République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed BOUDIAF- M'Sila

Faculté des Lettres et des langues

Département des Lettres et Langue Française

Domaine : lettre et langue étrangères
Filière : langue française
Option : Littérature générale et comparée

N° :.....

Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme Master Académique

PAR

BAALI HALA

Intitulé :

Étude comparative de L'écriture carnavalesque *dans l'honneur de La tribu* de Rachid Mimouni et *L'enfant de sable* de Tahar ben Jelloun

Soutenu devant le jury composé de

ROUABAH Fatima	**Université Mohamed BOUDIAF- M'Sila**	**Président**
KEFSI Nadia	**Université Mohamed BOUDIAF- M'Sila**	**Rapporteur**
TEBANI Ibtissam	**Université Mohamed BOUDIAF- M'Sila**	**Examinateur**

Année universitaire 2025-2026

Dédicace

Je dédie ce modeste travail à ceux qui ont été ma force dans les moments de faiblesse, ma lumière dans les jours sombres et mon refuge lorsque la vie devenait trop lourde.

À toutes les personnes qui ont cru en moi, soutenu mes rêves et porté mon cœur lorsque je n'avais plus la force de le faire seule.

À mon cher papa

L'homme des sacrifices silencieux et des épaules solides.

Derrière chaque réussite de ma vie, il y a ta fatigue, tes inquiétudes et tous les combats que tu as menés sans jamais te plaindre.

Merci de m'avoir appris la dignité dans les moments difficiles, la patience dans l'épreuve et la force dans le silence.

Si aujourd'hui je marche la tête haute, c'est parce que tu as toujours été derrière moi pour me relever lorsque je tombais.

À ma chère maman

Ma douceur, mon refuge et mon cœur.

Tu as porté mes peines comme si elles étaient les tiennes et transformé chacune de mes faiblesses en courage.

Combien de nuits as-tu passées à prier pour moi pendant que je pleurais en silence ?

Tu es la lumière qui a illuminé mes jours les plus sombres.

À moi-même, Hala,

À moi, pour toutes les fois où j'ai eu envie d'abandonner mais où j'ai choisi de continuer.

Pour mes blessures silencieuses, ma patience et ma force que personne ne voyait.

Je suis fière du chemin que j'ai parcouru.

Remerciements

Au terme de ce travail de recherche, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à sa réalisation.

Je remercie tout d'abord Dieu Tout-Puissant pour m'avoir accordé la force, la patience et la persévérance nécessaires pour mener à bien ce travail.

J'exprime ensuite ma reconnaissance à ma directrice de recherche pour son accompagnement, ses conseils précieux, sa disponibilité et la qualité de ses orientations tout au long de ce travail.

J'adresse également mes remerciements aux enseignants du Département de Langue et Littérature Françaises de l'Université Mohamed Boudiaf de M'sila pour la formation et le savoir qu'ils m'ont transmis.

Enfin, je remercie chaleureusement ma familles pour soutien moral, sa patience et ses encouragements constants, sans lesquels ce travail n'aurait pas pu être réalisé.

Table des Matières

N°	Contenu	Pages
	Introduction générale	03
CHAPITRE I	**Cadre théorique**	
I.1.	La littérature maghrébine d'expression française	06
I.2.	La littérature algérienne d'expression française	08
I.3.	Portrait littéraire de Rachid Mimouni	10
I.4.	Littérature marocaine d'expression française	11
I.4.1.	Les débuts sous le protectorat (années 1940-1950)	11
I.4.2.	L'explosion après l'indépendance (1960-1970)	12
I.4.3.	La maturité des années 1980-2000	12
I.5.	La littérature carnavalesque	12
I.5.1.	Origine et définition du carnavalesque	12
I.5.2.	Les caractéristiques de la vision carnavalesque	13
I.5.3.	Le principe du renversement des hiérarchies	14
I.5.4.	La carnavalisation dans la littérature maghrébine	14
I.5.5.	La fonction critique du carnavalesque	15
CHAPITRE II	**Analyse comparative du carnavalesque**	
II.1.	Présentation du corpus	16
II.1.1.	Résumé de L'Honneur de la tribu	17
II.1.2.	Résumé de L'Enfant de sable	20
II.3.	L'ironie et la satire : le rire comme moteur de contestation	23

II.3.1.	La désacralisation des figures d'autorité	23
II.4.	La parodie des discours officiels	26
II.4.1.	Chez Mimouni : le discours du progrès qui produit la destruction	26
II.4.2.	Chez Ben Jelloun : la parole religieuse au service du mensonge	28
II.4.3.	Convergence bakhtinienne : le langage du pouvoir retourné contre lui-même	30
II.5.	Le renversement des hiérarchies sociales	31
II.5.1.	Chez Rachid Mimouni	31
II.5.2.	Le vieux narrateur face au gouverneur tout-puissant	32
II.5.3.	Omar et le jeune juge : la chute du tyran	33
II.5.4.	Un renversement qui vient du dedans	34
II.5.5.	Chez Tahar Ben Jelloun	35
II.6.	Le corps grotesque dans une perspective bakhtinienne	40
II.6.1.	Le corps comme enjeu de spectacle : l'ours et Slimane	40
II.6.2.	Le corps comme résistance silencieuse : Ahmed	43
II.6.3.	La transformation Ahmed-Zahra : renaissance carnavalesque	44
II.7.	Polyphonie et pluralité des voix	45
II.7.1	. La polyphonie dans L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni	45
II.7.2	La polyphonie dans L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun	48
	Conclusion générale	52
	Références bibliographiques	54

Introduction générale

Introduction générale

La littérature est un espace où les écrivains expriment leur vision du monde et s'intéressent aux réalités sociales et culturelles de leur époque. À travers leurs textes, ils mettent en avant les tensions et les changements que vivent les sociétés. Dans ce cadre, la littérature maghrébine d'expression française occupe une place importante, car elle reflète les transformations sociales du Maghreb tout en proposant un regard critique sur les traditions et les rapports de pouvoir.

Plusieurs auteurs maghrébins utilisent l'écriture pour dénoncer certaines injustices et questionner des valeurs considérées comme dominantes. Dans certains cas, ces œuvres font appel à des procédés que l'on peut rapprocher de l'esthétique carnavalesque. Selon Mikhaïl Bakhtine, le carnavalesque repose sur l'inversion des hiérarchies sociales, la satire, le grotesque et la remise en cause des normes établies. Ce concept permet donc de montrer les contradictions de la société et de créer un espace où les rapports de force sont mis en question.

C'est dans cette perspective que s'inscrit notre travail, qui porte sur l'étude du carnavalesque dans deux romans de la littérature maghrébine : L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni et L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun. Ces deux œuvres présentent des univers marqués par des tensions entre tradition et modernité, ainsi qu'entre autorité et liberté individuelle

Le choix de ce sujet vient de notre intérêt pour le lien entre littérature et société. En effet, l'étude du carnavalesque permet de comprendre comment certains procédés comme la satire ou l'inversion des valeurs peuvent servir à exprimer une critique sociale implicite.

Elle permet également d'analyser les formes critiques présentes dans ces romans et de comprendre comment le carnavalesque, à travers le grotesque, la satire et le renversement des hiérarchies, permet de contester les normes établies et les rapports de pouvoir. De plus, ces procédés littéraires favorisent une réflexion plus large sur les sociétés maghrébines et leurs transformations, tout en soulignant le rôle de la littérature comme instrument de questionnement et de réflexion critique.

Ainsi, la problématique de ce travail est la suivante : dans quelle mesure l'esthétique carnavalesque permet-elle à Rachid Mimouni et Tahar Ben Jelloun de porter un regard critique sur les pouvoirs établis dans L'Honneur de la tribu et L'Enfant de sable ?

Introduction générale

À partir de cette problématique, nous formulons les hypothèses suivantes

Nous supposons que l'esthétique carnavalesque pourrait se manifester dans les deux romans à travers la parodie des discours officiels, qu'ils soient politiques, religieux ou patriarcaux, permettant ainsi une remise en question des formes de pouvoir établies.

Nous supposons également que les usages du carnavalesque pourraient différer d'un auteur à l'autre : il prendrait une dimension davantage politique et satirique dans L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni, tandis qu'il revêtirait une portée plus symbolique et identitaire dans L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun.. Cette approche nous aidera à comprendre comment les éléments carnavalesques apparaissent dans les œuvres étudiées et comment ils participent à la critique des réalités sociales et culturelles.

Ce travail est divisé en deux chapitres. Le premier présente le cadre théorique lié à la littérature maghrébine d'expression française et au concept de carnavalesque. Le second chapitre est consacré à l'analyse des deux romans afin de mettre en évidence les éléments carnavalesques et leurs différentes formes.

Chapitre I

Cadre théorique

Introduction

Ce premier chapitre est consacré au cadre théorique de notre recherche. Il a pour but de présenter les notions essentielles qui nous permettent de mieux comprendre et analyser les deux romans étudiés, à savoir la littérature maghrébine d'expression française, avec un intérêt particulier pour les littératures algérienne et marocaine, ainsi que le concept de carnavalesque. Ces éléments théoriques nous semblent nécessaires pour aborder les enjeux littéraires et sociaux présents dans les corpus.

La littérature maghrébine s'est développée dans un contexte historique particulier, marqué par la colonisation, les luttes pour l'indépendance et les changements profonds des sociétés du Maghreb. Elle se distingue souvent par une écriture engagée, qui questionne l'identité, la mémoire collective, ainsi que les tensions entre tradition et modernité. Dans ce cadre, les écrivains algériens et marocains ont joué un rôle important en proposant des œuvres qui

reflètent les réalités sociales et culturelles de leurs pays.

Ainsi, ce chapitre vise à poser les bases théoriques nécessaires pour l'analyse des œuvres de Rachid Mimouni et Tahar Ben Jelloun, en s'appuyant sur les notions de littérature maghrébine et de l'écriture carnavalesque, qui constituent le cœur de notre réflexion .

1. la littérature maghrébine d'expression française

La littérature maghrébine d'expression française s'inscrit dans un contexte historique, culturel et politique particulier. Elle ne peut être comprise sans prendre en compte les conditions dans lesquelles elle est née, notamment la période coloniale et ses conséquences sur les sociétés du Maghreb. En effet, cette littérature apparaît dans un espace marqué par la domination coloniale française, où la langue française occupe une place complexe et ambivalente.
les écrivains maghrébins francophones, notamment algériens, puis marocains et tunisiens, se trouvent face à une situation paradoxale. Ils doivent exprimer leur réalité, leur mémoire et leur imaginaire dans la langue du colonisateur. Cette langue, imposée au départ, devient progressivement un outil d'expression littéraire, voire une langue de création pour plusieurs auteurs. Cependant, ce choix linguistique reste chargé de tensions identitaires, car il implique à la fois une ouverture vers l'autre et une forme d'aliénation culturelle
Dès ses débuts, cette littérature s'inscrit dans une logique de contestation et de dialogue avec le discours colonial. Elle naît comme une réponse au regard porté sur les sociétés maghrébines par la littérature coloniale française. Ainsi, les écrivains utilisent la langue française pour renverser ce regard, en racontant leur propre réalité de l'intérieur. Il s'agit donc d'une littérature de réappropriation, qui cherche à affirmer une identité souvent niée ou déformée (Zeghnouf, 2019/2020, p. 2).
Dans les premières productions littéraires du début du XXe siècle, particulièrement avant 1945, on observe une tendance à l'assimilation. Certains écrivains issus de milieux privilégiés dans le système colonial utilisent la langue française pour témoigner de leur réalité tout en exprimant parfois une forme d'acceptation du contexte colonial. Toutefois, même dans ces textes, on retrouve déjà une tension entre l'adhésion au modèle dominant et

une volonté de se définir soi-même. À partir de cette période, la littérature maghrébine commence à se structurer progressivement. Elle est encore influencée par les modèles littéraires français, mais elle commence aussi à introduire des éléments de critique et de remise en question du système colonial. Les écrivains s'appuient souvent sur des formes narratives

proches du réalisme et de l'autobiographie pour décrire la société maghrébine, se traditions, ses difficultés et les effets de la colonisation (Zeghnouf, 2019/2020, pp. 2–3).

