

A 324 -

Figures de la post-indépendance chez Rachid Mimouni : le monstre et l'amnésique

Ouvrage collectif consacré à Rachid Mimouni, Bourmerdès, février 2018 – Publication 2019 ou 2020

Par Christiane CHAULET ACHOUR

Le projet de cette contribution est de tenter de visiter autrement deux romans très connus et très étudiés de Rachid Mimouni, *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* qui sont, de mon point de vue, ses romans les plus forts. Il me semble permettre de rendre visible l'apparition d'un discours littéraire de la contre-histoire qui privilégie la restitution mémorielle des vaincus.

On sait que la conscience de l'écrivain et intellectuel Rachid Mimouni est d'être un perturbateur, une sorte de fauteur de trouble qui transgresse le discours dominant et les représentations convenues. J'entends ici par « conscience », ce que l'on peut déduire de ses entretiens et déclarations sur le rôle du romancier dans la société. Il renverrait le discours dominant à ses masques en un revers de balle qui ne serait que la réplique des constats sur les dérives de la post-indépendance. Et, contrairement à une affirmation courante dans la critique littéraire, il n'abandonne pas « l'obsessionnelle thématique de la guerre de libération¹ », il la traite autrement par des outils fictionnels renouvelés dessinant un contre discours.

La question pour lui n'est pas tant de changer de thématique – en particulier ce dit de la guerre de libération qui habite souverainement ses premiers romans mais n'est jamais très loin dans les suivants –, que de l'aborder autrement. Ce que les lecteurs et critiques peuvent en déduire aujourd'hui dépasse l'engagement au sens sartrien pour entraîner dans une autre réflexion sur le rapport de la fiction à l'Histoire². C'est cette direction des effets de son écriture et de leur décryptage actuel qui en fait un écrivain « incontournable³ » pour l'Algérie.

Première constat d'évidence : les trois premiers romans de Mimouni mettent en scène la guerre omniprésente : que ce soit en 1978, dans *Le Printemps n'en sera que plus beau*⁴, dans *Le Fleuve détourné*, en 1982⁵ ou dans *Tombéza* en 1984.

¹ Affirmation de Najib Redouane, « Itinéraire d'écriture de Rachid Mimouni » dans le collectif qu'il a dirigé sur l'écrivain, Toronto, les éditions de la source, 2000, collection « Autour des écrivains maghrébins », p. 17.

² Cf. Youcef Zirem, « Rachid Mimouni – Les rêves brisés de l'éveilleur des consciences », *La Nation*, n°89, 6 mars 1995, p. 21.

³ Selon le qualifiant de Benaouda Lebdaï, « Mimouni incontournable », *El Watan*, 28 mai 1992.

⁴ Alger, SNED, 1978. Réédité plus tard à Casablanca et à Paris. Ce roman, maladroît, est entièrement sur la guerre de libération nationale ; influencé par *Nedjma*, il n'en atteint jamais la virtuosité. Je notais dans mon *Anthologie de la littérature algérienne de langue française* (Paris-Enap-Bordas, 1990), cette déclaration de Mimouni : « je crois que ce livre a fini par faire partie de moi et je surprends parfois sous ma plume une phrase entière de Kateb ».

⁵ Paris, Laffont, 1982. Ce roman fut salué unanimement par la critique française comme un grand roman car il mettait en procès la post-indépendance. Sans surprise venait, sous la plume des critiques, la référence à Camus ou à Kafka. Cette édition est notre édition de référence.

