénomène. Chaque discipline propose sa propre définition en mettant l'accent sur des aspects tels que la dimension religieuse, historique, ou philosophique du mythe. Mircea Eliade souligne que le mythe « *est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée dans des perspectives multiples et complémentaires* » (Eliade M. , 1963, p. 16). D'après lui, le mythe raconte « *une histoire vraie [et] sacrée* » et fixe « *les modèles exemplaires de toutes les actions humaines significatives* » et « *confère par-là, la même signification et valeur à l'existence* » (Eliade, 1963, p. 21). Dans *Le Petit Robert* le mythe est défini comme :

Un récit imaginaire, d'origine populaire ou littéraire, qui met en scène des personnages extraordinaires, surhumains ou divins, dont les événements fabuleux ou légendaires tantôt retracent l'histoire d'une communauté, tantôt symbolisent des aspects de la condition humaine, tantôt traduisent les croyances, les aspirations ou les angoisses de la collectivité pour laquelle ce mythe a un sens (Le Petit Robert, 1987, 1251).

Parmi ces définitions, il apparaît que le mythe traditionnel se présente comme un récit d'origine où des entités surnaturelles ou divines, revêtant une nature idéale telle que des dieux, des messagers, ou des héros, assument le rôle de créateurs. En tant que narration détaillant les débuts, ce récit est intégré et accepté par la société à laquelle il est destiné. Cette

caractéristique sacrée le distingue du simple conte, qui ne possède pas cette aura sacrée et n'est pas l'objet d'une vénération, contrairement aux mythes liés à la mer ou aux créatures marines. Bien que la dimension merveilleuse et surnaturelle soit cruciale, le mythe demeure une expression de la réalité du monde, comme souligné par Lévi-Strauss. Selon ce dernier, le conte ne s'harmonise pas avec le contexte auquel il est lié (Lévi-Straus, 1973, pp. 139-173).

Une autre définition qui retient notre attention et qui sera explorée tout au long de notre analyse est celle avancée par Wunenburger, (Wunenburger, 1994) mettant en avant l'indissociabilité du mythe de la création collective dans le cadre d'une civilisation orale. Selon lui, la compréhension du mythe doit découler de son expression vivante et de son utilisation réelle. Il souligne que la pertinence du mythe réside dans sa transmission et qu'il revêt toujours une signification pour ceux qui le transmettent (Wunenburger, 1994, p. 51). En plus de son aspect narratif, Wunenburger aborde également la fonction structurale du mythe le considérant comme un récit :

Doté d'une structure et d'une fonction, d'une substance symbolique et d'une valeur pragmatique : il se présente, d'un côté, comme une mise en scène, comme scénario particulier [...], qui agence des événements déterminés, et d'autres, il est destiné à être récité, raconté à d'autres, et répété par d'autres porte-parole encore. Bref, il est à la fois un message et un médium, un corpus d'histoires à décrypter et une pratique sociale narrative (Wunenburger, 1994, p. 53)

Parmi ces diverses définitions, on peut retenir que le mythe, en tant que tel, se présente comme un récit essentiellement dépourvu de nom, anonyme, ayant pour vocation première celle de narrer. Cette fonction narrative émane du sens même de « palabra », qui, étymologiquement, se réfère à une histoire, un récit, une fiction. Dans sa Poétique, Aristote, lorsqu'il aborde la tragédie, utilise le terme « *muthos* », que nous employons aujourd'hui pour désigner la narration d'une histoire. Il décrit le mythe comme englobant à la fois le début, le milieu et la fin, capable ainsi de lier différents récits et de leur conférer un sens.

2.1.L'écriture du mythe des origines

Le mythe occupe une place prépondérante dans le roman francophone africain, agissant comme un élément narratif riche et polysémique qui permet aux écrivains de sonder l'histoire, la culture et l'identité de l'Afrique. L'utilisation du mythe dans ces œuvres littéraires transcende souvent le simple récit traditionnel pour devenir un moyen d'explorer des thèmes universels, de critiquer les réalités contemporaines et de construire une vision complexe de la

société africaine. Les écrivains africains francophones utilisent fréquemment le mythe comme moyen d'ancrer leur récit dans la richesse culturelle du continent. Les mythes traditionnels, les légendes et les contes oraux deviennent des outils narratifs pour explorer et réaffirmer l'identité africaine dans un contexte postcolonial.

De plus, les écrivains réinterprètent souvent les mythes traditionnels pour les adapter à des contextes contemporains ou pour exprimer des préoccupations spécifiques. Cela peut inclure la réécriture de héros mythologiques, la création de versions modernes de mythes, ou l'exploration de thèmes mythiques à la lumière des réalités actuelles. Ces mythes sont utilisés pour examiner les dynamiques sociales et politiques de la société africaine. Les romanciers créent des allégories à travers des récits mythiques afin de critiquer les systèmes de pouvoir, de révéler les inégalités sociales, ou de mettre en lumière des questions telles que la corruption, la migration ou la lutte pour la liberté.

Dans le cadre de notre corpus, les mythes peuvent servir de lien avec l'histoire africaine, offrant un moyen d'explorer le passé, de conserver la mémoire collective et de réfléchir aux conséquences du colonialisme. Certains romans utilisent des figures mythiques pour commenter ou reconsidérer des événements historiques, le mythe de Kimpa Vita dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* ainsi que la figure de Patrice Lumumba dans *L'Anté-peuple*.

Certains éléments mythiques sont également utilisés comme des symboles ou des métaphores dans les romans. Des personnages mythiques, des créatures fantastiques ou des événements légendaires deviennent des dispositifs symboliques qui enrichissent la signification du récit, le Saltimbanque dans *L'honneur de la tribu*. Il s'agit ici de montrer que Mimouni et Labou Tansi explorent la dimension spirituelle des mythes pour interroger la relation entre l'individu, la communauté et le cosmos. Pour eux, l'utilisation du mythe est une pratique littéraire qui contribue à la profondeur et à la complexité des récits. En fusionnant les éléments mythiques avec les réalités contemporaines, les écrivains produisent des œuvres qui offrent une compréhension nuancée et multifacette de l'Afrique et de sa place dans le monde.

Plus de soixante ans après la décolonisation de l'Afrique, certaines approches persistent à imposer un choix dans l'analyse des œuvres : les confiner à une mémoire orale empreinte de nostalgie pour l'authenticité et l'originalité, ignorant parfois la marque postcoloniale de l'histoire. Cette approche doit néanmoins reconnaître la réalité de l'impact des multiples civilisations, même si elle porte le poids d'une violence historique douloureuse.

Ainsi, la littérature africaine en français se révèle comme un champ dynamique explorant les mythologies africaines, orientales et occidentales. Notre perspective se concentre sur la correspondance entre le discours des deux auteurs et les diverses idées mythologiques exploitées dans leurs romans. Dans cette optique, une œuvre romanesque intègre divers mythes et se présente comme un univers hétérogène. L'étude de la mythologie dans les romans de notre corpus doit être appréhendée comme une démarche littéraire ouverte, visant à observer l'influence de la tradition orale (en Afrique noire et au Maghreb) sur les récits des deux écrivains, sans nécessairement affirmer le rejet du rationalisme et de l'esprit scientifique de leur part.

Les romans de de Mimouni et de Labou Tansi explorent des images et des réflexions mythologiques, car pour ces deux auteurs, l'acte d'écrire représente une quête et une exploration de la mémoire. Leurs récits sondent des territoires et des peuples, ne créant pas des histoires, mais les extrayant de la mémoire ou de ce qui a survécu dans celle de leurs communautés. D'un point de vue social et historique, le mythe est le premier système de sens qui influe sur la fiction. Les éléments mythologiques présents dans les œuvres sont familiers et partagés par la communauté, acquérant ainsi le statut d'objets, de lieux ou de croyances appartenant au domaine sacré. Les romans de notre corpus se démarquent par l'importance accordée aux récits des ancêtres, qui détaillent des événements liés à une période très ancienne de la vie humaine. Cette parole ancestrale est particulièrement présente dans *L'honneur de la tribu* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*.

2.1.1. *L'honneur de la tribu* : l'écriture du mythe fondateur

En étudiant la présence du mythe dans les romans de Rachid Mimouni, Abla Houichi observe qu'il est «*convoqué par l'auteur n'est pas de simple fiction, mais un mythe fondateur, récit aux significations profondes qui véhiculent l'idéologie du peuple à l'instar des légendes. Il offre au lecteur la vision du monde, la philosophie et la morale du peuple dont il issu l'écrivain* » (Houichi A. , 2017, p. 207). Selon elle, l'utilisation du mythe est particulièrement marquante, surtout dans *L'honneur de la tribu*, un texte qui se distingue par son recours au merveilleux et à la légende. Des événements mythologiques sont fréquemment évoqués pour mettre en lumière des aspects spécifiques de la société contemporaine (celui du saltimbanque et de l'ours). Ce texte qui, qui tourne en dérision la réalité, est agrémenté d'une multitude d'images surréalistes. Le narrateur y fait allusion au mythe des origines, transmis à travers la tradition orale et partagé par l'ensemble de la communauté. Cette partie de l'histoire, racontée

par nos ancêtres, trouve son expression dans cet héritage de tradition orale, classé parmi les mythes, croyances et idées primitives.

L'histoire de la tribu de Zitouna est relatée par l'un de ses résidents, en partie influencée par ce que Durand identifie comme la dimension fantasmatique dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Présentée par le plus ancien habitant de la tribu, la mémoire de Zitouna est transmise comme un legs des temps primitifs, établissant ainsi une connexion entre le lecteur et le village. Le témoignage du narrateur âgé permet d'établir un lien avec le passé, préservant ainsi la mémoire des manipulations abusives qui pourraient survenir à l'aube de l'Indépendance. Le récit est relayé par le pronom « nous » au lieu du groupe, et le narrateur insiste sur le fait : « *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 R. , 1989, p. 125). Les rancunes de l'histoire sont accentuées par l'assaut de la modernité sur le village qui s'est fermé et jusqu'alors coupé du monde.

La mémoire de Zitouna demeure un réservoir préservé, offrant une vision authentique du village qui survit à toutes les interventions tumultueuses de l'histoire. Ce « nous » collectif permet le renouvellement de la mémoire collective, avec le vieux narrateur servant de porte-parole privilégié. Les habitants de Zitouna ont expérimenté cette double force de transcender l'histoire tout en perpétuant la mémoire, en se détournant de tous les événements dévastateurs et en se retranchant derrière leurs seuls remparts : la religion, la langue et la mémoire. Ni les vagues de l'histoire, ni la France, ni l'armée, ni les bouleversements qui s'ensuivraient ne pouvaient les déloger. Seule l'intrusion de la modernité a réussi à briser le cocon protecteur de Zitouna. Cette invasion s'est avérée tellement déstabilisante que ses conséquences sur Zitouna ont été bien plus préjudiciables que celles du colonialisme, comme l'a parfaitement souligné le fils illégitime d'Omar el Mabrouk à son père : « *vous ne vous seriez levés contre le colonisateur que pour le remplacer* » (Mimouni R. , 1989, p. 210). L'histoire du village Zitouna revêt une importance capitale, car elle demeure inscrite dans la mémoire collective. En ce sens, la mémoire s'inscrit dans les moments essentiels qui abolissent toutes les frontières temporelles.

Zitouna, un village niché au cœur des montagnes, incarne un lieu antique caractéristique, peint comme un « *endroit d'exil et d'oubli* » (Mimouni R. , 1989, p. 75), considéré comme « *le plus isolé du monde* » (Mimouni R. , 1989, p. 78). Les résidents qui se

sont établis dans ce « désert incontesté » ont longtemps maintenu des liens étroits avec leurs modèles ancestraux, se concentrant uniquement sur la préservation de leur survie dans ce territoire désolé. Les contraintes spatiales sont exacerbées par les contraintes spirituelles d'un lieu où la souffrance s'entremêle avec l'ignorance, les croyances superstitieuses et les traditions dépassées. Les habitants semblent vivre dans une sorte de léthargie, synchronisant leur existence avec les saisons et réagissant à l'apparition annuelle d'une figure mystérieuse, arborant une barbe prophétique sauvage et de longs cheveux roux. Ce personnage prétend être coupable des « sept péchés capitaux », captivant les habitants de Zitouna avec ses récits et les mettant au défi de combattre son « compagnon d'errance », l'ours. Après la tragédie de la mort du géant Slimane, survenue lors d'une bataille avec un ours et sans personne pour le secourir, il prophétise aux habitants que leur monde est sur le point de s'achever.

Le grand bouleversement débute avec l'arrivée d'Omar El Mabrouk, un jeune homme étranger au village, désigné par le nouveau régime après l'indépendance pour occuper le poste de préfet, chargé principalement de moderniser le village de Zitouna : « *Apprenez que désormais il n'existe en ce lieu qu'une autorité et une seule : la mienne, et qu'avant de permettre de péter ou d'essuyer votre morve il faudra m'en demander la permission* » (Mimouni R. , 1989, p. 165). Son plan va perturber leur monde en mettant en œuvre des mesures de modernisation imposant une modernité draconienne aux résidents comme châtiment.

L'expérience de Mimouni est imprégnée d'une dimension irréelle. Le merveilleux et le surnaturel sont intégrés à la structure de ses œuvres, en particulier dans son récit intitulé *L'Honneur de la tribu*. Pour Mimouni, le caractère fantastique émane de la narration d'événements inhabituels où le monde suit une logique narrative propre. Perturber cette normalité tranquille par des événements extraordinaires équivaut à une rupture avec l'ordre établi. C'est précisément ce qui se produit avec l'introduction d'un personnage singulier et mystérieux : un saltimbanque. Son récit occupe une place significative dans *L'Honneur de la tribu*, et il est relayé par deux voix distinctes : celle du Saltimbanque et celle du vieux narrateur qui intervient de manière sporadique pour introduire des personnages et des événements. Le Saltimbanque se distingue en tant que personnage remarquable qui visite annuellement la tribu de Zitouna pour proposer ses produits : « *C'est vous dire le coût du savoir concentré en ces flacons que tout à l'heure je vous céderai pour deux sous pièce* » (Mimouni R. , 1989, p. 70).

Dans le roman, le domaine du mythe se trouve magnifié par la présence du Saltimbanque, un personnage à la fois tangible et légendaire, fusionnant en lui les traits de Tombéza et de Vingt-cinq dans *Le Fleuve détourné*. En tant que seul élément de variation dans la solitude du village de Zitouna, il a acquis une signification quasi-cyclique pour lui. Lors d'une de ses visites, il exprime ainsi : « *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 R. , 1989, p. 70). Cette déclaration préfigure une apocalypse imminente qui s'abattra sur le village de Zitouna. En effet, dès qu'ils ont aperçu le nouveau préfet, Omar El Mabrouk, pour la première fois, les villageois ont instantanément évoqué le célèbre Saltimbanque :

Oui, à l'apparition d'Omar El Mabrouk, nous fûmes nombreux à nous remémorer les prédictions de cet étrange bohémien, mi-camelot, mi-saltimbanque, avec sa barbe folle de prophète et ses longs cheveux flottant au vent, qui s'en venait chaque année visiter notre village. (Mimouni R. , 1989, p. 69).

Dans son ouvrage sur le fantastique (Malrieu, *Le Fantastique*, 1992) Jean Malrieu met en évidence l'influence durable du récit fantastique sur la littérature occidentale. Les nombreuses tentatives de définition témoignent de la complexité théorique et conceptuelle entourant ce genre, suscitant une certaine hésitation parmi les critiques littéraires. D'après lui, le fantastique « *se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle...* » (Malrieu, 1992, p. 5), c'est-à-dire qu'il ne faut pas le confondre avec « *l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui impliquent un dépaysement de l'esprit* » (Malrieu, 1992, p. 5).

Effectivement, le Saltimbanque relate son parcours à travers la planète comme une métaphore symbolique de la nécessité pressante de transformation intérieure et de la quête de soi. À travers ses divers périples mondiaux, le Saltimbanque adresse un message aux résidents de Zitouna : s'ils aspirent à échapper à l'oubli, ils doivent « *retrouver la mémoire avec l'ambition d'un avenir* » (Mimouni R. , 1989, p. 69). Dans le récit du Saltimbanque, les mots s'étirent, débordent et prennent une ampleur éloquente pour accentuer le caractère fantastique de l'histoire (Bendjelid, 2006). La démesure du texte, les torrents de langage et la submersion de mots aux contours difficiles à appréhender révèlent toute la portée du fantasme des personnages. Le rythme remarquable de l'histoire prend forme à partir de ces éléments. Son discours allie l'intemporalité mythique à une connaissance parfaite des espaces, comme en témoigne son affirmation d'avoir : « *dix siècles d'existence, sans compter les années* »

poussières de [son] âge » (Mimouni R. , 1989, p. 70) et qu'il avait donc suffisamment « *eu le temps de visiter les sept continents* » (Mimouni R. , 1989, p. 70). Le discours du Saltimbanque met en évidence que la vie est une aventure terrestre, se métamorphosant en une multitude d'images, de réalités, de mondes riches de sens, grâce à la créativité des verbes qui insufflent la vie car la quête demeure éternellement en mouvement. La recherche constante de la connaissance et de la vérité.

Au cours de son discours stupéfiant, il a inventé les lieux les plus extravagants de ses voyages. En transgressant les repères habituels de la rationalité, ces phrases subissent une rupture sémantique : leur sens est enveloppé d'aberration. Le signifiant transcende le signifié, et même lorsque certains termes sont associés à une référence, l'imaginaire prévaut ou est totalement négligé ; cet ancrage référentiel semble récalcitrant à suivre l'ordre du discours rationnel : « *J'ai traversé les pays où l'on marche sur la tête, qui ont l'hiver en été* » (Mimouni R. , 1989, p. 71).

2.1.2. La légende de l'inceste puni

Dans le récit, la stupéfaction découle du traitement de l'immobilisme historique considéré comme une sanction pour les relations illicites. De nombreuses représentations symboliques comportent des connotations ironiques manifestes, notamment le surnom péjoratif de « dinosaure » attribué aux habitants de Zitouna. Les fossiles, témoins de la richesse passée, semblent pétrifiés dans une époque irréversible, dépourvue du pouvoir de rompre la malédiction qui pèse sur eux. Le suicide d'Omar revêt une dimension punitive, marquant précisément la rupture de cette condition désespérée en commémorant la clôture du passé historique et l'ouverture sur l'avenir.

En abordant ces légendes, Jacqueline Arnaud, en faisant référence aux recherches de Basset et Arnaud, mentionne les formations rocheuses fossilisées :

La version la plus courante serait celle du cortège nuptial amenant la fiancée à un époux en secret refusé, et surpris par un orage : dans la grotte où tout le monde s'est réfugié, les jeunes gens du cortège s'enlacent selon les attirances. Le lendemain, dans la grotte ou à ses abords, on les retrouve changés en pierres (Arnaud J. , 1982, p. 579).

Précisément, il s'agit de ces formations rocheuses inhabituelles évoquées par Jacqueline Arnaud lorsqu'elle mentionne :

Le mariage arabe : Un riche et puissant arabe, Ali ou Kassem, résolut d'épouser sa sœur Ourida, d'une beauté incomparable, malgré l'interdiction de la loi musulmane, mais au moment où le marabout allait les unir, le soleil se voila et la nature se révolta. Le lendemain, à l'horizon, Ali, sa sœur Ourida, le marabout et les gens de la noce étaient pétrifiés (Arnaud J. , 1982, p. 578).

Cette interprétation met en évidence le thème d'un homme extrêmement puissant qui choisit d'épouser sa sœur, nous offrant un aperçu des origines d'Omar El-Mabrouk, représentant d'un nouveau régime politique issu de l'indépendance et impliqué dans une relation interdite avec sa propre sœur. Bien que cette relation avec Suzanne, la fille du colon, soit connue, elle n'est pas aussi destructrice que la relation incestueuse avec sa sœur, décrite par Denis Brahimi comme formant un « *nœud intime entraînant le blocage de toute société* » (Brahimi , 2000, p. 175). C'est pourquoi Omar a finalement été puni et contraint de se suicider. Cette légende justifie et confirme la faute ancestrale déjà inscrite dans le passé mythique du village, perpétuée sous diverses formes à travers le temps et les générations. Ainsi, l'écriture de déconstruction et d'éclatement peut également être interprétée comme une synthèse de toutes les dislocations et formes de fautes diverses reproduites dans des conditions presque semblables.

La manière dont une société est perçue comme étant bloquée dans une impasse historique est fortement influencée par cette perspective du temps circulaire et répétitif. Cette vision est partagée par les cultures indigènes et se trouve en opposition à la vision du monde judéo-chrétien, laquelle, selon Gilbert Durant, repose sur le dogme du progrès du temps humain et de l'histoire (Durand, 1992). Dans cette même optique, Charles Bonn préfère évoquer deux conceptions diamétralement opposées. D'une part, il y « *la conception religieuse et tribale du temps et de l'espace* » et « *la conception historique* » qui est, selon lui, une conception « *progressive qui prévaut dans le discours des pays européens* » (Bonn, Kateb Yacine. Nedjma, 1990, p. 94). De son côté, Jacqueline Arnaud explore le sentiment d'une contradiction au sein de la structure tribale, perçue à la fois comme une valeur-refuge contre l'aliénation, mais également comme étouffante et écrasante en raison du respect rigoureux envers les ancêtres, qui, bien qu'étant les fondateurs, ne sont pas exempts d'aspects rétrogrades et même qualifiés de « *féroces* » (Arnaud J. , 1973). Cela se manifeste par l'opposition entre une structure tribale archaïque et la « *nécessité de l'émergence de la notion* ». Cette conception du temps contribue ainsi à la structuration de l'imaginaire tribal dans *L'honneur de la tribu*.

En règle générale, la mythologie contribue à éclairer le présent en lui conférant une raison légitime de se développer à partir du passé. Le récit de la naissance de Zitouna s'aligne parfaitement sur cette fonction, démontrant comment la situation actuelle a émergé. Cependant, en tant que mythe, il est censé offrir des modèles à travers la figure de l'ancêtre, mais cette fonction semble compromise. En effet, le mythe, issu du contexte du roman de Mimouni, relate la défaite des combattants et expose également la manière dont ils ont été dépouillés de leur position de force et conduits vers un lieu éloigné et inconnu.

L'utilisation du mythe par Mimouni s'avère donc plutôt inattendue. L'auteur lui confère une fonction exactement opposée à celle qu'il occupe dans le contexte de la tradition orale, en en faisant un instrument de dénonciation et d'accusation. Au lieu d'une expression empreinte de fierté, il examine les modèles passés avec un regard critique, portant atteinte au prestige de l'origine. À ce stade, il est naturel de se demander comment il en est arrivé là. Quelle stratégie narrative l'auteur déploie-t-il pour priver le mythe de sa fonction traditionnelle et, d'autre part, lui conférer un pouvoir quasi destructeur capable de renverser les valeurs les plus établies ?

Dans le contexte du grand changement subit par les habitants de Zitouna, ce système de tyrannie et de domination est historiquement perçu comme la source de l'oppression des individus. Bien que les choses aient radicalement évolué, il continue de fonctionner selon les mêmes principes. Bien qu'il n'accomplisse plus sa tâche originale, ce pouvoir ancien continue d'exercer une influence sur l'esprit des croyants, façonnant en eux un comportement purement autoritaire et excluant la possibilité d'adopter une position critique à l'égard de leur situation.

2.1.3. *Les sept solitudes de Lorsa Lopez : le peuple de la falaise*

Si le roman de Sony Labou Tansi fait appel aux images et au système de pensée mythologique, c'est parce qu'il explore les souvenirs des individus, interrogeant ainsi un territoire et une population. L'écrivain ne construit pas une histoire à partir de rien ; au contraire, il puise dans ce qui est mémorisé ou présent dans la mémoire de son peuple. En raison de son caractère mythique, cela n'est pas pris en compte dans la réalité historique. Contextualisé dans son époque en tant que légendes, le mythe représente le premier système de transmission de messages qui influence la fiction. Les mythes émergent dans la création, sont reconnus et partagés par la communauté qui les évoque et sont ainsi considérés comme sacrés. C'est au sein de cet écosystème de culture orale, englobant les légendes, les mythes et

la pensée primitive, que se déploie cette portion de l'histoire que les ancêtres ont l'intention de nous transmettre avant la colonisation.

Chez Sony Labou Tansi, le mythe revêt une double fonction mémorielle et prophétique, intimement liée à la représentation d'un peuple évoluant dans le chaos. En adoptant une perspective prophétique, le récit part d'une situation actuelle tumultueuse pour s'appuyer sur les légendes du cataclysme présentes à la fois dans les mythes kongo et dans le syncrétisme des églises. Cette approche vise à créer une illusion du sacré tout au long du discours tenu par les personnages-narrateurs.

Les récits des ancêtres foisonnent dans le roman de Sony Labou Tansi se distinguant par leur grande minutie et leurs références à des événements ou individus associés à une période de la vie humaine demeurée inconnue. Un exemple frappant est la phrase célèbre du Parthénon, narratrice de la genèse du monde, présente dans le roman. Bien que le narrateur s'inscrive dans la tradition orale en respectant son esprit, la manière dont les événements sont décrits témoigne d'une certaine ingéniosité et d'humour. Cependant, cela n'altère en rien la nature secrète et sacrée du récit, car il n'émerge pas de la subjectivité du narrateur. Il s'agit plutôt de la reproduction d'une portion de la parole légendaire, validée par la communauté et revêtant une importance suprême. Cela relève du domaine de la foi et des idées ancestrales, constituant ainsi le sacré.

Dans le récit, le narrateur fait référence au mythe des premières années, transmis par la tradition orale et partagé par l'ensemble de la communauté. Cependant, le narrateur n'a pas assumé l'intégralité du mythe. La narration des premières années demeure indépendante et autonome, loin d'être une invention verbale quelconque. Elle représente plutôt la reproduction à distance d'un discours appartenant à la communauté, inséré dans le monde fictif tel quel.

Le récit repose sur la description d'une portion du langage, n'étant ni une imitation de l'histoire d'un héros, ni un conte mythologique, ni une reproduction d'une œuvre artistique. Il s'agit plutôt de la parole des ancêtres reproduite par le narrateur. La puissance du mythe et la richesse de ses détails ne sont pas accueillantes pour le personnage qui relate ces mythes, car il demeure le seul garant de leur authenticité. La période historique du mythe et la solennité de sa voix confirment la croyance en la présence continue des dieux et des créatures précédant l'humanité. Nous percevons cela comme une intention de l'auteur de réaffirmer la sacralité de la parole de ses ancêtres.

Les trois derniers textes de Sony Labou Tansi, à savoir *Les yeux du volcan*, *Le sept solitudes de Lorsa Lopez* et *Le Commencement des douleurs*, revisitent des légendes qui évoquent des éléments de la mythologie. Par exemple, dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le narrateur nous plonge dans l'histoire des peuples « Kattaratontes », inscrite sur des pierres et des tablettes de l'île des Solitudes. Le narrateur ne crée pas ces œuvres ; il les découvre grâce à la lecture de Lorsa Lopez, qui les déchiffre et partage l'histoire de ses parents, des géants mythologiques mesurant trois mètres de haut, avec la communauté. La population joue le rôle d'observateur, confirmant ainsi la véracité des informations présentées. A la page 81 de *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, nous pouvons lire :

Ainsi pouvant-on lire, prétendait Lorsa Lopez, la longue histoire des Kattaratontes dans les pierres et les craies de l'île des solitudes. [...] ils descendaient de l'atlantosaure. C'étaient des hommes de très grande taille (jusqu'à trois mètres). On les appelait aussi « les hommes-arbres ». A leur époque, la semaine n'avait que cinq jours : les deux jours de travail, le jour du marché, le jour de fête et le jour de prière. Ils avaient inventé des vaisseaux construits avec de la lumière magnétisée qui les amenaient sur la lune et au-delà d'un astre aujourd'hui disparu : la lune padimontaure. (Labou Tansi S. , 1985, p. 81)

Quand Lorsa Lopez relate « l'histoire de la chute de la Côte » aux habitants de Valancia, il insiste qu'elle est écrite dans « les craies de l'île des Solitudes » parce que « *les pierres gard[ent] en mémoire la mémoire des hommes et toute la comédie des existences* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 80). Il s'agit donc de comprendre comment interpréter l'histoire de Lorsa Lopez inscrite dans la pierre ou le calcaire. Ces récits n'ont pas seulement été rédigés et préservés dans le cadre naturel de la côte, mais ils ont également narré des événements liés à cet environnement.