Après 1945, un changement important s'opère dans cette littérature. Les événements historiques, notamment les tensions politiques et les mouvements de libération, influencent fortement les productions littéraires. On assiste alors à l'émergence d'une littérature de revendication et de combat. Les écrivains ne se contentent plus de décrire leur réalité, mais cherchent à dénoncer les injustices et à affirmer clairement leur identités.

Cette période est marquée par une prise de conscience plus forte de soi et par une volonté de rupture avec le discours colonial. La littérature devient alors un espace d'expression de la douleur sociale, de la marginalisation et du désir d'indépendance. Les auteurs décrivent les transformations profondes des sociétés maghrébines, partagées entre traditions, colonisation et aspirations à la liberté (Zeghnouf, 2019/2020, p. 4).

Dans les années 1950 et jusqu'aux indépendances, cette littérature prend une dimension encore plus engagée. Elle devient un moyen de témoigner de la réalité vécue par les populations colonisées, mais aussi un outil de réflexion sur l'identité, la mémoire et la condition humaine. Les écrivains maghrébins cherchent à faire entendre une voix différente, en opposition aux représentations coloniales souvent stéréotypées (Zeghnouf, 2019/2020, pp. 4–5). En parallèle, cette production littéraire n'est pas seulement tournée vers l'extérieur. Elle interroge également les sociétés maghrébines elles-mêmes, en mettant en lumière certaines contradictions internes, comme les traditions figées ou les inégalités sociales. Ainsi, cette littérature oscille entre critique du colonisateur et réflexion sur soi (Zeghnouf, 2019/2020, pp. 6–7).

Avec le temps, la littérature maghrébine d'expression française évolue et gagne en maturité esthétique. Elle ne se limite plus à un simple témoignage ou à un discours engagé, mais devient également un véritable espace de création littéraire. Les écrivains développent des styles personnels et des formes narratives plus complexes, affirmant ainsi leur place dans le champ littéraire mondiale. En somme, la littérature maghrébine d'expression française est née d'un contexte colonial particulier, marqué par des tensions linguistiques, culturelles et identitaires. Elle s'est construite progressivement entre assimilation, contestation et affirmation de soi.

Elle constitue aujourd'hui un champ littéraire riche et diversifié,qui permet d'explorer des questions essentielles liées à l'identité, à la mémoire et à la relation à l'autre (Zeghnouf, 2019/2020, pp. 5–7).

2. La littérature algérienne d'expression française

La littérature algérienne d'expression française occupe une place importante dans le paysage littéraire du Maghreb. Elle est née dans un contexte historique particulier marqué par la colonisation française de l'Algérie. Cette situation a profondément influencé la formation et l'évolution de cette littérature, notamment à travers l'usage de la langue française comme moyen d'expression littéraire. Bien que cette langue soit héritée de la période coloniale, de nombreux écrivains algériens l'ont adoptée afin d'exprimer leur vision du monde, de témoigner des réalités sociales et de porter un regard critique sur leur société (Boughachiche, s. d.2019/2020, p. 6).

Durant la période coloniale, la langue française était largement utilisée dans l'administration et dans le système éducatif. Les écrivains algériens ayant fréquenté l'école coloniale ont ainsi acquis une maîtrise de cette langue, qu'ils ont progressivement transformée en un outil de création littéraire. L'écriture en français ne représente donc pas seulement l'influence d'un contexte historique, mais également un choix artistique et intellectuel qui permet aux auteurs de s'adresser à un public plus large tout en exprimant leur propre identité culturelle (Boughachiche, s. d., pp. 11–12).

Dès le début du XX^{e} siècle, certains écrivains algériens commencent à utiliser la langue française pour décrire la société dans laquelle ils vivent et pour transmettre leurs expériences. Toutefois, c'est surtout à partir des années 1950 que cette littérature connaît un véritable essor. Cette période correspond à un moment de profondes transformations politiques et sociales, marqué notamment par la lutte pour l'indépendance. Dans ce contexte, l'écriture devient un moyen d'expression privilégié permettant aux auteurs de témoigner des réalités vécues par la population et de dénoncer les injustices liées à la situation coloniale (Boughachiche, s. d., pp. 11–13).

Plusieurs écrivains ont contribué à l'émergence et au développement de cette littérature. Parmi eux, on peut citer Mouloud Feraoun, dont les œuvres proposent une représentation sensible de la vie quotidienne dans les villages algériens, en mettant en évidence les difficultés sociales et économiques auxquelles la population était confrontée. De son côté, Mohammed Dib a également joué un rôle important dans l'affirmation de la littérature .

Un autre écrivain majeur de cette période est Kateb Yacine, dont l'œuvre occupe une place centrale dans l'histoire de la littérature algérienne moderne (Boughachiche, s. d., p. 12). Son roman *Nedjma* est souvent considéré comme un texte fondateur qui marque une étape importante dans l'évolution de cette littérature. À travers une écriture originale et parfois complexe, cet auteur explore les questions liées à l'identité, à la mémoire et à l'histoire collective (Boughachiche, s. d., pp. 13–14). Nous pouvons ainsi observer que ces écrivains ont utilisé la langue française non seulement comme un moyen d'expression, mais aussi comme un espace de réflexion sur les réalités historiques et culturelles de leur pays.

Après l'indépendance de l'Algérie en 1962, la littérature algérienne d'expression française connaît une nouvelle phase de développement. Les écrivains ne se concentrent plus uniquement sur la dénonciation de la colonisation ; ils s'intéressent également aux transformations de la société algérienne indépendante. Il semble important de noter que cette période est marquée par l'apparition de nouvelles préoccupations littéraires, liées notamment aux questions d'identité, de mémoire et de changement social. Les œuvres produites durant cette période cherchent souvent à analyser les espoirs et les désillusions qui accompagnent la construction de la nation (Boughachiche, s. d., pp. 16–18.

Les thématiques abordées dans cette littérature sont nombreuses et variées. Les écrivains s'intéressent notamment aux questions d'identité, de mémoire, de culture et de transmission. Ils explorent également les tensions entre tradition et modernité, ainsi que les transformations qui touchent la société algérienne dans différents domaines. À travers leurs récits, ils cherchent à comprendre les mutations de leur société et à exprimer les préoccupations des individus confrontés à ces changements (Boughachiche, s. d., pp. 16–25).

Sur le plan stylistique, la littérature algérienne d'expression française se caractérise par une

grande diversité de formes narratives et de styles d'écriture. Certains écrivains adoptent une approche réaliste afin de représenter de manière fidèle la société et ses problèmes, tandis que

d'autres privilégient une écriture plus symbolique ou poétique. Cette diversité témoigne de la richesse et de la complexité de cette production littéraire. Il est également possible d'observer que plusieurs auteurs utilisent des procédés littéraires tels que l'ironie, la satire ou la caricature pour mettre en évidence les contradictions de la société et pour critiquer certaines formes d'autorité (Boughachiche, s. d., pp. 17–18).

Dans ce sens, ces procédés peuvent être rapprochés du concept de carnavalesque développé par Mikhaïl Bakhtine. Selon ce théoricien, le carnavalesque se caractérise notamment par le renversement symbolique des hiérarchies sociales et par l'utilisation du rire et de la dérision comme moyens de critique. Il semble intéressant de remarquer que certaines œuvres de la littérature maghrébine utilisent effectivement ces formes d'expression pour remettre en question les normes sociales et proposer une vision critique de la réalité.

Ainsi, la littérature algérienne d'expression française constitue un espace privilégié d'expression et de réflexion. Elle permet aux écrivains de raconter leur histoire, de questionner les réalités sociales et de proposer différentes visions de la société. À travers leurs œuvres, les auteurs contribuent à enrichir le patrimoine culturel et littéraire de l'Algérie tout en participant à un dialogue plus large avec la littérature mondiale (Boughachiche, s. d., p. 25).
En définitive, cette littérature témoigne de la vitalité de la création littéraire en Algérie et de la diversité des expériences qui la composent. Elle reflète à la fois les traces du passé colonial, les transformations de la société contemporaine et les interrogations liées à l'identité et à la culture. Cette richesse thématique et stylistique fait de la littérature algérienne d'expression française un domaine essentiel pour comprendre l'évolution de la pensée et de la création littéraire dans le contexte maghrébin (Boughachiche, s. d., p. 25).

3. Portrait littéraire de Rachid Mimouni

Rachid Mimouni est considéré comme l'une des figures majeures de la littérature algérienne d'expression française grâce à l'engagement critique qui caractérise son œuvre (Redouane, 2014, p. 244).Né dans un contexte marqué par les bouleversements historiques de l'Algérie

coloniale puis postcoloniale, il développe une écriture profondément ancrée dans les réalités sociales et politiques de son pays (Université de Tiaret,p31. 2024). Contrairement à un réalisme descriptif pur, Mimouni opte pour une satire prophétique qui anticipe les crises des années 1990, comme dans sa trilogie (Le Fleuve détourné, Tombéza, La Geste), où l'Histoire sert de miroir aux dysfonctionnements postindépendance (Benchehida,1999) engagements de Mimouni se manifeste à travers une littérature qui met en lumière les abus de pouvoir et les contradictions du système politique (LeHouichi,p9,2009).

À travers Tombéza, Mimouni met en scène une révolte contre les formes d'oppression sociale et politique, dans une écriture marquée par le pessimisme et la dénonciation des désillusions collectives (Universalis, s.d., para. 4). Sur le plan stylistique, l'écriture de Mimouni combine réalisme et dérision, utilisant l'ironie pour révéler l'absurde social. L'Honneur de la tribu (1989) excelle en cela : via un imaginaire maghrébin ancestral (parole prophétique, déterminisme tribal), il dénonce les assauts de la modernité sur les traditions, mêlant oralité et fiction pour une critique sociologique incisive (Benchehida, 1999).

4. La littérature marocaine d'expression française

La littérature marocaine d'expression française naît dans un contexte difficile. Le Maroc vit sous le protectorat français de 1912 à 1956. Puis vient l'indépendance, avec ses propres problèmes. Cette littérature apparaît tard. Elle grandit vraiment à partir des années 1950. Les auteurs choisissent le français. Ce n'est pas simple. C'est un héritage colonial. Mais c'est aussi un moyen de se battre. Ils expriment leur identité. Ils critiquent la société. Ils parlent de déchirements intérieurs(Marras, 2024).

4.1 Les débuts sous le protectorat (années 1940-1950)

L'éducation française ouvre des portes aux intellectuels marocains. Les premiers livres sont simples. Ils décrivent la vie quotidienne. Ahmed Sefrioui écrit La Boîte à merveilles en 1954. C'est un roman doux. Il raconte l'enfance à Fès. On y sent les odeurs du Maroc ancien. Les marchés. Les contes oraux. Puis arrive Driss Chraïbi. Son Le Passé simple sort la même année. Il choque tout le monde. Il attaque la famille patriarcale.