Rachid Mimouni n'a pas été avare d'explication sur ses intentions et ses choix narratifs. Dans un entretien avec Mohamed Balhi, en 1982, il présentait ainsi son roman :

« Le thème de ce roman, c'est l'histoire d'un paysan qui, avant la guerre de libération, vit une réalité injuste et aliénante mais stable et donc sécurisante, qui va monter au maquis avec un groupe d'hommes parce que, avant tout, il a senti parmi eux, un sentiment de fraternelle solidarité totalement absent dans le milieu où il vivait où – comble du déshonneur – il a accepté d'épouser une femme violée par un rival. Affecté dans un camp du FLN, il est utilisé comme cordonnier, parce que c'est son métier, au cours d'un bombardement de ce camp par l'aviation française, il est blessé à la tête et perd la mémoire [...] Ce que j'ai voulu décrire, c'est un personnage naïf, simple, qui va se trouver face à une réalité aberrante, traumatisante, qui va connaître des situations d'injustice, d'inégalité, de corruption et qui s'interroge, cherche à comprendre⁶ ».

Cet objectif premier illustré par la binarité /naïveté vs injustice et corruption/ est clair dans les propos du romancier. Le « je » du récit aurait pu être le support d'une figure du rebelle ou du révolutionnaire pour la période coloniale et la période de la guerre de libération ou de celle du justicier pour la période de l'Algérie indépendante après son amnésie. Mais c'est celle de l'amnésie qui rend le mieux compte de la manière qu'a le romancier de la camper dans l'Histoire.

La façon même dont sont enchevêtrés passé et présent confirme ce choix. Catherine Gallouët parle avec justesse, à propos de ce roman, de « l'affirmation d'une identité au présent⁷ ». Elle démontre que, contrairement à ce que l'on pouvait penser, l'espace du passé et l'espace du présent ne s'opposent pas mais se confondent.

Les deux premiers espaces édeniques sont trop beaux pour être vrais. Ainsi de l'évocation du village natal dans le fragment 5 de la p. 13⁸, vite déconstruit dans son exemplarité par les luttes au sein de la tribu. Le second espace édenique est tellement caricatural dans la positivité et l'in vraisemblance qu'il ne peut pas ne pas éveiller l'interrogation du lecteur ; c'est celui du maquis, p. 21 à 26, fragments 14, 15, 16. Les hommes en kachabias sont pleins de perspicacité vis-à-vis de leur future recrue. Ils ne parlent pas : c'est toujours le jeune homme qui raconte les faits – sans doute dans le camp où il est retenu dans le présent, donc après l'amnésie. Ils lui laissent le temps de prendre sa décision et de consulter son père. Il se marie et décide de partir sans aucun état d'âme :

« Quand les trois hommes revinrent, je leur dis que j'étais prêt à partir avec eux. Ils hochèrent la tête, en signe d'approbation, ou de satisfaction, mais sans manifester le moindre étonnement, comme s'ils n'avaient jamais douté de mon accord. J'avais mis dans un sac mes outils de travail. Je leur demandai de m'attendre quelques minutes. J'allai voir mon père pour lui annoncer mon départ et lui confier la garde de ma femme » (22).

Dans le camp, Omar interrompt le narrateur pour lui demander la raison de son départ. Celui-ci répond :

« -Parce que là-haut, dans la montagne, ils avaient besoin d'un bon cordonnier pour leur fabriquer de solides chaussures » (23).

⁶ Mohamed Balhi, « Rachid Mimouni – Sensibilités », entretien, présenté par A. Djaad, *Algérie Actualité*, n°888, 27 octobre 1982.

⁷ Catherine Gallouët, « Espace et narration dans *Le Fleuve détourné* », in *Rachid Mimouni*, collectif N. Redouane (dir.), op. cit., p. 134.

⁸ Pages données en texte, à la suite de la citation.

La marche dans la montagne est « dite » un peu difficile mais ils arrivent sans encombre au camp : il est assez évident qu'il n'y eu pas beaucoup de camp de ce type dans le maquis, avec une réglementation faite pour rendre la vie la moins difficile possible. On se croirait presque au Club-Med tant tout est gentil, lissé, ordonné. Comme on ne peut penser que Rachid Mimouni ignorait les dures conditions de vie au maquis, ce tableau en rose et bleu semble devoir être pris comme une caricature à l'envers, un refus de participer au récit héroïque et une manière d'insister sur la naïveté et la simplicité du personnage. Cela met aussi en scène le peu de convictions de villageois montés au maquis. Il faut lire tout le fragment 16 dont on ne citera qu'un extrait :