L'exploration du thème des origines nous guide naturellement vers celui de la Terre-Mère, omniprésente dans les romans de Sony Labou Tansi à travers l'évocation des éléments naturels. Henri Alain-Kamel Martial (Martial H. A.-K., 2012) souligne que le récit de Labou Tansi présente les mythes d'origine cosmique selon leurs contextes culturels, les classifiant en fonction de leurs catégories et de leurs fonctions symboliques. Ces récits sont imprégnés de mythologie, conférant ainsi à l'univers fictif une aura mystérieuse et captivante. La terre devient un acteur dynamique et passionné dans l'histoire, capable de se déchaîner et de se rebeller lorsqu'elle observe un être humain dériver vers la débauche et le crime, annonçant ainsi sa fin.

Si la nature et ses composantes individuelles ne détenaient pas une autonomie et une supériorité relative sur la condition humaine, on pourrait interpréter cette vision fantastique du monde comme un effet rhétorique issu de la représentation picturale ou anthropomorphique du changement des éléments. Cependant, cette représentation trouve sa source dans l'image originale de la Terre Mère. Elle englobe tous les autres aspects du mythe initial, assimilant la terre à une mère, faisant ainsi de tout ce qui y vit une partie intégrante du mythe de la naissance. Tout ce qui émerge de l'intérieur de la Terre est animé et divin. Sur Terre, l'embryon, l'être vivant, retourne à l'intérieur de la Terre pour se reformer, perpétuant ainsi le cycle de la vie.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, la Terre se manifeste en émettant des cris pour exprimer sa colère. De manière analogue aux individus, la Terre est également attentive à ces appels. Les lamentations de cette Terre-Mère en colère sont exposées par la narratrice dans cet extrait :

Nous entendîmes la terre crier du côté du lac : une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs, que même la mer sembla écouter un moment. Le cri avait duré trois minutes mais de Voltano à Nsanga-Norda les gens l'avaient entendu et prétendaient que c'était à cause des bacchanales de la Côte que la côte s'était mise à prêcher. (Labou Tansi S. , 1985, p. 13)

Dotée d'énormes capacités de mémoire, Fartamio Andra se souvient de chacun des gémissements de la Terre. C'est ainsi qu'elle raconte :

[...] la veille du jour où Lorsa Lopez devait tuer sa femme, la terre cria trois autres petites fois du côté de Nsanga Norda, deux fois du côté de Voltano avant de se taire dans un silence qui fendait le cœur. Nous tremblions tous de voir venir la fin comme un jeu. Fartamio Andra de Ngalo Ndalo révéla que la terre criait à Valancia pour marquer les événements : elle avait crié l'assassinat du nonce du pape Estanzio Benta. Elle avait crié la naissance du monstre Yogo Loboto Yambi, de père inconnu et de la folle Larmani Yango (Labou Tansi S. , 1985, p. 17).

Dans la suite du texte, une anguille géante, capturée près de l'île des Solitudes, est finalement découpée en morceaux, formant, d'après le narrateur, des collines capables de « boucher la dépression creusée par le cri de la falaise » (Labou Tansi S. , 1985, p. 81). Le récit ramène le cri de la falaise à la vie pour illustrer ses conséquences concrètes, suggérant ainsi qu'il a engendré une déformation géologique. Alors que les récits de Sony Labou Tansi semblent parfois s'éloigner de l'intrigue fictive d'origine, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ne perdent pas de vue l'impact de la falaise.

2.2. La multiplication des représentations du paradis

Dans *L'honneur de la tribu*, le village de Zitouna devient le point de convergence de toutes les foules déchues, symbolisant un lieu de conflit des valeurs. Chaque nouvel arrivant, qu'il vienne seul ou en groupe, apporte avec lui son expérience et son mode de vie préalable en dehors du village. Chacun porte en lui sa propre vision de la vallée heureuse, désormais irrémédiablement perdue. La diversité de ces visions est si vaste que les images du ciel semblent fragmentées et multipliées. Pour la génération précédant la chute, la vallée heureuse apparaissait comme une arène où plusieurs cavaliers se rencontraient, où la force était évaluée, et où la victoire revenait aux plus courageux. Le courage et l'arrogance prévalent dans cet univers guerrier, s'opposant ainsi aux idéaux pastoraux des paysans et à leur aspiration à la solitude tout en assurant la continuité de jours similaires. C'est à travers cette terre fertile où « *foisonneraient les primevères et les fauvettes et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis, hors les fleuves de miel et les vierges aux yeux noirs* » (Mimouni R. , 1989, p. 44) que se manifeste l'esprit guerrier des aïeuls.

À la différence des enfants des lépreux, qui, au sein du village de Zitouna, ne perçoivent que des « *oliviers scrofuleux et des chèvres acariâtres* » et se questionnent sur leur place en se demandant « qu'avons-nous à faire ici ? » (Mimouni R. , 1989, p. 16), les fellahs de Zitouna ne voient aucune autre activité que le travail comme unique valeur tribale. Ainsi, semblables aux premiers habitants du village de Zitouna qui éprouvent d'énormes difficultés à s'adapter au nouveau mode de vie imposé par le projet de modernisation initié par Omar El Mabrouk, les enfants des « lépreux » refusent également de vivre dans cet espace qualifié de « misérable ». Le désir des enfants des « lépreux » ressemble à celui des « civilisés » qui, eux aussi, sont attirés par la vie universitaire. Le rêve des « civilisés » est décrit par le narrateur lorsqu'il déclare : « *Ils lient ainsi ces contrées à leurs plus beaux souvenirs de jeunesse. Sur les bancs des universités, leurs professeurs les avaient incités à renier nos vertus au profit de ces valeurs de la science, de l'efficacité et du rendement* » (Mimouni R. , 1989, p. 150). Le mode de vie intellectuel tant espéré et recherché par les « civilisés » contraste dramatiquement avec le désir du jeune préfet, détenteur de biens matériels inégalés et de pouvoir politique absolu.

Le village Zitouna se perçoit comme un croisement de désirs incompatibles et de rêves concurrents qui, sans cesse, se dévorent mutuellement. C'est cette dynamique qui a transformé Zitouna en un monde chaotique, déchiré par des conflits incessants. Il représente ainsi un lieu

où se croisent des désirs incompatibles et des rêves antagonistes, constamment en train de détruire les aspirations des autres. Chaque nouvel arrivant contribue avec sa propre vision de la Vallée heureuse, et la diversité de ces perspectives est si vaste que les tensions entre les groupes deviennent inévitables. C'est ainsi que Zitouna évolue en un univers déchiré par des conflits interminables. Le dialogue entre les personnages s'interrompt complètement, ne subsistant que lorsqu'il y a une trace de ce que Bakhtine qualifie de dialogisme (Bakhtine, 1970). La tribu Zitouna ne partage pas d'objectifs ou de plans communs, nous ramenant ainsi à un autre mythe biblique associé à la chute : le mythe de la Tour de Babel.

Cette déception suscite la question de savoir si la compilation de ces voix, issues de perspectives divergentes, ne met pas en lumière l'échec d'une tentative d'assemblage ne débouchant pas sur la création d'une composition commune. Ce processus constitue le fondement d'une stratégie langagière destructrice, en totale opposition avec la perspective d'une ouverture sur de multiples voies, symbolisée par la division sociale et les conflits entre communautés.

Une chute similaire est aussi observée chez Sony Labou Tansi. En effet, des montagnes et des collines aux couleurs exceptionnelles, des arbres millénaires, les tumultes de l'océan et les sites historiques, composés d'argile et de pierre, donnent naissance à des étendues de paysages d'une envergure exceptionnelle. On peut même discerner une sorte de mouvement universel en leur sein. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, les montagnes et les falaises expriment leur cri, et la terre bouillonne dans le fracas des éléments déchaînés : « Depuis les temps immémoriaux, ici, les craies, les rochers, la mer, le ciel et tous les éléments, à la mesure de leurs voix ont exercé une ingérence tragique dans les voies des humains » (Labou Tansi S. , 1985, p. 15). En évoquant le malheur qui frappe les habitants de la Côte, l'un des personnages du dernier roman de Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs* (Labou Tansi S. , 1995) affirme : « les géographies sont coupables de l'histoire qu'elles secrètent » (Labou Tansi S. , 1995, p. 16).

Sony Labou Tansi adopte une stratégie similaire dans *Les yeux du volcan*. En effet, alors que la description de la falaise dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* s'entrelace avec le parcours de l'héroïne Estina Bronzario, dans *Les yeux du volcan*, le portrait et le récit de la vie de Benoit Goldman font écho au paysage de son enfance lors des voyages entrepris par son père dans le pays de ses ancêtres. Comme dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la

description occupe une place centrale dans *Les yeux du volcan* et suit le cheminement du héros :

Les collines défilaient devant ses yeux. Elles tendaient vers le ciel une végétation de misère. [...] Ce qui avait le plus marqué l'enfant, c'est la traversée de la lagune au sortir de Loanga, à cause de la peur que lui inspiraient les sangsues, les englènes, les araignées, les bestioles en général : lucanes, pagures, mantes, gymnètes, geckos, écureuils, blattes – la longue liste des reptiles –, tout lui donnait une peur morbide. [...]. Le souvenir le plus précis qu'il eut gardé du périple de Rocheau demeurait, sur le chemin du retour, l'espèce de halte obligée qu'ils eurent à Tanawa, pour contempler les gorges. Son père l'avait embrassé... [...] Avec le vrombissement du père qui n'arrêtait pas de lui montrer les terres de ses ancêtres [...] Puis la terre déconnaît et devenait une monstruosité de pierres jaunes qui allaient se jeter le plus bêtement du monde dans les eaux du lac Ayo, comme pour lui voler son tapis mouvant de jacinthes et sa prairie de papyrus. Là-bas ! Seko-Solo, Bololo, Makaya-Makaya, Missenga-Norte, Bazi-Bazi, Moualou, Kimpaka, Makoulou, Mpemba, Moudoumango... « Ces terres ont été achetées par le sang. Respecte-les et fais-les respecter (Labou Tansi S. , 1985, pp. 88-90).

La description révèle l'existence d'un monde intensément peuplé et dynamique qui suscite la crainte chez l'enfant. Ses appréhensions reflètent la proximité troublante du règne animal, et ses souffrances semblent avoir attiré de nombreux animaux qui résident dans les espaces désertiques de Loanga. Ensuite, des plantes aquatiques ont émergé, notamment des jacinthes et des papyrus dans le lac. Le tableau prend vie au fur et à mesure de l'apparition des divers êtres qui l'animent, et la végétation prend vie à travers la métaphore d'un « *tapis qui bouge* ». Pour cet enfant, explorer les terres ancestrales représentait une occasion de comprendre que le monde est habité par une multitude de formes de vie. Cette révélation a profondément influencé son caractère d'adulte : il ressentait souvent le besoin de courir face à la mer car, pour lui, cela signifiait « *c'était aller à la rencontre de l'univers* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 120).

Dans *L'Anté-peuple*, le village des pêcheurs, perçu comme un refuge pour les rebelles, se transforme en un paradis pour Dadou qui échappe à la tyrannie du régime militaire. La représentation paradisiaque de ce village est minutieusement dépeinte par Yéaldara, qui aspire à instaurer un « espace d'Éden » aux côtés de Dadou : « *Ils construiraient ce monde où le lit devient boussole, où les draps deviennent vagues et tempêtes, où l'odeur est vent, où la viande est univers. Ils iraient danser, boire, sauter les ruisseaux [...] avant de pourrir, il faut se débattre...* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 70). Après avoir passé cinq années dans ce village, et lorsque le vieil Armando est arrêté Yéaldara se rend à l'évidence et décide de quitter le village

pour se battre : « *Il faut que je me batte. Je n'ai pas encore les mains liées. Je n'ai pas encore la viande fermée. Tant qu'il y aura une goutte de moi en moi, je me battraï* » (Labou Tansi S., 1983, p. 160). Cependant, n'étant affiliée à aucun groupe rebelle et livrée à elle-même dans sa lutte, elle est contrainte de supporter physiquement toutes les souffrances du monde.

2.2.1. Le mythe de Babel

À travers les siècles, la littérature a exploité ce mythe en raison de son immense importance et de la diversité des thèmes qu'il aborde : la genèse des langues, les communautés qui en découlent, la forêt, la mer et les montagnes. Sa transformation au fil des millénaires est remarquable, se ramifiant en de multiples récits explicatifs, dont l'un mérite d'être souligné. Les figures ecclésiastiques et les penseurs chrétiens, quant à eux, ont particulièrement insisté sur l'idée de punition infligée aux individus pour leur excessive arrogance. Ils considéraient la tour de Babel comme le résultat d'un orgueil démesuré ayant conduit à la chute de nos ancêtres, et ils percevaient la Tour comme le symbole de la diversité qui avait rompu l'unité (Borges, 1993). Les œuvres picturales de Bruegel et de Van Eyck, illustrant la tour partiellement endommagée, sont susceptibles d'être comparées à la version narrative de la Bible.

Tiré de la Bible, le mythe de la Babel est souvent utilisé dans la littérature francophone d'Afrique pour explorer des thèmes tels que la diversité linguistique, les barrières culturelles, les conflits, la communication et la recherche d'une identité commune. Ce mythe biblique raconte comment Dieu a confondu les langues des humains pour les empêcher de construire la tour de Babel, symbolisant ainsi la dispersion des peuples à travers le monde et la diversification des langues.

Dans le roman francophone maghrébin et d'Afrique noire, le mythe de Babel est abordé de différentes manières, en fonction des préoccupations et des contextes spécifiques de chaque auteur. Il est souvent utilisé pour réfléchir à la diversité linguistique et culturelle en Afrique, où de nombreux pays comptent une multitude de langues et de groupes ethniques. Les écrivains explorent comment cette diversité peut être source de richesse, mais aussi de malentendus et de conflits. Certains romanciers utilisent le mythe de Babel pour explorer les conflits entre différentes communautés linguistiques et culturelles. Les barrières linguistiques peuvent être représentatives des divisions plus larges au sein de la société.

Ces de la période post-coloniale, à l'image de Mimouni et Labo Tansi, l'utilisent pour réfléchir aux conséquences de la colonisation sur la diversité linguistique et culturelle en Afrique. La colonisation a souvent entraîné la suppression de langues indigènes au profit des langues des colonisateurs créant ainsi des déséquilibres linguistiques et culturels.

Initiée par Borges, « La bibliothèque » devient une nouvelle interprétation de Babel. Dans son article sur la Bibliothèque de Babel, Borges suggère de ne pas considérer le fait de ne pas comprendre le mythe comme une malédiction, mais plutôt de chercher à comprendre comment le nombre de langues a été atteint. Selon James Dauphiné, qui lui-même a fait référence à Borges, la Tour de Babel présente les caractéristiques et les principes d'une bibliothèque. En outre, selon la légende, la Tour à sept niveaux est constituée de 360 marches par niveau (Telegina, 2014).

Cependant, Lemaître et Chaintreau s'attachent à la première interprétation. À leurs yeux, la bibliothèque se rapproche du divin du fait de sa vocation holistique : « *Que la mémoire de l'humanité se trouve réunie et conservée dans ce réceptacle de tous les savoirs donne à la bibliothèque un caractère divin. Pour Borges, elle a les dimensions de l'univers, c'est l'univers. Pour Eco, la bibliothèque est construite selon une harmonie céleste, c'est Dieu* » (Chaintreau & Lemaître, 1990, p. 32).

L'image de la bibliothèque, symbolisant la connaissance et la bénédiction, revêt une importance particulière chez Mimouni et Labou Tansi en raison de leur lien avec la découverte d'écritures anciennes dans les sanctuaires. Dans *L'honneur de la tribu*, le vieil avocat est le premier à percer le mystère de cette mémoire primordiale, car il maîtrise parfaitement l'histoire tribale que les fils de la tribu ignorent. Il est le découvreur de la bibliothèque, où il consulte des livres interdits et souligne toutes les coutumes sociales de la tribu. Ces écrits, rédigés par des ancêtres ayant parcouru le monde à la recherche de leurs propres mots d'identité, renferment toute la vérité. Ainsi, dans la littérature contemporaine, le mythe de la tour de Babel met en lumière le problème du pluralisme dans le monde d'aujourd'hui. Les écrivains trouvent la liberté d'utiliser la mythologie pour créer des effets de sens et de style dans leurs productions romanesques. C'est le cas de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi qui utilisent ce mythe pour éclairer la situation politique de leurs pays dans les années 70-80.

Dans *L'honneur de la tribu*, la vallée heureuse tant rêvée par des générations de Zitouna se transforme en un projet utopique, car il n'existe pas d'image commune partagée par l'ensemble de la communauté. Chaque génération souhaite la reconstruire à sa manière, sans possibilité de participation des autres. Fragmenté et diversifié, cet endroit semble affecté par la malédiction de la tour de Babel où la confusion des langues entravait autrefois la réalisation d'un projet commun.

Dans l'univers de Rachid Mimouni, le chaos résultant des ruines des tours inachevées devient une manifestation de l'atmosphère chaotique et déprimante de la domination algérienne dans les années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, notamment après l'effondrement du Front de Libération Nationale suite aux événements du 5 octobre 1988. Dans ce contexte de déclin et face à une société fragmentée, le mythe de l'unité nationale algérienne perd de sa substance, devenant une forme vide de sens. Ainsi, interpréter la tour de Babel comme une bibliothèque symbolise un autre projet inabouti : notre incapacité à harmoniser la sagesse de nos ancêtres avec la modernité, ou à créer un langage commun unifiant les différentes strates sociales. Si l'acte de communication était censé engendrer un effort collaboratif, cette mission n'a pas été accomplie à Zitouna, la malédiction de Babel demeurant ainsi ininterrompue.

2.2.2. Estina Bronzario : la réécriture du mythe de Kimpa Vita

En Afrique, comme ailleurs, il faut reconnaître que seules quelques histoires de femmes sont conservées en mémoire et nous en savons généralement très peu. Fait intéressant, ils ont été trouvés dans toute l'Afrique à un moment donné. Le souvenir d'eux perdure lorsqu'ils étaient de grands chefs de guerre, ou lorsqu'ils incarnaient la résistance aux Blancs sous une forme politique ou religieuse.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Sony Labou Tansi s'efforce de réinterpréter le mythe de Kimpa Vita (Béatrice du Congo). Contrairement à Estina Bronzario et son état-major qui ont sensibilisé les Valenciennes à la grève du sexe, Kimpa Vita a eu recours à l'armée religieuse (Vidrovitch, 1994). Née vers 1682 sous le nom de Béatrice du Congo, elle constituait un mélange saisissant de christianisme et de millénarisme. Ce phénomène n'était pas nouveau dans le pays. Le royaume ancien de Kongo au XVIII^e siècle connaissait fréquemment des périodes de déclin, et diverses prophéties appelaient à un renouveau religieux pour rétablir l'ordre politique. La région avait été témoin de l'avènement du

christianisme dès le XVI^e siècle et des missionnaires, qu'ils soient jésuites portugais ou capucins italiens, étaient toujours actifs. Avant Kimpa Vita, d'autres individus illuminés avaient marqué l'histoire. Le Congo avait été secoué par les déclarations d'une femme affirmant avoir eu des visions de la Vierge Marie. Un jeune homme avait prophétisé que Dieu le punirait si la capitale de San Salvador n'était pas restaurée et réoccupée par Manicongo. Enfin, une vieille femme du nom de Ma-Tuta affirmait avoir le Christ défiguré par le mal humain, qui s'avéra être une pierre de la rivière Ambriz (Coquery-Virocitch, 1994, p. 79).

Dona Béatrice demeure incontestablement une figure emblématique qui s'est révoltée contre la domination coloniale portugaise. Issue d'une famille noble et consciente du déclin de son pays, elle s'établit dans la capitale vers 1704. Pendant sa maladie, elle aurait eu des visions de Saint Antoine, un saint portugais vénéré par les colons de la région, qui se serait présenté sous la forme d'un Africain, l'un de ses propres frères. Pendant deux années, Béatrice prêcha un christianisme anti-catholique imprégné du symbolisme culturel congolais. Elle fonda une église africaine en s'appuyant sur les enseignements bibliques : la Terre Sainte était le Congo, le Christ était né à San Salvador et les premiers chrétiens étaient africains. Malgré une certaine obscurité, elle insistait sur la différence fondamentale entre les Blancs et les Noirs, affirmant que les Blancs étaient nés de la stéatite, tandis que les Noirs provenaient d'un figuier. Elle encouragea ses adeptes à renouer avec leurs racines en rejetant les vêtements et les valeurs d'origine européenne. Poursuivant la métaphore à l'extrême, elle prétendit accoucher d'un fils vers 1706 tout en déclarant sa virginité, une naissance qui entacha quelque peu sa réputation. À l'âge d'environ vingt-quatre ans, belle et inspirante, elle prophétisa l'avenir et annonça le jour du Jugement Dernier.

Sous l'influence des missionnaires, le souverain local du royaume du Congo, Pedro IV, sollicita le soutien portugais dans un conflit contre un adversaire. En conséquence, il fit condamner Béatrice, ainsi que ses enfants, au bûcher en tant qu'hérétiques la même année.

Sony Labou Tansi s'approprie la figure de Kimpa Vita pour la réintégrer dans le contexte contemporain de ses personnages, conférant ainsi une signification symbolique à l'engagement de l'héroïne Estina Bronzario. Les affrontements des femmes décrits dans le récit s'inscrivent dans la continuité de la légende entourant la figure mythique de Kimpa Vita. Le roman adopte l'idéologie politique inspirée par les idées issues de cette figure féminine devenue légendaire. Présenté par analogie, le combat d'Estina Bronzario semble être une reconstruction équivalente du combat de Kimpa Vita.

La trame narrative de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* puise son inspiration dans le parcours de l'héroïne Kimpa Vita, s'alignant sur l'histoire de Dona Béatrice Kimpa Vita. Le récit se déroule dans l'espace du Congo, incorporant les symboles du Royaume du Congo et la fusion mystique de l'Ordre de Saint Antoine. À la lumière de ces similitudes, il devient essentiel d'analyser le combat de l'héroïne Estina Bronzario. Tout comme Dona Béatrice Kimpa Vita, Estina Bronzario se trouve dans l'ancienne capitale de Valence (qui a perdu son statut de capitale) et lutte pour l'unité des Congolais. Elle mobilise les femmes pour célébrer et commémorer le centenaire de la décapitalisation. En suivant fidèlement les différentes étapes marquantes de la vie de Kimpa Vita, la narratrice de *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* relate les discours magiques et sorciers de la prêtresse-juge Tamio Andra. À partir de la symbolique congolaise, Fartamio Andra observe et interprète la prolifération des éléments qui ont accompagné le mouvement des femmes.

Pendant que l'irréductible Estina Bronzario et les femmes, par pure et simple tête dure, s'activaient à organiser le centenaire interdit par les autorités, la terre avait crié.

« Presque chanté », disaient les gens.

Comme si elle avait des douleurs d'enfantement, expliqua Fartamio Andra aux femmes qui s'activaient à cuisiner les plats du centenaire défendu (Labou Tansi S. , 1985, pp. 19- 20).

Dans le roman, le récit ancre le combat des femmes dans le contexte symbolique du Congo, intensifiant sa sacralité à travers des références rituelles. Estina Bronzario révèle aux femmes un lieu de rassemblement particulièrement significatif, appelé « *Le Mbongui* ». C'est là que se produit le contact et la communication avec les ancêtres, elle accomplit des gestes pour invoquer les dieux. L'histoire, qui consacre le mouvement à travers la représentation de femmes accédant à des espaces de culte et exécutant des rituels appropriés, confère à Estina Bronzario une impulsion spirituelle

Une fois sa colère tombée, Estina Bronzario nous appela dans sa chambre où nous n'étions jamais entrées, Nelanda, Marthalla et moi.[...] [...] Elle nous demanda tous les trois de nous approcher et de cracher dans le mortier, trois fois de suite de prendre la terre de nos aïeux, de la jeter dans la salive crachée et de piler le tout en murmurant : femmes d'honneur, sang de parole. » Saisie d'une indicible secousse nous nous mimes à danser le chahut des grands de la Côte. Je sentis mon corps tout léger. Comme si j'avais été libérée des forces de la pesanteur (Labou Tansi S. , 1985, p. 26).

En examinant *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Tanella Boni (Boni, 1997) démontre que la sacralisation de l'engagement politique s'inscrit dans la dynamique du militantisme congolais. À cet égard, de manière similaire à Kimpa Vita, l'assassinat d'Estina Bronzario était

inévitabile pour qu'elle accède à la dimension divine. Sa mort planifiée est préalablement annoncée par tous les mystères mis en avant dans les révélations oniriques de la sorcière Fartamio Andra :

Fartamio Andra qui les vit arriver la main dans la main nous paniqua avec son rêve de la veille :

-Comme je les ai vus en rêve, comme cela il va la tuer. Et la police viendra tout mélanger. Quelle honte mes aïeux (Labou Tansi S. , 1985, p. 99).

À travers toute l'œuvre de Sony Labou Tansi, les meurtres sont monnaie courante. Les militaires et les dictateurs sont souvent les principaux auteurs de ces assassinats, mais la signification de la mort d'Estina Bronzario diffère de celle des autres crimes. Il s'agissait d'un acte décidé par les dieux, probablement pour consacrer la lutte de cette héroïne connue sous le nom de « La Dame de Bronze ». C'est ainsi que la narratrice affirme : « *Les dieux ne prévoient pas la mort des niais. Elle mourra bien sûr, mais il y a la mort pour les saletés et la mort pour les choses dures. Et Nsanga Norda ne peut pas se targuer de la mort d'une femme comme Estina Bronzario* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 92).

En résumé, l'héroïne de *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* n'a pas peur de la mort car elle est convaincue que sa grandeur et sa destinée la hisseront au rang des figures éminentes de la côte. Après son existence en tant que femme, elle subsistera en tant que « Déesse » (Alain-Kamal, 2012, p. 281). Ainsi, à la page 102 du roman, nous pouvons lire : « *Ils croient résoudre les problèmes de la Côte en me tuant : ils se trompent. Je suis plus dure morte que vivante. Ils vont très vite s'en rendre compte : vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 102). La prophétie de Kimpa Vita, qui annonce l'avènement du Christ noir, a exercé une influence marquante sur les sphères religieuses et politiques au Congo, établissant une connexion entre l'engagement politique congolais et l'interprétation des enseignements par des prédicateurs inspirés par le mythe du Christ.

Troisième chapitre

Typologie du peuple et du discours

Le terme « peuple » dérive du latin « *populus* », désignant l'ensemble des citoyens aptes au vote et se distinguant du pouvoir exécutif (le Sénat), et probablement de la plèbe. Selon Cicéron (Cicéron, 1904), le terme « peuple » ne désigne pas simplement un groupe d'hommes rassemblés en un troupeau quelconque, mais plutôt un ensemble considérable d'individus liés les uns aux autres par leur adhésion à une même loi et une certaine communauté d'intérêt. Ce sentiment d'unité émerge de l'appartenance à une histoire partagée, réelle ou supposée, à un territoire commun, à une langue commune, à une religion commune ou à d'autres normes sociales.

Ainsi, le terme « *peuple* » englobe généralement des groupes de personnes aux conditions de vie non définies et aux destins variés. Il est également synonyme de population, de masse, de bas peuple, de gens du peuple, de classes laborieuses et de classes basses. Souvent associé aux marginaux, le « peuple » devient un sujet fréquent dans l'histoire littéraire et la création littéraire et artistique.

Il peut également revêtir une dimension politique et sociale, intrinsèquement liée aux notions de nation, de souveraineté et d'harmonie. Bien que la population soit généralement perçue comme le groupe d'individus en bas de l'échelle sociale, en opposition à la noblesse, elle demeure la base du pouvoir d'une nation. C'est pourquoi les leaders politiques s'appuient fréquemment sur le consensus du peuple pour légitimer leurs actions. Selon Thomas Hobbes (Hobbs, 1982), la population se caractérise par la somme de ses énergies et de ses actions, et la société ne constitue pas une entité politique autonome. Le peuple, supposé avoir une unité et une structure absentes dans la multitude, est souvent associé aux notions de violence et de résistance.

Au sein des romans de notre corpus, les communautés ont émergé en tant que groupes de second ordre et entités fictives. Animées par une quête perpétuelle de liberté, ces communautés ont d'abord lutté contre les colonisateurs, puis contre les nouveaux régimes politiques nés des indépendances. Quelle est la position du peuple dans les écrits de ces deux auteurs ? Quelles représentations du peuple émergent de ces textes ? Comment les théories postcoloniales peuvent-elles s'articuler autour du concept de peuple ? Ces interrogations peuvent servir de fondement à une approche de recherche universitaire, permettant au chercheur de décrypter les canaux de transmission des idées qui ont prévalu au sein des

sociétés, en particulier des nations africaines ayant obtenu leur indépendance dans les années 60.