L'islam trop strict. (Marras, 2024)

Les femmes opprimées. Le livre est censuré. Mais il change tout. Il rend la littérature marocaine audacieuse(Marras, 2024).

4.2. L'explosion après l'indépendance (années 1960-1970)

Le Maroc est libre en 1956. Mais déception rapide. Corruption. Autoritarisme. Les écrivains réagissent. La revue Souffles naît en 1966. Abdellatif Laâbi la dirige. Elle rassemble les rebelles. Mohammed Khair-Eddine publie Agadir en 1967. Sa langue est folle. Baroque. Elle casse les règles. Elle dénonce le pouvoir. Abdelkebir Khatibi écrit La Mémoire tatouée en 1971. Il parle d'hybridité. De deux langues qui s'entrechoquent. Souffles est interdite en 1972. Mais elle laisse une trace. La littérature devient un cri politique(Marras, 2024).

4.3. La maturité des années (1980-2000)

Tahar Ben Jelloun brille fort. L'Enfant de sable en 1985. La Nuit sacrée en 1987. Ce dernier gagne le Prix Goncourt. Ses histoires mêlent contes du Maroc. Fantastique. Critique sociale. Genre. Exil. Violence cachée. Mohamed Choukri donne Le Pain nu en 1980. Un vrai cri. Misère des rues de Tanger. Drogue. Pauvreté. Les femmes entrent en scène. Fatema Mernissi avec Le Harem politique. Les thèmes s'élargissent. Migration. Islam moderne. Conflit tradition-nouveauté (Marras, 2024).

5. La littérature carnavalesque

5.1. Origine et définition du carnavalesque

La notion de littérature carnavalesque est étroitement liée aux travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, qui a développé ce concept dans ses analyses consacrées notamment aux œuvres de François Rabelais. Pour Bakhtine, le carnavalesque ne se limite pas à une simple fête populaire, mais représente avant tout une vision du monde caractérisée par un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs sociales (Houichi, 2020, p. 24).

À travers cette perspective, les normes dominantes sont momentanément suspendues et

remplacées par une logique de liberté, d'excès et de transgression.

Dans ce contexte, le carnaval apparaît comme un espace symbolique où les distinctions sociales et les structures de pouvoir sont remises en question. Les rôles peuvent être inversés, les figures d'autorité tournées en dérision et les normes sociales critiquées à travers le rire et la satire (Houichi,2020, p. 27). Ce principe de renversement constitue l'un des éléments fondamentaux de la conception bakhtinienne du carnavalesque et explique son importance dans l'analyse des textes littéraires.

Par ailleurs, Bakhtine considère que la littérature carnavalesque est profondément liée à la culture populaire. Elle s'inspire des traditions collectives, des pratiques festives et des formes d'expression issues de la place publique. Le rire y occupe une fonction essentielle, car il permet de contester les discours officiels et de révéler les contradictions de l'ordre établi (Houichi,2020, p. 28). Ainsi, la carnavalisation représente la transposition de l'esprit du carnaval dans la création littéraire.

5.2. Les caractéristiques de la vision carnavalesque

La vision carnavalesque du monde se caractérise par plusieurs éléments distinctifs qui se retrouvent dans la littérature. L'un des aspects les plus importants est la présence d'une culture du rire. Contrairement au discours officiel souvent sérieux et autoritaire, le carnavalesque privilégie l'humour, l'ironie et la parodie comme moyens d'expression. Ces procédés permettent de mettre en question les valeurs dominantes et de proposer une lecture critique de la réalité sociale (Houichi,2020, p. 21)

Une autre caractéristique essentielle du carnavalesque réside dans l'utilisation d'un langage populaire. Dans ce type d'écriture, le vocabulaire peut être familier, parfois même grossier, car il s'inspire directement de la parole quotidienne et de la tradition orale. Cette dimension linguistique contribue à rapprocher la littérature du peuple et à donner une voix à des formes d'expression souvent marginalisées par la culture officielle.

En outre, la littérature carnavalesque se distingue par la présence du grotesque et du corps. Bakhtine parle à ce propos de « réalisme grotesque », qui met en avant les dimensions

matérielles et corporelles de l'existence humaine. Le corps, les excès et les transformations deviennent alors des moyens symboliques pour représenter la vitalité de la culture populaire et pour contester les représentations idéalisées du pouvoir et de l'autorité (Houichi,2020, p. 30).

5.3. Le principe du renversement des hiérarchies

L'un des principes fondamentaux du carnavalesque est celui du renversement des hiérarchies sociales. Durant le carnaval, les frontières entre les différentes catégories sociales tendent à disparaître. Les maîtres peuvent être ridiculisés, les serviteurs peuvent prendre la parole et les règles habituelles de la société sont temporairement suspendues. Ce phénomène crée un espace de liberté dans lequel il devient possible de critiquer l'ordre établi (Houichi,2020, p. 29).

Dans cette perspective, le carnavalesque ne doit pas être compris uniquement comme une forme de divertissement. Il possède également une dimension profondément critique et subversive. En mettant en scène un monde inversé, la littérature carnavalesque permet de dévoiler les contradictions et les injustices présentes dans la société. Le rire devient ainsi une arme symbolique qui sert à dénoncer les abus de pouvoir et les hypocrisies sociales (Houichi,2020, p. 33)

Par ailleurs, certaines figures emblématiques du carnaval, comme le fou ou le bouffon, jouent un rôle particulier dans cette dynamique. Ces personnages peuvent exprimer des vérités que d'autres n'oseraient pas dire. Sous couvert d'humour ou de folie, ils révèlent les tensions et les conflits qui traversent la société. Cette fonction critique renforce la portée symbolique du carnavalesque dans la littérature.

5.4.La carnavalisation dans la littérature maghrébine

Dans la littérature maghrébine d'expression française, la carnavalisation constitue un procédé important pour exprimer les tensions sociales et politiques. Plusieurs écrivains ont recours à l'ironie, à la satire et au grotesque afin de dénoncer les dysfonctionnements de leurs sociétés. Dans ce contexte, l'écriture carnavalesque devient un moyen de contester les discours

dominants et de proposer une lecture alternative de la réalité (Houichi,2020, p. 34)

Cette forme d'écriture s'inscrit souvent dans un processus de reconstruction identitaire. Les écrivains maghrébins utilisent la langue française de manière créative, parfois en la détournant ou en la transformant, afin d'exprimer une voix propre à leur expérience historique et culturelle. La carnavalisation de la langue peut ainsi être perçue comme une forme de réappropriation linguistique et culturelle.

Dans ce cadre, l'ironie et la satire jouent un rôle essentiel. Elles permettent de révéler les contradictions des systèmes politiques et sociaux, tout en offrant au lecteur une perspective critique sur les réalités du monde postcolonial. L'écriture carnavalesque devient alors un espace de contestation où les structures de pouvoir sont remises en question et où les voix marginalisées peuvent s'exprimer (Houichi,2020, p. 36).

5.5.La fonction critique du carnavalesque

Au-delà de ses aspects esthétiques, la littérature carnavalesque possède une fonction critique importante. Elle vise à déconstruire les discours dominants et à dévoiler les mécanismes de pouvoir qui structurent la société. En utilisant le rire, la dérision et la parodie, les écrivains parviennent à dénoncer les injustices sociales et les formes d'oppression (Houichi,2020, p. 37).

Dans cette perspective, la carnavalisation peut être considérée comme une stratégie littéraire permettant de renouveler les formes narratives et de donner une nouvelle dimension à l'écriture. Elle favorise l'apparition de multiples voix et encourage le dialogue entre différentes perspectives. Cette pluralité contribue à enrichir la représentation du monde et à ouvrir de nouvelles possibilités d'interprétation.

Ainsi, la littérature carnavalesque ne se limite pas à un simple procédé stylistique. Elle constitue une véritable démarche critique qui permet de repenser les relations entre littérature, société et pouvoir. En donnant une place centrale au rire et à la subversion, elle transforme l'espace littéraire en un lieu de réflexion et de contestation (Houichi,2020, p. 38)

Chapitre II
Analyse comparative du carnavalesque

Introduction

Dans ce chapitre, nous allons comparer l'utilisation du carnavalesque dans deux œuvres : L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni et L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun. L'objectif est de montrer comment ce style permet de critiquer les formes de pouvoir.
En utilisant l'humour, la satire et le renversement des rôles sociaux, les deux auteurs proposent une vision critique de la société. Nous allons démontrer que le carnavalesque n'est pas seulement un choix d'écriture, mais un moyen essentiel pour exprimer une critique sociale. En mettant en scène des personnages qui ne respectent pas les normes établies, les deux romans illustrent les tensions entre l'individu et l'autorité.
Pour structurer cette étude, nous allons d'abord identifier les éléments carnavalesques dans chaque roman Ensuite, nous ferons une comparaison pour souligner les points communs et les différences entre les deux auteurs.

1.résumé du roman l'honneur de la tribu

Le roman *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni s'inscrit dans une trilogie qui comprend également *Le Fleuve détourné* et *Tombéza*. À travers cette œuvre, l'auteur propose une réflexion profonde sur l'évolution de la société algérienne, en particulier sur la désillusion qui a marqué la période suivant l'indépendance. Le récit mêle mémoire collective, critique sociale et regard ironique sur le pouvoir, en retraçant l'histoire d'une tribu installée dans un village isolé appelé Zitouna.

L'histoire est racontée par un vieux villageois dont la mémoire est parfois incertaine. Ce narrateur entreprend de raconter le passé de sa tribu à un jeune homme qui ne comprend pas sa langue. Pour conserver son témoignage, ce dernier enregistre son récit à l'aide d'un magnétophone. Ce procédé narratif permet de mettre en scène plusieurs niveaux de narration : l'histoire racontée par le vieil homme, la manière dont elle est transmise, et la présence du narrataire qui devient progressivement un personnage du récit.
Le narrateur revient d'abord sur les origines de la tribu. Selon lui, les ancêtres des habitants de Zitouna ont été contraints de quitter leur terre d'origine, appelée la « Vallée de la Grenade et de la Joie de Vivre », après avoir été vaincus par des envahisseurs. Fuyant la domination étrangère, ils ont traversé des régions difficiles avant de s'installer dans une zone située entre désert et montagne. Dans cet environnement hostile, ils fondent le village de Zitouna, convaincus qu'ils pourront reconstruire une nouvelle vie grâce à leur travail et à leur persévérance. Comme le souligne le narrateur, les ancêtres espéraient recréer *« une seconde vallée heureuse où foisonneraient les primevères et les fauvettes ».* (Mimouni p.49)

Cependant, les conditions de vie dans cette région sont particulièrement difficiles. Le climat est rude et la terre peu fertile. Peu à peu, les membres de la tribu, qui étaient autrefois des guerriers, deviennent des paysans dont l'objectif principal est simplement de survivre. Pendant plus d'un siècle, les habitants vivent dans un isolement presque total, à l'écart du reste du monde. Le narrateur insiste sur cette tranquillité fragile lorsqu'il affirme *: « Nous avons jusque-là vécu*

dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde ». (Mimouni P.41)

Au sein de cette communauté apparaissent plusieurs personnages importants, notamment Hassan El Mabrouk et sa famille. L'histoire de Hassan est marquée par des événements tragiques. Après la mort de ses deux premières épouses, il décide d'enlever une jeune fille qu'il souhaite épouser malgré le refus de son père. Les deux jeunes gens vivent quelque temps dans la montagne, mais leur union se termine rapidement lorsque la jeune femme, fatiguée du caractère autoritaire de son mari, l'abandonne avec leur enfant. Ce fils, nommé Slimane, sera élevé par son grand-père au sein du village.