« Il y eut aussi un médecin qui resta plus de six mois dans le camp. On lui aménagea une salle de classe et il enseigna à des filles comment soigner les blessés. C'était merveille de voir la stricte ordonnance de la vie dans cette communauté. Tout s'y accomplissait le plus simplement du monde, les ordres s'exécutaient avec le minimum d'instructions, sans discussions inutiles, chacun vaquait à ses occupations sans surveillance ni contrôle. Les hommes étaient respectueux et fraternels. Jamais aucune algarade, même quand la nourriture venait à manquer. Au contraire, devant ces restrictions, les hommes redoublaient de fraternité et d'abnégation » (26).

Comment ne pas se dire, étant donné la tonalité des autres pages : trop, c'est trop. Qu'est-ce que cela cache-t-il ? Mais le bombardement vient vite mettre un terme à ce chromo. qui mêle des énoncés crédibles et d'autres systématiquement maquillés.

L'amnésie du personnage se manifeste par la perte de la mémoire du nom. L'interrogation sur le nom est un classique de la littérature algérienne et elle est ici intégrée à la fiction de façon originale (32). L'hôpital (au Maroc, en Tunisie ?) où il passe « plusieurs années, serein et calme, entouré de gens amicaux et fraternels » (35) lui est également ôté par la folie des oiseaux et le saccage auquel ils se livrent. A partir de là et durant les quatre cinquièmes du roman, le personnage descend tous les degrés de la désillusion et du naufrage, ses aventures étant le miroir de la gabegie du pays, déjà bien illustrée par le fameux camp où un « Administrateur » a décidé que les spermatozoïdes des « prisonniers » sont subversifs. La grande stérilisation envisagée est bien le symbole de la mise au pas et du lavage de cerveau général des Algériens. Plus personne ne peut plus rien pour lui et s'il n'est plus amnésique au sens propre du terme, il est l'amnésique qui ne peut provoquer la mémoire et la révolte.

Pour la figure du monstre, le roman *Tombéza* s'impose. Un entretien de Slim Belkessam en avril 1986 éclaire bien le sujet de *Tombéza*. Rachid Mimouni le qualifie lui-même de « roman noir », de « résultat d'une réflexion personnelle sur la société algérienne ». Il propose alors un résumé de son propre roman :

« Dans *Tombéza*, on se trouve en présence d'un héros qui est en même temps victime et bourreau. C'est l'histoire d'un enfant né à la suite d'un viol, il naît laid et difforme parce que sa mère après le viol et durant la grossesse, a été battue à mort par son père, comme si c'était de sa faute. Ce "bâtard" va représenter dans cette société archaïque attachée à un ensemble de valeurs médiévales, le mal aux yeux des habitants, il est donc ignoré, méprisé, rejeté ; il va grandir avec la très forte détermination de se venger et de venger sa mère. On a donc affaire à un personnage parfaitement anormal qui ne recule devant rien pour parvenir à ses fins. Mais ce personnage va très vite se trouver pris dans la dialectique du mal, c'est-à-dire un jeu où il est tour à tour victime et bourreau, parfois il subit le mal, parfois il le fait. Je pense que cette situation exprime parfaitement notre réalité, en ce sens que la plupart du temps, on a tendance à considérer que le mal vient

des autres, soit au niveau d'un ensemble de protagonistes, - le mal vient du bureaucrate qui ne fait pas son travail, de l'ouvrier qui s'absente, du cadre incompetent, etc...-, soit de la société en tant que telle, parce que par certaines de ses fonctions, la société opprime l'individu. Je crois que cette forme de réaction n'est pas entièrement vaine. Le mal vient aussi de nous. Nous, en tant qu'acteurs, sommes amenés à faire du mal. *Tombéza* est un peu l'expression romanesque de cette réflexion, aujourd'hui, dans notre société, personne n'est totalement innocent ou victime. Nous sommes tous en même temps innocents et coupables. Au fond, nous sommes tous des Tombéza, c'est un constat qui n'est pas très gai. C'est ce qui explique en partie cette forme de désespoir contenu dans *Tombéza*⁹ ».