Habituellement lié aux individus marginalisés et relégués, le thème du « peuple » se révèle être une préoccupation constante dans l'histoire de la littérature mondiale et africaine, s'étendant de l'époque coloniale à nos jours. Au sein de ces différentes littératures, le peuple est invariablement présenté comme un groupe identifié et une « communauté imaginée ». Animé par un désir perpétuel de libération, le peuple fait initialement face aux colonisateurs, puis aux élites, aux classes dominantes, voire aux personnalités notables dans les contextes postcoloniaux.

Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi ont fait le choix de situer les peuples africains sous l'influence des nouvelles forces de l'indépendance ainsi que des conséquences inévitables des troubles sociaux engendrés par les revendications croissantes des populations face aux dictatures postcoloniales et aux grandes puissances coloniales. Cette réalité demeure actuelle, avec des individus faisant face à des abus et à des manipulations politiques, donnant lieu à des situations désespérées telles que les conflits tribaux qui déchirent le continent africain.

Les populations marginalisées subissent la répression, le martyre, la violence, et sont reléguées dans des zones socialement interdites par des régimes autoritaires, mais elles sont également à l'origine de profonds changements sociaux. Cette réalité est d'actualité, en particulier dans le monde arabo-musulman d'Afrique du Nord où des régimes corrompus ont été confrontés à des mouvements populaires, parfois sanglants, provoquant leur chute. Les tensions au sein d'un peuple, composé de diverses entités nationales et déchiré par des crises internes liées à la culture, à la religion, à l'identité, voire à l'idéologie, ont conduit à des massacres horribles, tels que ceux survenus au Rwanda en 1994. Notre étude classe les différentes représentations de personnages dans le corpus en deux catégories systématiquement opposées : le grand peuple et le petit peuple.

1. Mimouni et Labou Tansi : la construction du peuple-personnage

La question de la représentation des peuples dans notre corpus nécessite une analyse approfondie des liens entre les récits littéraires et politiques du continent africain dans son ensemble, et plus spécifiquement du Congo et de l'Algérie, où ces aspects sont étroitement entrelacés. Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi semblent souvent être plus ou moins « spécialisés » dans une certaine catégorie, prenant position aux côtés du peuple pour le soutenir contre le pouvoir. Les narrateurs des six romans de notre corpus assimilaient fréquemment leurs propres voix à celles du peuple, ou attribuaient l'ensemble de leurs voix à des personnages représentant les victimes sociales des dictatures. Le mode narratif du roman émerge de la coexistence de multiples voix, se transformant en une polyphonie qui s'exprime à travers la confrontation de plusieurs discours impliquant des personnages spécifiques.

Les romans examinés dans notre étude, tous publiés dans les années 1980, appartiennent principalement au genre de la littérature politique et morale, dépeignant de manière détaillée les méfaits des peuples africains. Ils reflètent étroitement les réalités socio-politiques de l'Afrique à cette époque, caractérisée par des transformations majeures qui ont altéré les modes de vie et les comportements des populations : violence, injustice, bureaucratie et soumission. Les deux auteurs se sont inspirés du contexte sociopolitique marqué par l'accession à la souveraineté nationale des pays africains et l'exercice despotique du pouvoir. Leurs romans abordent de manière explicite les régimes des États africains dirigés par des présidents nouvellement indépendants. À ce titre, les textes de notre corpus se présentent sous l'angle d'une satire politique et sociale acerbe, évoquant les défis de l'Afrique, marquée par trois décennies de dictature.

Dans les chapitres précédents, nous avons mis en évidence que l'une des principales préoccupations des deux auteurs est la gestion sociale, ce qui explique pourquoi cette question occupe une place centrale dans leur œuvre fictionnelle. En effet, dans *Le Fleuve détourné* et *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni, la population a été doublement éprouvée. D'abord, elle a été soumise au pouvoir oppressif des colons, subissant diverses formes de violence. Ensuite, elle a été négligée et marginalisée par le nouveau régime du parti unique instauré après l'indépendance. Durant la période coloniale, les populations ont été contraintes de quitter leurs villages d'origine pour résider dans des camps érigés par les autorités coloniales. Après l'indépendance, ces mêmes populations se sont retrouvées contraintes de subir d'importants changements imposés par le nouveau gouvernement, qui cherchait à

« moderniser » les villages sous divers prétextes, contribuant ainsi à la destruction de l'harmonie entre ces populations et leurs modes de vie traditionnels.

Chez Sony Labou Tansi, la population doit faire face à l'oppression exercée par les guides touristiques qui ont pris le contrôle après le départ des colons. Le peuple africain, assoiffé de liberté, se voit confronté à un nouveau régime démoniaque qui ne recule devant aucune stratégie pour se maintenir au pouvoir. Cette forme de gouvernance, marquée par la tyrannie, l'arbitraire et le totalitarisme, est perceptible dès le premier roman, *La vie et demie*. Dans l'univers de Sony Labou Tansi, les nouveaux dirigeants incarnent de véritables « anti-héros », arborant toutes les antivaleurs de la modernité, dépourvus de toute profondeur psychologique. Ils affirment leur identité et leur autorité à travers la violence, déshumanisant et traitant leurs sujets comme des objets.

En résumé, les deux auteurs ont adopté une position claire en se rangeant du côté du « peuple » qu'ils ont cherché à soutenir contre le pouvoir en place. Dans cette démarche, le narrateur identifie souvent sa propre voix à celle du peuple, ou donne voix à travers des personnages représentant les victimes des régimes autoritaires. Le mode narratif des romans, principalement basé sur le dialogue, découle de la coexistence de voix multiples, se traduisant par une polyphonie et s'exprimant à travers la confrontation d'esprits divers impliquant des personnages spécifiques. L'approche du discours en relation avec l'oralité et le physique, en empruntant au concept de « modes de discours » de Gilles Phillips (Maingueneau & Gilles, Les conditions d'exercices du discours littéraires, 2002), apparaît pertinente pour notre analyse de la voix du peuple. Selon G. Philippe, les « modèles discursifs » sont les représentations imaginées des différentes productions linguistiques d'une société, des représentations figées au fil de l'histoire. Les lecteurs interprètent les textes en reconnaissant ces « modèles de discours » qui correspondent à un ensemble de marqueurs linguistiques. En associant la notion d'esprit de discours à celle de « modes de discours », il semble possible d'étudier la parole populaire comme une formulation mêlant les voix des individus, des personnages et des narrateurs.

1.1.Peuple des villes : Violence, injustice et exclusion

Le départ des colons marque l'accession au pouvoir de nouveaux dirigeants africains. Ces derniers, portés par les acclamations de l'indépendance, semblent souvent utiliser les principes démocratiques comme un prétexte. Après plusieurs années de gouvernance, ces

acquis démocratiques peuvent sembler de plus en plus utopiques. L'usage de la liberté d'expression et le développement des compatriotes africains sont souvent sacrifiés au profit de nombreux drames quotidiens. Ainsi, le rêve et l'espoir suscités par l'indépendance se dissipent, laissant place à un monde qui s'effondre. C'est précisément cet échec de la gouvernance postcoloniale que la plupart de la littérature africaine dénonce. La thématique de la deuxième génération d'écrivains tourne largement autour des défis auxquels sont confrontés ceux qui, après les colonisateurs, ont hérité du destin des jeunes nations africaines. À travers leurs écrits, cette génération de romanciers dénonce les atrocités des dictateurs, incompatibles avec les valeurs démocratiques nécessaires au développement socio-économique. Sous les régimes autoritaires, les individus ne sont pas simplement considérés comme des êtres humains, mais plutôt comme des « sujets », dépourvus de citoyenneté. Parmi les abus du pouvoir autoritaire, on compte la torture, l'emprisonnement et les exécutions collectives.

Dans le chapitre consacré à l'analyse de l'espace, nous avons démontré que l'espace rural chez les deux romanciers se présente immédiatement comme le contraire de l'espace urbain. Alors que l'espace urbain, les villes, expose à la fois les victimes et leurs oppresseurs, la ruralité accueille des populations cherchant à échapper à cette tyrannie. La ville devient le lieu où s'installent les dominants avec leur mécanisme infernal : violence, bureaucratie, corruption et exclusion. Au sein du village, se rassemblent des populations en quête de paix, de sécurité et de vérité, qu'elles estiment pouvoir être atteintes uniquement par un retour aux sources, à la société traditionnelle, au mode de vie ancestral. Cette perspective permet de mieux appréhender la place et l'importance de l'oralité dans les textes de notre corpus. Elle assure l'isolement et le confinement du discours dans un espace socioculturel spécifique. Bernard Mouralis a soulevé la manifestation et la nature de la culture du peuple lorsqu'il déclare :

Le folklore conduit ainsi à une partition de la société globale en groupant les faits observés selon deux séries bien distinctes : d'un côté, 'tradition', espace rural, oralité, 'croyance' et mode de pensée irrationnel, etc.; de l'autre, 'modernité', espace urbain, écriture et scolarisation, idéologies et pensée rationnelle [...] (Mbondobari, 2011, p. 13).

Le peuple des villes se caractérise par une grande diversité, tandis que celui de la campagne est plus homogène. Contrairement au peuple urbain, qui domine la plupart des récits de Mimouni et Labou Tansi, le peuple de la campagne est représenté dans deux romans : les habitants du village Zitouna dans *L'honneur de la tribu* et les pêcheurs dans *L'Anté-peuple*. Si les échanges font partie intégrante de la tradition ancestrale des populations vivant

à la campagne, ils sont fondés sur l'incrimination au sein de la ville, où il est difficile, voire impossible, d'établir un dialogue entre le peuple et le pouvoir.

Dans les villes, le régime politique joue un rôle essentiel dans la violence. En plus de ses luttes pour les ressources du pouvoir qui attisent les tensions urbaines, il est le principal instigateur de la répression. Chez Mimouni et Labou Tansi, les appareils étatiques en Afrique sont fragiles et contribuent peu à résoudre les problèmes d'ordre politique ou criminel. La personnalisation du pouvoir conduit à des crises de succession graves et à une instabilité préoccupante. Ainsi, face à des régimes autoritaires, l'opposition s'exprime souvent par la violence, qu'il s'agisse d'un choix délibéré ou d'un dernier recours lorsque les négociations sont bloquées.

Chez Mimouni et Labou Tansi, les populations sont généralement présentées comme passives, soumises, désinformées et indifférenciées. En adoptant le point de vue de René Girard, il souligne que la perte de repères ne résulte pas de la différence, mais plutôt de l'absence de différenciation, créant ainsi une crise. Cette situation s'apparente à la tragédie grecque et à la religion primitive, selon René Girard *« ce n'est pas la différence, mais bien sa perte qui cause la confusion violente. La crise jette les hommes dans un affrontement perpétuel qui les prive de tout caractère distinctif, de toute 'identité'. Le langage lui-même est menacé »* (René, 1972, p. 81).

Ainsi, ce groupe d'individus qui a tout vécu montre que sa destinée n'est pas déterminée par le pouvoir totalitaire. Chez Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi, le peuple demeure sans nom, anonyme et passif. Il est exclu du processus décisionnel dirigé par les « tyrans » et se contente de subir et d'applaudir. La « foule » acclame et change d'allégeance selon les circonstances. Bien que le peuple soit un personnage présent dans tous les romans de notre corpus, il n'occupe pas une position dominante. Sa voix est constamment ignorée, et une profonde disparité existe entre lui et ceux qui le gouvernent. En d'autres termes, entre le « tyran » et le petit peuple, se dresse la machine administrative comprenant le parlement, les militaires et les fonctionnaires. Son avis et sa parole sont négligés, bien que le peuple occupe une place significative dans l'histoire de la littérature africaine et exprime souvent son désir de se libérer de la colonisation, de l'absolutisme et de diverses formes de colonialisme et de postcolonialisme. Malgré cela, il demeure encore soumis, aspirant à une transformation véritable à venir.

1.1.1. Le peuple face au despotisme du tyran

Avant d'aborder les tourments infligés au peuple par le monstre Martillimi Lopez, il est crucial de rappeler quelques décrets notoires, notamment le premier, « *la patrie sera carrée* », et l'article 4, « *pas de grève et pas de connerie* » (Labou Tansi S. , 1989, p. 13). Dans cet article, le terme « patrie » métaphoriquement se réfère aux concitoyens du président Martillimi Lopez. De plus, la notion de la patrie imposée au peuple par l'État, exprimée comme « carrée », évoque l'idée d'un emprisonnement symbolique où l'État se présente comme un espace clos soumis à une tyrannie et une terreur absolues. Cela sert à illustrer qu'un dictateur marionnette exerce un contrôle totalitaire et draconien sur tout. En conséquence, les citoyens sont contraints de se plier à ses caprices et même les collaborateurs et administrateurs ne sont pas épargnés. La violence est monnaie courante dans ce pays où la tyrannie et l'arbitraire sont les seuls moyens employés pour maintenir le pouvoir. Par conséquent, l'image de Martillimi Lopez est étroitement liée à ces réalités oppressantes.

Le nouveau président Martillimi Lopez, bien qu'animé d'une volonté positive envers son peuple, manifeste d'emblée une attitude qui le positionne comme supérieur à lui :

Il descendit de tribune, vêtu des couleurs de la nation, souriant et fredonnant l'hymne nationale, les bras au ciel, [...] il traversa la foule en délire, au milieu des danses, inondé de fleurs de la patrie, avec nos enfants qui veulent toucher sa hernie, [...] les vieux qui pleurent des larmes de joie : on va avoir un bon président vivat Lopez fils de Maman Nationale (Labou Tansi, 1981, p. 12)

Le président Martillimi Lopez demeure persuadé de l'impuissance du peuple. Même après l'avoir insulté à maintes reprises, les individus restent apparemment démunis. Plein de confiance et d'assurance, le président joue le rôle de protecteur, se présentant comme le père d'une population totalement sans défense. Dans l'objectif de réconforter son peuple, le président-dictateur lui adresse des discours empreints de clémence et d'assurance : « *-Ne vous inquiétez pas, je pardonne. Parce que je sais un bon président. Je ne serai jamais Alto Maniania qui vous pendait comme des singes. Et puis on ne peut pas faire un coup d'Etat avec de la glaise. On ne peut pas prendre le pouvoir avec des chansons* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 44). Cet extrait révèle que le peuple se trouve dans l'incapacité d'adopter une position déterminée. Il a apporté son soutien à un président qui l'a effrayé et traité comme un enfant. Le Président n'a jamais douté que ce peuple, privé de ses droits fondamentaux, se rebellerait contre lui. Nous constatons que les individus de l'ère post-coloniale présentent des

caractéristiques similaires partout en Afrique. En abordant cette obéissance du peuple envers ses dirigeants, Antoine Sawadogo souligne que :

La souveraineté a souvent été utilisée par les gouvernants contre le peuple tout entier. Comment se faire obéir au lieu de comment gérer la vie, trouver des mécanismes de décision, rationaliser les choix, rendre acceptable les options ? Toutes ces questions de gouvernabilité ont rapidement pris place au souci premier des gouvernants de considérer que le peuple leur doit toute son existence. Les Etats postcoloniaux ont choisi le culte de la personnalité. Peuples d'Afrique, escabeaux sur lesquels on trône « peuple nattes » qu'on traîne et plie quand on veut, « peuple bétail électoral » chargé de légitimer ses gouvernants aux yeux de l'extérieur, la souveraineté du peuple a consisté à obéir à des princes sans contrepartie sérieuse (Roago, 2001, pp. 21-22).

Dans les romans de Sony Labou Tansi, toute communication repose sur des accusations mutuelles, rendant difficile, voire impossible, l'établissement d'un dialogue entre le peuple et le pouvoir. Dans cette perspective, son œuvre crée un univers tragique qui met en lumière l'absurdité négative des sociétés africaines, en particulier des régimes politiques. Selon David Gaatone :

L'expression de la négation, pas plus que celle d'autres catégories sémantiques, ne se présente de la même manière aux différents niveaux de langues. De ce point de vue, la langue populaire et la langue familière non surveillée se distinguent de la langue parlée soutenue et de la langue écrite (Gaatone , 1971, p. 71).

Cette négation se déploie à divers niveaux linguistiques, dominant le discours du dictateur présidentiel Martillimi Lopez. En effet, une fois sur scène, Martillimi Lopez ne cesse de faire preuve d'arrogance, cherchant constamment à se démarquer de ses prédécesseurs. Non seulement il néglige les propos de son adversaire, mais il va même jusqu'à dénigrer ses collaborateurs.

L'arrogance, l'immoralité morale et le chaos politique du dictateur Martillimi Lopez dans son état « honteux » de la présidence semblent tous transparaître dans ses discours. Son langage devient incohérent. Voici un extrait de son discours, un avertissement à l'un de ses collaborateurs :

Il saute encore sur lui, avec cette colère qui me demande de rendre le pouvoir aux civils, il lui marche sur les testicules parce que tu n'es quand même pas le président pour décider d'une chose aussi grave sans mon avis et n'est-ce pas ces sales bêtes qui te donnent des idées pareilles, avec vos entreprises de ma honte mais tu vas voir, il faut qu'il ait sur cette terre des gens qui sachent qu'un président ça se fâche [...] nom de Dieu tu devrais au moins savoir le prix de tes ustensiles de mâles, au moins cela, attend que je te les coupe (Labou Tansi S. , 1981, p. 31).

Le recours à cette forme stylistique peut être interprété comme la volonté de l'auteur d'accorder une totale liberté d'expression à ses personnages, une stratégie visant à illustrer l'incapacité du dirigeant à communiquer avec son entourage. Le seul moyen de communication dont il dispose est l'utilisation de la violence et de l'oppression.

En raison de la « palilalie » de Martillimi Lopez, qui lui a retiré tous les droits, le peuple est exclu de toutes les sphères. Les communautés sont étouffées par la régularité de leurs hernies. Ils vivent dans un espace géométriquement carré, une sorte d'exil intérieur, une forme que Martillimi Lopez a espérée depuis son accession au pouvoir. De plus, le dictateur a réussi à consolider son propre pouvoir après la fin du coma, malgré la tentative de démission massive du gouvernement (Labou Tansi S. , 1981, p. 65) et le coup d'État orchestré par Jescany pour reprendre le contrôle. Ainsi, l'autorité excessive de Martillimi Lopez a semé la peur dans la population, la contraignant à régresser. Ce mode de vie n'est pas celui que le peuple envisageait après avoir évincé le colon, mais il leur est imposé par les nouveaux dirigeants. Cette confiscation de la liberté par les nouveaux régimes postcoloniaux est soulevée par Isabelle Cielens lorsqu'elle déclare : « *L'exil social est soit imposé au sujet, soit déterminée par le sujet lui-même. Le sujet est alors marginalisé ou exclu à cause de sa différence* » (Cielens, 1985, p. 9).

Dans ce récit, le dictateur Martillimi Lopez excelle dans cette approche odieuse et arbitraire. Certains indices laissent penser à la présence de ses proches au sein de l'appareil d'État. En effet, ces derniers bénéficient d'avantages par rapport aux autres, particulièrement à ceux qui ont gagné la confiance totale du dictateur présidentiel. Ainsi, l'attribution des postes de responsabilité s'effectue selon des critères bien établis par le dictateur lui-même, tels que la confiance et la loyauté inconditionnelle envers le leader. Le narrateur évoque les vaines tentatives du dictateur Martillimi Lopez pour promouvoir le père Dolzipanso au rang de cardinal, avec l'intention de recevoir en retour son soutien lors de son mariage forcé avec une fille réticente. Cependant, le président-dictateur ne peut bénir une telle union, et il s'afflige lorsque la fille à la langue coupée, qu'il épousera de force, « *pleure au lieu de rire* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 48). Il a exprimé sa tristesse en ces termes : « *Tu ne peux pas me faire ça à moi, pense comment tu es devenu cardinal avec l'appui de ma palilalie, ah ma hernie est triste ! On a toujours été ami, ami et frère, comprends* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 48).

Ce fait est également illustré par la nomination du colonel Vauban, chef de la sécurité présidentielle. Cet étranger incarne toute la « laideur » du pouvoir, étant l'homme à tout faire

du tyran. Tout en continuant à critiquer ses prédécesseurs, Martillimi Lopez prend des décisions bien pires que celles de ceux qui l'ont précédé. C'est ainsi qu'il accorde des privilèges à Merline, une sorcière capable de guérir diverses maladies. Sa renommée s'étend même au-delà des frontières de la ville de Zamba-Town, où il réside, et d'où est originaire le dictateur lui-même. À cet égard, la confession du président Martillimi Lopez témoigne des privilèges dont jouit la sorcière, allant jusqu'à désigner sa mère au sommet de la hiérarchie de l'État sous le titre de « Maman Nationale ». Sony Labou Tansi dénonce leur régime autoritaire et l'oppression des plus pauvres qui en résultent. Il a également condamné l'incitation et la tromperie des deux dirigeants en particulier, ainsi que d'autres dirigeants africains qui se sont retrouvés dans des régimes autoritaires. Tous ces exemples illustrent parfaitement le type de régime autocratique du dictateur Martillimi Lopez.

La même constatation se reflète dans l'œuvre de Mimouni, où l'attribution de postes de responsabilité obéit à des critères douteux, comme Louisa la sage-femme promue chef de service, Amili qui gère le service du personnel d'une main de fer, et Aissa le boiteux occupant le poste de concierge de l'établissement. Dans *L'honneur de la tribu*, Omar El Mabrouk est désigné préfet du village parce qu'il est le « produit du système ».

En résumé, en Afrique, le pouvoir politique est détenu par des dictateurs qui privent les individus de la possibilité de se développer moralement. Ils utilisent des méthodes coercitives telles que la torture et l'emprisonnement pour intimider la population. De plus, les dictateurs dans notre corpus commettent des crimes massifs contre leur peuple dans le but de le réduire au silence.

1.1.2. Le peuple face à l'injustice sociale

Dans *Tombéza*, Mimouni utilise le personnage de Tombéza pour dénoncer les nombreuses anomalies qui affligent la société. La corruption, l'obscurantisme, la recherche de célébrité et la violence sont identifiées comme les principales sources de la détérioration sociale. À travers ses romans, Mimouni critique les individus hypocrites qui exploitent fréquemment la religion pour servir leurs intérêts personnels. Les procès gouvernementaux sont personnalisés et corrompus, marqués par le vol et l'injustice. Une citation du directeur Nessam illustre clairement cette réalité : « *Que penses-tu de l'idée d'aménager un petit pavillon réservé, disons pour les notabilités et les personnes que l'on désire recevoir ? Un service en valant un autre, bien entendu, ainsi est la vie aujourd'hui* » (Mimouni R. , 1984, p.

246). Le roman est parsemé d'événements horribles, notamment le viol d'une patiente paralysée par un gardien de nuit dans un hôpital et la découverte d'un bébé mutilé dans une décharge. La lecture de cette histoire est à la fois douloureuse et perturbante, révélant une vérité horrible. Elle offre un regard sur une société traumatisée où les valeurs les plus fondamentales sont violemment attaquées :

Depuis longtemps, j'avais compris que nous ne vivions au royaume du pouvoir des idées, encore moins celui des principes, que les comportements des notables, des responsables, des dirigeants, ne visaient qu'à satisfaire leur effarante boulimie de puissance, de sexe et de biens, que les alliances s'organisent autour de buts peu avouables, d'immondes trafics, que comptaient d'abord les liens d'allégeance, la commission, le trafic d'influence, les combines en tous genres. (Mimouni R. , 1984, p. 144)

Avec *Tombéza*, Mimouni cherche à dépeindre le chaos dans lequel vivait une population entière. Il lance un avertissement urgent, appelant à l'éveil des consciences endormies car selon lui « *Il n'y a plus de lois nulle part, plus de règles. C'est le règne sans partage de l'anarchie. Où allons-nous ?* » (Mimouni R. , 1984, p. 201). D'après Benjelid (Bendjelid, 2006), Tombéza représente de manière convaincante une sorte d'enfant illégitime sur le plan social, rejeté par sa communauté et privé de son droit à l'existence. Il occupe presque exclusivement le rôle de celui qui condamne et exprime son point de vue tout au long du récit. En d'autres termes, le statut du personnage en tant que paria de la société, détesté, vilipendé et haï de tous, explique le contenu de son discours car il doit régler ses comptes avec la société.

Dans le roman, l'exécutif est critiqué et accusé d'étouffer toute dissidence à l'encontre du régime. Plus grave encore, pour justifier cette répression, le régime a exploité le patriotisme et le nationalisme. Chaque fois qu'un groupe de personnes se manifestait pour revendiquer ses droits, les dirigeants les accusaient d'antipatriotisme et de trahison. La justice, le respect des droits de l'homme et des libertés individuelles sont absents. En général, toute décision prise par les dirigeants du régime est fondée sur des préjugés (comme mentionné précédemment, les nouveaux dirigeants trouvent toujours des excuses pour soupçonner les opposants et les accuser de trahison), plutôt que sur des preuves tangibles. En effet, l'administration ne respecte ni l'individu ni l'État de droit, ce qui explique les propos du professeur Meklat : « *La loi ne peut pas être au-dessus des hommes quand elle est faite par l'un d'eux. Nos dirigeants n'ont pas eu le courage de l'instaurer* » (Mimouni R. , 1984, p. 202). Cette justice ne cherche plus à établir des lois pour tous, mais contribue plutôt à susciter

des opposants et des ennemis, s'inscrivant ainsi dans une stratégie de consolidation du pouvoir.

La puissance autoritaire de cette administration s'explique par une déclaration émanant d'un responsable du FLN aux détenus de *Le Fleuve détourné* :

Vous devez vous rendre compte que c'est votre bien-être physique et moral que nous recherchons. Par conséquent, il faut non seulement vous prêter avec complaisance à l'opération projetée, mais vous comporter de façon à en garantir le succès. Notre action s'inscrit dans le sens de l'Histoire ; tous les opposants seront impitoyablement éliminés. Nous n'hésiterons pas si nécessaire à recourir à la violence révolutionnaire (Mimouni R. , 1982, pp. 16- 17).

La défaillance de tout un système trouve son explication dans cette déclaration du narrateur-personnage : « *L'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs. Je ne partage pas cette opinion, au moins pour ce qui me concerne. Je ne possède rien de commun avec les autres. Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu* » (Mimouni R. , 1982, p. 9).

Généralement, ce sont les criminels qui sont incarcérés dans des prisons, mais dans *Le Fleuve détourné*, un cas particulier se présente : un ancien combattant de la guerre de libération nationale que ses anciens camarades refusent de reconnaître au lendemain de l'indépendance. Il a été emprisonné en l'absence de justifications et de preuves concrètes de sa participation à la guerre. Ainsi, au lieu de le remercier et de le reconnaître comme un patriote nationaliste ayant sacrifié sa vie pour l'indépendance du pays, les dirigeants politiques l'ont plutôt torturé et arrêté à plusieurs reprises, le jetant en prison où il a dû endurer des conditions inhumaines. Les injustices récurrentes dans ces États ne sont pas sans conséquences. Plutôt que de promouvoir un état de droit où la loi prévaut, le nouveau régime encourage la violence et la vengeance parmi les groupes sociaux et les individus opprimés. Cette vengeance trouve son origine dans les actions d'un vétéran de la guerre de libération nationale qui a pris pour cible deux responsables du régime algérien ayant corrompu sa famille.

Comme précédemment évoqué dans le premier chapitre de cette partie, *Le Fleuve détourné* est un roman consacré aux « oubliés de l'indépendance », dans lequel l'auteur critique sévèrement les nouveaux arrivants qualifiés de « malhonnêtes ». Sous la voix d'un ancien combattant, Rachid Mimouni relate sa propre déception ainsi que celle de tous les combattants ayant sacrifié leur vie pour une Algérie libre et indépendante. À travers un

discours empreint de nostalgie, l'ancien combattant évoque un événement qui a profondément marqué l'Algérie pendant une longue période, à savoir la colonisation française en Algérie, suivie de la guerre de libération nationale :

Je suis né dans un petit douar au pied des monts Boudjellel, face au pont Kédar. Ma famille est issue d'une puissante tribu qui habite en haut, près du village. Autrefois, nous vivions unis et prospères sur de vastes terres exploitées dans l'indivision. Mais un colon du voisinage qui projetait d'étendre ses champs de vigne, soudoya un membre de la tribu qui alla demander le partage des terres. La loi française disait qu'il suffit qu'un seul ayant droit demande le partage pour que celui-ci soit réalisé d'autorité (Mimouni R. , 1982, p. 13).