Slimane grandit à Zitouna et devient un homme respecté pour sa force physique et sa capacité à travailler. Pourtant, son caractère doux et solitaire le rend parfois incompris par les autres habitants du village. L'un des épisodes les plus marquants de sa vie concerne l'arrivée d'un saltimbanque qui se rend chaque année au village accompagné d'un ours dressé. Ce personnage amuse les habitants par ses récits de voyage mais cherche également à provoquer les villageois en les défiant de combattre son animal.

Slimane accepte finalement d'affronter l'ours afin de défendre l'honneur de la tribu. Lors d'un premier affrontement, il parvient à vaincre l'animal, ce qui humilie profondément le saltimbanque. Celui-ci revient alors chaque année pour prendre sa revanche. Finalement, lors d'un nouveau combat, Slimane est vaincu sous les yeux des habitants du village et de son fils Omar. Aucun villageois n'ose intervenir pour lui porter secours. La mort de Slimane marque profondément son fils, qui n'oubliera jamais la passivité des habitants. Plus tard, Omar reprochera aux villageois leur lâcheté en déclarant que ce n'est pas l'ours qui a tué son père, mais leur silence . Après cet événement dramatique, le saltimbanque quitte le village en prononçant une sorte de prophétie : selon lui, les malheurs des habitants de Zitouna ne font que commencer, car le fils de Slimane n'oubliera jamais ce qu'il a vu.

Effectivement, l'histoire connaît un tournant après l'indépendance de l'Algérie. Les habitants du village apprennent qu'un nouveau gouverneur doit être nommé pour administrer la région.

À leur grande surprise, il s'agit d'Omar El Mabrouk, le fils de Slimane, que l'on croyait mort

pendant la guerre. Son retour provoque une grande Inquiétude parmi les villageois, car ils se souviennent de l'histoire de son père et craignent sa vengeance.

Une fois installé au pouvoir, Omar impose brutalement une modernité que les habitants ne comprennent pas et à laquelle ils ne sont pas préparés. Il agit comme un dirigeant autoritaire, prenant des décisions sans consulter la population. Parmi ses premières mesures, il ferme la mosquée et interdit à son propre grand-père d'y entrer. Il ordonne également de déplacer le cimetière, provoquant la colère et l'incompréhension des villageois.

Peu à peu, Omar transforme totalement le paysage et la vie du village. Il fait abattre les oliviers, détruit les repères traditionnels et bouleverse l'organisation de la communauté. Le narrateur décrit ce sentiment de désorientation en affirmant que *« notre univers avait été perverti »(* Mimouni p.171) et que les habitants ne reconnaissaient plus leur environnement.

Dans sa volonté d'imposer le progrès, le gouverneur va encore plus loin. Il fait détruire le mausolée d'un saint local sous prétexte qu'il gêne la circulation et fait couper les eucalyptus centenaires parce qu'il ne supporte pas le bruit des oiseaux. Ces décisions symbolisent la rupture entre l'ancien monde, fondé sur les traditions et les croyances, et le nouveau monde que le gouverneur tente d'imposer par la force.

La situation devient de plus en plus dramatique pour les habitants de Zitouna. Les humiliations se multiplient et les villageois perdent progressivement leurs repères. Finalement, Omar va jusqu'à couper l'eau du village, ce qui entraîne la mort de plusieurs habitants et plonge la communauté dans une situation désespérée.

Dans la dernière partie du roman, un nouveau personnage apparaît : un jeune juge qui arrive au village afin de mettre fin aux abus du gouverneur. Ce juge est en réalité le fils d'Ourida, la sœur d'Omar, qui était morte en donnant naissance à cet enfant. Élevé par un avocat, le jeune homme

a grandi dans le respect de la justice et de la loi.

Lorsqu'il affronte Omar, le juge remet en question la légitimité de son pouvoir. Il lui pose une question essentielle qui résume la critique politique du roman : *« Vous ne vous seriez levés contre le colonisateur que pour le remplacer* ? *»* (Mimouni P.215) Face à cette accusation et au rappel de son passé, Omar finit par se suicider.

Le roman se termine sur une réflexion du narrateur concernant l'avenir du village et la survie de ses racines. Il se demande si les traditions et l'identité de la tribu pourront continuer à exister malgré les transformations et les violences subies. Ainsi, à travers l'histoire de Zitouna, Rachid Mimouni propose une critique profonde du pouvoir, de l'autoritarisme et des illusions qui ont suivi l'indépendance (Zouainia & Mouahbia, 2022).

2.Résumé de roman l'enfant de sable

Le roman L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun raconte une histoire singulière qui met en lumière les traditions sociales du Maroc ainsi que la place accordée aux hommes et aux femmes dans une société dominée par les valeurs patriarcales. À travers le destin d'un personnage contraint de vivre sous une identité imposée, l'auteur interroge la question de l'identité, du pouvoir familial et des normes sociales. Le récit met en scène une situation paradoxale et tragique où un enfant est obligé de grandir dans un mensonge qui va marquer toute son existence.

L'histoire débute à Marrakech dans la maison d'un riche commerçant nommé Hadj Ahmed Souleïmane. Cet homme est obsédé par l'idée d'avoir un fils qui pourra prolonger son nom et hériter de ses biens. Dans la société décrite dans le roman, la naissance d'un garçon représente un symbole de puissance et de respect, alors que la naissance d'une fille est souvent perçue comme une déception. Or cet homme a déjà sept filles. Cette situation devient pour lui une

source de honte et d'humiliation devant les autres. Refusant d'accepter cette réalité, il décide

de défier les règles naturelles et de créer sa propre vérité. Avant même la naissance du huitième

enfant, il affirme avec détermination que l'enfant sera un garçon, quel que soit son sexe. Il annonce ainsi à la sage-femme ***:*** *« L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle »,* (Ben Jelloun p.8) montrant par cette déclaration sa volonté d'imposer sa loi à la réalité.

Lorsque l'enfant naît, il s'agit en réalité d'une fille. Cependant, le père décide de maintenir son mensonge et annonce fièrement à sa famille et à son entourage la naissance d'un garçon. L'enfant reçoit alors le nom d'Ahmed et doit vivre comme un garçon dès le premier jour de sa vie. À partir de ce moment, toute l'existence de cet enfant est construite autour d'un secret que seuls quelques membres de la famille connaissent.

Ahmed grandit donc dans une situation particulière. Son père organise tout pour que personne ne découvre la vérité. Il reçoit l'éducation réservée aux garçons et bénéficie de tous les privilèges que la société accorde aux hommes. Il fréquente l'école coranique, accompagne son père dans ses activités et apprend progressivement à gérer les affaires familiales. Pendant ce temps, ses sœurs vivent dans un espace beaucoup plus limité. Elles restent la plupart du temps enfermées dans la maison et sont destinées à un avenir marqué par le mariage et la soumission. Cette différence de traitement montre clairement l'inégalité entre les hommes et les femmes dans la société décrite par le roman

Au fil des années, Ahmed commence à ressentir un malaise profond. Bien que la société le considère comme un homme, il sait qu'il est en réalité une femme. À l'adolescence, cette contradiction devient encore plus difficile à supporter. Les transformations de son corps lui rappellent constamment la vérité que son père a voulu cacher. Ahmed se retrouve ainsi partagé entre deux identités opposées : celle que la société lui impose et celle que son corps lui révèle.

Malgré cette situation douloureuse, Ahmed continue à jouer le rôle qui lui a été assigné. Après la mort de son père, il devient même le chef de la famille et prend la responsabilité de gérer les biens familiaux. Il exerce une certaine autorité sur ses sœurs et sur sa mère, reproduisant ainsi le système de domination masculine qui a pourtant déterminé son propre destin. Pour préserver

les apparences et éviter que son secret ne soit découvert, Ahmed accepte également de se marier

avec sa cousine Fatima, une jeune femme fragile et malade. Ce mariage permet de maintenir l'illusion sociale, car la faiblesse de Fatima évite toute relation conjugale normale qui pourrait révéler la vérité.

Cependant, avec le temps, le poids du mensonge devient de plus en plus difficile à supporter. Ahmed se replie progressivement sur lui-même et commence à écrire pour

Exprimer ses pensées et ses interrogations. L'écriture devient un espace de réflexion où il tente de comprendre son identité et de donner un sens à son existence. À travers ces écrits, il réalise peu à peu que sa vie a été façonnée par la volonté de son père et par les règles d'une société qui privilégie les hommes au détriment des femmes.

Après la mort de sa femme, Ahmed s'isole davantage et traverse une période de crise intérieure. C'est à ce moment que s'opère une transformation importante. Le personnage décide finalement d'accepter sa véritable identité et abandonne progressivement le rôle masculin qui lui avait été imposé depuis l'enfance. Il renaît symboliquement sous une nouvelle identité : Zahra. Ce changement représente une tentative de se libérer du mensonge et de retrouver une forme d'authenticité. Cependant, cette transformation ne signifie pas la fin des difficultés, car la société dans laquelle Zahra vit reste dominée par des normes strictes qui laissent peu de place aux identités différentes.

Le roman se distingue également par sa forme narrative originale. L'histoire n'est pas racontée par un seul narrateur, mais par plusieurs conteurs qui prennent la parole successivement pour raconter le destin d'Ahmed. Ces conteurs s'expriment sur une place publique de Marrakech devant un public qui écoute et réagit à leurs récits. Chaque narrateur propose sa propre version de l'histoire, ce qui crée une certaine ambiguïté autour de la vérité. Cette multiplicité de voix rappelle la tradition orale des contes orientaux et donne au roman une dimension presque mythique.

À travers cette histoire, l'auteur propose une critique profonde de la société patriarcale.

Le destin tragique d'Ahmed montre comment certaines traditions peuvent enfermer les individus dans des rôles qui ne correspondent pas à leur véritable identité. En transformant sa fille en garçon pour préserver l'honneur familial, le père crée une situation absurde et douloureuse qui affecte toute la famille. Le roman met ainsi en évidence la violence symbolique que peuvent exercer les normes sociales lorsqu'elles imposent des règles rigides aux individus

Ainsi, L'Enfant de sable apparaît comme une œuvre qui interroge les notions d'identité, de pouvoir et de liberté. À travers le parcours d'Ahmed devenu Zahra, Tahar Ben Jelloun montre les contradictions d'une société où les traditions peuvent parfois entrer en conflit

avec la réalité humaine. Par son style inspiré de la tradition orale et par la richesse de ses thèmes, ce roman occupe une place importante dans la littérature maghrébine d'expression française.

3.L'ironie et la satire: Le rire comme moteur de contestation

3.1. La désacralisation des figures d'autorité

Dans le roman L'Honneur de la tribu, Rachid Mimouni met en scène une critique profonde de l'autorité politique et patriarcale à travers le personnage d'Omar El Mabrouk. Celui-ci représente le nouveau pouvoir installé après l'indépendance. Pourtant, loin d'incarner la justice ou le progrès attendu, il apparaît comme une figure autoritaire et destructrice. L'auteur utilise souvent l'ironie pour montrer le décalage entre le discours du pouvoir et la Réalité vécue par les habitants du village de Zitouna.