Effectivement, le roman est bien l'histoire d'un engrenage de violences et de délits – tourbillon où sont pris tous les citoyens –, du chariot bringuebalant, où gît le héros dans un débarras sordide, à son "exécution" finale. Sept jours d'enquête durant lesquels, aphasique, paralysé mais conscient, Tombéza suit le présent mais revit aussi toute son existence antérieure en un monologue intérieur qui oblige le lecteur à la complicité. Notons déjà le chiffre sept plus que symbolique. Dans un article antérieur, j'ai étudié cette présence des personnages féminins dans le roman et je reprendrai certaines de mes conclusions car elles permettent de saisir la figure du monstre comme élément essentiel du discours littéraire de la contre-histoire qu'élabore le romancier¹⁰. Par ailleurs, choisir d'apprécier Tombéza par l'obscureté de personnages secondaires que sont les femmes, du point de vue de la narration, donne une acuité certaine à la responsabilité collective de la gabegie, soulignée précédemment par le romancier lui-même.

L'image du personnel hospitalier féminin constante tout au long du roman est peu reluisante et à l'opposé de la gentille infirmière du « pays voisin » où a été soigné le personnage victime d'un bombardement du roman précédent. La narration y insiste lourdement comme si elle rendait compte d'un véritable traumatisme vécu : les femmes sont les principaux agents de l'inhumanité hospitalière : « la terreur règne parmi les travées au passage des infirmières. » (194). Les infirmières individualisées ne sont pas l'objet d'un traitement narratif plus nuancé même si le discours du narrateur verse au dossier des circonstances atténuantes. De façon générale, les femmes prises comme groupe indifférencié, sont plus victimes qu'actrices véritablement. Tombéza et le narrateur¹¹ dénoncent la condition qui leur est faite tout en les décrivant comme actives dans certaines situations qui les assujettissent. Les femmes subissent, participent à leur aliénation ; elles ne se révoltent pas.

La promiscuité sexuelle (54 et sq.), le viol répété quelles que soient les circonstances (133) qui met en lumière la lâcheté des hommes, Tombéza et le narrateur les dénoncent... contre les femmes elles-mêmes semble-t-il qui ont compris qu'elles devaient se soumettre à un "ordre" sous peine d'être broyées. Et lorsque la voix narrative évoque ce sexe-

⁹ « Rachid Mimouni s'explique ! », entretien avec Slim Belkessam, *Horizons 2000*, 21 avril 1986. Rencontre à Annaba, lors des journées cinématographiques méditerranéennes.

¹⁰ Dans la perspective de cette contribution, je ne reprendrai pas le détail de la démonstration dans le texte même. Se reporter à : « Les femmes et leur statu(e)t romanesque dans *Tombéza* » dans Rachid Mimouni, N. Redouane (dir.), op. cit., p.153-166. L'édition de référence est la réédition Laphomic à Alger en 1985.

¹¹ « La fonction narrative est prise en charge alternativement par le personnage principal, Tombéza, et par l'auteur, Mimouni. Ce qui aboutit parfois à une fusion-confusion des deux. L'auteur prête à Tombéza un point de vue omniscient qui n'est pas toujours compatible avec son rôle de narrateur fictif », Keltoum Staali, dans « Quatre versions pour un thème », dans *Révolution Africaine*, n°1191 du 26 décembre 1986, p.63.

monnaie d'échange, c'est toujours en termes crus qui, bien évidemment clouent au pilori l'hypocrisie masculine mais qui, simultanément, ne laissent dans l'esprit du lecteur, que « l'entrecuisse » des « jouvencelles », ces « salopes de filles qui jouent aux inconscientes » (54). Elles sont d'impénitentes procréatrices et des mégères consentantes ; les seules qui parviennent à s'en sortir sont celles qui savent user de leur pouvoir de séduction. Les femmes se révèlent aussi comme des consommatrices-castratrices horribles et sanguinaires du sexe masculin, comme dans la scène de représailles contre les harkis :