Le revenant, amnésique suite à une blessure subie lors du bombardement d'un camp par l'armée française, fait la découverte d'une société étrange. Il réalise que les martyrs, s'ils revenaient un jour, seraient profondément déçus. C'est une constatation que le rescapé lui-même partage :

Nous rêvions d'inscrire la liberté dans tous les actes, la démocratie dans tous les cœurs, la justice et la fraternité entre tous les hommes [...] Mais tandis que le peuple en liesse fêtait ses retrouvailles avec la liberté, d'autres hommes, tapis dans l'ombre, tiraient des plans sur l'avenir [...] En un bon matin nous nous sommes réveillés avec un goût d'amertume dans la bouche [...] (Mimouni R. , 1982, p. 169).

Égaré dans le dédale d'une société dévastée par le mensonge, la bureaucratie et l'injustice, le revenant revient à lui dans son récit et entreprend de narrer l'histoire de « *deux mondes différents* ». Il a vaillamment participé à la guerre de libération et a vécu dans un camp où il a été détenu. Le combattant, qui s'était engagé dans le maquis pour affranchir son peuple de la domination coloniale, se retrouve finalement dans une société préoccupée par la lutte et la confiscation des biens publics, avec une idéologie qui semble être. Sous-jacente à cette distribution des biens publics, se trouve un dessein politique qui aura des conséquences onéreuses pour la population : la saisie du pouvoir.

L'aspiration de Mimouni à réécrire l'Histoire authentique du peuple se concrétise également à travers les paroles d'Omar, l'un des résidents du camp de concentration (Mimouni R. , 1982, p. 128). Ce rêve sera repris dans *La Malédiction* où l'écrivain met en scène un personnage, Si Morice, qui, grâce à sa mémoire infallible, s'efforce de démêler et de recoudre les fragments d'une histoire falsifiée. Le rejet de « *l'Histoire officielle* » transparaît à travers le portrait de Si Morice qui s'éloigne du récit contenu dans le discours officiel dominé par les figures mythiques des héros de la révolution.

1.2. Peuples des campagnes : entre l'enfer du maquis et la sécurité du village des ancêtres

En contraste avec le peuple urbain, se profile le peuple des campagnes. Tandis que le premier se distingue par sa diversité, le second se caractérise par son homogénéité. Le peuple rural est dépeint de manière particulièrement significative dans *L'honneur de la tribu* et *L'Anté-peuple*, et dans une moindre mesure dans *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, des récits du passé qui retracent les histoires de deux personnages : le revenant, Tombéza ainsi que celles des tribus qui y vivaient pendant la période coloniale.

Parmi ces communautés, on trouve celles des maquisards, les combattants de la guerre de libération nationale, la tribu du village Zitouna chez Mimouni, et le peuple du village des pêcheurs, les maquisards, dans *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi. Les habitants des campagnes sont dépeints comme étant profondément attachés à leur terre ancestrale. Leurs modes de vie sont indissociables de leurs villages respectifs. Les habitants de Zitouna considèrent leur « *vallée heureuse* » comme un paradis terrestre, tandis que le village des pêcheurs est le seul refuge permettant aux maquisards de fuir la tyrannie des guides. Dans *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*, malgré les conditions de vie difficiles, les combattants se sentent unis pour une cause juste.

1.2.1. Le peuple des maquis : de la violence coloniale à l'arbitraire du régime postcolonial

La formation du nouveau pays a été calquée sur le modèle de l'État colonial, recourant aux armes et à la répression. Il n'est ainsi pas étonnant de voir émerger d'autres formes de conflits visant à remettre en question cette structure organisationnelle. Alexie Tcheuyap (Tcheuyap, 2003) souligne qu'il était impératif de déconstruire une édification inauthentique, laissant la guerre comme le seul moyen d'expression politique. C'est ainsi que la persistance et la « durée » de l'écriture sanguine ont pris forme en tant que moyen de désenchantement dans les textes des années soixante.

Les conséquences considérables de l'échec de l'indépendance et de la désillusion qui en a découlé ont laissé une empreinte profonde. La fiction littéraire se concentre sur les discussions, les défis et une aspiration constante au changement sociopolitique et économique. Cependant, de nombreuses œuvres de fiction ont démontré que les guerres ne se déroulent pas toujours selon un schéma prévu, élaboré et achevé. Cela suggère, en quelque sorte, que le

thème central de ces textes n'est pas tant la guerre que la reconstruction. Pour Michel Naumann « *Le roman qui décrit une guerre de libération nationale effectue une transmutation des formes et des valeurs épiques liées aux conflits et aux chants pré-coloniaux et les investit dans l'effort de régénération des peuples opprimés* » (Naumann, 2001, p. 54).

Les écrivains commencent par dénoncer « *la misère des maquis* », considérant que son absence d'amélioration conduit inévitablement à la guerre. À leurs yeux, les conditions de vie ont décliné, la société devenant impitoyable avec une multiplication des exécutions publiques. Dans *Le Fleuve détourné*, le narrateur-personnage offre une description poignante de la vie déplorable au sein des camps de concentration où des populations ont été contraintes de résider (Mimouni R. , 1982, p. 17)

Par la suite, ils déploieront des combattants nationalistes capables de libérer le peuple de la dictature. L'aspiration à la résistance et l'appel à la lutte seront comblés par la restauration de la dignité humaine jusqu'alors violée. Ainsi, les écrivains, désireux d'incarner la voix du peuple, ressentent de plus en plus le besoin de cesser de se lamenter. Animés par une détermination intense à exprimer leur colère, ils appellent à la réinstauration de l'unité perdue. La lutte doit débiter par le rejet de l'indifférence. À ce sujet, l'écrivain guinéen Alioune Fantouré déclare : « *En vérité, ce ne sont pas les injustices dans les sociétés de notre époque qu'on doit combattre, c'est l'indifférence qu'on devrait attaquer* » (Fantouré, 1975, p. 25). Ainsi, le roman porte la grande promesse de l'édification de la nation à travers les guérillas et leurs pratiques d'unité et d'égalité. Les personnages s'investissent dans des guerres révolutionnaires ou rebelles, aboutissant le plus souvent à la conquête du pouvoir. Le personnage-narrateur de *Le Fleuve détourné* a résolu de rejoindre les combattants de la guerre de libération nationale en tant que cordonnier, c'est à partir de ce moment qu'il fait la découverte de la vie au maquis :

Au bout d'un petit moment, j'aperçus des constructions parmi les arbres. C'étaient de petites maisons de bois avec des toits de chaume. Il y en avait une trentaine [...] 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. La vie dans le camp était strictement réglementée (Mimouni R. , 1982, pp. 24- 25).

Néanmoins, au sein de notre corpus, la rébellion ne débouche pas sur une révolution concrète. Fréquemment, les révoltés échouent et, dans les situations les plus critiques, ils engendrent le chaos. Il semble que le destin du révolté, apparu dès le début du livre, soit voué

à s'éteindre dans les dernières lignes du roman, emportant avec lui ses rêves ainsi que ceux de toute une nation. Cette déception transparaît dans pratiquement tous les textes de notre corpus.

L'univers fictionnel de *L'Anté-peuple* fait face à d'importantes transformations, issues en partie de la décadence culturelle résultant de l'obsolescence du cadre de référence traditionnel. Une atmosphère de médiocrité imprègne les territoires, notamment les capitales Kinshasa au Zaïre et Brazzaville au Congo. Le cœur de Kinshasa bat en harmonie avec le mouvement « du retour à l'authenticité » (Kasongo Mulenda K. , 2001), prôné par Mobutu, tandis que de l'autre côté du fleuve, Brazzaville avance au rythme du socialisme scientifique incarné par Marien N'Gouabi. Ces artifices idéologiques servent à faciliter la destruction et le bradage indirect de la population, aveuglée par des discours incantatoires vides. Sony Labou Tansi n'a pas seulement décrit les conséquences du conflit ancestral entre les deux peuples voisins ; il a également adopté une approche distinctive qui transcende la langue française, créant ainsi une atmosphère de déficience.

Ainsi, la reconnaissance d'une injustice au sein de la communauté et la manière dont elle est rationalisée dans *L'Anté-peuple* représentent un processus de clarification propice à l'action. Cette action peut revêtir diverses formes, telles que la désobéissance civique, la lutte armée, ou d'autres moyens d'engagement visant à subvertir le pouvoir aliénant. La période suivant la fuite de Dadou devient complexe avec l'arrivée de Yéaldara, un intellectuel qui, du fait de sa tour d'ivoire, pourrait être sceptique quant aux méthodes et connaissances des gens qu'il côtoie. L'entrelacement du politique avec la vie d'un vieux pêcheur, d'une vieille villageoise ou d'une adolescente qui l'a sauvé, défie toutes ses connaissances. Dadou est à la fois impressionné par le vieil homme qui l'accueille et ému par sa sagesse, trouvant en lui un élément pacificateur

Le vieux serra la main à tous les pêcheurs. Puis, il demanda à Dadou d'avancer. La terre était paisible, gonflée de soleil et de silence à côté du fleuve qui se battait avec ses eaux brutales. La terre écoutait. L'herbe aussi. Ça et là, rêvant comme des savants, de grosses pierres regardaient le neuve. Elles commençaient le plateau des Cataractes (Labou Tansi S. , 1982, pp. 121-122)

Les habitants des villages voisins ont aussi une juste maîtrise du sujet. Lorsque Dadou fut trahi Dadou par l'un des villageois, capturé, tabassé et est mortellement blessé, c'est un enfant de la communauté, est venu le sauver. La solidarité et l'hospitalisation ancestrales qui caractérisent les habitants de ces villages qui sont complètement ignorées par les autorités locales, trouvent leurs explications dans propos du jeune Henri, celui qui a sauvé Dadou

: « *Oui, qu'ils soient tous maudits. Ils ignorent les lois sacrées de l'hospitalité. S'ils l'ont fait, les fourmis boufferont leur chair un jour. Les mouches pondront dans leur bouche* » (Labou Tansi S. , 1983, 133).

Cet événement s'est avéré être une leçon inestimable pour les villageois. En effet, Dadou a été pris en charge par un groupe de rebelles qui, après avoir enduré de nombreuses souffrances aux mains des autorités, ont décidé de riposter. Leur stratégie consistait à ne pas se retirer de la société, mais plutôt à exercer une pression directe sur la machine tyrannique en place. Le chef de la rébellion a consolidé son alliance avec les mouvements suivants : « *Nous nous battons parce que notre place est dans la bagarre. Parce qu'ils nous ont poussés à choisir entre une mort de mouche et une mort d'homme* » (Labou Tansi S. , 1983, p. 183). Ainsi, la vague de protestations qui était initialement une simple sensation désuète pour les mortels communs est devenue un paroxysme avec le meurtre du premier secrétaire du parti par Dadou.

1.2.2. Le peuple des villages : du village idéalisé au village déstabilisé

Dans *L'honneur de la tribu*, dès le premier chapitre, l'idée du projet de modernisation du village Zitouna est présentée comme une surprise pour ses habitants, qui se pensaient « oubliés » par l'indépendance. Ce projet « moderniste », lancé par Omar El-Mabrouk, est appuyé par Ali, fils d'Ali, Georgeaud et Mohamed, considérés comme des collaborateurs clés dans le parcours narratif qu'ils entreprennent. À partir de là, leurs discours respectifs visent tous le même objectif : convaincre les habitants de l'importance de ce projet pour le développement de leur village.

La description de ce village se fait en trois périodes. Tout d'abord, il y a la vallée heureuse de l'avant la colonisation, décrite comme un lieu merveilleux, un endroit paradisiaque où les habitants y vivent en parfaite harmonie avec la nature :

Vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvettes et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis, hors les fleuves de miel et les vierges aux yeux noirs dans leur retraite, ils avaient emporté toutes variétés de plantes et de grains, et bien d'autres encore, toutes sortes d'animaux, cornus ou non, à deux et quatre pattes, et bien d'autres encore, mais ni les premiers ni les derniers ne survécurent longtemps, sans parler de ce qui ne supporta par le voyage (Mimouni R. , 1989 p. 45).

Autrefois en parfaite symbiose avec son environnement, cette tribu se voit contrainte, pendant la période coloniale, de quitter son « paradis » pour s'installer dans le village Zitouna, un lieu niché au creux d'une montagne au sol peu propice.

Les premières années à Zitouna furent meurtrières. Les exilés y découvrirent la nouvelle ardeur du soleil (...) les guerriers se retrouvèrent paysans. Ils se mirent donc à la tâche. Mais la cupide terre décourageait tout effort. Les oliviers étiques refusaient désespérément de croître, mettant à bout les plus patients, les épis d'orge restaient désespérément légers, les os des chèvres continuent à saillir sous la peau (...) nous ne tirerons jamais rien de ce sol calamiteux (Mimouni R. , 1989, p. 47).

Sous le joug du colonisateur, l'espace qui autrefois était un paradis est devenu une terre désolée, transformant les membres de la tribu en exilés, coupant leurs liens avec la terre natale. Après l'indépendance, malgré les efforts du pouvoir en place pour moderniser le village, ces tentatives ont échoué en raison de leur introduction abrupte : « *Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés* » (Mimouni R. , 1989, p. 9). Les habitants du village Zitouna, en harmonie avec la nature et attachés à leurs traditions séculaires, ignorent qu'un projet de modernisation perturbera leur mode de vie. D'ailleurs, le narrateur lui-même suggère au lecteur que la déclaration contient quelque chose de menaçant : « *Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait* » (Mimouni R. , 1989, p. 11).

Dans le deuxième chapitre de ce roman, le narrateur introduit les différents personnages qui soutiennent le projet d'Omar El-Mabrouk. Parmi eux, se trouve Georgeaud, qui a passé de nombreuses années en France. Son discours vient renforcer la déclaration d'Omar El-Mabrouk, visant à préparer les habitants du village aux changements à venir. Cette figure majeure du nouveau régime prétend changer les mentalités, provoquant un traumatisme au sein de toute la tribu. Son plan de modernisation du village commence par le démantèlement des fondements ancestraux de la gestion des affaires tribales et des moyens de subsistance. Il a établi un partenariat pour remodeler le village, mais cet événement est perçu comme une agression par la population, considérant cela comme une nouvelle occupation dans un espace traditionnellement paisible : « *Il va falloir se transformer. Des gens très instruits vont venir s'installer ici. Ils jouiront d'un salaire élevé et régulier. Il s'agira de les fournir en ces superflus si coûteux et si profitables. Il faut songer à s'agrandir. Je vais essayer de racheter le local de mon voisin le brodeur de burnous* » (Mimouni R. , 1989, p. 36).

Ainsi, à l'instar du détournement caractéristique de *Le Fleuve détourné*, dans *L'Honneur de la tribu*, ce sont les repères de toute une tribu qui sont l'objet de détournement. Tous les fondements ancestraux disparaissent pour laisser place à une modernisation sauvage qui égare les habitants, comme le décrit le narrateur : « *Tous [leurs] sentiers avaient été modifiés, terrassés, rectifiés ou supprimés. 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 R. , 1989, p. 169).

Après les sentiers et le fleuve, c'est au tour des éléments du relief de subir l'assaut de « *la modernité* », affectant même le climat, au point où la tribu, percevant son espace comme un labyrinthe, ressentait une véritable apocalypse, marquant l'éclatement de son univers :

Il n'existait plus aucun repère. Les chemins avaient changé d'itinéraires, les montagnes d'emplacement. Les plaines s'étaient gondolées, les collines aplanies. Le sud avait modifié sa position, le ciel sa couleur, le soleil son trajet, le temps sa vitesse. Le climat avait interverti ses saisons (Mimouni R. , 1989, p. 169).

Le bouleversement de tous les éléments imposé par Omar El Mabrouk affecte également l'homme qui, à son tour, subit les effets de cette apocalypse : la tribu est dépaymée, dénaturée. « *Ce fut à notre retour que nous constatâmes que les mots avaient changé de sens, les enfants de sexe, les adultes d'âge, les femmes de mari, les hommes de métiers et de fortune* » (Mimouni R. , 1989, p. 170). Le projet de destruction du village Zitouna va toucher même les lieux de sauvegarde de la société traditionnelle perchée sur un piton de rocher dans un douar de fin du monde. L'honneur qui caractérise ce village sera bafoué par le propre enfant de la tribu, Omar El-Mabrouk, et transformé en humiliations de toutes sortes sous prétexte de modernisation. Les villageois observent les engins qui modifient leur paysage. Lorsqu'on arrive à dynamiter leurs oliviers, Omar El-Mabrouk fait tout pour les rassurer : « - *Il n'y a pas lieu d'en faire un drame. Ces cupides arbustes ne vous rendaient qu'en fruits étiques votre large peine. De plus l'huilerie du boiteux étant fermée, je vois mal ce que vous pourriez faire de vos récoltes* » (Mimouni R. , 1989, p. 168).

En dépit de son discours prometteur, la réalité est diamétralement opposée car Omar El-Mabrouk ne se contente pas seulement de faire exploser les oliviers, mais il ordonne également à ses gendarmes d'empêcher les villageois d'aller récolter leurs olives :

Nous étions à quelques jours de la récolte, mais les gendarmes d'Omar El Mabrouk refusèrent de nous laisser pénétrer dans les champs [...]

Je crois que c'est à partir de ce jour que nous commençâmes à prendre conscience des ravages causés par l'arrivée d'Omar El Mabrouk (Mimouni R. , 1989, p. 170)

Ce passage met en lumière la détermination d'Omar El Mabrouk à anéantir l'agriculture de la « *vallée heureuse* », élément vital de la société traditionnelle à laquelle il propose un projet de modernisation dicté par un pouvoir dont l'objectif ultime est le détournement du destin de toute une population. Le commentaire du narrateur revêt une grande signification car l'utilisation de la conjonction de coordination « *mais* » souligne l'opposition entre deux projets diamétralement opposés : d'un côté, la volonté des villageois de se rendre dans leurs champs pour la récolte des olives (l'attachement au mode de vie traditionnel) et de l'autre côté, l'interdiction et l'empêchement imposés par les gendarmes.

En résumé, en plus des supermarchés, bureaux de poste, hôpitaux, mosquées et tribunaux, les institutions sociales, politiques et militaires, ainsi que leur personnel, ont également été les vecteurs de l'idéologie imposée par Omar El Mabrouk. Ce système global a entraîné l'introduction d'us et coutumes étrangères au sein des communautés tribales, jadis ancrées dans la préservation des traditions ancestrales. Le déséquilibre au sein de la tribu s'est ainsi intensifié, et à la suite de la déformation de son environnement, la tribu s'est retrouvée dépassée et confrontée à des valeurs inconnues. Le processus de modernisation engagé par le nouveau régime a transformé le « paradis » de la tribu en un véritable enfer.

1.2.3. *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* : Le peuple de la falaise

Chez Sony Labou Tansi, la falaise occupe une place prépondérante en tant que décor de l'intrigue. Dans ses trois derniers romans, l'auteur entretient un lien étroit avec l'environnement côtier. La falaise, telle que dépeinte dans les œuvres de Labou Tansi, est un espace foisonnant de diversité. Elle représente l'une des nombreuses régions côtières ou des promontoires maritimes que l'auteur explore dans son œuvre. En adoptant une perspective en hauteur, Sony semble élaborer une « *esthétique de l'intrusion* », selon d'Édouard Glissant qui préconise une « *théorie de la terre* » dans sa *Poétique de la Relation* (Glissant, 1990, p. 166). À l'instar de Glissant, qui rejette l'idée d'une terre figée dans le musée et propose une nouvelle vision de la terre visant à contrer les effets de la standardisation mondiale, Sony s'attache à mettre en lumière l'ingéniosité du peuple vivant sur la falaise. Cette perspective se manifeste également chez Mimouni à travers l'intrusion de la modernité dans le village Zitouna.

À l'instar des romans de Mimouni qui décrivent souvent des villages généralement « clos » et « obturés », les derniers romans de Labou Tansi explorent la falaise en tant que zone intrigante en raison de l'effervescence qu'elle suscite et de sa population diversifiée. Ces récits mettent en lumière la diversité des vies des habitants des falaises. Par exemple, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, le narrateur nous présente la vie au sein de la Côte à travers le voyage d'Estina Bronzario, l'héroïne, qui se rend chez Carlanzo Mana :

Elle traversa le bayou sans lever ses jupons ni même ôter ses canons qui se gorgeaient d'eau, s'accrochaient aux nénuphars, pêchaient les fretins dans leurs ruches. Elle marchait vite. Quand elle atteignit le Tourniquet, elle leva la main en visière pour observer la falaise aride dont les écailles et les dents séchaient au soleil de cette heure. [...] Elle avait la mer dans le dos, la falaise sur la gauche et, sur sa droite, le lac. La vallée encaissée de la Rouvière Verda serpentait audacieusement entre les premiers contreforts de la falaise. Estina Bronzario longea la Rouvière Verda jusqu'à l'emplacement des Monolithes. Elle souffla un moment, s'étant retournée pour contempler la mer et sa fille Valancia : l'île de Jésus, la lagune, la mission, la gare, Baltayonsa, le Bayou, le Centre, la Plazia de la Poudra, les falaises de Malsayo qui couraient en zigzag dans l'océan et lâchaient des îlots multiformes, le lac où les hippopotames dessinaient leurs masses luisantes, l'ancien port et ses carcasses de wharfs, les menhirs et, au-delà des menhirs, les îles-tombeaux, avec l'île de l'Ange qui crachait ses eaux rouges sur une brochette de pains de roches, tous vêtus du songe multimillénaire d'un torchon de ciel qui, on ne sait trop comment, trempait ses nuages dans la flotte. Mer, ciel et pierre : c'est notre cœur à nous, gens de la Côte (Labou Tansi S. , 1985, pp. 92-93).

Le périple de l'héroïne Estina Bronzario, du bayou jusqu'à l'océan, offre au lecteur l'occasion de découvrir les divers aspects du monde de la Côte. Il ne s'agit pas simplement d'un environnement, mais plutôt d'un lieu à la fois aquatique et céleste.

Bien que la Côte soit un élément omniprésent dans les rêves des habitants de Valancia, il est toutefois nécessaire de la traverser pour pouvoir la décrire, comme si elle avait été délibérément différée afin de la fusionner avec le personnage principal. Cela s'apparente à une onomastique, révélant la manière dont la matière rocheuse de la falaise est liée au nom du personnage. La falaise émerge comme un écosystème abritant une diversité d'animaux, que les habitants de Valancia découvrent grâce aux pas d'Estina Bronzario. Des nénuphars et des fretins s'entrelacent dans les plis de sa jupe, tout comme apparaissent des hippopotames, de la terre, de rochers et de multiples îlots qui se dessinent progressivement le long de la côte jusqu'à l'horizon.

De plus, les paroisses mobiles sont également conviées à participer à cette représentation. L'expérience de ces entités en tant que falaise s'exprime à travers une

métaphore animalière, la côte étant dotée de « *canines* » et de « *coquilles* ». Cette image illustre non seulement la forme des rochers, mais également le fait que ces promontoires se fissurent en présence du soleil. Ainsi, le cadre narratif de *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* se caractérise par ces « *puissances d'agir* » qui l'animent, car l'écriture de Labou Tansi leur confère une capacité d'action. À la conclusion de la description, tous les êtres qui ont émergé pendant le périple d'Estina Bronzario réapparaissent « *tous vêtus du songe multimillénaire d'un torchon de ciel* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 95).

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, le report de la description du monde naturel qui sert de toile de fond à la romance a pour effet de le placer au cœur poignant du récit. Il semble que l'auteur ait délibérément différé l'immersion de son histoire dans un environnement en apparence réaliste : La Côte. D'un côté, cela permet à l'imagination du lecteur de se forger, dès le début du roman, une vision préliminaire de la falaise. Sony Labou Tansi a travaillé à créer une atmosphère où l'histoire semble d'abord atteindre son apogée dans la présence terrestre, avant même de décrire le décor, contribuant ainsi à instaurer une esthétique intrusive. D'autre part, la description dans ce roman n'a pas pour vocation de présenter des images naturelles réalistes, mais plutôt de révéler l'existence d'un environnement vivant où cohabitent différentes formes de vie. Ainsi, le récit de Sony prend le devant de la scène.

Sony Labou Tansi semble privilégier une esthétique véritablement envahissante. En se basant sur les traces laissées par ceux qui ont traversé la falaise, elle est façonnée par l'effervescence terrestre des individus qui la parcourent. Les falaises de Sony se démarquent ainsi par ce que Deleuze qualifie d'« *espace nomade* », caractérisé comme étant « *lisse, marqué uniquement par des lignes, qui s'estompent et bougent au fur et à mesure du voyage* » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 472). Cette notion va à l'encontre de l'intuition commune, car les matériaux minéraux laisseraient plutôt penser que la falaise constitue un « vaste espace » défini par des propriétés observables et mesurables. Le promontoire rocheux de Sony semble cependant se montrer malléable, fusionnant avec la présence qui s'y révèle.

1.2.4. La foule : le héros collectif

Dans les premières œuvres de la littérature africaine, le peuple occupe une position centrale en tant que référence fondamentale. Cela se manifeste notamment dans la plupart des épopées, où le peuple, en général, confère à un poème épique toute sa puissance. Cette

approche repose sur l'idée que nous célébrons la cohésion, la grandeur et la prospérité de notre peuple à travers les épreuves les plus difficiles. Cependant, lorsque le peuple devient le point central de l'attention, voire le prétexte de toute parole et de toute action, il devient une réalité idéalisée étirée par des héros individuels, habitant le domaine de l'imagination. Ce concept peut être défini comme un rejet du principe de représentation, remettant en question l'idée d'une identité parfaite entre le peuple et ses représentants, niant toute distance entre eux. Selon la théorie de Hegel (Hegel, 1965), à l'époque du romantisme, cela correspondait à la forme du rêve de la grande incarnation : un homme deviendrait le peuple en incarnant son « âme », représentant ainsi tous les souhaits et désirs de ses compatriotes.

C'est ainsi que, d'après Mekui-Mongômô-Ondo (Enon & Martin, 1978), des figures telles que Sandiata, Chaka renoncent à leur individualité pour devenir l'image parfaite de ceux qu'ils représentent, leur bravoure étant toujours considérée comme intégrée au peuple incarné par ces héros, une manifestation claire de valeurs. Bien que moins perceptible dans d'autres genres de la littérature africaine, la réalité des peuples et des situations y est tout de même présente. Dans les manuscrits du XIX^e siècle, par exemple, le protagoniste incarne la figure emblématique de sa communauté. Son expérience du monde est moins la preuve d'une originalité que le fruit de son appartenance à une communauté de personnes qui le représentent. S'il n'est pas un héros au sens épique, il demeure, par la perception qui en découle, le symbole de sa communauté.

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, à Valancia, petite ville catholique de la côte, la population était consciente du meurtre commis par l'homme politique Lorsa Lopez sur Estina Benta par jalousie, considérant cet acte comme un crime passionnel. Bien que cet événement s'inscrive dans l'ordre du monde et soit simplement perçu comme une information, il n'en demeure pas moins choquant. Sous le régime impérial, seule l'autorité gouvernementale pouvait légitimer le processus de commémoration, reléguant les récits locaux à une autonomie limitée pour interpréter leur propre passé.

Cependant, en raison des défaillances des autorités postcoloniales, des retards ont surgi dans les événements administratifs. Pendant cette période, les événements ont pris de l'ampleur et ont généré une action collective, principalement à travers les rumeurs. Le corps d'Estina Benta restait exposé tant que la police n'avait pas encore signalé le crime, laissant clairement apparaître les marques du coup de hache infligé par Lorsa Lopez. La violence de cet acte se manifeste à travers les vibrations des cris de détresse des victimes. Le temps

historique peine à ordonner cet événement de manière chronologique. Les cris d'Estina Benta sur les lieux du crime plongent la ville de Valancia dans la crise.

Le centre du commandement gouvernemental du pays, soit le siège de l'autorité, est établi à Nsanga-Norda. Les habitants de la ville de Valencia ont été soumis à une décapitalisation sévère à sept reprises, et les injustices et négligences qu'ils ont endurées étaient inacceptables. Suite au meurtre d'Estina Benta, le maire de Valence a envoyé une centaine de télégrammes aux autorités pour solliciter l'intervention de la police. Nertez Coma, le photographe, a formulé quarante-cinq requêtes aux autorités afin de clore le cordon de Nsanga-Norda, mais toutes ces démarches sont restées sans réponse. Pendant ce temps, avec les rumeurs de l'arrivée imminente de la police, les ossements des défunts ont été enterrés et exhumés à plusieurs reprises. Il a fallu attendre quarante-sept ans pour que les habitants de la ville puissent établir un constat « *alors que très peu de ceux qui, à l'époque du crime, avaient l'âge de témoigner conservaient encore des bribes de souvenirs* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 32).