En effet, Omar prétend agir au nom du progrès et de la modernité, mais ses décisions provoquent surtout la désorganisation et la souffrance des villageois. Dès son arrivée, il impose des changements brutaux sans consulter la population. Il ferme la mosquée et interdit même à son propre grand-père d'y entrer. Ce geste symbolique montre déjà une volonté de domination

et une rupture avec les traditions de la communauté. L'autorité politique devient alors arbitraire et oppressive.

L'ironie apparaît également dans la manière dont Omar transforme le village au nom du développement. Il détruit des éléments essentiels du paysage et de la mémoire collective. Par exemple, il ordonne de déraciner les oliviers et de déplacer le cimetière malgré les protestations des habitants. Le narrateur souligne ce bouleversement lorsqu'il affirme :

« Nous nous aperçûmes alors à quel point notre univers avait été perverti. Il n'existait plus aucun repère.Les chemins avaient changé d'itinéraire,les montagnes d'emplacement.» *Mimouni* p169.)

À travers cette description, l'auteur montre que le prétendu progrès introduit par le gouverneur conduit en réalité à la destruction de l'équilibre du village. La modernité imposée par Omar apparaît alors comme une caricature du pouvoir administratif.

La désacralisation de l'autorité se manifeste aussi dans les actes excessifs et absurdes du gouverneur. Sous prétexte d'aménagement et d'ordre, il fait raser le mausolée d'un saint local parce qu'il gênerait la circulation. De la même manière, il fait abattre les eucalyptus centenaires simplement parce qu'il ne supporte pas le bruit des oiseaux.

Ces décisions révèlent un pouvoir capricieux qui agit selon ses propres désirs plutôt que dans l'intérêt de La communauté.

Par ailleurs, le personnage d'Omar incarne également une forme d'autorité patriarcale marquée par la domination et la vengeance. Enfant, il a assisté à la mort de son père Slimane, abandonné par les villageois lors du combat contre l'ours. Cette humiliation nourrit chez lui un désir de revanche contre toute la tribu. Ainsi, lorsqu'il devient gouverneur, il exerce son pouvoir non seulement comme un représentant de l'État mais aussi comme un homme cherchant à humilier ceux qu'il considère responsables du destin de son père. La confrontation finale avec le jeune juge met définitivement en question cette autorité.

Face au discours d'Omar qui invoque sa « légitimité historique », le juge lui répond avec lucidité *« Vous ne vous seriez levés contre le colonisateur que pour le remplacer ?* » (Mimouni p.215) **.** Cette interrogation remet en cause le sens même du pouvoir après l'indépendance. Elle souligne que la lutte contre la domination coloniale ne doit pas conduire

à la reproduction d'un nouveau système d'oppression Ainsi, à travers la figure d'Omar El Mabrouk, Rachid Mimouni dévoile les dérives du pouvoir politique et patriarcal. L'ironie, la satire et les situations parfois absurdes permettent à l'auteur de désacraliser l'autorité et de montrer que celle-ci peut devenir injuste lorsqu'elle se détache des valeurs de justice et de responsabilité envers la communauté.

Dans L'Enfant de sable, l'ironie apparaît fortement à travers le personnage du père, Hadj Ahmed, qui incarne l'autorité patriarcale traditionnelle. Dans la société décrite par le roman, l'homme doit assurer la continuité de la lignée en ayant un fils. Or, ce personnage, pourtant riche et puissant, devient progressivement une figure presque ridicule à cause de son obsession pour la naissance d'un héritier masculin.

En effet, après la naissance de sept filles, le père vit cette situation comme une véritable humiliation sociale. Le narrateur souligne cette obsession lorsqu'il explique que l'homme considère la naissance des filles comme un malheur :*« Sur sept naissances, il eut sept filles. La maison était occupée par dix femmes, les sept filles, la mère, la tante Aïcha et Malika. La malédiction prit l'ampleur d'un malheur étalé dans le temps. »* (Ben Jelloun,p.6).

Cette citation montre que la présence des femmes dans la maison est perçue comme une malédiction, ce qui révèle la mentalité patriarcale du personnage. L'homme refuse même de reconnaître ses filles et les traite avec indifférence : Cette citation montre que la présence des femmes dans la maison est perçue comme une malédiction, ce qui révèle la mentalité patriarcale du personnage. L'homme refuse même de reconnaître ses filles et les traite avec Indifférence:

« Par exemple, il ne les nommait jamais. La mère et la tante s'en occupaient. Lui s'isolait etil lui arrivait parfois de pleurer en silence. »

Ainsi, celui qui devrait incarner la puissance et la stabilité familiale apparaît finalement comme un homme fragile, obsédé par l'honneur et dominé par le regard de la société.

L'ironie atteint son point culminant lorsque le père prend une décision absurde : déclarer quel'enfant à venir sera un garçon, même si c'est une fille. Il affirme alors avec une détermination extrême : « L'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille. »((Ben Jelloun,p.6)p.8)

Cette décision révèle le caractère profondément carnavalesque de la situation. En effet, la réalité biologique est renversée par un simple mensonge social. Le père tente de défier l'ordre naturel pour sauver son honneur. Ce renversement rappelle l'esprit du carnaval décrit par Bakhtine : les normes établies sont inversées et les valeurs traditionnelles sont tournées en dérision.

Par conséquent, le personnage du père, qui représente normalement l'autorité et la rationalité, devient paradoxalement l'origine du désordre et du mensonge. Son obsession pour la masculinité conduit à une situation absurde qui finira par bouleverser toute la famille. À travers cette figure, Tahar Ben Jelloun critique implicitement une société patriarcale où la valeur de l'individu est déterminée par son sexe.

4.La parodie des discours officiels

Si la désacralisation des figures d'autorité constitue une première forme de renversement carnavalesque, elle ne saurait être dissociée des discours qui légitiment ce pouvoir. En effet, chez Mimouni comme chez Ben Jelloun, ce n'est pas seulement le personnage qui est tourné en dérision, mais la parole même qu'il incarne. Le langage officiel qu'il soit administratif, religieux ou juridique devient dans les deux romans un espace de dérision où les mots prétendent dire la vérité mais produisent en réalité le mensonge, le désordre ou l'absurde. C'est précisément ce retournement du langage contre lui-même qui constitue, au sens bakhtinien, la parodie des discours officiels.

4.1 Chez Mimouni : le discours du progrès qui produit la destruction

Dans L'Honneur de la tribu, Mimouni met en scène un personnage qui utilise le langage officiel du pouvoir pour justifier ses actions. Omar El Mabrouk, nommé gouverneur du village de Zitouna, arrive avec un discours de modernisation et de progrès. Dès son arrivée, il annonce aux villageois : Dans L'Honneur de la tribu, Mimouni met en scène un personnage qui utilise le langage officiel du pouvoir pour justifier ses actions.

Omar El Mabrouk, nommé gouverneur du village de Zitouna, arrive avec un discours de modernisation et de progrès. Dès son arrivée, il annonce aux villageois *« Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés.* » (MimouniP. 9)

Cette déclaration se veut rassurante, mais elle cache en réalité une volonté de domination. Omar continue en promettant une vie meilleure aux habitants :« Vous deviendrez riches et gras. Nous construirons ce pays, nous y ferons régner la prospérité et la justice, et tout autour de vous refleuriront les bougainvillées et le rire des enfants. » (Mimouni P. 88)

Ce discours optimiste ne correspond pas du tout à la réalité des actes d'Omar. En effet, au lieu d'apporter le progrès annoncé, il détruit les oliviers centenaires, déplace le cimetière et coupe

l'eau du village. Le narrateur décrit les conséquences désastreuses de ces actions :

*« Il n'existait plus aucun repère. Les chemins avaient changé d'itinéraire, 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 p. 166)

On voit donc clairement que les promesses d'Omar sont totalement contradictoires avec ses actes concrets. Son discours officiel se retourne contre lui-même puisque plus il parle de progrès et de modernité, plus il provoque la destruction et le chaos. Cette contradiction fondamentale est au cœur de la critique que Mimouni adresse au pouvoir politique algérien après l'indépendance.

La brutalité réelle du personnage apparaît sans masque lorsque Omar déclare ouvertement : *« Apprenez que désormais il n'existe en ce lieu qu'une autorité et une seule : la mienne, et qu'avant de vous permettre de péter ou d'essuyer votre morve, il faudra m'en demander la permission. »* (Mimouni p. 162)

Cette phrase révèle brutalement ce qui se cache derrière le discours officiel du progrès : une simple volonté de pouvoir absolu. Le glissement du vocabulaire révolutionnaire vers le

registre ordurier montre que le masque du discours officiel est définitivement tombé. Ce qui apparaît derrière n'est plus que la domination nue.
A la fin du roman, le jeune juge résume parfaitement cette contradiction fondamentale en posant cette question décisive à Omar :

«Vous ne vous seriez levés contre le colonisateur que pour le remplacer ? » (Mimouni p. 210)

Cette question démontre que le discours révolutionnaire d'Omar n'était qu'un masque rhétorique. Mimouni suggère ainsi que le pouvoir postcolonial a simplement reproduit les

mécanismes du colonialisme qu'il prétendait combattre. Le discours du progrès se révèle donc

comme une parodie du discours révolutionnaire originel, vidé de son sens et retourné au service d'un pouvoir personnel et tyrannique.

4.2 Chez Ben Jelloun : la parole religieuse au service du mensonge

Dans L'Enfant de sable, ce n'est pas le discours populaire ou oral qui se trouve détourné, mais quelque chose de bien plus grave : la parole religieuse et juridique, celle qui, dans la tradition islamique, fonde l'ordre du monde familial, social, moral. La parodie y est d'autant plus troublante qu'elle ne vient pas de l'extérieur.

Ben Jelloun ne critique pas l'islam comme le ferait un observateur étranger ou hostile. Il montre, de l'intérieur, comment ses propres formes rituelles se retournent contre elles-mêmes pour devenir les instruments du mensonge.

Tout commence bien avant la naissance d'Ahmed, dans la répétition silencieuse d'un échec que le père ne peut pas nommer. Sept grossesses, sept filles

« Sur sept naissances, il eut sept filles… La malédiction prit l'ampleur d'un malheur étalé dans le temps » (Ben Jelloun p. 9). Le père ne les nomme pas, ne les reconnaît pas vraiment : « il ne les nommait jamais » (Ben Jelloun p. 9) Elles existent à peine dans son regard. C'est dans ce vide, dans cette incapacité à accepter le réel, que germe le mensonge à venir.

Quand sa femme tombe enceinte une huitième fois, il prend la parole *« sur un ton ferme et solennel »* (Ben Jelloun p. 11) avec toute l'autorité du patriarche adossé à la légitimité divine. Et pourtant, ce qu'il énonce est biologiquement impossible *: « L'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille* ! » (Ben Jelloun p. 11). La phrase a toutes les apparences d'un performatif sacré de cette parole qui, dans le serment ou la bénédiction, fait ce qu'elle dit. Sauf que la biologie, elle, ne se soumet pas aux décrets paternels. C'est là le nœud de la dérision : la réalité résiste, silencieusement, à la volonté du père.

La parodie se durcit encore quand ce mensonge est solennellement scellé par un rituel authentique *: « Faisons à présent nos ablutions. Nous célébrerons une prière et sur le Coran ouvert nous jurerons »* (Ben Jelloun p. 12). *« Ainsi le pacte fut scellé ! »* (Ben Jelloun p. 13). Chacun de ces gestes est réel, chacun appartient au registre du sacré. Mais ils sont accomplis au service d'une tromperie.