« Et ces femmes hystériques, yeux flamboyants, qui prenaient plaisir à déboucler avec des gestes lents la ceinture du pantalon, à observer longuement nos organes qui pendaient. La voilà qui s'accroche à l'homme. Le provoque de ses seins turgescents. Sa langue lèche les gouttes de sang coagulé sur la poitrine. Puis se laisse lentement glisser le long du corps mâle que ses paumes caressent. Elle est à genoux. Ses lèvres gonflées jouent avec la verge, guettant son redressement saccadé. Rauques râles de jouissance. Elle ouvre la bouche. Aspire le sexe et d'un brusque coup de mâchoires sectionne le gland... et elle se précipite dehors serrant fièrement entre ses dents le trophée sanglant » (154).

C'est une dénonciation de la "prostitutionnalisation" de femmes actrices. Entre réprobation et compréhension, du point de vue du discours tenu, Samira l'infirmière et Amria, la prostituée apparaissent comme conscientes de leur absence de choix, sœurs, en quelque sorte, de Tombéza :

« Je l'ai vite reconnue, Amria, qui était de ma race, qui avait dû dès son plus jeune âge apprendre à mordre et à griffer, pour un bout de pain, de fruit avarié, pour survivre, à supporter les coups et les insultes et, un peu plus tard, le bon plaisir d'un tuteur hypocrite et pervers » (84).

Les mentions des femmes européennes sont intéressantes dans le discours du narrateur : dépouillées de la proximité "ethnique", les propos ne sont plus ambigus : femelles en chaleur, elles n'ont qu'une préoccupation dans la vie et sont capables de mille ruses pour parvenir à leur objectif. Il est inutile de s'attarder sur cet aspect. Il suffit de relire les pages consacrées à Désirée, fille de colon, la Suzy de *Nedjma* ou les énoncés évoquant les Européennes dans l'analepse sur la guerre de libération nationale (128) pour constater que l'écrivain prête à son personnage les clichés les plus éculés sur la question.

Si l'on va du côté des femmes prises comme individus, on constate qu'à intervalles réguliers et dans des moments importants de la diégèse, elles sont les pivots de l'évolution du personnage, révélant ses capacités de corruption autant que celles de son humanisme. D'abord la mère, cette jeune fille de quinze ans violée près de la source, sous le caroubier. Après le viol, le « phénoménal tabassage » du père laisse la fille hébétée jusqu'à ce qu'elle donne naissance à son bâtard et meurt, la condamnation compassionnelle est sans ambiguïté, très tôt dans le texte ; il y a indignation mais sans proposition d'action :

« Pauvre fille ! Pauvres femmes ! Votre malédiction, c'est cette membrane qui ferme l'accès de votre vagin. Quelle obscure mais implacable nécessité a conduit la nature à vous doter de ce catastrophique hymen ? Tout aurait été si simple sans cela. Un bout de chair turgescent qui pénètre dans une cavité de chair, pas de quoi faire un drame. Un bon bain suffirait à effacer les traces de mille viols successifs. Une petite membrane qui fonde une civilisation.

Si nos pas sont si lourds, nos gestes si lents, nos sourires si rares, nos regards si souvent absents, si l'amertume persiste au coin de notre bouche, n'est-ce pas que la vie a un goût de désastre accompli, de gâchis irrémédiable, de fantastique nostalgie... » (34-35).