Dans le cas de l'adjoint au maire Elmano Zola, qui a été démembré et placé dans un congélateur par ses assassins, sa veuve a reçu de l'aide pour remettre le corps de son mari dans un autre congélateur, car le congélateur criminel continuait de dysfonctionner. Bien qu'il ait été tué pendant l'exercice normal de ses fonctions :

Le juge intercédait pour qu'à Nsanga-Norda on lui concède un titre de mort en service commandé, ce qui aurait permis à sa veuve de toucher par chèque au porteur les quarante-sept francs alloués aux parents des martyrs de la cause du peuple. Rien à faire : la police seule pouvait faire délivrer le papier après le constat. (Labou Tansi S. , 1985, p. 60).

Malgré le meurtre du maire de Valancia, il a fallu plusieurs mois à la police de Nsanga-Norda pour arriver à Valence et rédiger un rapport. Cette injustice a incité les autorités de Nsanga-Norda à interdire l'inhumation des trois mille quarante-quatre personnes tuées lors d'une manifestation de solidarité. Le notaire du gouvernement, supervisant l'expropriation, a également interdit le retrait d'objets pour les ramener à Nsanga-Norda, contribuant ainsi à l'aggravation de l'odeur nauséabonde de l'environnement.

Dans le roman, un affrontement se dessine entre la ville côtière de Valancia, l'ancienne capitale, et la nouvelle capitale de Nsanga-Norda après la décapitalisation de la première. En effet, lorsque les habitants de Valancia se sont réunis autour d'Estina Bronzario pour célébrer le bicentenaire de la ville, les autorités centrales ont émis des protestations. La veille de

l'événement, les cris de la falaise annonçant un événement majeur se sont fait entendre : Estina Benta a été tuée par son mari, Lorsa Lopez. Ainsi, l'ancienne capitale, Valancia, sera une fois de plus confrontée au projet de décapitalisation. Cette ville incarne le territoire des opprimés où la population, bien qu'acceptant les lois imposées de l'extérieur, s'efforce constamment de préserver son intégrité et sa dignité.

Vous pouvez mettre votre capitale où ça vous chante, lui donner la dimension que vous voulez ; vous pouvez la construire sur une falaise ou les marécages de Balgaza, que voulez-vous que cela nous fasse du moment que nous avons, nous, décidé de construire l'homme-lieu-exact-de-l'honneur et de la dignité ? Nous sommes les enfants de la transcendance : nous voulons construire l'espoir de rêver un autre rêve (Labou Tansi S. , 1985, p. 97).

La ville de Nsanga-Norda, quant à elle, se présente comme un lieu de bêtise et de violence, le pays des « stupides » et des « idiots » vivant sous l'arbitraire. Cependant, dans cette lutte interne qui perdure depuis des années entre les deux cités, aucune des parties ne semble capable de l'emporter. La nature elle-même interviendra pour résoudre le conflit en engloutissant Nsanga-Norda dans la mer. Cette confrontation entre des espaces divisés offre à l'auteur l'opportunité de dénoncer la prolifération de la violence et de la brutalité. Les lieux de résistance organisés contre le régime central reproduisent les mêmes failles que les régimes auxquels ils s'opposent. Ainsi, le défi consiste à célébrer la lutte pour conquérir la dignité jusqu'alors méprisée et la liberté perdue, mais les critiques mettent en évidence en toile de fond la violence absurde de Valancia.

En plus des deux villes en conflit perpétuel, le texte nous présente deux ethnies que tout oppose. D'un côté, les habitants de la côte, les Gans, bénéficient de toutes les valorisations possibles, étant la tribu du narrateur. De l'autre côté, les habitants de Nsanga-Norda sont sujets à toutes sortes de méchancetés. Contrairement à ceux de Nsanga-Norda, qui sont complices et partisans du pouvoir, les habitants de la côte sont réputés pour leur résistance, héritage glorieux de leurs ancêtres. La force et le pouvoir des habitants de la côte découlent de leurs traditions historiques forgées et ancrées dans la résistance face à la persécution :

On nous a tués, jetés en prison, on a donné notre viande aux chiens : rien à faire. Nous sommes la tête dure en chair et en os. Les Portugais, puis plus tard les Français et les Espagnoles avaient essayé de mettre la Côte du diable au pas : seize fois, les sept douzaines de gendarmes affectés à Valancia avaient disparu dans un inexplicable et toujours même accident. L'indépendance est venue faire comme les colons, à la seule différence

qu'au lieu de nous priver totalement, les policiers, à chaque occasion, allaient nous venir de Nsanga-Norda. (Labou Tansi S. , 1985, pp. 63- 64)

De cette manière, les habitants de la Côte sont perçus comme les Fondateurs, tandis que ceux de Nsanga-Norda sont associés à la terre de la bâtardise, la terre de « *la trahison sécuritaire et bastion de vulgaires mahométans* » (Labou Tansi S. , 1985, p. 66)

2. Discours du peuple / discours sur le peuple

Après avoir analysé les diverses représentations du peuple dans la première partie et examiné la narration au service du peuple dans la deuxième partie, nous consacrerons la troisième partie de notre étude à explorer la question de l'appropriation de l'espace discursif par les différentes catégories du peuple, notamment les différents actants du récit (grand peuple et petit peuple). Notre objectif est d'observer comment, au fil des échanges conversationnels, les actants parviennent à s'approprier l'espace discursif et conversationnel. Nous examinerons de près la manière dont les dominants (les personnes au pouvoir, les administrateurs, les militaires) utilisent cet espace pour construire une image qui influence l'auditoire. Ainsi, pour comprendre la réaction de l'auditoire, il est essentiel de mettre en lumière le rôle et la position de chaque participant au cours de l'échange en tant que dominant ou dominé.

Dans le troisième chapitre de la première partie, nous avons exposé comment le nouveau régime déploie tous les moyens possibles pour réprimer toute expression populaire, imposant ainsi un discours unilatéral et prohibant toute contestation du pouvoir en place. Face à cela, plusieurs interrogations surgissent : comment articuler un contre-discours dans un contexte où le discours dominant prévaut ? Comment contrer les discours des dominants et des dominés lorsque les premiers ignorent délibérément les seconds ? Il est donc essentiel d'analyser les divers comportements des différentes catégories de personnes et groupes sociaux au sein de ce processus de communication, tout en examinant comment leurs relations (qu'elles soient marquées par la complicité ou l'antagonisme) s'entrelacent. Pour mieux appréhender la nature de ces relations émergeant entre deux pôles (dominant/dominé), nous procéderons à l'analyse de leurs interactions, articulée autour de deux axes principaux : le premier se consacre au discours du dominant, tandis que le second se focalise sur le discours opposé, celui du dominé, incarné par le peuple.

Pour aborder la paire (discours/contre-discours) dans notre corpus, nous avons opté pour une approche combinant les concepts de Dominique Maingueneau avec ceux de Gérard Genette, fusionnant ainsi la dichotomie discours/récit avec les notions de mode et de ton. Un défi majeur se présente lors de l'analyse des récits historiques, caractérisés notamment par un déplacement constant de l'orientation. Les temps narratifs examinés par Genette dans son chapitre sur les « Voix » fournissent également des indications sur les instances narratives. Malheureusement, la classification de Genette ne s'aligne pas parfaitement avec le schéma de Maingueneau. En effet, dans son exploration du « Mode », Genette se penche sur la distance et la focalisation, comme il le déclare : « *On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte et le raconter selon tel ou tel point de vue, et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du mode narratif* » (Genette G. , 1972, p. 183). En d'autre terme, Gérard Genette propose le traitement de la situation narrative à partir de ce qu'il appelle « *les catégories du temps de la narration, du niveau narratif et de la « personne », qu'il raconte* » (Genette G. , 1972, p. 227).

De son côté, Dominique Maingueneau préfère les notions de « discours » et « récit » dont il fait la distinction lorsqu'il déclare que « *le premier suppose un embrayage sur la situation d'énonciation, le second l'absence d'embrayage* » (Maingueneau D. , 1977, p. 38). La situation d'énonciation, quant à elle, « *suppose un énonciateur, un destinataire, un moment et un lieu particuliers* » (Maingueneau D. , 1977, p. 38). La fonction des embrayeurs « *consiste justement à articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation* » (Maingueneau D. , 1977, p. 38). Dans la catégorie « embrayeurs », figurent les personnes, les déictiques spatiaux et les déictiques temporels.

Cependant, cela n'implique en aucun cas qu'un énoncé relevant du « récit » ne comporte pas d'énonciateur, de co-énonciateur, de moment et de lieu d'énonciation. Cela signifie simplement que la trace de leur présence est effacée, implicite, dans l'énoncé. Dans le récit, tout comme dans le discours, les temps verbaux servent d'indicateurs, bien qu'ils soient moins fiables, car certains d'entre eux peuvent être utilisés à la fois dans le discours et dans le récit. Le seul temps toujours présent dans un récit est le passé simple, tandis que les temps imparfaits et présents peuvent appartenir à la fois au discours et au récit. Selon Maingueneau, les temps qui n'appartiennent qu'au discours sont le passé, le futur simple et le futur antérieur : « *il arrive néanmoins que certains textes n'établissent pas de hiérarchie entre ces deux plans* »

d'énonciation et les mêlent constamment, de manière à dépasser en quelque sorte leur opposition » (Mangueneau D. , 1977, p. 46).

2.1.L'éthos comme élément fondamental de l'énonciation

Avant d'entreprendre l'analyse des discours du dominant et de son opposé, celui du dominé, il est impératif d'examiner les concepts spirituels en tant qu'éléments fondamentaux de l'expression. Le champ des sciences du langage accorde une importance particulière au sujet parlant, étant donné son rôle essentiel dans l'étude du langage. L'éthos, un terme d'origine grecque signifiant caractère, état d'âme, ou disposition psychologique, a retrouvé une vitalité au XXe siècle, coïncidant avec un renouveau de l'ensemble de la rhétorique sur laquelle il repose. Ce concept cherche à répondre au fait fondamental que les textes sont produits par des individus. Cependant, contrairement à la situation d'interlocution, la lecture n'implique pas d'individus directs, mais plutôt des êtres intermédiaires (Fallou, 2010, p. 118).

L'éthos, en tant qu'élément fondamental de l'énonciation, joue un rôle crucial dans la manière dont un locuteur se présente et établit sa crédibilité vis-à-vis de son public. Au sein de l'énonciation, qui englobe l'acte de parler ou d'écrire, l'éthos influence profondément la réception du message. Au sein de l'énonciation, l'éthos émerge tel un fil conducteur, tissant la trame invisible qui relie l'orateur à son public. C'est bien plus qu'une simple question de parole ; c'est la manière dont l'orateur se présente, érigeant un édifice de crédibilité et de confiance qui transcende les mots prononcés.

L'éthos repose donc sur la crédibilité perçue de l'orateur. Cela va au-delà de la simple expertise dans un domaine particulier. C'est aussi une question de caractère, d'intégrité, et de la manière dont l'orateur incarne les valeurs qu'il souhaite transmettre. Au sein de l'énonciation, l'éthos fonctionne comme un miroir reflétant la personnalité de l'orateur. Un ethos solide émane de l'authenticité, de la cohérence entre les paroles et les actions, et de la sincérité. C'est un engagement envers l'éthique et la moralité, construisant une connexion profonde avec le public. Il agit comme un pont entre l'orateur et son auditoire. Un locuteur capable d'établir un éthos fort crée un espace où la confiance peut prospérer. Le public est plus enclin à recevoir et à accepter le message lorsque l'éthos de l'orateur résonne avec les valeurs et les attentes de l'auditoire.

Les premiers critiques caractérisent l'éthos comme la formation d'une représentation de soi visant à garantir le succès de l'éloquence. Selon Aristote : « *On persuade par le caractère*

(ethos) quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent une confiance plus grande et plus prompte [...] il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur » (Aristote, 1356a.).

Dominique Maingueneau, de son côté rejoint l'idée d'Aristote :

Aristote avait esquissé une typologie, distinguant la 'phronèsis (avoir l'air pondéré), l'« eunoia » (donner une image agréable de soi), l'« aretè » (se présenter comme un homme simple et sincère). L'efficacité de ces éthès est précisément liée au fait qu'ils enveloppent en quelque sorte l'énonciation sans être explicités dans l'énoncé. Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'éthos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu 'réel', appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu (Maingueneau D. , 1993, 137-138).

La notion d'éthos est complexe à définir, suscitant des désaccords entre les chercheurs quant à sa signification et à sa définition. Ce défi de définition est relevé par Dominique Maingueneau lorsqu'il affirme : *« Il n'est de toute façon pas possible de stabiliser définitivement une notion de ce type, qu'il vaut mieux appréhender comme le noyau générateur d'une multitude de développements possibles »* (Maingueneau D. , Le Discours littéraires, 2004, p. 207). La notion d'éthos se situe à l'intersection de plusieurs disciplines liées à la linguistique, notamment la pragmatique, l'énonciation et l'analyse du discours. Elle a ainsi été dotée de plusieurs acceptions.

2.1.1. L'Extradiscursif et discursif comme approche d'analyse du discours.

L'approche extradiscursive se concentre sur les éléments extérieurs au discours lui-même. Cela inclut les facteurs sociaux, politiques, économiques, culturels et psychologiques qui influencent la production et la réception d'un discours. L'analyste extradiscursif cherche à comprendre comment ces facteurs externes façonnent le langage. L'approche discursive, en revanche, se concentre sur les aspects internes du discours lui-même. Elle cherche à comprendre comment les choix linguistiques, la structure, et les schémas rhétoriques contribuent à la signification du discours. Ces deux approches ne sont pas mutuellement exclusives, et souvent, une analyse complète du discours prendrait en compte les deux perspectives pour obtenir une image plus complète.

Parmi ceux qui estiment que l'efficacité du discours repose sur l'extradiscursif et ceux qui soutiennent qu'elle réside dans le discursif, Ruth Amossy adopte une position de

conciliation, cherchant à trouver un équilibre entre les deux pôles. Elle exprime cette perspective en déclarant :

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques suffisent à donner une représentation de sa personne (Amossy, 1999, p. 9).

L'approche extradiscursive, selon Ruth Amossy met l'accent sur les éléments qui entourent le discours lui-même, c'est-à-dire ce qui est extérieur au texte proprement dit. Elle explore les facteurs contextuels, culturels et sociaux qui influent sur la production et la réception des discours. L'idée est de prendre en compte les éléments qui ne sont pas directement présents dans le texte, mais qui jouent un rôle crucial dans la compréhension et l'interprétation de celui-ci. En intégrant ces éléments extradiscursifs dans son analyse, Ruth Amossy cherche à élargir la perspective de l'analyse du discours au-delà des seuls mots et phrases. Elle considère que comprendre un discours nécessite également de prendre en compte les multiples forces qui agissent en dehors du texte lui-même, contribuant ainsi à une compréhension plus complète et nuancée des processus de communication verbale.

La méthode d'Amossy consiste donc à appréhender l'éthos à travers une double image. Elle associe l'éthos discursif à l'éthos corporel. En d'autres termes, l'approche vise à identifier la source de l'image de soi que l'énonciateur construit tout au long de son discours. Cette construction de l'image de soi ne peut se concrétiser qu'à travers l'interaction discursive avec l'énonciateur.

Afin que l'éthos soit significatif, adaptable et captivant, il doit présenter divers atouts, qu'ils soient d'ordre social, culturel, linguistique, etc. Selon Amossy, l'éthos ne concerne pas seulement les individus qui le forgent, mais également le rôle joué par les éléments socioculturels impliqués dans la création de leur discours. À titre d'exemple, un concierge travaillant dans un établissement administratif ou sanitaire, tel qu'une mairie, un centre de santé, une école, etc., lorsqu'il s'adresse aux visiteurs à la recherche d'informations, contribue souvent à façonner l'éthos d'un haut responsable, qu'il s'agisse du directeur de l'établissement ou du propriétaire. Dans cette situation, le discours ou l'éthos de ce « haut responsable » risque de manquer de pouvoir de persuasion car il risque de ne pas être considéré avec l'importance requise. L'exemple d'Aissa le boiteux dans *Tombéza* illustre bien cette dynamique.

Certes, les éléments socioculturels exercent une influence prépondérante dans l'élaboration de l'éthos du locuteur, mais c'est le locuteur lui-même qui internalise son éthos afin de persuader ses interlocuteurs. Ruth Amossy suggère donc la notion de pragmatisme, contrairement à l'éthos prédiscursif évoqué par les sociologues, se positionnant ainsi du côté de la rhétorique aristotélicienne : « *La construction discursive, l'imaginaire social et l'autorité institutionnelle contribuent donc à mettre en place l'éthos, et l'échange verbal dont il fait partie intégrante* » (Amossy, 1999, 148).

2.1.2. Dominique Maingueneau et « la scène d'énonciation »

La deuxième approche qui retient notre attention dans le cadre de notre analyse est celle présentée par Dominique Maingueneau, qui privilégie le terme « scène d'énonciation ». Dominique Maingueneau a développé le concept de la « scène d'énonciation » dans le but d'explorer les conditions dans lesquelles le discours prend place. Pour lui, la production d'un énoncé ne peut être comprise de manière complète qu'en prenant en compte le contexte social et discursif dans lequel il émerge. Ce concept englobe le contexte social dans lequel l'énoncé est produit. Cela inclut les facteurs sociaux tels que la classe sociale, le genre, la culture, et d'autres aspects qui façonnent la manière dont le locuteur utilise le langage. Avec la « scène d'énonciation », Dominique Maingueneau accorde une attention particulière au positionnement des locuteurs sur la scène d'énonciation. Cela implique de comprendre comment les individus s'insèrent dans des rôles sociaux spécifiques et comment ces rôles influent sur leur manière de parler. D'après lui, la « scène d'énonciation » élargit la perspective sur l'analyse du discours en soulignant que la signification d'un énoncé ne peut être pleinement comprise sans prendre en compte le contexte dans lequel il est produit. Cette approche met en évidence l'interconnexion entre le langage, la société et les individus. En d'autre terme, elle offre une approche contextuelle et sociale de l'analyse du discours, soulignant l'importance de comprendre les conditions dans lesquelles le langage émerge et prend forme.

Selon lui, il est complexe d'envisager une adaptation de la notion d'éthos en fonction des objets littéraires, préférant plutôt l'insérer dans une conception globale de l'activité verbale. A ce sujet, Dominique Maingueneau déclare :

On se heurte [...] à une difficulté. L'éthos ayant été conceptualisé pour analyser les discours des orateurs on est en droit de se demander s'il est valide pour les textes écrits. En fait la problématique de l'éthos ne se laisse

pas enfermer dans cette alternative. Loin de réserver l'éthos aux poèmes récités ou à l'éloquence judiciaire, on doit admettre que tout genre de discours écrit doit gérer son rapport à une vocalité fondamentale. Le texte est toujours rapporté à quelqu'un, une origine énonciative, une voix qui atteste ce qui est dit. Prendre en compte l'éthos d'une œuvre n'implique pas [...] que l'on considère l'écrit comme la trace, le pâle reflet d'une oralité première (Maingueneau D., 1993, p. 139).

D'après Jean-Michel Adam, la caractéristique distinctive de l'approche de Dominique Maingueneau réside dans le fait qu'il accorde une grande importance, même dans le contexte de l'écriture, aux actes rhétoriques. Cela englobe la mise en scène des voix et des gestes, le dispositif paraverbal de la schématisation et considère leur présence tant dans le ton des textes oraux que dans ceux écrits (Adam, 1999, p. 113). La reformulation de l'éthos dans le cadre de l'analyse du discours est donnée dans cette explication de Dominique Maingueneau :

Ma première déformation (d'aucuns diront trahison) de l'éthos a consisté à le reformuler dans un cadre d'analyse du discours qui, loin de le réserver à l'éloquence judiciaire ou même à l'oralité, pose que tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien à l'écrit qu'à l'oral ; on peut parler du « ton » d'un livre (Maingueneau D., 1999, p. 78).

La démarche distinctive de Maingueneau se manifeste dans sa conceptualisation de deux formes d'éthos : l'éthos « prédiscursif » et l'éthos « discursif ». Il préfère utiliser l'expression « éthos préalable » pour décrire le premier, tandis que le second englobe à la fois ce qui est « dit » et ce qui est « montré » (Fallou, 2010, p. 132).

2.2. Configurations dialogiques chez Mimouni et Labou Tansi

Dans ce chapitre, notre attention se porte d'abord sur la mise en évidence du dialogue, un aspect prépondérant dans les textes de notre corpus. En d'autres termes, nous examinons les diverses manières dont le dialogue est structuré, évaluant sa fréquence, sa récurrence et son impact dans nos textes. Au-delà des analyses linguistiques existantes, il sera captivant d'explorer comment le dialogue se manifeste, dans quelle mesure il est présent, et comment il est retranscrit dans les œuvres littéraires des écrivains africains francophones. Dans ce contexte, nous le considérons, selon Jacques Francis, comme une « stratégie discursive spécifique ». La clarté dans la maîtrise du texte est cruciale pour assurer la cohérence de la structure des séquences de dialogue dans un récit. Notre recherche se focalise sur les participants au dialogue ainsi que sur les différents registres de langue.

2.2.1. La place du dialogue dans un régime oppressif

Les récits de Mimouni et de Labou Tansi dépeignent des populations maltraitées, damnées et assujetties à la loi du plus fort, symbolisant les régimes oppressifs. Les six romans de notre corpus se présentent comme une forme de satire politique et sociale acerbe. Les deux écrivains explorent les défis de l'Afrique postcoloniale, caractérisée par la dictature. Pour illustrer ce contexte sociopolitique dominé par la tyrannie, les deux auteurs ont opté pour des personnages (comme nous l'avons souligné dans le deuxième chapitre de la deuxième partie) en fonction des situations qu'ils cherchent à exposer. Ces personnages, à travers le dialogue, transforment le texte romanesque en un spectacle fictif. Chaque catégorie sociale occupe une place spécifique dans le récit.

Par ailleurs, il est important de souligner que les personnages sont soigneusement choisis, et la détermination de leurs rôles est souvent influencée par des intentions caricaturales. L'analyse des différents groupes sociaux, abordée dans la deuxième partie de notre recherche, expose et explique de manière exhaustive la nature des dialogues et leur orientation dans la construction thématique de l'œuvre. Dans le contexte de notre corpus, la liberté d'expression émerge comme un combat quotidien, un droit considéré comme une aspiration constante.

Dans ce contexte de violence, le dominant exerce son autorité en imposant ses devoirs aux populations. Confrontées à la violence et à la tyrannie, ces populations, auxquelles sont destinés des discours oppressifs, finissent par les intégrer et les accepter par admiration ou par crainte. En effet, dans *L'Etat honteux*, lors de la visite du président Martillimi Lopez dans la capitale, le peuple, afin de lui offrir un accueil digne d'un « *bon président* », se met à danser et à chanter. Pour permettre au président d'observer ces danses, le colonel Vasconni Moundiata s'approche de la piste et réprimande les danseurs : « *Arrêtez vos conneries, vous ne voyez donc pas que c'est le Président ?* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 9). Dans cette déclaration, le colonel demande aux danseurs de cesser leurs frivolités, soulignant qu'il s'agit du Président et qu'ils doivent lui montrer du respect. L'utilisation du mode impératif dans cette déclaration reflète l'obéissance attendue et l'obligation d'exécuter tout ordre émanant du chef suprême. Lorsque le président Martillimi Lopez s'assoit pour déjeuner, il appelle le maître d'hôtel pour demander pourquoi sa viande est encore saignante :

- Tu crois que je suis un chat ou quoi ?
- Non monsieur le *Présidente* : c'est la cuisine de la civilisation.

- Alors qu'est-ce qui te fait penser que je suis civilisé, hein ?
- ...Ah monsieur le Présidente...
- D'accord, fous-moi la paix si tu ne peux pas cuire comme nous cuisons ici (Labou Tansi S. , 1981, p. 11).

Nous observons donc que le président Martillimi Lopez n'émet jamais de suggestions, mais donne plutôt des ordres qui sont immédiatement suivis, non pas en raison d'une menace, mais d'une exécution rapide, comme le montre le passage « *fous-moi la paix* ». Ces extraits tirés du texte *L'Etat honteux* illustrent la manière dont le président-dictateur Martillimi Lopez place son auditoire dans le rôle de personnage déontique avec des obligations strictes : obéir à la volonté du dictateur et exécuter ses ordres sans poser de questions.

Chez Rachid Mimouni, la dynamique est quelque peu différente. Dans certaines situations, la parole n'est pas complètement interdite, bien que parfois l'auditoire n'ait aucune chance de s'opposer au discours du dominant. Dans *L'Honneur de la tribu*, le discours des promoteurs du projet de modernisation du village Zitouna (Omar El-Mabrouk, Georgeaud et Mohamed) vise, contrairement à celui du président-dictateur Martillimi Lopez, à séduire les villageois pour les convaincre des avantages de la modernisation de leur village. Les déclarations d'Omar El-Mabrouk au début du récit et le discours de Georgeaud s'inscrivent tous dans une sensibilisation et une préparation au changement. Les porteurs du projet sont conscients que les villageois sont fortement attachés à leurs traditions ancestrales et qu'ils s'opposeront farouchement à toute modification de leur mode de vie. Par conséquent, ils ont recours à la séduction. Cependant, bien que le discours de ces trois protagonistes ne contienne aucun ordre direct et que les habitants aient le droit de parole, la décision de moderniser le village est incontournable. Derrière ce discours « *séducteur* », se dissimule une décision terrible : déshonorer la tribu.

Dans *Tombéza*, la nature du discours diffère totalement. Dès son arrivée, le nouveau directeur de l'hôpital, Nessam, cherche à établir son autorité en tant que supérieur hiérarchique de l'établissement. La première étape de sa gestion consiste à convoquer ses subordonnés dans son bureau pour expliquer les nouvelles règles, présenter sa méthode de travail et donner des directives :

Il nous faudra un comité en vue de recenser tous les problèmes et débattre ensemble des solutions les plus adéquates. Evidemment je compte sur vous deux, et vous aurez à me proposer les noms des membres du comité. Je considère que vous constituez les deux piliers de cet hôpital, je tiens à l'affirmer, et sachez que ma porte vous est toujours ouverte (Mimouni R. , 1984, p. 239)

À première vue, le discours du nouveau directeur semble être celui d'un rassembleur, exprimant sa volonté de coopérer avec ses subordonnés. Les pronoms personnels « *nous* » et « *vous* », ainsi que le mot « *ensemble* », suggèrent son intention de prendre en compte les opinions de chaque membre de l'équipe. Nessam cherche avant tout à gagner la confiance des responsables en déclarant « *je compte sur vous deux* » pour la mise en œuvre de sa nouvelle « *feuille de route* ». Cependant, la réalité est tout autre. D'une part, il affirme que sa porte est « *toujours ouverte* », mais il donne l'ordre de la remplacer par une autre beaucoup plus solide.

En résumé, chez Sony Labou Tansi, nous avons observé que l'acte de parole qu'est l'ordre représente la manière dont le Président-dictateur Martillimi Lopez se présente en tant que sujet dominant et porte-parole du pouvoir dictatorial d'une part, et comment il place son interlocuteur dans une position de sujet dominé d'autre part. Pour Martillimi Lopez, l'ordre est un instrument de force et de pouvoir capable de le maintenir en position de supériorité tout en réduisant son interlocuteur. L'utilisation de l'ordre est le seul moyen employé par Martillimi Lopez pour imposer son statut de dominant.