Le Coran texte de la vérité révélée devient la caution d'un faux. Ce n'est pas un blasphème frontal : c'est une subversion qui naît du cœur même des formes sacrées, ce qui la rend infiniment plus inquiétante. Le narrateur en pressent d'ailleurs toute la portée : *« La volonté du ciel, la volonté de Dieu, vont être embrasées par le mensonge »* (Ben Jelloun p. 13). L'image dit tout ce qui commence comme un mensonge domestique finira par tout emporter.

la société elle-même entre dans la mascarade. Le journal publie une annonce qui mêle le nom de Dieu à la consécration du faux : *« Dieu est clément / Un garçon est né jeudi à 10h »* (Ben Jelloun p. 17). Le mensonge privé devient acte public, validé par les institutions. Et c'est précisément cette validation collective qui rend le retour en arrière impossible. Ahmed lui-même finit par en prendre conscience : *« La vérité s'exile ; il suffit que je parle pour que la vérité s'éloigne… Et j'en deviens le fossoyeur* » (Ben Jelloun p. 25). La parole, qui devrait dire le réel, est devenue son propre instrument de destruction.

Le fondement juridique du mensonge s'appuie également sur la loi coranique elle-même, citée comme une évidence : *« Voici ce dont Allah vous fait commandement au sujet de vos enfants* : *au mâle, portion semblable à celle de deux filles »* (Ben Jelloun p. 31). C'est cette inégalité inscrite dans le texte sacré qui a tout déclenché le désespoir du père, puis le mensonge.

La parodie rejoint ici sa source : c'est la loi religieuse elle-même, dans sa lettre, qui a rendu le faux nécessaire.

Après la mort du père, Ahmed reprend ce même mécanisme à son compte. Devant ses sœurs réunies, il prononce un discours qui emprunte trait pour trait le langage de l'autorité juridique et patriarcale : « À partir de ce jour, je ne suis plus votre frère je suis un homme d'ordre » (p. 38). La forme est parfaite, les mots sont les bons mais derrière eux, il y a un corps qui les contredit. L'ordre qu'il proclame repose entièrement sur ce que son propre corps dément en silence.

La parole juridique, qui devrait dire le réel, se retourne ici contre lui et c'est précisément dans cet écart irréductible que réside toute la force de la parodie

4.3 Convergence bakhtinienne : le langage du pouvoir retourné contre lui-mêm

ce que Bakhtine appelle la parodie carnavalesque n'a rien d'une attaque frontale. Elle ne s'en prend pas au discours officiel depuis l'extérieur, avec des armes étrangères à lui. Elle fait quelque chose de plus radical et de plus dévastateur : elle laisse ce discours parler, elle lui donne même toute la place, jusqu'au moment où il se retourne contre lui-même et révèle, dans sa propre bouche, sa vacuité. C'est exactement ce que font les deux romans, chacun à sa manière.

Chez Mimouni, le discours du progrès et de la modernisation administrative produit, à l'arrivée, la régression et l'absurde. Chez Ben Jelloun, la parole religieuse et juridique celle qui, par définition, dit la vérité et l'institut finit par garantir et consacrer le mensonge. Dans les deux cas, le mécanisme est identique : le langage institutionnel continue d'occuper sa place officielle, il garde ses formes, ses formules, ses rituels. Mais il ne dit plus rien de vrai sur le monde. La forme survit ; le sens, lui, s'est effondré de l'intérieur . C'est précisément ce que Bakhtine nomme la désacralisation par retournement interne et c'est là que réside la dimension à la fois carnavalesque et profondément critique des deux œuvres. Elles ne contestent pas le pouvoir en le niant. Elles le laissent parler jusqu'à ce qu'il se dénonce lui-même.

5. L'hiérarchie sociale

Dans les romans de Rachid Mimouni et de Tahar Ben Jelloun, la question de la hiérarchie sociale ne constitue pas un simple décor narratif, mais un véritable moteur de l'intrigue et de la réflexion critique. Loin d'être figées, les structures sociales apparaissent comme des systèmes dynamiques, traversés par des tensions, des contradictions et des formes de domination qui s'exercent aussi bien dans la sphère publique que dans l'espace intime.

Dans L'Honneur de la tribu comme dans L'Enfant de sable, la hiérarchie se manifeste d'abord à travers des figures d'autorité politiques, patriarcales ou symboliques — qui imposent leur pouvoir en s'appuyant sur des discours de légitimation. Cependant, ces discours, loin d'être stables, sont progressivement fragilisés par les réalités qu'ils prétendent organiser. Ce décalage entre la parole et le réel ouvre un espace de contestation, parfois discret, parfois spectaculaire, où les positions dominantes se trouvent remises en question.

Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'observer comment la hiérarchie s'impose, mais aussi de comprendre comment elle se reproduit, s'intériorise et, dans certains cas, se renverse. Les deux romans montrent en effet que le pouvoir ne se maintient pas uniquement par la contrainte, mais aussi par l'adhésion implicite de ceux qui le subissent. C'est dans cette tension entre soumission et lucidité que se construit la portée critique de ces œuvres. Dès lors, l'étude des hiérarchies sociales dans ces deux romans permet de mettre en lumière non seulement les mécanismes de domination, mais aussi les failles internes qui rendent ces systèmes instables et potentiellement subversifs.

5.1 Le renversement des hiérarchies sociales chez Rachid Mimouni

L'une des dimensions les plus frappantes du roman de Mimouni est sans doute la manière dont il met en scène un ordre social qui se défait progressivement, non par une révolution violente, mais par une série de retournements symboliques qui touchent au cœur même des rapports de pouvoir. C'est là, précisément, ce que Mikhaïl Bakhtine désigne comme le propre de la logique carnavalesque : le bas monte, le haut tombe, et cette inversion ne se produit pas dans la rue mais dans le langage, dans la mémoire, dans la conscience morale.

5.2 Le vieux narrateur face au gouverneur tout-puissant

Pour mesurer l'ampleur du renversement, il faut d'abord comprendre à quel point les deux figures sont éloignées l'une de l'autre dans la hiérarchie du roman. Omar El Mabrouk dispose de tout : un titre officiel, une administration, une force coercitive. Dès son arrivée à Zitouna, il impose son autorité avec une brutalité qui ne laisse aucun doute sur sa position. Il ferme la mosquée, interdit à son propre grand-père d'y entrer, fait déplacer le cimetière, ordonne l'abattage des oliviers centenaires. Sa parole a force de loi. Personne n'ose le contredire ouvertement.

Face à lui, le vieux narrateur n'est rien ou presque. Il est sans titre, sans pouvoir, sans nom même Mimouni ne le nomme jamais. Il raconte son histoire à un jeune étranger qui ne comprend pas sa langue et doit enregistrer ses paroles sur un magnétophone pour ne pas les perdre. Sa mémoire est hésitante, lacunaire, parfois contradictoire. Et pourtant, c'est lui qui parle. C'est lui qui dit, à sa façon, ce que le village a traversé, ce que le pouvoir a détruit, ce qui demeure malgré tout.

Ce que le roman donne à lire, c'est que cette voix humble finit par avoir raison contre le gouverneur. Quand le narrateur décrit la désolation provoquée par les décisions d'Omar, il ne cherche pas à formuler une thèse politique il dit simplement ce qu'il a vu : *« Nous nous aperçûmes alors à quel point notre univers avait été perverti. Il n'existait plus aucun repère. Les chemins avaient changé d'itinéraire, les montagnes d'emplacement. Les plaines s'étaient gondolées, les collines aplanies. » (Mimouni p. 166)*

Cette phrase, dans sa simplicité presque naïve, contient toute la vérité que le discours officiel d'Omar ne veut pas voir. Le gouverneur parlait de progrès, de révolution, de prospérité et le vieux narrateur, lui, observe que plus rien ne ressemble à rien. Que le monde a été « perverti ». Le mot est fort. Il ne dit pas seulement que les choses ont changé ; il dit qu'elles ont été corrompues dans leur essence. Et cette vérité-là, simple et têtue, résiste à toute la rhétorique d'Omar Bakhtine rappelle que le rire carnavalesque n'est pas un simple divertissement : il constitue une forme de vérité que le sérieux officiel ne peut pas tolérer. Or le vieux narrateur, dans sa manière lacunaire, parfois hésitante, presque dérisoire de raconter, produit un effet comparable.

Sa parole ne s'impose pas, elle ne domine pas mais elle dévoile. Et dans cette fragilité même, elle dit ce que le discours triomphant d'Omar est incapable d'assumer.

Il y a dans ce renversement quelque chose de profondément bakhtinien. Le carnaval ne donne pas la parole au puissant il la donne au marginal, à celui qu'on n'écoute pas d'habitude.

Et ici, c'est bien le vieux sans-grade dont la parole traverse le roman et lui donne son sens. Omar est mort à la fin du livre. C'est la voix du narrateur anonyme qui reste .

5.3 Omar et le jeune juge : la chute du tyran

Le deuxième renversement est plus brutal, plus soudain, et peut-être plus spectaculaire. Il se joue dans la confrontation finale entre Omar El Mabrouk, au sommet de son pouvoir, et le jeune juge qui arrive au village comme un inconnu.

Omar n'a jamais été vraiment contesté jusqu'à cet instant. Les villageois souffrent, perdent leurs repères, meurent parfois mais ils ne s'opposent pas. La scène de la coupure de l'eau, qui entraîne des morts dans le village, montre jusqu'où peut aller son arbitraire sans que personne ne s'y dresse vraiment. Son pouvoir semble absolument solide.

Le jeune juge ne dispose d'aucun avantage apparent. Il est jeune, il vient de l'extérieur, il n'a pas de passé dans ce village. Et pourtant, quand il se trouve face à Omar, il pose une question qui fait tout s'effondrer *: « Vous ne vous seriez levés contre le colonisateur que pour le remplacer ? » (Mimouni p. 210)*

Ce qui rend cette scène particulièrement saisissante, c'est son économie dramatique. Le roman ne décrit pas un affrontement bruyant il décrit un silence. Le juge pose sa question, et Omar ne répond pas. C'est dans cet intervalle, dans ce vide que le gouverneur ne peut pas remplir, que se consomme sa chute. Mimouni n'a pas besoin de décrire la honte d'Omar : le silence dit tout. Et ce silence est carnavalesque au sens propre le moment où le masque tombe, où la parole officielle se révèle incapable de se justifier.

Bakhtine nomme ce processus la « dégradation » : le renversement carnavalesque ne se contente pas d'inverser les positions, il ramène le haut vers le bas, vers le concret, vers la vérité incarnée. Ici, la mort d'Omar apparaît précisément comme cela : un homme de discours, de slogans et de promesses, renvoyé à un acte ultime, corporel et définitif. Son pouvoir, qui semblait abstrait et incontestable, se réduit soudain à une réalité brute celle d'un corps qui s'effondre.

Face à cette question, Omar n'a rien à répondre. Il se suicide. La hiérarchie s'est inversée dans toute sa brutalité : un jeune homme inconnu a mis fin au règne d'un homme tout-puissant, non par la force, mais par la parole juste. C'est, au sens le plus exact du terme, un renversement carnavalesque.

5.4 Un renversement qui vient du dedans

Ce qui unit ces deux moments du roman le narrateur contre le gouverneur, le juge contre Omar c'est qu'ils procèdent de la même logique : le pouvoir ne s'effondre pas parce qu'on lui oppose une force égale ou supérieure, mais parce qu'il se révèle creux de l'intérieur. Omar n'est pas vaincu militairement. Il est démasqué. Et c'est précisément parce que son discours et ses actes sont en contradiction permanente que cette démystification était inévitable.