Le viol dont la jeune fille a été la victime a conduit à son écrasement : il trouve des échos tout au long du roman et explique les deux faits "nobles " de Tombéza : son mariage et la défense de la jeune malade en fin de récit. Ainsi la figure féminine la plus importante du récit, après celle de la mère est celle de Malika, la jeune fille épousée lorsque Tombéza, pendant la guerre, était responsable du village de regroupement et qu'il a usé de son pouvoir pour forcer la hiérarchie sociale : épouser lui, le gueux, le bâtard, le difforme, la fille d'un riche commerçant, notable honorable du coin. Au centre du roman, ces quelques pages ménagent une respiration, une suspension de la violence et de la brutalité. Si la violence est bien là aussi à travers ce mariage forcé – la femme est encore une fois monnayée et abandonnée par les siens – et cette jeune fille terrorisée par la laideur et la difformité du mari, elle s'atténue sensiblement du fait de l'attitude inattendue de Tombéza qui va céder puis savoir laisser le temps à sa jeune femme de s'approprier. On a une sorte de remake de *La Belle et la Bête*. Jusqu'à un certain point : nous ne sommes pas dans l'univers du conte et la Belle meurt sans avoir pu transformer la Bête en prince charmant !

Après la victime devenant une résignée heureuse mais néanmoins exclue d'abord de la société puis de la vie, arrive dans le récit un autre personnage féminin, Fatima, victime de l'injustice aussi mais non résignée. Personnage très ambivalent : la visite qu'elle fait faire du service à Tombéza ne la distingue pas, dans un premier temps, des autres infirmières ; ce n'est que le discours tenu à son propos et non sa présence romanesque qui révèle qu'elle est une lutteuse, une femme honnête, qu'elle se bat et sera perdante. Tombéza a participé à son exclusion pour assurer sa survie dans ce monde de loups (163-170). Dans la même veine mais non dans la même classe sociale apparaît enfin « le petit juge du tribunal de la ville » (184-191) : la loi des hommes aura raison d'elle et de ses principes. On sent Tombéza admiratif de son courage mais, en même temps, son ambivalence lui permet de porter sur elle un regard conventionnel en la réduisant à son sexe et à Tombéza de persister dans sa monstruosité, par une image plus forte que le discours tenu :

« Pendant toute l'instruction tu pensais à son sexe lové dans la moiteur de l'entrecuisse, sous la jupe de coton épais. Tu l'imaginais renversée sur le dos, en pâmoison, dans l'attente de la verge qui la pénétrerait, et d'avoir ainsi à ouvrir leurs jambes doit discréditer toutes les femelles... » (188)

La dernière femme entrevue boucle la boucle : c'est celle de la jolie jeune fille paralysée et muette violée par le concierge borgne. Tombéza surprenant celui-ci en pleine action, l'assomme mais la jeune fille est morte. Tombéza a accompli sa vengeance : il défend la jeune fille violée comme sa mère ; l'une et l'autre sont sans nom. L'une et l'autre sont exclues par le viol et la violence et sanctionnées par la mort. Les autres sont aussi des victimes. Certaines, comme Tombéza, deviennent bourreaux dans les limites de leur espace. D'autres refusent le statut de victimes mais n'en sont pas moins éliminées par la société qui les ménage encore moins que les autres et leur fait subir la violence administrative et professionnelle.

Le rapport que ces différentes catégories de femmes entretiennent à la parole, marquée par excellence du pouvoir mâle, est très intéressant. Trois catégories peuvent être distinguées :

* Les victimes qui éveillent la compassion et la révolte du narrateur : la mère, la jeune fille et Malika. Ce sont des muettes et des victimes assassinées sans que l'on ait entendu le son de leur voix.

* Les victimes devenues bourreaux, parodies du pouvoir mâle, c'est-à-dire qui exercent l'arbitraire, la cruauté et la bestialité. Elles ont un langage ordurier et survivent.

* Les lutteuses : celles qui prennent la parole pour rétablir la justice, l'humanité dans ses droits mais qui sont submergées par le système. Comme les hommes intègres, elles sont éliminées. Il faut constater que ce sont des voix presque inaudibles dans le roman.

Femmes violées comme cette terre, ne pouvant donner naissance qu'à de l'abject et du répugnant : le constat est terrible et il ne sert à rien d'affirmer qu'il est excessif. Il agresse et dérange la quiétude, l'amnésie ou l'assoupissement : « Quand le présent est atroce, l'avenir menaçant, l'espoir se raccroche aux promesses messianiques de temps nouveaux » (14).