En revanche, chez Rachid Mimouni, les individus en position dominante n'ont pas recours à l'ordre de manière explicite en tant qu'acte de parole. Les locuteurs cherchent d'abord à gagner la faveur de leurs interlocuteurs, même s'ils ne leur accordent parfois aucune parole. La stratégie employée par Omar El-Mabrouk repose sur la séduction, mettant en avant les avantages du projet de modernisation du village Zitouna. En ce qui concerne le nouveau directeur, Nessam, dans *Tombéza*, sa stratégie s'appuie sur deux éléments clés : diviser pour mieux régner, en s'adressant aux deux collaborateurs comme s'ils étaient les piliers de l'hôpital et obtenir leur soutien tout en faisant valoir ses revendications en les comparant à la gestion de son prédécesseur. C'est pourquoi, à chaque demande, il fait référence à l'ancien directeur

2.2.2. Le monopole des canaux de la communication

Au sein des États dirigés par des régimes autoritaires, la mainmise sur les médias s'exerce de manière descendante. L'objectif principal de ce contrôle médiatique est de préserver la position du dictateur au pouvoir aussi longtemps que possible. La domination exclusive de ces sources d'information a facilité au dictateur de susciter une réception favorable au sein de sa communauté. Une propagande habile se révèle cruciale pour façonner et promouvoir l'image du dictateur, favorisant ainsi une meilleure adhésion des masses à son leadership.

Dans *L'Etat honteux*, l'approche envers les médias évolue considérablement au début du règne du dictateur Martillimi Lopez. Dès son accession au pouvoir, le dictateur exprime son intention de démocratiser le pays et d'accorder aux citoyens la liberté d'expression. Toutefois, au fil de l'histoire, on observe un changement radical dans le comportement de Martillimi Lopez. Non seulement il néglige les institutions de l'État, mais il détourne également la liberté d'expression du peuple. Les individus qui osent se comparer à leurs prédécesseurs sont systématiquement considérés comme inférieurs sous tous les aspects. Pour démontrer la toute-puissance de sa « *hernie* » à la population, le dictateur présidentiel émet des instructions spécifiques

je demande à mon colonel ministre des frontières de faire mettre les haut-parleurs dans tous les quartiers, de veiller à ce qu'ils fonctionnent pendant que ma hernie fonctionne, parce qu'il est totalement honteux qu'un peuple n'écoute pas les discours du président, tu les feras mettre Carvanso, et que ça tonne fort, qu'ils m'entendent dans leur sommeil d'animaux honteux, qu'ils m'entendent, pendant qu'ils montent leurs femmes, pendant qu'ils me maudissent et complotent contre moi, pendant qu'ils insultent, au moins qu'ils m'entendent et que ma voix les dévierge, faute d'être aimé qu'au moins je sois craint, connu, senti (Labou Tansi S. , 1981, p. 22).

À travers cet extrait comique, l'abus de pouvoir du dictateur est manifeste. Le président-dictateur Martillimi Lopez, méfiant envers son autorité et résistant aux critiques, refuse catégoriquement de libéraliser la presse et préfère maintenir son monopole. Ainsi, seules les radios nationales sont autorisées à émettre sur l'ensemble du territoire. De plus, l'arrestation et le procès des prétendus conspirateurs contre son régime, en particulier les soldats Caetano Pablo, Jescani et Yambo-Yambi, d'origine Bhas, sont déclarés par le tyran Martillimi Lopez comme une manœuvre orchestrée par un proxénète français. D'ailleurs, le tyran, pour justifier leur arrestation arbitraire, les qualifie de « *bâtard national, malheureux national, civette à perpétuité, traître depuis les orteils jusqu'aux cheveux* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 121). Le procès des « accusés » semblait être public, car il a été diffusé en direct sur la radio nationale. Dans cette situation, la chaîne de télévision d'État était partisane car elle dissimulait les preuves de l'assassinat de Yambo-Yambi et diffusait de la désinformation en faveur du dictateur.

Ainsi, malgré l'annonce de la chaîne nationale que « *Yambo s'est suicidé dans sa cellule* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 126). Le narrateur demeure incrédule face à cette déclaration. Cette manipulation a transmis un message clair aux éventuels dissidents : le dictateur contrôlerait tout, même les affaires intimes. Après avoir publiquement assassiné

l'instigateur du coup d'État devant une foule en délire, le président-dictateur envoie un avertissement redoutable à quiconque oserait le renverser du pouvoir, y compris à tous ceux qui oseraient rédiger des lettres critiques à son encontre. Il a ainsi défié les médias en proclamant : « *voici la vraie littérature nationale, plus question d'écrire des conneries* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 135). Ce passage explique l'étouffement et la censure de la presse par le président-dictateur Martillimi Lopez.

Dans l'histoire, les interlocuteurs sont privés du droit de parole, et à chaque tentative de prise de parole par les opposants ou même par l'un de ses collaborateurs, Martillimi Lopez et son régime interviennent pour les empêcher. En effet, lorsqu'il découvre qu'une jeune fille fait partie des rebelles, il s'étonne de voir une si belle créature rejoindre la rébellion, et une foule répond : « *Comme ça !* ». La réponse qui n'était pas du gout du président alors « *On les fait taire les siècles des siècles* » et d'ajouter « *Enlevez les corps et dites avec vos ustensiles de télévision que le discours du président a fait des morts* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 9). L'expression « *ustensiles de télévision* » fait référence aux médias entièrement contrôlés par le régime de Martillimi Lopez. Toutefois, la censure ne se limite pas aux médias et s'étend même à la sphère publique. Afin d'obtenir une idée de l'opinion publique à son sujet, le président Martillimi Lopez a parcouru prudemment les quartiers populaires sans escorte. Sur place, il a découvert des agriculteurs chantant des chansons critiquant le gouvernement : « *personne ne se doute de sa présence. Ils chicanent, chantent et disent du mal de sa hernie, ils insultent Maman nationale qui nous a donné un fils aussi honteux* » (Labou Tansi S. , 1981, p. 42). Lorsqu'ils découvrent l'identité de leur président, ils se mettent à chanter des chansons à son honneur.

La même stratégie se manifeste chez Rachid Mimouni où les représentants du régime ; maires, préfets, directeurs et autres administrateurs, ne laisse aucune chance à leurs interlocuteurs pour s'exprimer. En effet, dans *Tombéza*, au sein de l'établissement hospitalier, les patients ainsi que d'autres responsables indésirables, n'ont presque plus le droit à la parole même lorsqu'il s'agit de se défendre. La manipulation de la parole par les dominants se manifeste à travers Nessam, le nouveau directeur de l'hôpital, et Omar El Mabrouk, le jeune préfet. Ainsi, pour établir la liste de ses besoins, en sa qualité de responsable de l'établissement hospitalier, le nouveau directeur s'adresse à Tombéza sans lui laisser aucune chance de réagir. Le discours du nouveau directeur s'étale sur plus de six pages : « [...] *Monsieur Tombéza vous avez remarqué ces deux tubes de néon qui clignotent ? [...]* »

(Mimouni R. , 1989, p. 239), jusqu'à « [...] *je vous chargerai, Tombéza, de lui transmettre mes instructions pour le menu [...]* » (Mimouni R. , 1989, p. 245). Le directeur affiche son arrogance en ne laissant aucune place à la parole de ses interlocuteurs. Les questions posées à ses administrateurs restent sans réponse, car il ne leur accorde pas le temps de s'exprimer.

Dans *L'Honneur de la tribu*, dès son arrivée au village, Omar El Mabrouk annonce aux habitants que toute initiative, y compris la prise de parole, doit être autorisée : « *Apprenez que désormais il n'existe en ce lieu qu'une autorité et une seule : la mienne, et qu'avant de permettre de péter ou d'essuyer votre morve il faudra m'en demander la permission* » (Mimouni R. , 1989, p. 165). Lorsqu'il découvre que logement de fonction est occupé, il demande au maire de l'évacuer sans attendre des explications de la part de ce dernier : « *Ou vous évacuez ces logements dans les heures qui suivent, ou les gendarmes viendront faire sortir vos femmes à coups de bottes au cul* » (Mimouni R. , 1989, p. 104). Ainsi, dans un régime oppressif, la parole est presque interdite aux opposants et les canaux de communication au service du plus fort.

2.3.Nature des registres

Les dialogues intégrés dans les différents récits sont élaborés dans un langage propre aux personnages représentés. Aucune modification de niveau ou de registre de langue n'a été entreprise par les deux auteurs. On observe également des traces du langage familier, parfois dissous dans le contenu des séquences de dialogue.

2.3.1 Le registre familier

Les dialogues chez les deux auteurs, en particulier chez Sony Labou Tansi, se caractérisent par l'utilisation du registre familier et le recours aux formes orales. Par exemple, dans *L'État honteux*, on peut lire :

- Qu'est-ce que c'est ?
- C'est la carte de la patrie monsieur le président.
- Ah ! d'accord ! Et qu'est-ce que c'est que ces serpents bleus ?
- Les rivières monsieur le président.
- Ah ! d'accord ! Et ces serpenteaux ?
- Les routes nationales monsieur le président.
- Et ces serpentements ?
- Les frontières, monsieur le président. (Labou Tansi S. , 1989, p. 10)

Cette séquence met en évidence le fait que le dialogue est composé de questions formulées à l'aide de la structure « *Qu'est-ce que* », une caractéristique présente dans le

langage du président-dictateur Martillimi Lopez. Ce qui est notable dans ses interrogations, c'est l'absence de verbes. Les réponses fournies par son interlocuteur adoptent également une forme nominale.

Le ton familier est également présent dans les dialogues présents dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. La plupart des dialogues intégrés dans ce texte visent à souligner les lacunes du régime politique dans la gestion des affaires du pays. Par exemple, pour enquêter sur un assassinat tel que la mort d'Estina Benta, la police mettait plusieurs semaines à se manifester.

- Vous n'avez pas le droit : on attend la police.
- Comment, s'étonna Lorsa Lopez, elle n'est pas encore venue ?
- Elle est allée chercher la chaine d'arpenteur et le mètre pliant, soupira le juge.
- Quel bordel ce bled, dit Lorsa Lopez... (Labou Tansi S. , 1985, p. 36).

Au sein de notre corpus, les fonctionnaires de l'État sont fréquemment dépeints avec une incohérence morale, une débauche et un comportement atypique. Dans *L'Anté-peuple*, Dadou incarne de manière exemplaire ce personnage immergé dans un monde d'alcoolisme et de dépravation. Cependant, ses agissements ne recueillent pas l'approbation de ses maîtresses, qui remettent constamment en question son comportement. Dadou demeure totalement imperturbable.

- Pourquoi buvez-vous tant ?
- Pour emmerdez la vertu.
- Vous y arriver ?
- Je fais. C'est l'essentiel.
- C'est quoi, Dadou ?
- Un trou.
- Un trou dans la société ?
- Non.
- Je vous apporte un café ?
- Non.
- Quelque chose d'autre ?
- Non.
- Qu'est-ce que vous voulez alors ?
- Rentrer.
- Tous les autres sont allés pour la mémoire du défaut. Vous attendez mon père.
- Non, il faut que je rentre.
- Prenez une douche au moins.
- Non. Je rentre comme ça.
- Avec vos habits-là ? (Labou Tansi S. , 1983, p. 41).

Dans cet extrait, on observe que le dialogue adopte un ton oral, similaire à la forme dramatique. L'auteur dépeint l'image d'un pays dirigé par des individus dénués de sagesse. L'aspect singulier de ces échanges met en lumière la brutalité du pouvoir et le retard des

régimes oppressifs. La conversation se compose d'une série de réponses, évoquant une structure théâtrale, révélant ainsi, dans une certaine mesure, l'ignorance de Dadou.

Chez Rachid Mimouni, le registre familial est présent dans les dialogues de Tombéza. En effet, afin de créer une proximité avec ses collaborateurs, Nessam, le nouveau directeur de l'hôpital, s'exprime de la manière suivante en s'adressant à Tombéza : « *A propos de la porte, je souhaite...disons, j'ai fait quelques constatations... Monsieur Tombéza, vous avez remarqué ces deux tubes de néon qui clignotent ? Apparemment, ils sont hors d'usage. Il conviendrait de les changer* » (Mimouni R. , 1984, p. 239). Cet extrait montre la spontanéité de ce nouveau responsable qui ne pense qu'à son confort et ses fantasmes.

2.3.2. Le discours insultant du dominant

Au lendemain de l'indépendance, le peuple subit plusieurs oppressions : la répression policière, la bureaucratie, l'exclusion, l'injustice et l'interdiction de prendre la parole. Le comportement du régime politique en place est arbitraire. Les administrateurs du régime ; commissaires, maires ou autres jouent ce rôle à travers à la perfection. Des populations sont réduites au silence. Les interventions populaire dans la sphère politico-idéologique a complètement disparu ; c'est le régime totalitaire du parti unique, c'est ce remarque l'un des personnages dans *Tombéza* : « *Du responsable du parti qui passe son temps à servir un discours stéréotypé et creux à des assemblés qu'il ignore et méprise* » (Mimouni R. , 1984, p. 145). Toute personne qui ose s'opposer aux décisions des dominants sera réduite au silence :

Pour la première fois la plèbe relevait le font et osait lui tenir tête. Une révolte ? Une révolution ? Batoul se surpris à sourire. Allons donc, un simple geste de ras-le-bol. Plus capables de rien les pauvres mecs, piégés comme ils sont : c'est au non de la révolution et de ses glorieux martyrs qu'on tond les brebis : impossible de protester, de remettre en cause ceci sans impliquer cela (Mimouni R. , 1984, p. 21).

Les préoccupations liées à la légitimité historique occultent les divers excès. Toutes les formes d'oppression, d'injustice, d'abus de pouvoir ainsi que d'autres actes répressifs sont tolérées. Le régime du nouvel oppresseur prend une nature véritablement dictatoriale.

Dans le chapitre consacré à l'analyse des personnages, nous avons constaté que le Président de la République dispose d'un triple mode d'identification. Ces modes de pensée influent sur sa voix et la génèrent. Ainsi, le ton du dictateur revêt à la fois une symbolique et une dimension politique, faisant référence à la connaissance, à la volonté et au pouvoir. Il se

présente également comme un individu détenteur de droits, investi de devoirs et responsable de la santé de la nation. En tant que tel, il est animé par un idéal de justice et de paix. Considéré comme un objet de recherche, son discours cherche à convaincre un large public de sa cause. Bien qu'il se définisse comme un sujet de droit, les moments les plus significatifs résident dans les discours de la connaissance et de la passion. En effet, c'est lorsque nos représentants politiques s'érigent en messianistes du pouvoir, de la connaissance et de la volonté que les symptômes deviennent manifestes.

Le monologue du dictateur est extrêmement limité, s'adressant non pas à son auditoire, mais uniquement à lui-même. Il se présente comme un sermon teinté de dénigrement et d'une forte désapprobation, constituant une forme de torture atteignant des sommets de déshumanisation. À travers de multiples ordres et menaces exprimés avec une grande fermeté, le dictateur exerce un contrôle absolu sur l'audience et oriente le message en fonction de sa capacité à influencer le comportement de ses auditeurs. Son allocution vise à le positionner en tant que chef d'État et Père de la nation. Cependant, l'impact de ce discours sur le public est perçu négativement depuis une perspective extérieure en raison de son caractère insultant et décourageant. Il s'agit d'un argumentaire qui cherche à réfuter la voix de l'opposant par le biais d'une forme de manipulation. Tout au long de la diatribe du dictateur, le public est assailli par divers moyens de pression, tant verbaux que physiques, ayant des conséquences négatives sur le plan de la discussion et de la perception de nos chefs d'État. De plus, son intention est de ralentir la progression et d'anticiper le développement du discours de son auditoire. Cette forme de violence, comme nous le constaterons ultérieurement et comme nous l'avons déjà souligné, exerce une influence significative sur le processus de décodage et de compréhension, et par conséquent, elle affecte la production et la construction du sens par le public.

Le discours du dominant, souvent incarné par un président-dictateur, un administrateur ou un militaire, se caractérise par sa longueur et son verbiage explicatif. Il s'agit d'un monologue étendu destiné à l'auditoire, se déployant en une série de mots face auxquels le public, par incapacité ou en raison du caractère futile de la plupart de ses réponses, préfère généralement rester silencieux. Par conséquent, ce discours est considéré comme violent, car il exclut la possibilité de parole et de participation de l'autre. Il ne permet pas à son interlocuteur de s'exprimer de manière significative. De plus, à travers son discours, le

personnage-dictateur monopolise l'espace de parole de l'auditoire, le privant ainsi de la possibilité de contribuer et de participer à la construction du sens.

Simultanément, ce discours se révèle insultant, perpétuant une dynamique de supériorité envers le public. Nous avons observé des ordres et des consignes qui confèrent au personnage le rôle de leader, reléguant ainsi le public à une position inférieure qu'il peut dorénavant diriger et commander. Par ses interventions, le dictateur force son adversaire à ressentir un sentiment d'infériorité, entraînant une réaction collective du public face aux diverses formes de violence verbale et physique exercées par le pouvoir exécutif. Ainsi, nous assistons à un auditoire dont les actions et les discours sont conditionnés par un tyran local instaurant un totalitarisme croissant, n'hésitant pas à recourir à la violence sous toutes ses formes pour convaincre le peuple de sa cause. Il est essentiel de souligner que, selon le discours du dictateur, son adversaire subit une narration de dépossession et de déshumanisation ne lui permettant pas seulement d'exister socialement, mais également verbalement.

Dans les œuvres des deux auteurs, le discours du dominant se déploie de manière prolifique et verbalement agressive. Il se manifeste sous la forme d'une diatribe injurieuse dirigée vers le public, noyant celui-ci sous un flot de paroles, et dans de nombreux cas, il préfère maintenir le silence, soit par incapacité, soit parce que toute réponse serait vaine. Ce discours se révèle ainsi agressif, car il rend difficile l'expression de l'autre et entrave toute communication verbale. Il est également agressif dans la mesure où il nie à l'interlocuteur le droit d'exister à travers les mots. En effet, à travers ses discours, le dominant envahit l'espace discursif du public lui ôtant la possibilité de coopérer et de participer à la construction du sens. Enfin, cette assertion est offensante car elle humilie constamment l'interlocuteur en le plaçant dans un rôle d'infériorité. À travers ses paroles, le dominant contraint ses interlocuteurs à se sentir inférieurs, ce qui se manifeste clairement dans la réaction générale de l'auditoire face aux multiples attaques verbales du personnage supérieur.

De ce fait, nous observons un public dont les réactions et les expressions sont façonnées par un individu dominant prêt à utiliser la violence sous toutes ses formes pour persuader la population de sa cause. Il est essentiel de souligner que le discours du dictateur se présente comme une entreprise de dépossession et de déshumanisation de son contradicteur. Non seulement il entrave son existence sociale, mais également son existence sur le plan du discours.

2.4 Manifestation de la voix du dominé

En contraste avec le discours dégradant, méprisant et humiliant du dominant, se trouve celui du peuple, considéré comme « l'auditoire », qui élève et réconforte le dominant dans sa position de décideur. Contrairement au discours insultant du dominant, le discours du peuple, en tant que dominé, est élogieux et empreint de déification. Il met en lumière la supériorité du dictateur sur son auditoire. Pour renforcer le statut du dominant, l'auditoire, composé du petit peuple, des administrateurs du régime et des militaires, utilise des termes qui témoignent d'une autodépréciation. Ces termes créent une relation verticale entre le peuple et le dominant, soulignant la supériorité et l'importance de l'audience pour le dictateur. Ainsi, ceux qui utilisent ces termes se désavantagent par rapport à ceux qu'ils cherchent à adresser. La glorification du dominant par le dominé transparaît clairement dans les différents discours.

La condamnation et la dénonciation des pratiques des régimes politiques par les populations populaires doivent inévitablement s'exprimer à travers les paroles des opprimés. Bien que la littérature qui assure cette condamnation soit écrite, elle cherche souvent à capturer la langue parlée. La parole écrite, tout comme la langue parlée, porte en elle un certain son lié à l'esprit du locuteur, qui est également une voix et un sujet historiquement déterminé. Cependant, comme déjà mentionné, la littérature ne peut véritablement représenter le discours populaire. Deux possibilités se présentent : soit le narrateur adopte la langue dominante, prêtant sa langue à tous les personnages, ce qui maintient le discours inchangé, quel que soit le personnage ou le contexte. En d'autres termes, l'énoncé dominant est généré par le narrateur, qui prend la place de tous les personnages et parle en leur nom. Soit cette langue est distribuée entre les personnages, chacun utilisant sa propre langue, représentant ainsi le milieu socioculturel voire socioprofessionnel. Le narrateur ajuste alors sa langue en fonction du milieu et du personnage de référence.

En toute circonstance, les modalités d'expression des voix populaires sont historiquement variables, soumises à des contraintes générales liées aux époques et au « positionnement » esthétique des écrivains, entre autres. Les deux auteurs, bien entendu, se font écho de la voix du peuple. Ils parlent souvent en son nom par l'intermédiaire du narrateur, et la plupart du temps, ils lui permettent de s'exprimer directement. Cependant, cela repose sur la capacité de la littérature à représenter le discours populaire à travers l'esprit. Face à la difficulté de saisir le discours populaire dans la littérature, l'éthos émerge comme un moyen privilégié. Il est essentiel de prendre conscience que le discours populaire peut difficilement

être reproduit dans la fiction sous sa forme originale. Dans ce contexte, Dominique Maingueneau affirme :

Pour rendre présente cette parole irreprésentable, le recours à l'ethos apparaît comme une solution commode, qui permet de faire percevoir (à travers le rythme, le lexique, la syntaxe...) l'énonciation d'un garant populaire sans avoir à s'astreindre à une fidélité documentaire, qui ne pourrait montrer que la localité et l'hétérogénéité d'une parlure singulière, là où il faut faire entendre le peuple (Maingueneau D. , Parole populaire, ethos discursif et roman, 2007, p. 268)

De cette façon, dans notre corpus, le discours populaire attribue à chaque président de la République des éléments linguistiques empreints de constructivisme, lui conférant en fin de compte l'image d'un dominant reflétée dans les faits. Les termes utilisés pour le décrire le rendent indéfinissable : diverses appellations sont employées par le peuple pour le nommer. En définitive, le nom du Président de la République est associé à tous les éléments discursifs liés au pouvoir illimité. Cette rhétorique populaire sculpte le dominant et lui attribue une image spécifique, que reflètent les divers traits linguistiques circulant dans le texte. Ainsi, certains termes ou expressions associés à un « patron discursif » particulier se présentent, que ce soit par l'intermédiaire du narrateur ou d'un personnage, permettant au lecteur de reconnaître sans équivoque qu'il est question d'un dictateur. En ce sens, ce sont ces « patrons discursifs » qui permettent aux auteurs de notre corpus de construire les aspects linguistiques des tendances autoritaires et/ou religieuses qu'ils dénoncent. Un exemple tiré de *L'Etat honteux* illustre cela :

Ici, c'est comme cela, dans toutes les maisons où vous allez, on raconte l'histoire de feu mon colonel Martillimi Lopez, commandant en chef de l'amour et de la fraternité et chacun y met son ton, sa salive, ses dates, ses lieux, chacun la fait briller à sa guise au ciel de notre imagination... (Labou Tansi S. , 1981, p. 23).

Ce passage reflète les caractéristiques linguistiques du régime autoritaire, utilisant les termes que le peuple emploie pour décrire les événements et les qualifier. Dans cet extrait, l'esthétique romantique offre au lecteur une représentation particulière du pouvoir, teintée d'un ton souvent ironique ou moqueur. L'indice discursif intégré par le roman est en accord linguistique avec la perception populaire de la dictature : le président de la République est investi des qualités divines, omniprésent et tout-puissant, ayant le pouvoir de vie et de mort sur quiconque, son autorité étant illimitée. Les thèmes, les stéréotypes et l'ensemble du patrimoine linguistique des communautés ciblées par la condamnation sont mobilisés pour

restituer le discours à ceux qui le reconnaissent comme leur propre langage et en comprennent tout le pouvoir persuasif. Conformément à Dominique Maingueneau :

Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une part au fait qu'il s'authentifie en amenant son destinataire à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées. Les « idées » suscitent l'adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être (Maingueneau D. , 2007, p. 166).

Les individus ne se contentent pas de condamner, mais ils s'engagent également dans des activités discursives, émergeant du contenu présenté dans le roman et participant à son expression simultanée en tant que membres et acteurs de ce discours.

Dans *Le Fleuve détourné*, le personnage-narrateur relate sa perspective face aux événements survenus dans son pays après l'indépendance. Cette position transparaît à travers son discours en présence de son cousin, qui occupe le poste de maire dans le village. Il cherche à prouver son engagement au maquis et son rôle en tant qu'ancien combattant ayant lutté contre l'ennemi. Cette même attitude se reflète chez de nombreux personnages de Mimouni, à l'instar de d'Amili, qui s'est sacrifié pour une Algérie libre et indépendante, mais qui se retrouve écrasé et maudit par la machine bureaucratique dirigée par Nessam, le directeur de l'hôpital. Dans *L'Anté-peuple*, Dadou doit également convaincre les habitants du village des pêcheurs qu'il est « comme eux », lui aussi étant chassé et traqué par les bérêts.

Les œuvres de notre corpus illustrent un modèle de responsables politiques plongeant dans l'immoralité, marquant l'apogée de la domination d'individus occupant fréquemment des postes à responsabilité au sein de la société. À titre d'exemple, dans *Tombéza*, le nouveau directeur de l'hôpital se positionne en tant que maître incontesté de l'institution :

D'ailleurs il ne faisait que de brèves apparitions dans son bureau... Signer sans les lire, les documents qu'on lui avait préparés [...] avant de disparaître plusieurs jours durant à courir d'un endroit à l'autre, de réunion en réunion, à l'Union médicale, au Parti, aux Affaires Etrangères, et tout un fouillis d'organisations qui n'avaient pas le moindre rapport avec sa fonction. (Mimouni R. , 1984, p. 174).

Au sein d'un contexte sociopolitique où il est possible de vivre sans conscience mais non sans amis (Mimouni R. , 1984, p. 266), le discours de dénonciation prend forme à travers des voix qui rejettent toute forme de soumission. Dans cette atmosphère morale délétère, au sein d'une société ou d'une institution, se tissent des liens de loyauté et de complicité entre les groupes d'intérêts les plus sombres et les plus perturbateurs :

Depuis longtemps déjà j'avais compris que nous ne vivions plus au royaume du pouvoir des idées, encore moins celui des principes, que les comportements des notables, des responsables, des dirigeants, ne visaient qu'à satisfaire leur effarante boulimie de puissance, de sexe et de biens, que les alliances s'organisaient autour de buts peu avouables, d'immondes trafics, que comptaient d'abord les liens d'allégeance, la concussion, le trafic d'influence, les combines en tout genre (Mimouni R. , 1984, p. 144).

L'injustice infligée au peuple se déploie à divers niveaux : la violation des lois par les privilégiés du régime, la dépréciation du savoir et le mépris envers les intellectuels, ainsi que l'effacement des valeurs authentiques. Cette érosion des valeurs sociales touche également les agriculteurs, hésitants à cultiver la terre du fait de l'attrait des commodités matérielles présentes en ville. La critique s'étend à l'échec du système éducatif, à la démocratisation de l'éducation et aux conditions socio-professionnelles difficiles des enseignants ; l'exclusion délibérée des intellectuels constitue une politique orchestrée par le pouvoir. Le constat formulé par le professeur Meklat éclaire de manière pertinente cette marginalisation : « *il suffit de mieux alimenter les magasins et les bars pour rendre euphorique une population qui n'a que faire de leurs belles idées* » (Mimouni R. , 1984, p. 135).

Les textes de notre corpus utilisent essentiellement la subversion ou le nom « scénario de validation ». Ceux-ci, cependant, font autant partie du patrimoine sociolinguistique que les esprits ou les types de garants qui portent le discours. Ainsi, le peuple peut les reconnaître et s'y retrouver. Lorsqu'elle emprunte à la société, la « scène » remplit exactement la même fonction que l'esprit qu'elle contient, mais puisque l'auteur peut la choisir de façon originale ou inédite, elle cesse d'être un élément de langage.

En examinant de près les romans de Mimouni et de Sony Labou Tansi, nous observons une certaine densité dans les passages dialogués, particulièrement dans Rab Tansi. Ces dialogues tendent vers l'excès ou la saturation, adoptant une méthode d'écriture qui rappelle, dans une certaine mesure, celle de la littérature populaire. Il est important de souligner que notre intention n'est pas d'affirmer l'existence d'une approche identique entre les deux auteurs et l'écriture populaire.

Conclusion

Dans cette seconde partie, notre objectif a été d'analyser l'évolution esthétique et structurelle de l'écriture romanesque de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi, deux auteurs dont l'œuvre romanesque s'inscrit dans la période allant de la fin des années 70 au

début des années 90. Ces textes ont été produits dans un contexte marqué par la violence, la tyrannie et l'arbitraire des nouveaux régimes postcoloniaux. Conscients de leurs responsabilités dans ces périodes tragiques, les deux écrivains ont adopté des approches esthétiques différentes. Chez Mimouni et Labou Tansi, la fiction est profondément infiltrée par la réalité, donnant ainsi naissance à une écriture narrative plus directe. Leur démarche vise à rendre compte du contexte sociopolitique réel d'une Afrique plongée dans le chaos tout en cherchant à donner du sens à leurs œuvres romanesques.