Le narrateur le dit à sa façon, sans théorie, sans grands mots, quand il évoque la promesse d'Omar au moment de son arrivée au village : *« Vous deviendrez riches et gras. Nous construirons ce pays, nous y ferons régner la prospérité et la justice, et tout autour de vous refleuriront les bougainvillées et le rire des enfants. »* (Mimouni p. 88) avant de décrire, pages après pages, exactement le contraire.

C'est dans cet écart entre la parole et la réalité que réside toute la dynamique du roman. Mimouni ne renverse pas l'ordre social par idéologie. Il laisse simplement cet ordre se contredire lui-même, jusqu'à ce que la contradiction devienne insupportable.

Il convient cependant de ne pas idéaliser ce renversement. La mort d'Omar ne restaure pas les oliviers abattus, ne ressuscite pas les morts de la coupure d'eau, ne rend pas au village ses repères perdus. Le carnaval, comme le rappelle Bakhtine, est par nature provisoire : le roi est renversé, mais le royaume reste.

On peut alors se demander si Mimouni, en achevant son roman sur ce renversement spectaculaire, ne souligne pas lui-même les limites d'une telle justice. Comme si le dévoilement du pouvoir, aussi nécessaire soit-il moralement, arrivait toujours trop tard face à la destruction déjà accomplie.

5.5. Les hiérarchies sociales chez Tahar Ben jelloun

L'héritage comme fondement de la hiérarchie masculine

La violence du système hiérarchique s'inscrit d'abord dans la loi de l'héritage. Le roman expose très tôt la mécanique économique qui explique l'obsession du père pour un fils. Les frères du Hadj *« faisaient des spéculations à propos de l'héritage »* et « *attendaient la mort de l'aîné pour se partager une grande partie de sa fortune »* ((Ben Jelloun,p.6) L'homme sans fils est un homme dépossédé, socialement mort avant même de mourir.

Cette logique est présentée dans le roman comme sanctifiée par le religieux mais il faut être précis : ce que Ben Jelloun met en scène, ce n'est pas l'islam comme tel, c'est une interprétation sociale du religieux, la manière dont une société patriarcale s'appuie sur des versets pour naturaliser une hiérarchie de genre qui lui préexiste. Ahmed récite lui-même le verset coranique *« Au mâle, portion semblable à celle de deux filles »* (Ben Jelloun p. 31) non comme une révélation spirituelle, mais comme quelque chose qui lui revient sans raison, traversant sa tête avant de s'évanouir. Le texte sacré est convoqué puis rejeté, comme si le roman refusait d'en faire un argument définitif. Ce glissement entre le religieux et le social est au cœur de la critique implicite de Ben Jelloun. Ahmed le confirme plus tard, sans ambiguïté : *« J'ai bénéficié des lois de l'héritage qui privilégient l'homme par rapport à la femme. J'ai hérité deux fois plus que mes sœurs »* (Ben Jelloun p. 89). La hiérarchie se dit en termes de parts, de biens, de fortune et le religieux en a fourni le langage.

Le père : l'architecte du renversement et son poids sur la femme

Le père incarne la violence douce de la hiérarchie patriarcale. Face à l'impossibilité d'avoir un fils, il ne rompt pas avec la norme : il la manipule, et c'est là le premier geste carnavalesque du roman. La décision de déclarer fille garçon est une inversion fondatrice un monde à l'envers inauguré non par une force extérieure, mais par la volonté d'un homme ordinaire qui refuse d'accepter sa place dans l'ordre naturel. Il dit à sa femme, sur un ton *« ferme et solennel* » : « *Tu es une femme de bien, épouse soumise, obéissante* » (Ben Jelloun p. 11). La femme n'est pas insultée elle est complimentée pour sa soumission. L'obéissance est ici présentée comme une valeur positive, une forme d'excellence féminine. Pourtant, lorsqu'elle résiste à l'une des épreuves rituelles de fertilité, il la frappe (Ben Jelloun p. 10). La violence physique affleure quand la douceur idéologique ne suffit plus.

Le jour de la naissance, la scène est exemplaire : le père tient le bébé dans son bras gauche, tire violemment le voile du visage de sa femme de la main droite et lui dit : *« Pourquoi ces larmes ? J'espère que tu pleures de joie !* » (Ben Jelloun p. 14). Il nie sa réalité, il lui dicte ses émotions. La hiérarchie s'exerce jusque dans le droit à ressentir

Le « pacte du secret » : mascarade sociale et vérité travestie

La scène du pacte est un moment carnavalesque au sens plein. Bakhtine décrit le carnaval comme un espace où les hiérarchies officielles sont suspendues, mais aussi révélées dans leur artificialité par le travestissement même qui les met en scène. C'est exactement ce que fait le pacte : il révèle que l'identité masculine n'est pas une donnée naturelle, mais un costume social que l'on peut décider d'endosser.

Le narrateur note sobrement : *« Ainsi le pacte fut scellé ! La femme ne pouvait qu'acquiescer. Elle obéit à son mari, comme d'habitude »* (Ben Jelloun p. 13). Cette formule comme d'habitude dit tout. L'obéissance n'est pas un choix exceptionnel, c'est la norme ordinaire. Pourtant, quelque chose se déplace : la femme se sent *« enfin dans une complicité avec son époux* » (Ben Jelloun p. 13). Paradoxalement, c'est en participant à une mascarade fondamentale qu'elle accède à une forme de reconnaissance. La hiérarchie est si bien intériorisée qu'elle est vécue comme une libération.

C'est là une des ironies les plus sombres du roman : le travestissement révèle la vérité du système, mais ceux qui le portent ne le lisent pas comme une critique ils le vivent comme une chance.

Ahmed : reproduire l'oppression dont on est victime

Une fois adolescent, Ahmed ne se contente pas de vivre son statut masculin imposé : il l'incarne avec excès, dans une mascarade qui dépasse son auteur. À la maison, *« il se faisait servir par ses sœurs ses déjeuners et ses dîners. Il se cloîtrait dans la chambre du haut* » (Ben Jelloun p. 29). La domination qu'il exerce sur ses sœurs n'est pas naturelle elle est le fruit d'une construction sociale totale mais elle est réelle et vécue comme légitime. Il dit lui-même à sa mère : *« Dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence, elles obéissent, mes sœurs obéissent ; toi, tu te tais et moi j'ordonne ! » (Ben Jelloun p. 30).*

Cette phrase est carnavalesque à double titre : Ahmed sait que le système est absurde, il en voit la mécanique, il nomme l'ironie et pourtant il la perpétue. Le monde à l'envers qu'il incarne ne renverse pas la hiérarchie, il la duplique avec une violence redoublée, précisément parce qu'il est construit sur un mensonge que personne ne peut nommer à voix haute. C'est la logique du carnaval qui tourne mal : quand le masque reste en place trop longtemps, celui qui le porte finit par le confondre avec son visage.

Les sept sœurs : la hiérarchie vécue au plus bas

Les sœurs d'Ahmed incarnent le degré zéro de la hiérarchie sociale. Le père leur ordonne dès la naissance d'Ahmed que *« le respect qu'elles lui devraient était identique à celui qu'elles devraient à leur frère Ahmed » (Ben Jelloun p. 16).* Elles « baissèrent les yeux et ne dirent mot ». Cette scène est elle-même une inversion carnavalesque : des filles plus âgées doivent révérence à un nourrisson parce qu'il est déclaré garçon. La hiérarchie sociale n'a rien à voir avec l'âge ou le mérite elle tient à une parole performative, à une déclaration.

Ahmed lui-même les décrit plus tard avec un regard qui révèle comment il a intériorisé le mépris : *« Tes filles ? Elles sont là, vont et viennent, rasant les murs, attendant le mari providentiel… quelle misère ! » (Ben Jelloun p. 31).* Image saisissante : des femmes qui rasent les murs, comme si elles

n'avaient pas le droit d'occuper l'espace social en plein centre.

Le mariage de Fatima : le corps féminin comme objet social manipulé

Le mariage d'Ahmed avec Fatima ouvre une nouvelle couche de la hiérarchie, et la scène de son arrivée en est la démonstration la plus crue. Deux vieilles femmes *« lui tenaient chacune un bras, elles le lui serraient et lui faisaient mal » pour la conduire vers Ahmed (Ben Jelloun p. 42).* Son corps est littéralement saisi, dirigé, livré. Elle « n'était décidée pour rien ». Ce détail la douleur physique des mains qui serrent dit que la hiérarchie ne se contente pas de contrôler les esprits : elle s'inscrit dans la chair.

Ce que Ben Jelloun met en scène ici, c'est le corps féminin comme objet social manipulé : un corps que l'on déplace, que l'on remet, que l'on installe dans une fonction sans jamais lui demander son consentement. Fatima est *« une petite chose déposée par l'erreur ou la malédiction sur la monotonie quotidienne d'une vie étroite » (Ben Jelloun p. 43).* Elle n'est pas un sujet de la hiérarchie elle en est le produit, réduite à une présence passive dans un système qui a décidé de tout à sa place. Et la pudeur imposée *« ne pas regarder l'homme en face ; ne pas soutenir son regard par soumission, par devoir »* (Ben Jelloun p. 42) n'est pas une valeur : c'est un mécanisme de contrôle des corps féminins codifié en vertu sociale.

prise de conscience à la critique des hiérarchies sociales

Le retournement final est le plus subversif et le plus ambigu. Dans son journal, Ahmed/Zahra écrit : *« Être femme est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie »* (Ben Jelloun p. 54). Cette formulation est remarquable parce qu'elle nomme les deux termes du système avec une lucidité totale. Ahmed a vécu des deux côtés de la frontière et peut dénoncer le mensonge structural.

La décision de renoncer à l'héritage semble confirmer ce retournement : *« Cet argent ne m'intéresse plus. Je le leur abandonne. Je voudrais quitter cette maison sans que la moindre trace du passé ne me suive » (Ben Jelloun p. 89)*. Renoncer à l'héritage, c'est renoncer au fondement matériel et symbolique de la hiérarchie.

Mais il faut s'arrêter ici et poser la question que le roman pose lui-même sans y répondre : Zahra est-elle vraiment libre, ou seulement consciente ? Voir un système n'est pas en sortir.

«Zahra quitte la maison, renonce à l'argent, abandonne le masque mais elle est recherchée pour meurtre, usurpation d'identité, vol d'héritage» (Ben Jelloun p.105). La société ne lâche pas ses hiérarchies parce qu'un individu a décidé de ne plus y croire. Le carnaval se termine toujours : le masque tombe, et ce qui reste n'est ni l'ordre ancien restauré, ni un ordre nouveau, mais une personne entre les deux trop lucide pour revenir, trop seule pour aller vraiment ailleurs. La conscience critique est une libération intérieure, pas une émancipation sociale. C'est peut-être le constat le plus sombre et le plus honnête du roman de Ben Jelloun.

6. Le corps grotesque dans une perspective bakhtinienne

Dans son étude du carnavalesque, Mikhaïl Bakhtine accorde une place centrale au corps dans la poétique du grotesque. Loin d'être une simple enveloppe, le corps devient un espace où se manifestent les rapports de force, les hiérarchies sociales ainsi que diverses formes de résistance silencieuse.

Dans cette perspective, les romans L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni et L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun mettent en scène le corps selon trois modalités complémentaires : d'une part, comme objet de spectacle public où se joue l'honneur collectif ; d'autre part, comme espace de résistance face à l'ordre imposé ; enfin, comme support d'une dynamique de transformation qui participe d'une logique carnavalesque de renversement des identités.