Si le regard sur les figures féminines est ambivalent et ambigu¹² – ce que Mimouni partage avec la plupart des écrivains algériens lorsque le discours du narrateur est en avance d'une dénonciation sur la transmission des images de la fiction –, il n'en est pas moins passionnant pour comprendre le fonctionnement ou plutôt les dysfonctionnements d'une société. Elles viennent faire écho, avec persistance et discrétion à la figure du monstre que représente Tombéza, jamais totalement négative puisqu'il est « excusé », en quelque sorte, par les circonstances de sa procréation.

L'amnésie du narrateur du *Fleuve détourné* et la monstruosité de Tombéza trouvent leur origine sous la colonisation au sein même des communautés villageoises gangrénées par le fléau de la domination. Ce sont les forces obscures du peuple qui n'est ni bon, ni généreux mais prêt à écraser les naïfs – celui du roman est anonyme –, et à faire leur place aux monstres – celui du roman porte un sobriquet. Ces trois séquences historiques – le village pendant la période coloniale, durant la guerre de libération puis dans l'état indépendant –, se succèdent dans les deux romans comme dans l'Histoire : elles ne marquent pas une rupture mais une aggravation inéluctable de l'amnésie et de la monstruosité. Comme l'écrit Elias Sanbar, dans *Figures du Palestinien*, nous avons avec ces deux romans deux occurrences des « Figures de l'Algérien » dénonciatrices et accusatrices :

« Quelles sont les conditions de la formation d'une figure ? De quels vecteurs est-elle constituée ? Tout à la fois d'une physionomie, d'un visage aux traits changeants et pourtant reconnaissable, d'un timbre de voix, du portrait et de la silhouette [...] à un moment précis sur la scène d'un pays, d'une typologie (figure du révolté, figure du réfugié [...]) »¹³.

¹² Benaouda Lebdaï fait remarquer à l'écrivain qu'il n'y a pas de grande figure féminine, de grande héroïne dans sa littérature : « C'est voulu et subi en même temps. Le roman essaye d'être un miroir de la société, même si le style de l'artiste déforme l'objet réfléchi, mais dans la mesure où il est miroir, il s'astreint à rendre l'essentiel en dépit des anamorphoses, alors, si les femmes sont absentes de la société algérienne, comment voulez-vous qu'elles soient présentes dans mes romans ? », Entretien avec Rachid Mimouni, « La modernité est aujourd'hui incontournable », par Benaouda Lebdaï, *El Watan Culture*, 16 février 1993.

¹³ Elias Sanbar, *Figures du Palestinien – Identité des origines, identité de devenir*, Gallimard, NRF essais, 2004, p. 15. Cf. tout le « Préliminaire », p. 11 à 16.

Les deux figures circonscrites ici rendent compte d'une « *identité de devenir* » s'opposant à « *l'identité logique ou d'identification* définie par son rapport fixe à l'Etat-nation ». Les deux romans de Rachid Mimouni invitent à scruter le devenir :

« Comment sommes-nous, de figure en figure, devenus d'autres figures ? Comment avons-nous ainsi, voyageurs mobiles, porteurs et portés, réussi à détenir un visage sans jamais connaître les traits de nos visages à venir ? [...] Quels furent *nos* paysages, ceux nés de nos figures successives ? »¹⁴

C'est l'invitation pressante à un examen sans concession et certainement douloureux de certitudes et d'identification à des modèles offerts et fabriqués. Cela explique aussi que ces deux romans ne soient pas des romans réalistes mais des fables cruelles où il ne s'agit pas de fouiller la psychologie de personnages mais de dessiner, parfois jusqu'à la caricature, les contours de la figure de l'amnésique et de la figure du monstre pour saisir les tensions de l'identité de devenir où un pays se cherche.

¹⁴ Ibid, p. 15-16.