Nous avons également démontré que les œuvres de Mimouni et Labou Tansi font partie de cette génération d'écrivains qui, tant sur le plan formel que thématique, marquent la fin de la génération précédente dont les écrits étaient marqués par le conformisme occidental. Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi ont trouvé dans ce style une façon de dépeindre le monde réel. L'évolution de l'actualité africaine au cours de la dernière décennie a non seulement considérablement influencé la scène littéraire algérienne sur le plan esthétique, mais elle a également eu un impact significatif sur le plan structurel.

Par conséquent, nous pouvons conclure et affirmer que les romans de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi représentent une œuvre littéraire résultant de la convergence de langues, de cultures et de genres, reposant sur une méthode romanesque qui peut être considérée comme une fusion entre l'esthétique de la fragmentation et une narration à la fois simple et complexe, mais fascinante et déroutante. En d'autres termes, il s'agit d'une méthode capable d'effacer les distinctions entre genres et formes d'expression, utilisant des légendes, des mythes, des contes et des chansons poétiques imprégnées de symbolisme et de créativité. Cette approche est également perçue comme une forme de protestation, une technique de résistance. C'est la technique d'une nouvelle écriture qui traduit la réalité dans un langage poétique évoquant et symbolisant des situations, des attitudes et des positions, créant ainsi un nouveau rythme dans la langue française pour exprimer l'esprit africain.

Nous soutenons que cette méthode romanesque est novatrice, évolutive et révolutionnaire en tant que contribution à la littérature mondiale, notamment à la littérature africaine francophone. Elle se distingue par son caractère original à travers les messages qu'elle transmet, dénonçant les régimes politiques postcoloniaux et se positionnant du côté des peuples opprimés ainsi que par l'univers riche de ses discours.

La représentation du peuple dans les romans de Mimouni et de Labou Tansi est profondément ancrée dans la quête de l'expression des réalités vécues par les populations, ainsi que dans la résistance culturelle et politique. Les deux auteurs ont joué un rôle essentiel dans la construction d'une identité africaine authentique, en donnant une voix aux voix souvent étouffées et en célébrant la richesse et la diversité des expériences humaines sur le continent africain

Conclusion générale

L'Afrique post-coloniale, marquée par les guerres civiles, l'instabilité politique et la dislocation sociale, a été une source d'inspiration pour Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi, deux écrivains francophones originaires de milieux géographiques, politiques et culturels distincts. Dès leurs premières œuvres, ils se sont engagés dans la critique des régimes totalitaires qui ont émergé après les indépendances africaines, créant ainsi une écriture étroitement liée à la politique et à la littérature. Les deux écrivains de notre corpus ont régulièrement cherché à concilier la dénonciation à travers l'écriture et l'engagement constant en faveur des populations luttant pour une vie meilleure en prenant position en faveur du peuple.

Notre démarche visait l'examen des diverses représentations du peuple dans les œuvres de ces écrivains, inscrites dans une période tumultueuse, celle des années 80, marquée par la violence, la bureaucratie et l'injustice sociale. Nous avons privilégié le genre romanesque, considérant qu'il est le plus approprié pour représenter le peuple. En parcourant ces six romans, le lecteur peut constater que le concept de « peuple » est élaboré et élargi à travers chaque page de la lecture du roman.

À l'issue de notre étude, nous concluons que les textes de notre corpus mettent en scène des populations constamment en lutte contre la soumission, la bureaucratie et l'injustice qui caractérisent les régimes postcoloniaux. Ancrés dans l'histoire postcoloniale du continent africain, ces textes dénoncent le désordre, la violence et la tyrannie des nouveaux pouvoirs, reflétant la situation tragique des peuples africains soumis à la brutalité des régimes autoritaires. Ils dressent le portrait d'un continent incapable de bâtir son avenir, illustrant, à travers les événements vécus par leurs personnages (individus et foules), la désillusion et l'incapacité d'assurer une vie prospère loin d'un État « honteux » et dénué de tout « détournement ».

À la suite des indépendances africaines, les peuples, longtemps soumis à la colonisation, changent de statut, accédant à la liberté et à l'espoir d'une vie paisible. Cependant, cette perspective d'un État indépendant et émancipateur se transforme rapidement en un État honteux, détournant l'indépendance arrachée au colonisateur. Les rêves tant espérés des indépendances perdent rapidement de leur éclat, car des forces démoniaques s'emparent du pouvoir, instaurant des régimes totalitaires imposant une violence inédite aux populations. C'est dans ce contexte de violence et de tyrannie que ces romans mettent en lumière les luttes existentielles des nations négligées par leurs dirigeants, les individus confrontés à la brutalité

du pouvoir politique et les citoyens écrasés par un système judiciaire politique aveugle. Ces récits incarnent tous les rouages du pouvoir postcolonial et leurs impacts sur les individus et les communautés.

Mimouni et Labou Tansi ont exprimé leur profonde consternation envers le pouvoir et la politique vorace de leurs dirigeants. Ils ont minutieusement analysé les politiques dévastatrices qui ont ravagé et continuent de dévaster l'ensemble du continent africain. Alors qu'autrefois, la lutte était dirigée contre le colon, perçu comme l'ennemi ultime du peuple, aujourd'hui, les peuples africains se retrouvent face à leurs nouveaux dirigeants, issus des mouvements indépendantistes. Leurs œuvres regorgent de thèmes tels que la violence, la stagnation sociale, l'exclusion, la bureaucratie et la répression.

Pour Mimouni et Labou Tansi, les dirigeants africains se révèlent être pires que les colons. Ils dépeignent un présent douloureux et un futur incertain. Leurs écrits dénoncent vigoureusement l'injustice et la corruption qui ont commencé à se propager en Afrique dès les lendemains des indépendances. Ces nouveaux leaders ont rapidement basculé vers la violence et l'arbitraire. Les affaires de l'État sont monopolisées par un seul homme exerçant un pouvoir dictatorial incontrôlé, entraînant une recrudescence des arrestations, tortures et détournements de biens publics. En tant que témoins de ces comportements inacceptables, ils ont articulé dans leurs œuvres de sévères accusations de trahison à l'encontre de ces chefs d'État.

Les romans de Mimouni et de Labou Tansi se distinguent par leur engagement profond envers les questions identitaires, sociales et politiques. Au cœur de nombre de ces récits réside le thème central du « peuple », un élément pivot qui reflète les réalités complexes de la vie postcoloniale. Chez les deux auteurs, le peuple est souvent représenté à travers une diversité de voix et de perspectives. Ils explorent la richesse des cultures et des langues présentes au sein de la nation, offrant ainsi une représentation plurielle du peuple. Cette polyphonie littéraire reflète la réalité complexe des sociétés africaines postcoloniales, caractérisées par une pluralité de traditions et d'histoires.

Le peuple dans les romans étudiés porte les cicatrices de l'histoire coloniale. Les deux auteurs explorent les conséquences de la colonisation sur les structures sociales, les relations intercommunautaires et les identités individuelles. Les romans révèlent souvent comment le peuple navigue à travers les vestiges du colonialisme, cherchant à préserver ses cultures tout en se confrontant aux défis de la modernité, le cas de *L'Honneur de la tribu*. Certains romans,

Les sept solitudes de Lorsa Lopez, soulignent fréquemment les tensions et les conflits au sein du peuple. Que ce soit en raison des divisions ethniques, des luttes de classe ou des rivalités politiques, ces œuvres explorent les dynamiques complexes qui influent sur l'unité du peuple. L'auteur met en lumière les défis persistants liés à la construction d'une identité nationale cohésive dans le contexte postcolonial.

Cependant, malgré les défis, de nombreux romans postcoloniaux célèbrent également la résilience du peuple. Les personnages principaux incarnent souvent la lutte pour la justice sociale, l'égalité et la préservation des traditions, *L'Anté-peuple*, *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*. Ces histoires deviennent des récits d'espoir, illustrant la capacité du peuple à résister aux forces qui cherchent à le diviser. En d'autre terme, le peuple dans chez Mimouni et Labou Tansi n'est pas simplement un élément décoratif, mais plutôt un miroir complexe des réalités et des défis auxquels sont confrontées les nations après la période coloniale. Ces romans offrent une contribution riche et nuancée à la compréhension des dynamiques sociales et culturelles qui façonnent les sociétés africaines contemporaines.

La première partie de cette étude nous a permis d'examiner la structure narrative des textes de notre corpus. Nous avons commencé par explorer la dimension spatiale en relation avec les populations vivant dans le contexte postcolonial. Malgré la tonalité pessimiste de l'écriture de ces deux auteurs, les espaces de convergence se révèlent profondément ancrés dans l'imaginaire collectif. La quête du pouvoir a engendré des conflits dans les espaces fictionnels de nombreuses œuvres africaines postindépendance, y compris celles de notre corpus. Des sociétés entières et des espaces fictifs sont façonnés par les tensions entre les nouveaux dirigeants, les dictateurs et les peuples opprimés. La recherche du pouvoir exacerbe ces tensions.

Au sein de cette dynamique, un troisième groupe émerge, refusant de demeurer indifférent ou silencieux. Ces individus se positionnent en tant que révolutionnaires ou rebelles, rejoignant les maquis pour confronter l'injustice, la soumission et l'arbitraire des tyrans, dans l'espoir de fonder une société plus juste. Ainsi, les populations urbaines se retrouvent dominées et soumises à la violence des nouveaux dirigeants

Contrairement à la ville, le village occupe une position centrale dans notre corpus, intégrant une stratégie d'écriture basée sur l'antagonisme. Notre analyse révèle que cet espace possède deux dimensions essentielles. D'une part, il précise l'origine de la masse populaire qui

l'habite, souvent introduite dans le cadre d'un récit de voyage narratif. D'autre part, le village intègre des références historiques dans le roman, grâce à la participation commémorative des habitants. La tribu trouve ses racines dans le village, la plupart des protagonistes ou héros étant issus de cet espace et représentant la tribu. L'intérêt marqué par les deux écrivains pour les espaces ruraux découle du désir de retrouver des repères qui n'ont pas encore été détruits par les politiques dévastatrices.

Les deux auteurs utilisent ces espaces bruts dans le seul but de démontrer que le retour aux origines constitue la meilleure défense contre l'adversité. Cette dimension spatiale est abordée sous un autre angle, celui de l'esthétique propre à ces deux écrivains et de la manière dont ils « parlent » et « écrivent » sur leur peuple.

Par la suite, afin de mieux appréhender le fonctionnement de la temporalité chez les deux écrivains, nous avons souligné que leurs textes présentent des caractéristiques propres au Nouveau Roman : un mélange de genres, une écriture fragmentée et une chronologie perturbée qui plonge le lecteur dans une confusion totale. Cette perturbation au niveau narratif, caractéristique des textes de ces deux auteurs, trouve son explication dans le contexte sociopolitique agité qui définit les États africains issus des indépendances.

Le dernier chapitre de la première partie, consacrée à la structure narrative des textes de Mimouni et Labou Tansi, nous avons démontré que leurs personnages sont en adéquation avec la structure fragmentée de l'œuvre. Les diverses catégories de personnages, qu'ils soient dominants ou dominés, contribuent à la formation de l'ossature des différentes œuvres étudiées. Dans l'ensemble des six textes analysés, les personnages sont organisés dans une structure d'opposition. Notre analyse révèle que les personnages évoluent en parallèle avec le développement des divers espaces qu'ils occupent. Ces personnages étudiés mettent en lumière que chaque texte constitue une trame remarquable qui perdure et se compose principalement des fonctions exercées par des personnages typiques plutôt que par des individualités distinctes.

Nous avons lié des individus à des caractéristiques qui permettent au régime d'exercer son pouvoir de manière brutale et déraisonnable. D'un autre côté, les individus qui s'y opposent sont dirigés par une figure susceptible de les inciter à envisager une existence différente. À cet égard, le roman de Labou Tansi, contrairement à celui de Mimouni, présente un grand nombre de personnages complexes répartis dans différentes catégories. Nous

reconnaissons que ce système incarne une tension sévère entre deux catégories opposées, mais surtout parce que l'une ne peut exister que par rapport à l'autre.

Dans la seconde partie de cette recherche, notre objectif principal est d'explorer la nature postcoloniale des textes de notre corpus. Cette section se penche sur l'attention particulière portée par l'écriture à une identité distincte, structurée autour de questions cruciales liées à la formation de l'État, à la place des individus et des communautés à l'ère post-coloniale. L'héritage colonial continue d'exercer une influence disproportionnée sur les expressions culturelles africaines. Les romans de ces deux écrivains se déploient dans des lieux spatio-temporels multiples, oscillant entre un passé riche et un futur problématique. Intrinsèquement postcoloniaux, ces récits se concentrent sur la nouvelle société, explorant les défis de la construction de nations émergentes confrontées à d'énormes difficultés pour gérer leurs diverses communautés ethniques.

La deuxième partie de cette recherche nous a permis de souligner l'importance de prendre en compte l'histoire et les projets antérieurs pour pleinement apprécier la valeur de la littérature francophone au Maghreb et en Afrique noire. Mimouni et Labou Tansi cherchent à transmettre leur singularité à travers une méthode d'écriture tout en aspirant à l'universalité. Cela signifie qu'ils prônent une philosophie littéraire ouverte à d'autres modèles. Leur écriture représente un concept novateur, qualifiable de subversion dans toutes ses formes d'innovation. Les romans de ces écrivains peuvent ainsi être considérés comme une subversion du roman francophone traditionnel, marquant leur refus des écrits académiques prédominants dans la première génération d'écrivains africains. La singularité de Mimouni et Labou Tansi réside dans la création originale de la forme, brouillant les frontières entre les genres et les mouvements littéraires. Ils produisent une écriture hybride, mixte et profondément conversationnelle, répondant spécifiquement à un style narratif politiquement engagé fréquemment utilisé dans le texte romanesque.

En nous inspirant de l'oralité, considérée comme une composante essentielle du savoir culturel et social, Mimouni et Labou Tansi cherchent à populariser le roman, un genre perçu comme une importation occidentale, dans le dessein d'actualiser le texte. Ce projet se distingue radicalement du dogme littéraire, et cela transparaît dans l'organisation, la pluralité et les perspectives du texte. L'aspect distinct de l'hybridité dans l'écriture de ces deux auteurs réside dans leur capacité à fusionner des genres et des formes issus de la tradition orale, créant

ainsi des romans qui se présentent comme des récits complets du monde. À la manière des conteurs, les deux écrivains adoptent une approche ouverte.

L'analyse textuelle génère une association intertextuelle chez Mimouni et Labou Tansi. Dans une communauté littéraire en constante évolution, cela impliquait la perte de toute légitimité pour les auteurs. Au cours de cette période, l'écriture et la lecture deviennent la principale forme de communication mondiale. En effet, les cultures et les régions du monde deviennent de plus en plus interdépendantes, transformant la littérature en un lieu d'hybridité et de métissage. Les romans de Mimouni et de Tansi présentent de nombreux parallèles, permettant ainsi aux passionnés d'histoire et de littérature de les lire successivement. Quoi qu'il en soit, l'intertextualité est le dénominateur commun des deux écrivains. Le recours aux textes sacrés est intentionnel de leur part. Ces allusions n'affectent en rien l'originalité de l'écrivain ni la cohérence et l'harmonie de son écriture. Les références à divers imaginaires, souvent mal interprétées ou parodiées, sont intégrées dans des méthodes d'écriture qui transforment le paysage. Le concept d'intertextualité revêt une importance primordiale pour ces deux écrivains.

Ensuite, l'analyse des mythes a révélé que les romans de Mimouni et de Labou Tansi faisaient partie intégrante d'une entreprise visant à dévoiler les facettes de l'esprit populaire. Leur fondement repose sur l'intertextualité du mythe, avec des passages empruntés à la tradition orale ou des récits issus du langage mythologique, contribuant à enraciner le roman dans les univers cosmologiques congolais et maghrébins. Cependant, le domaine fictionnel de l'histoire s'ouvre désormais à d'autres récits, notamment en ce qui concerne l'Origine, le châtiment divin et la Chute. Les romans de notre corpus cherchent à s'articuler autour de la sphère intellectuelle et de la représentation mythique de personnages associés à des concepts religieux et primitifs. Ces romans résultent d'un dialogisme favorisant l'émergence de discours africains au sein d'un univers narratif. Les deux auteurs plaident en faveur d'un ancrage épistémologique de l'écriture pour créer de nouveaux sens en réorientant le discours sur l'Afrique.

Enfin, l'examen de la typologie du peuple ainsi que de ses divers discours révèle que les romans de Mimouni et de Labou Tansi sont profondément enracinés dans les substrats culturels et populaires algérien et congolais. Ce surgissement contribue à la vigueur de cette créativité qui caractérise l'écriture de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi. Les divers discours abordés dans le cadre de ce chapitre, qu'il s'agisse de celui du dominant ou du

dominé, nous ont permis de saisir les véritables contours des régimes politiques postcoloniaux qui, afin de préserver leur pouvoir, privent leurs populations du droit à la parole.

Le roman de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi explore l'imaginaire social du peuple à travers des prismes différents, reflétant les réalités complexes de l'Algérie et du Congo respectivement. Chacun de ces auteurs engage son œuvre dans une exploration profonde des couches sociales, mettant en lumière les luttes, les aspirations, les désillusions et les rêves des individus au sein de leur société.

Chez Mimouni, l'imaginaire social du peuple est fortement marqué par la quête de l'identité nationale en Algérie. Dans ses romans, l'auteur examine comment les individus construisent leur identité dans un contexte de bouleversements politiques et sociaux, souvent façonnés par le colonialisme et la lutte pour l'indépendance. L'auteur n'hésite pas à explorer les tensions et les conflits de classes au sein de la société algérienne. Les personnages issus de milieux différents sont souvent confrontés à des obstacles sociaux et politiques (le revenant dans *Le Fleuve détourné* et Tombéza). Cette dynamique sociale complexe est tissée dans le récit, reflétant les inégalités et les luttes internes.

Chez Mimouni, cet imaginaire porte également sur les désillusions postindépendance. Les espoirs de changement rapide et d'amélioration des conditions de vie sont souvent confrontés à la réalité d'une gouvernance complexe, de la corruption et de la lutte pour le pouvoir (le trois romans étudiés dans le cadre cette recherche l'illustre parfaitement).

A l'image de Rachid Mimouni, les romans de Sony Labou Tansi se caractérisent par une critique politique et sociale acérée. L'auteur congolais explore l'imaginaire social du peuple en dénonçant les abus de pouvoir, la corruption, et les mécanismes qui maintiennent les inégalités. Labou Tansi donne souvent une voix aux marginaux, aux opprimés, et à la voix populaire. Son utilisation de la polyphonie narrative permet de représenter une diversité de perspectives, offrant ainsi un aperçu des différentes strates de la société congolaise.

Au de-là de la misère, la violence, l'arbitraire et l'injustice dont souffrent les peuples les deux auteurs offrent une place dans leur textes à la résistance qui se manifeste comme un thème central. Les personnages luttent contre les injustices, parfois avec des moyens absurdes et surréalistes. Cependant, malgré les défis, l'espoir et la résilience persistent. En d'autre terme, en dépit des multiples difficultés auxquelles est confronté le peuple africain, les deux auteurs rêvent d'une Afrique prospère et démocratique, où les aspirations du peuple seront

respectées, à l'instar de tous les autres peuples. Les récents événements au Niger et au Gabon ne représentent qu'une première étincelle qui pourrait ranimer les idéaux des indépendances, permettant ainsi au fleuve de reprendre son cours initial et, surtout, de dissiper la honte qui caractérise les États post-indépendants. Cela ouvrirait la voie à la restauration de l'honneur du peuple africain.

En somme, notre recherche a mis en évidence la capacité des écrits de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi, en raison de leur engagement, à dépeindre le contexte socio-politique qui caractérise l'Afrique postindépendance. Ils ont critiqué la perte de contrôle politique, la suppression des partis d'opposition et la soumission du peuple par les nouveaux régimes. Les œuvres de ces deux auteurs témoignent des souffrances humaines face à la mort et à la destruction. Même les lois et les constitutions sont révisées et adaptées pour s'ajuster aux besoins des nouveaux dirigeants, permettant ainsi une gouvernance éternelle. Des irrégularités électorales se produisent, et la prolifération de coups d'État contribue au déséquilibre politique. Les dictateurs, une fois au sommet de l'État, instaurent un système qui contrôle toutes les formes d'autorité. Mimouni et Labou Tansi ont exprimé leur mécontentement face à la politique axée sur le pouvoir et l'argent de ces dirigeants.

L'écriture de Rachid Mimouni et de Sony Labou Tansi incarne celle d'une nouvelle génération qui refuse de se plier aux normes du conformisme observé chez les écrivains africains de la première génération. Mimouni et Labou Tansi adaptent le genre du roman à l'environnement africain en créant des dispositifs narratifs qui donnent la parole aux peuples africains longtemps opprimés par les régimes postcoloniaux. Ces stratégies sont particulièrement évidentes chez Labou Tansi qui, pour dépeindre les maux de ces peuples, n'hésite pas à transposer les formes traditionnelles orales dans l'écrit. La critique des régimes postcoloniaux chez Mimouni et Labou Tansi revêt une dimension critique visant à susciter la prise de conscience et, par conséquent, à préserver la mémoire des peuples. Ainsi, les textes de ces deux écrivains peuvent être considérés comme un moyen de saisir les transformations et les bouleversements sociopolitiques de l'Afrique postcoloniale.

En définitive, tant chez Mimouni que chez Labou Tansi, l'imaginaire social du peuple est un terrain de réflexion profonde sur les dynamiques complexes qui façonnent la vie quotidienne, les aspirations individuelles et collectives, et les tensions qui émergent au sein de sociétés marquées par l'histoire, la politique et la quête de justice sociale.

L'avenir des peuples, quelque soit la nation de laquelle ils émanent, sera façonné par leur capacité à surmonter les défis actuels et à construire des sociétés démocratiques, justes et prospères. La littérature continuera à être le relais de leurs voix. C'est précisément dans cette direction, parmi les multiples prolongements possibles de ce travail de thèse, que j'espère poursuivre à l'avenir. Il me semble en effet que l'écriture d'auteurs, tel que Rachid Boudjedra dans *Printemps*, Azza Filali dans les *Intranquilles*, de Omar Youssef Souleimane dans *Le Dernier syrien*, Samar Yazbek dans *Les portes du Néant*, qui traitent des révolutions contemporaines en Tunisie, en Syrie et en Algérie, permettrait de reprendre à nouveaux frais une histoire politique des peuples. Les révoltes populaires, depuis toujours, sont engagées à partir de la triade des pratiques de solidarité en temps de lutte, triade formée par un engagement attesté et une entente contre le dominant.

En somme, la représentation du peuple dans des périodes contemporaines, toujours dans le contexte des révolutions, contribue à construire une solidarité et une identité de groupe. En ce sens, ce chantier permettrait de reposer certaines questions classiques concernant la construction du peuple, cette fois-ci en engageant une étude entre les littératures du Maghreb et du Moyen Orient, la prise de conscience du peuple et, finalement, la manière dont les écrivains ou les écrivaines cherchent à réaliser l'avènement d'un peuple pour soi. Il s'agirait donc de considérer l'émergence subjective du peuple non plus comme le seul résultat de l'intérêt commun face à l'hégémonie des gouvernants corrompus, ou même comme le résultat d'expériences de solidarité de masse, mais comme celui d'une construction identitaire où l'émotion et l'amour envers la patrie et la volonté de la (re-)construire pour définir un nouveau concept de la citoyenneté. Il s'agit de tester les effets heuristiques d'un passage d'une histoire de la construction du peuple au lendemain des indépendances à une histoire de la construction des « *individualités* du peuple », dont l'engagement, au Maghreb ou au Moyen Orient serait l'un des moyens. Ce nouveau projet me permettrait de continuer à étudier la manière dont la littérature et sa dimension de l'engagement, dans la littérature du contemporain ou de l'extrême contemporain, participent de luttes politiques explicites, comme le sont celle des révoltes contre le colonialisme ou celles qui s'inscrivent dans le postcolonial.

Bibliographie

Bibliographie

- Adam, J.-M. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.
- Adiaffi, J.-M. (1983). Les maîtres de la parole. Magazine littéraire, n°195.
- Ahedjoudj, A. (1991). *Algérie, Etat, pouvoir et société (1962-1965)*. Paris: Arcantère.
- Ahimann Pereira, J. (2020). L'Image de la prostituée dans les oeuvres des romanciers africains du vingt et unième (XXI^e) siècle. *Akoféna*, 2(2), pp. 89-100. Récupéré sur <http://revueakofena.org/wp-content/uploads/2020/08/07-T02-74-pp.-89-100.pdf>
- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- Andrieu, B. (2002). *La nouvelle philosophie du corps*. Ramonville Saint-Ange: Eres.
- Annani, S. (s.d.). Le réalisme magique dans la littérature maghrébine- quelques exemples. Récupéré sur <http://www.limag.com/Textes/ColLyon2003/Annani.htm>
- Argaud, E. (2007). Une narration de l'imprévisible. (X. Garnier, & P. Diop, Édés.) *Sony Labou Tansi à l'oeuvre*.
- Aristote. (s.d.). *La République II*.
- Arnaud, J. (1973). Le Mythe tribal chez Kateb Yacine. *Actes du premier Congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, 285-291. Alger: SNED.
- Arnaud, J. (1982). Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine. *Thèse de doctorat*. Paris, Université Paris III: L'Harmattan.
- Aron, P., Saint-Jacques, D., & Viala, A. (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presse universitaire de France.
- Astuc, R. (2010). *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*. Paris: Classique Garnier.
- Bachelard, G. (1941). *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, M. (1970). *Problème de la poétique de Dostoïevsky*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Bakhtine, M. (1981). *La principe dialogique de Tzvetan Todorov*. Paris : Seuil.
- Bal, M. (1990). *Conflits belgo-congolais: fondements historiques, politiques, économiques et culturels*. Paris: Présence Africaine.
- Bardolph, J. (2002). *Etudes postcoloniales et littérature*. Paris: Champion.
- Barlet, O. (2000, mai). Dérangeantst cousins d'Amérique. *Africultures*(28).
- Barrada, H., & Girard, P. (1989, Novembre- Décembre). Je raconte les tempêtes qui se préparent. *Jeune Afrique*(3), 118-121.
- Bart Moore, G. (1997). *Postcolonial theory, contexts, practices politics*. Londres: Verso books.
- Barthes, R. (1968). L'Effet personnage. *Communication*, pp. 84-89.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (s.d.). Texte (théorie du). *Encyclopédie Universalis 4.0*.
- Bédé, D. (2003). Le réel et la fiction dans La vie et demie. (G. Dago, & P. N'Da, Éd.s.) *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*.
- Benchenane, M. (1983). *Les coups d'Etat en Afrique*. Paris: Publisud.
- Bendjelid, F. (2006). L'Ecriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni. *Thèse de doctorat*. Oran, Université d'Oran, Oran.
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bererhi, A. (s.d.). (I. Mermoune, Intervieweur) Récupéré sur <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/chez-mimouni-la-denonciation-passe-par-la-derision-afifa-bererhi-professeur-de-litterature/>

Bibliographie

- Berger, A. (2006). Traversées de frontières: postcolonialité et études des "genre" en Amérique. *Labyrinthe*, 2(24).
- Berthelot, S. (2004). *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du gotesque*. Paris: Honoré Champion.
- Béti, M. (1994). *L'Histoire du fou*. Parix: Juillard.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Blanchard, P., & Bancel, N. (2006). *Cultures post-coloniale. 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*. Paris: Autrement.
- Bojsen, H. (2011). *Géographies esthétiques de l'imaginaire postcolonial. Ecriture romanesque et production de sens chez Patrick chamoiseau et Ahmadou Kourouma*. Paris: L'Harmattan.
- Boni, T. (1997). Sony Labou Tansi et la question du monde. *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*. (N. Mukala- Kadima, A. Kavouma, & P. Kibangou, Édés.) Paris: L'Harmattan.
- Boniface, M.-M. (2000, mai). Le postcolonialisme revisité. *Africultures*(28).
- Bonn, C. (1990). *Kateb Yacine. Nedjma*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bonn, C. (1999). Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire. (U. Paris-Nord, Éd.) *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie?* Récupéré sur <http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>,
- Bonn, C. (2001, Juillet 5-7). La littérature maghrébine francophone, ou la parole en voyage. *Université de Beyrouth*. Beyrouth.
- Bonn, C., Lecarme, J., & Garnier, X. (1997). *Littérature francophone*. Paris: Hatier.
- Borges, J. (1993). La Bibliothèque de Babel. *Oeuvres complètes*, 491-498. Gallimard.
- Bornand, M. (2004). *Témoigange et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langues française (1945-2000)*. Genève: Droz.

Bibliographie

- Bost, F. (2010). France, Afrique, mondialisation. Le "pré carré" français à l'épreuve de la décolonisation et de la mondialisation de l'économie. *Bulletin de l'Association de géographie français*, pp. 131-144. Récupéré sur https://www.persee.fr/doc/bagf_0004-5322_2010_num_87_1_8186
- Bouguerra, M. (2016). *Le temps dans le roman du XXe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, Coll. Interférences.
- Bourboune, M. (1984, Octobre 10). Rachid Mimouni accuse. *Jeune Afrique*(1240).
- Bourneuf, R. (1970). L'organisation de l'espace dans le roman. *Etudes littéraires*.
- Bourneuf, R., & Real, O. (1989). *L'Univers du roman*. Paris: PUF.
- Brahimi , D. (2000). Encore, déjà, toujours, le village algérien. *Autour des écrivains maghrébins*. Toronto.
- Brezault, A., & Clavreuil, G. (1989). *Conversations congolaises*. Paris: L'Harmattan.
- Butor, M. (1969). L'Espace du roman: Essais sur le roman. *Idées*, pp. 48-58.
- Camara, L. (1953). *L'Enfant noir*. Paris: Plon.
- Chaintreau, A.-M., & Lemaître, R. (1990). *Drôles de bibliothèques...Le thème de le bibliothèque dans la littérature et le cinéma*. Paris: Cercle de la Librairie.
- Charles, L. (2021). *Les Promesse du roman. Poétique de la prolepse sous l'Ancien Régime (1600- 1750)*. Paris: Classiques Garnier.
- Chaulet- Achour, C. (2000). Les femmes et leur statu(e)t romanesque dans Tombéza. (N. Redouane, Éd.) *Autour des écrivains maghrébin. Rachid Mimouni*.
- Chérif, S. (1993). Le retour du récit dans les années 1980: Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Fewzi Mellah, Vénus Khoury-Ghata et Albert Cossary. *Thèse de doctorat*. Paris. Récupéré sur <http://www.limag.refer.org/Theses/Cherif%20ep%20Gaillard.PDF>
- Chemain, R. (1986). L'imaginaire dans le roman africain. Paris: L'Harmattan.
- Chevalier , J., & Gheerbrant, A. (1992). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont.

Bibliographie

- Chevrier, J. (1991). *Pierre Benoît, témoin de son temps*. Paris: Albin Michel.
- Chevrier, J. (2006). Littérature francophone d'Afrique Noire. *Collection " Ecriture du Sud"*. Paris: EDZSUP.
- Chikhi, B. (1997). Rachid Mimouni. De la fable à la mise en spectacle. *Littérature algérienne- Désir d'histoire et esthétique*.
- Chinua, A. (1966). *Le monde s'effondre*. Paris: Présence Africaine.
- Cicéron. (1904). *De la République*.
- Cielens, I. (1985). Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus. *Thèse de doctorat, Acta Universitatis Upsaliensis*.
- Clavaron, Y. (2005, 1er trimestre). Mise en scène de l'altérité dans la littérature postcoloniale: entre insécurité et hybridité. *Ethiopiques*(74).
- Clavaron, Y. (2011). Poétique du roman postcolonial. (P. d. Saint-Etienne, Éd.) Saint-Etienne.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Compagnon, A. (s.d.). La notion de genre: Approches formalistes des genres. Récupéré sur <http://www.fabula.org/compagnon/genre9.php>
- Coquery-Vidrovitch, C. (1994). *Les Africaines. Histoires des femmes d'Afrique noire du XIXe auXXe siècle*. Paris: L'Harmattan.
- Corio, A. (2013). Subalternité et représentation aux Antilles. Le devenir-subalterne de Marie Celat. (C. W. Back, Éd.) *Postcolonial Studies: modes d'emploi*.
- Dauphiné, J. (2013, mai 24). Le Mythe de Babel. *Babel*(1), pp. 163-173. Récupéré sur <http://journals.openedition.org/babel/3088>
- De Grève, C. (1995). *Eléments de littérature comparée*. Paris: Hachette.
- Debêche, D. (1947). *Leila, jeune fille d'Alger*. Paris: Imprimerie Charras.
- Déjeux, J. (1993). *Maghreb: Littérature de langue française*. Paris: Arcantère.

Bibliographie

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie, tome2 / Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Denis, B. (2005). Engagement littéraire et moral de la littérature. (U. d. Rennes, Éd.) *L'engagement littéraire*. Récupéré sur <https://books.openedition.org/30038?lang=en>
- Desquilbet, A. (2021). *La poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi après 1980: vers une écopoétique*. Paris: Université Sorbonne nouvelle.
- Devesa, J.-M. (1996, Janvier-Mars). Sony Labou Tansi et les mangeurs d'hommes. *Notre Librairie*(125), pp. 123- 138.
- Diop, E. (2002). Le réalisme social et magique chez Gabriel Garcia Marquez et chez Sony Labou Tansi. *Ethiopiques*(68), pp. 53-63.
- Diouf, M. (2006). Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieus françaises. *Contretemps*(16).
- Durand, G. (1960). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF.
- Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Dunod.
- Edward, S. (1978). *L'orientalisme. L'orient créé par l'Occident*.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- Eliade, M. (1969). *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard.
- Eliade, M. (1971). *La Nostalgie des origines*. Paris: Gallimard.
- Elmetwalli Mohamed, M. (2020). Engagement politique et imaginaire romanesque chez Ahmadou Kourouma et Rachid Mimouni. *Thèse de doctorat*. Lyon, Université de Lyon.
- Enon, B., & Martin, S. (1978). *L'Épopée camerounaise Mvet Moneblum ou l'homme bleu*. Yaoundé: Le concours de l'Université de Yaoundé.
- Essayadi, H. (2017, Novembre 1-4). Atelier de la pensée. (M. Maillard, Intervieweur)

Bibliographie

- Euzenot-Le Moigne, S. (2010). *Sony Labou Tansi: La subjectivation du lecteur dans l'oeuvre romanesque*. Paris: L'Harmattan.
- Fabre, T., & Mongin, O. (1989, Juillet-Aout). Rachid Mimouni: l'Algérie traumatisée. *Esprit*(152-153), pp. 72- 89. Récupéré sur <https://sinedjib.com/index.php/2018/01/21/mimouni-algerie/>
- Fallou, M. (2010). Enonciation et dénonciation du pouvoir dans quelques romans négro-africains d'après les indépendances. *Thèse de doctorat*.
- Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masque blanc*. Paris: Seuil.
- Fantouré, A. (1975). *Le Récit du cirque*. Paris: Buchet Chastel.
- Feraoun, M. (1953). *La terre et le Sang*. Paris: Seuil.
- Feraoun, M. (1954). *Jours de Kabylie*. Alger: Baconnier.
- Feraoun, M. (1957). *Les chemins qui montent*. Paris: Seuil.
- Fontainier, P. (2002). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Gaatone, D. (1971). *Etude descriptive du système de la négation en français contemporain*. Genève: Droz.
- Garcia Marquez, G. (1981). *Chronique d'une mort annoncée*. Paris: Grasset.
- Garnier, X. (2015). *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*. Paris: Karthala.
- Garver, E. (1997, Juin 19-21). La découverte de l'éthos chez Aristote. *Ethos et pathos, le statut du sujet rhétorique*, Honoré Champion. Saint-Denis.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je?: Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- Gauvin, L. (1995, Avril 22-23). Rachid Mimouni, romancier algérien. *Le Devoir*.

Bibliographie

- Gayatri, S. (1990). *The Post-colonial Critic*. New York: Sarah Harasym.
- Gazibo, M. (2010). L'Instabilité en Afrique et ses déterminants. pp. 117-137. Récupéré sur <http://www.openedition.org/6540>. : <http://www.openedition.org/6540>.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Géorice Berthim, M. (2011). Sémiotique et espace littéraire africain, des milieux physiques à la spatialité sémiotique. (A. Christiane, R. Abomo-Maurin, X. Garnier, & G. Prignitz, Éd.s.) *Littérature africaine et territoires*.
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Goddard, J.-C. (s.d.). Sony Labou Tansi et le théâtre des ombres. Récupéré sur <https://www.thaetre.com/2020/12/08/sony-labou-tansi-et-le-theatre-des-ombres/>
- Goldenstein, J.-P. (2005). *Pour lire le roman*. Paris: De Boeck Supérieur, collection. Savoirs en Pratique.
- Gourdeau, G. (1993). *Analyse du discours narratif*. Paris: Magnard.
- Gracq, J. (1980). *En lisant en écrivant*. Paris: José Corti
- Hamon , P. (1993). *Du descriptif*. Paris: Hachette.
- Hamon , P. (1997). *Textes et idéologie*. Paris: PUF.
- Hampaté Bâ, A. (1992). *Amkoulèl, l'enfant peul*. Arles: Actes Sud.
- Hegel, G. (1965). *La raison dans l'Histoire*. Paris Plon.
- Henri-Pageaux, D. (1994). *Littérature générale et Comparée*. Paris: Armand Colin.
- Hobbs, T. (1982). *Le Citoyen*. Paris: Flammarion.
- Houichi, A. (2017). Les formes romanesques dans la trilogie 'Le Fleuve détourné', 'Tombéza' et 'L'Honneur'. *Thèse de doctorat*. Université de Batna.

Bibliographie

- Houichi, A. (2018). Oralité traditionnelle et esthétique du renouvellement dans L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni. *Annales des lettres et des langues*, 5(12).
- Hugo, V. (1972). *Cromwell*. Paris: Larousse.
- Jarrety, M. (2001). *Lexique des termes littéraires*. Paris: Librairie Générale Française.
- Jouve, V. (1997). *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin.
- Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF.
- Jouve, V. (1998). *Poétique du roman*. Paris: SEDES.
- Kafka, F. (1915). *La Métamorphose*. Leipzig: Kurt Wolff.
- Kane, M. (1982). *Roman africain et tradition*. Paris: NEA.
- Kapanga, K. (2001). Esquisse d'un nouveau révolté social: le cas de Dadou dans L'Anté-peuple de Sony Labou Tansi. Récupéré sur <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1054&context=mlc-faculty-publications>
- Kasongo Mulenda, K. (2001). Esquisse d'un nouveau révolté social: le cas de Dadou dans L'Anté-peuple de Sony Labou Tansi. Récupéré sur : http://scholarship.richmond.edu/mlc-facultypublications?utm_source=scholarship.richmond.edu%2Fmlc-faculty-publications%2F62&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.
- Katell Colin, T. (2009). Edouard Glissant, entre béance et recomposition du passé. Dans D. Kanaté, & G. Sélom, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*. Paris.
- Kaya, M. (1986, Octobre-Novembre). Littérature congolaise. *Equateur*(01).
- Kerbat-Orecchioni, C. (1990). *Les interactions verbales*. Paris: Armand Colin.
- Khada, N. (1995). L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes. *Etudes littéraires maghrébines*. (N. Khada, Éd.) Paris: L'Harmattan.

Bibliographie

- Khada, N. (1995). L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni. (4). (N. Khada, Éd.) L'Harmattan.
- Koula, Y. (2005). *La Démocratie congolaise" brulée" au pétrole*. Paris: L'Harmattan.
- Kourouma, A. (1968). *Les soleils des indépendances*. Paris: Seuil.
- Kourouma, A. (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil.
- Kristeva, J. (1969). *Sémiotiké-Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Labou Tansi, S. (1979). *La vie et demie*. Paris: Seuil.
- Labou Tansi, S. (1981). *La parenthèse de sang*. Paris: Hatier.
- Labou Tansi, S. (1988). *Les yeux du volcan*. Paris: Seuil.
- Labou Tansi, S. (1989, Septembre-Octobre). Interview avec Sony Labou Tansi. (AITV, Intervieweur)
- Labou Tansi, S. (1995). *Le Commencement des douleurs*. Paris: Seuil.
- Labou Tansi, S. (2001, Juin 2). Entretien avec Sony Labou Tansi. (D. Diallo, Intervieweur) Université Paul Valéry. Montpellier.
- Labou Tansi, S. (2005). *Correspondance*. Paris: La Revue noire.
- Lamontagne, A. (1992). *Les Mots des autres. la poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin*. Sainte-Foy: Presses de l'Université de Laval.
- Laqabi, S. (1996). *Aspect de l'Ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*. Lille: Université de Lille.
- Le Nouveau Petit Robert*. (1996).
- Le Petit Robert*. (1987).
- Lévi-Straus, C. (1973). La structure et la forme. Réflexion sur l'ouvrage de Vladimir Propp. *Anthropologie structurale II*, pp. 139-173.

Bibliographie

Luc, S. (s.d.). *Evangile*.

Maazouzi, D. (2016, avril). Postcolonial(isme). *Lexique socius*. Récupéré sur <https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/54-postcolonial-isme>

Maingueneau, D. (1977). *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod.

Maingueneau, D. (1990). *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas.

Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.

Maingueneau, D. (1999). Images de soi dans le discours. (R. Amossy, Éd.) Lusanne.

Maingueneau, D. (2004). *Le Discours Littéraire*. Paris: Armand Colin.

Maingueneau, D. (2007, Décembre). Parole populaire, ethos discursif et roman. *Les voix du peuple et leurs fictions*(7), Université Paul Verlaine. Metz.

Maingueneau, D., & Gilles, P. (2002). Les conditions d'exercices du discours littéraires. *Les modèles du discours au fil d'un ' dialogue romanesque': L'incipit du roman de Rebert Pinget 'Le libéra'*, 351-379. (E. Roulet, & M. Burger, Éds.) Presses Universitaires de Nancy.

Makhele, K. (1986, Octobre-Novembre). Littérature congolaise. *Equateur*.

Makouta Mboukou, J.-P. (1981). *Les Exilés de la forêt ou le grand complot*. Paris: L'Harmattan.

Malrieu, J. (1992). *La Fantastique*. Paris Hachette.

Martial, H. A.-K. (2012). Mythes et violence dans l'oeuvre romanesque de Sony Labou Tansi. *Thèse de doctorat*. Paris.

Martin- Granel, N. (2014, Avril 22). Sont Labou Tansi, afflux des écrits et flus de l'écriture. *Continents manuscrits*(1). doi:<https://doi.org/10.4000/coma.260>

Mateso, L. (1986). *Littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala.

Bibliographie

- Mbanga, A. (1996). *Les procédés de création dans l'oeuvre romanesque de Sony Labou Tansi: Système d'interaction dans l'écriture*. Paris: L'Harmattan.
- Mbondobari, S. (2011). Le peuple dans le roman policier francophone/ Discours et inter-discours. *Revue de l'Université de Moncton*. Récupéré sur <http://doi.org/10.7202/1021300a>
- Michel, T. (Réalisateur). (1999). *Mobutu, Roi du Zaïre* [Film].
- Michelet Mambi Magnack, J. (2013). Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence: une lecture de neuf romans africains francophones anglophones de la période post-indépendance. *Thèse de doctorat*. Saint-Etienne: Université Jean Monnet.
- Mimouni , R. (1989, Juillet-Aout). Rachid Mimouni: l'Algérie traumatisée. (T. Fabre, & O. Mongin, Intervieweurs) Récupéré sur <https://sinedjib.com/index.php/2018/01/21/mimouni-algerie/>
- Mimouni , R. (1992). *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*. Paris: Le pré au clercs.
- Mimouni , R. (1992). *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*. Paris: Le Pré aux clercs.
- Mimouni , R. (1993). *La Malédiction*. Paris: Stock.
- Mimouni, R. (1982). *Le Fleuve détourné*. Paris: Stock.
- Mimouni, R. (1984). *Tombéza*. Paris: Stock.
- Mimouni, R. (1989). *L'honneur de la tribu*. Paris: Stock.
- Mimouni, R. (1992, Février). Analyse clinique d'une dictature. (T. M. Magazine, Intervieweur) Les Cahiers de l'Orient.
- Mimouni, R. (1992, Octobre 8). clinique d'une dictature. (T. M. Magazine, Intervieweur)
- Mimouni, R. (1993). *La Malédiction*. Paris: Stock.

Bibliographie

- Mimouni, R. (1993, Janvier 13). rencontre avec Rachid Mimouni. (A. Chikhi, Intervieweur) journal Liberté.
- Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman*. Paris: PUF.
- Mohammedi Tabti, B. (2001). Espace algérien et réalisme romanesque des années 80. *Thèse de doctorat*.
- Mokhtari, R. (2002). *La graphie de l'horreur*. Alger: Chihab.
- Mongo-Mboussa, B. (2000, mai). La postcolonialisme revisité. *Africultures*(28).
- Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF.
- Moura, J.-M. (2007). *Littérature francophone et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moura, J.-M. (2019). Postcolonialisme et comparatisme. *Bibliothèque comparatiste*(28). Récupéré sur <https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>
- Mouralis , B. (2016). Théo Ananissoh, Sony Labou Tansi, Améla et moi... Lecture d'un roman de Théo. Récupéré sur <https://hal.science/hal-01374142/document>
- Mouralis, B. (148, Juillet-septembre). Les Disparus et les survivants. *Notre Librairie*.
- Na=shimiyimana, E. (2005). Les Corps mythiques de Sony Labou Tansi: figuration et mnémotopie. *41*(2), pp. 87-97. Récupéré sur <http://www.erudi.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n2-etudfr963/011380ar/>
- Naumann, M. (2001). *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération. (Une littérature'vogue')*. Paris: L'Harmattan.
- N'Da, P. (2003). *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*. Paris: L'Harmattan.
- Ngandu Nkashama, P. (1985). Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain. (B. Magnier, Intervieweur) Présences Africaines.

Bibliographie

- N'Guessan Ano, M. (2018). Le conte traditionnel oral. *Notre Librairie*(86).
- Ogbonna Anozie, S. (1970). *Sociologie du roman africain*. Paris: Aubier-Montaigne.
- Ott, M. (2012). Ecriture grotesque et ambivalence de l'imaginaire de la crise dans Les sept solitudes de Losa Lopez de Sony Labou Tansi et Za de Raharimanana. *Etudes littéraires africaines*(52). Récupéré sur <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2021-n52-ela06840/1087074ar.pdf>
- Papin, Y. (1989). *Les expressions bibliques et mythologiques*. Paris.
- Paravy, F. (1999). *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris: L'Harmattan.
- Paravy, F. (2003). Espace carcéral, espace littéraire. (P. u., Éd.) *Littérature et espaces : Actes du XXXe Congrès de la Société Française de*, pp. 149-155.
- Parizet, S. (s.d.). Bibliothèques de Babel. ordre ou chaos ? . Récupéré sur <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/parizet.html>
- Pfaff, F. (1985, octobre-novembre). L'écriture au féminin. *Notre Librairie*(81).
- Picard, M. (2009). *Présents musicaux*. (J.-P. Olive, Éd.) Paris: L'Harmattan.
- Poulet, G. (1949). *Etudes sur le temps humains*. Paris: Plon.
- Propp, V. (1965). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Paris: Flammarion.
- Rancier, J. (2014). *Le Fil perdu: Essais sur la fiction moderne*. Mayenne: La Fabrique.
- Reboul , O. (1991). *Introduction à la rhétorique*. Paris: P.U.F.
- Rédjémé, J.-C. (2014). Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi. *Synergies Afrique des Grands Lacs*(3), pp. 113- 125. Récupéré sur https://gerflint.fr/Base/Afrique_GrandsLacs3/JC_%20Redjeme.pdf
- Redouane, N. (1990). *Lecture sociocritique de l'oeuvre de Rachid Mimouni*. Ottawa: Bibliothèque Nationale du Canada.

Bibliographie

- Redouane, N. (2001, Automne). De l'indépendance confisquée à l'identité bafouée dans Le Fleuve détourné de Rachid Mimouni. . *Études littéraires*, 33(3), pp. 169–183. doi:: <https://doi.org/10.7202/501316ar>
- Reuter, Y. (2009). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Armand Colin.
- Reuter, Y. (2009). *L'analyse du récit*. Paris: Armand Colin.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et Récit: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps du récit. Tome III. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Riva, S. (2006). *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris: L'Harmattan.
- Rivalin-Padiou, S. (2002). *André Gide: à corps défendu*. Paris: L'Harmattan.
- Roago, A. (2001). *L'état africain face à la décentralisation*. Paris: Karthala.
- Rrené, G. (1972). *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- Salini, D. (1999). L'île entre laboratoire et labo-oratoire ou la complexité de la démesure. *L'île laboratoire*.
- Samoyault, T. (2005). *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- Semujanga, J. (2001). De l'intergénéricité comme forme de baroque dans le roman de Sony Labou Tansi. (J. Godin, Éd.) *NOUVELLES ÉCRITURES FRANCOPHONES*, pp. 202-215.
- Sartre, J.-P. (2006). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Sommer, M. (2007). *Les villes et les livres: l'image de la ville dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan.

Bibliographie

- Songossaye, M. (2005). Les Figues spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone. *Thèse de doctorat*. Limoges.
- Sophie, J. (2015, Octobre 8). Sony Labou Tansi, la 'douce morsure du langage'. *Humanité*.
- Sow, M. (2007, Novembre- Décembre). L'archéologie de la résilience. *La lettre de L'OCIM*, pp. 279-297.
- Spivak, G. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler?* (J. Vidal, Trad.) Masterdam.
- Tabouche, B. (2015, Mai). L'Autre rive dans le texte de Sony Labou Tansi: un espace de frontière par excellence. (L. C. GRELCEF, Éd.) Ontario. Récupéré sur https://www.uwo.ca/french/grelcef/2015/cgrelcef_07_text03_boualem.pdf
- Tansi, S. L. (1979). *La vie et demie*. Paris: Seuil.
- Tansi, S. L. (1981). *L'Etat honteux*. Paris: Seuil.
- Tansi, S. L. (1983). *L'Anté-peuple*. Paris: Seuil.
- Tansi, S. L. (1985). *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris: Seuil.
- Tansi, S. L. (1991, octobre 12). Regards croisés sur l'Afrique. *Résistances*. (F. Landesman, Intervieweur)
- Tansi, S. L. (1993, Mai 10). A l'écoute de Sony Labou Tansi, l'écrivain. (P. Herzberger-Fofana, Intervieweur) Friedrich-Alexander-Universität. Récupéré sur <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1099slt.html>
- Tansi, S. L. (1995). *Le Commencement des douleurs*. Paris: Seuil.
- Tansi, S. L. (1999, mai 10). A l'écoute de Sony labou Tansi. (P. Herzberger-Fofana, Intervieweur) Mots pluriels. Récupéré sur <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1099slt.html>
- Tansi, S. L. (1999, Avril 7). A l'écoute de Sony Labou Tansi. *Mots Plurielq*. (P. Herzberger Fofana, Intervieweur, & U. Erlangen-Nürnberg, Éditeur)

Bibliographie

- Tcheuyap, A. (2003, Hiver). La littérature et le guerrier. typologie de l'écriture sanguine en Afrique. *Etudes littéraires*, 35(1). Récupéré sur <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n1/008630ar.html>
- Telegina, E. (2014). Mythological Rewriting: New Perspectives on Algeria's Postcolonial History. *Thèse de doctorat*. Récupéré sur <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/634>
- Tristan, L. (2018). *Algérie, les écrivains de la décennie noire*. Paris: CNRS.
- Vigner, G. (1992). *Lire du texte au sens*. Paris: Clé International.
- Vigner, G., Gardes-Tamine, J., & Hubert, M.-C. (1993). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Armand Colin.
- Wunenburger, J.-J. (1994, Automne). Mytho-phorie: Formes et transformations du mythe. *Religiologiques*(10), pp. 49-70.

Résumé

Les romans de Rachid Mimouni et Sony Labou Tansi exposent des sociétés fictives dans lesquelles le peuple est présenté sous l'emprise des nouveaux pouvoirs de l'Afrique indépendante, avec pour corollaires les remous sociaux nourris par des revendications populaires incessantes face à la dictature des pouvoirs post coloniaux. La réflexion sur le thème du peuple pose la problématique des liens entre la littérature africaine et son lien avec le discours sur la société mais aussi de la question ethnique dans l'Etat moderne en Afrique. Sur le plan esthétique, les textes de ces deux auteurs posent des problèmes cruciaux de la création romanesque et de sa représentation de la réalité. Investir les textes de Mimouni et Sony Labou Tansi c'est se demander comment le peuple- personnage est-il construit et mis en fiction ? Quelles sont les modalités de la présentation du peuple dans les textes de ces deux auteurs ? Quelle est la dynamique des identités au sein de ces peuples ? Notre démarche analytique, basée sur la théorie postcoloniale, se fait en trois moments. Le premier, est celui de l'étude des figures du peuple, leurs modalités d'inscription dans le texte qui offrent la possibilité d'une étude du peuple romanesque. Le deuxième moment est consacré à l'étude des relations entre les valeurs et l'identité du peuple. Le troisième moment, quant à lui, est consacré à l'usage du peuple et sa relation avec l'écriture : oralité, mythes et intertextualité.

Mots-clés : Imaginaire. Peuple. Écriture. Roman. Postcolonial. Rachid Mimouni. Sony Labou Tansi.

Abstract :

The novels of Rachid Mimouni and Sony Labou Tansi expose fictitious societies in which the people are presented under the influence of the new powers of independent Africa, along with the corollaries of social unrest fueled by incessant popular demands in the face of the dictatorship of post-colonial powers. Reflecting on the theme of the people raises the problem of the links between African literature and its connection with the discourse on society, as well as the ethnic question in the modern State in Africa. On an aesthetic level, the texts of these two authors pose crucial problems of novelistic creation and its representation of reality. Investigating the texts of Mimouni and Sony Labou Tansi means asking how the people-character is constructed and portrayed in fiction. What methods are employed to present the people in the texts of these two authors ? What are the dynamics of identities within these peoples ? Our analytical approach, rooted in postcolonial theory, unfolds in three phases. The first entails studying the figures of the people and their modes of inscription in the text, providing the foundation for the study of fictional people. The second phase is dedicated to examining the relationships between the values and the identity of the people. The third phase, in turn, focuses on the utilization of the people and their relationship with writing: orality, myths and intertextuality.

Keywords : Imaginary. People. Writing. Novel.postcolonial. Rachid Mimouni. Sony Labou Tansi

الملخص

تمتاز روايات رشيد ميموني وسوني لابو تانسي عن مجتمعات وهمية يتم تقديم الشعب فيها تحت تأثير القوى الجديدة لأفريقيا المستقلة، مع نتائج طبيعية من الاضطرابات الاجتماعية التي تغذيها المطالب الشعبية المتواصلة في مواجهة دكتاتورية قوى ما بعد الاستقلال. -استعماري. يطرح التفكير في موضوع الشعب مشكلة الروابط بين الأدب الأفريقي وارتباطه بالخطاب حول المجتمع ولكن أيضًا المشكل العرقي في الدولة الحديثة في أفريقيا. وعلى المستوى الجمالي، تطرح نصوص هذين المؤلفين إشكاليات حاسمة في الإبداع الروائي وتمثيله للواقع. إن التحقيق في نصوص ميموني وسوني لابو تانسي هو التساؤل عن كيفية بناء شخصية الشعب ووضعها في الخيال؟ وما أساليب تقديم الشعوب في نصوص هذين المؤلفين؟ ما هي ديناميكيات الهويات داخل هؤلاء الشعوب؟ يتم تنفيذ نهجنا التحليلي، القائم على نظرية ما بعد الاستعمار، في ثلاث مراحل. الأولى تشمل دراسة الشعب كشخصية في الروايات، وطرق نقشه في النص مما يتيح إمكانية دراسة الشعوب من جميع النواحي. أما المرحلة الثانية فتخصص لدراسة العلاقات بين القيم وهوية الشعب. المرحلة الثالثة، مخصصة لاستخدام الشعب وعلاقته بالكتابة: الشفهية، الأساطير والتناص.

كلمات دلالية: الخيال. الرواية. الشعب. الكتابة. الرواية. ما بعد الاستعمار. رشيد ميموني. سوني

لابو تانسي.