6.1. Le corps comme enjeu de spectacle : l'ours, la foule et la dégradation de Slimane

Dans L'Honneur de la tribu, le combat qui oppose Slimane à l'ours du saltimbanque constitue l'une des scènes les plus puissamment grotesques du roman. Il s'agit d'un spectacle public, organisé dans un espace collectif, devant une communauté entière réunie pour l'occasion. Ce dispositif est fondamentalement carnavalesque au sens de Mikhaïl Bakhtine : la hiérarchie ordinaire est suspendue, la place devient une scène, et le corps celui du géant Slimane est exposé comme enjeu d'un défi qui engage l'honneur de toute la tribu.

Le saltimbanque construit d'emblée le cadre du spectacle par une harangue adressée à la foule entière, culminant dans un défi direct : *« Toi, le géant, veux-tu te mesurer avec mon ours ?* » (Mimouni p. 81) .Après avoir longtemps scruté les assistants, c'est Slimane, observant la scène au dernier rang, que le saltimbanque désigne du doigt. Cette désignation publique est déjà un acte fondateur : le corps du géant est arraché à l'anonymat de la foule pour devenir le représentant de la communauté tout entière. Le narrateur souligne la dynamique du spectacle en décrivant comment, lors de la première rencontre, Slimane sort vainqueur du duel. Le saltimbanque reconnaît lui-même sa défaite : « J'ai vécu aujourd'hui la plus mortifiante expérience de ma pourtant longue existence. Pour la première fois, j'ai vu mon ours terrassé. » (Mimouni p. 81)

Cette première victoire élève le corps de Slimane au rang de symbole communautaire : il ne s'agit plus d'un exploit individuel mais d'une victoire collective. La confrontation homme-bête motif central du grotesque bakhtinien met en équivalence deux corps que tout oppose : la dignité humaine et la bestialité animale. Le corps de Slimane devient le garant de la frontière entre les deux. Chaque année, la même mise en scène recommence, comme le note le narrateur *« Et ainsi, à chaque fin d'été, recommença le combat de l'homme et de la bête. »* (Mimouni p. 81-82). Ce rituel annuel transforme la scène en véritable institution carnavalesque : un temps suspendu, régulier, attendu, où le corps du géant est la fois l'enjeu et le garant de l'ordre symbolique de la tribu. Bakhtine souligne que dans le carnaval, le corps est toujours mis en scène devant une collectivité c'est la foule qui donne sens à l'épreuve du corps individuel. Mais le grotesque intervient précisément là où la gloire bascule. Le texte dit la défaite avec une économie narrative saisissante et c'est cette sobriété même qui frappe :*« Jusqu'au jour où l'homme plia le genou. »* (Mimouni p. 82)

Mimouni ne décrit pas la chute il la nomme à peine. Cette retenue narrative est analytiquement décisive : le grotesque n'est pas ici spectaculaire mais silencieux. La dégradation bakhtinienne chute du haut vers le bas, du glorieux vers le corporel vaincu s'effectue sans mise en scène, presque hors-champ. Ce que Mimouni met en scène avec une acuité particulière, c'est moins la défaite physique que l'abandon social qui la suit immédiatement : *« Silencieusement, Slimane ramassa son burnous et retourna à son champ. On le découvrit le lendemain, adossé au tronc d'un olivier. Il avait cessé de vivre. »* (Mimouni p. 82) . La mort de Slimane n'est pas le résultat du combat : elle survient seul, dans le silence, après que la communauté entière l'a laissé repartir sans un geste. C'est cette absence de solidarité qui constitue la véritable dégradation. Le saltimbanque, en disparaissant, prononce les mots qui la nomment : *« Le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas. »* (Mimouni p. 82) .Cette parole est doublement significative. D'une part, elle désigne le vrai coupable : non pas l'ours, mais la foule qui a regardé sans agir. D'autre part, elle ouvre une dimension prophétique : la dégradation du père annonce une vengeance à venir, c'est-à-dire une forme différée de renaissance non pas du corps de Slimane, mais de l'ordre perturbé par sa mort. Contrairement au modèle carnavalesque classique où la chute du corps précède immédiatement sa renaissance,

Mimouni opère ici un déplacement temporel : la régénération, si elle a lieu, se fera dans l'avenir et dans un autre corps.

Ainsi, le grotesque chez Mimouni prend une dimension profondément critique. Il ne célèbre pas la régénération immédiate, mais révèle la fragilité des constructions collectives fondées sur le spectacle du corps. Le saltimbanque, figure marginale et étrangère, n'a fait qu'activer une logique que la tribu portait déjà en elle : celle d'une communauté qui transforme le corps de ses membres en symbole, puis abandonne ce symbole quand il cesse d'être victorieux.

6.2. Le corps comme résistance silencieuse : Ahmed et la trahison de la chair

Dès le départ, le corps d'Ahmed est pris en otage par la décision du père. Ce dernier a choisi, avant même la naissance, que cet enfant serait un garçon peu importe ce que la nature en dirait. Et pendant un moment, ça tient : les habits masculins, le prénom, les habitudes, tout est mis au service de ce mensonge.

Mais le corps, lui, ne suit pas les ordres. À l'adolescence, il commence à se transformer selon sa propre logique, sans demander la permission à personne. Le narrateur le dit clairement : c'est *« un moment trouble où le corps est perplexe ; en proie au doute, il hésite et marche en tâtonnant »* (Ben Jelloun p. 21). Cette image du corps qui tâtonne est intéressante ce n'est pas encore une révolte consciente, mais une sorte de résistance naturelle, presque involontaire.

C'est la mère qui va tenter de gérer les dégâts en cachant ce que le corps révèle. Elle bande la poitrine d'Ahmed pour empêcher les seins d'apparaître : *« elle s'inquiétait pour ma poitrine qu'elle pansait avec du lin blanc ; elle serrait très fort les bandes de tissu fin au risque de ne plus pouvoir respirer. Il fallait absolument empêcher l'apparition des seins » (Ben Jelloun p. 18)*. Ce détail du bandage dit beaucoup : il faut des efforts de plus en plus grands pour maintenir l'illusion. Et Ahmed le note lui-même : *« la bande de tissu autour de la poitrine me serrait toujours »* (Ben Jelloun p. 19).

La contrainte est permanente, quotidienne ce qui montre bien que le corps ne se laisse jamais vraiment dompter.

Le moment décisif, c'est l'arrivée des règles. Ahmed les ressent comme *« une sorte de fatalité, une trahison de l'ordre »* (Ben Jelloun p. 25). Le mot "trahison" est fort : c'est le corps lui-même qui trahit le mensonge paternel, en imposant une réalité que personne ne peut plus ignorer. Bakhtine parlerait ici du corps grotesque ce corps qui déborde, qui refuse d'être mis en ordre, qui résiste par sa simple existence biologique. Ahmed ne crie pas, ne se révolte pas verbalement. Mais son corps parle à sa place, et c'est peut-être la forme de résistance la plus radicale qui soit.

6.3. La transformation Ahmed-Zahra : renaissance carnavalesque et mort symbolique du corps imposé

La transformation d'Ahmed en Zahra est le moment le plus fort du roman, et c'est aussi le plus bakhtinien. Ce que Bakhtine appelle la "renaissance carnavalesque", c'est l'idée qu'une mort symbolique est nécessaire pour qu'une nouvelle vie puisse commencer que quelque chose de vieux et d'usé doit disparaître pour laisser place à quelque chose de vrai.

Ahmed, c'est exactement ça : une identité morte-née, construite par le père avant même qu'Ahmed puisse exister pour lui-même. Il en prend conscience lui-même quand il demande à son père : *« Suis-je un être ou une image, un corps ou une autorité, une pierre dans un jardin fané ou un arbre rigide ? »* (Ben Jelloun p.27). Cette question, sans réponse, marque le début de la fin du personnage d'Ahmed et le début de Zahra.

La transformation elle-même commence par un geste très simple, très physique : enlever les bandages. *« J'ai enlevé les bandages autour de ma poitrine, j'ai longuement caressé mon bas-ventre. Je n'ai pas eu de plaisir ou, peut-être, j'ai eu des sensations violentes, comme des décharges électriques. J'ai su que le retour à soi allait prendre du temps, qu'il fallait rééduquer les émotions et répudier les habitudes »* (Ben Jelloun p.63). Ce passage est important parce qu'il montre que la renaissance n'est pas un soulagement immédiat c'est un choc, presque douloureux. Le corps a été comprimé si longtemps qu'il ne sait plus comment exister librement.

La rencontre avec la vieille femme pousse cette transformation encore plus loin. Elle arrache littéralement le voile d'Ahmed et lui pose la question que tout le roman tourne autour d'elle : *« Que caches-tu sous ta djellaba, un homme ou une femme, un enfant ou un vieillard, une colombe ou une araignée ? »* (Ben Jelloun p. 63). Et Ahmed-Zahra répond honnêtement, peut-être pour la première fois : *« Je ne le sais pas moi-même. Je sors à peine d'un long labyrinthe où chaque interrogation fut une brûlure… j'ai le corps labouré de blessures et de cicatrices » (Ben Jellounp. 63).* C'est cette ignorance-là, cette incertitude assumée, qui marque vraiment la rupture avec l'identité imposée par le père.

Enfin, la découverte du corps se fait par le corps lui-même sans père, sans discours, sans masque. Ben Jelloun écrit que *« la découverte du corps devait passer par cette rencontre de mes mains et de mon bas-ventre » (Ben Jelloun p.64).* Zahra apprend à exister à partir de sa propre chair, ce que le carnaval bakhtinien célèbre justement : la victoire du corps réel sur les mots qui prétendaient le définir.

7. Polyphonie et pluralité des voix dans L'Honneur de la tribu et L'Enfant de sable : vers une vérité non univoque

Dans les sections précédentes, l'analyse s'est principalement attachée aux discours des personnages et à la manière dont ils mettent en scène les tensions liées au pouvoir et à son langage. Cependant, limiter l'étude à ce qui est dit ne suffit pas à rendre compte de la complexité des deux œuvres. Il importe également d'examiner comment ces discours sont portés et organisés par la structure narrative elle-même.

Dans cette perspective, les romans de Rachid Mimouni et de Tahar Ben Jelloun apparaissent comme des espaces profondément polyphoniques, où plusieurs voix coexistent sans être réduites à une vérité unique. Le choix des narrateurs, la circulation des paroles et la fragmentation des points de vue participent ainsi à la construction d'un dispositif narratif ouvert, que l'on peut rapprocher du dialogisme théorisé par Mikhaïl Bakhtine.

Il s'agira donc de montrer comment, dans ces deux romans, la polyphonie narrative ne constitue pas un simple procédé formel, mais une véritable stratégie esthétique et politique, permettant de faire coexister plusieurs vérités et de résister à toute forme de discours autoritaire et univoque.

7.1. La polyphonie dans L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni

Jusqu'ici, l'analyse s'est intéressée aux discours tenus par les personnages autour des mots d'Omar El Mabrouk, ainsi qu'à la manière dont la langue du pouvoir révèle ses propres contradictions. Cependant, Rachid Mimouni ne se limite pas à mettre en scène un discours officiel pour en souligner les failles. Il opère également un choix narratif essentiel, en décidant qui prend en charge le récit.

Ce choix constitue en lui-même un geste à la fois politique et esthétique, que l'on peut éclairer à travers la notion de dialogisme développée par Mikhaïl Bakhtine, selon laquelle le roman est un espace où coexistent plusieurs voix autonomes, sans qu'aucune ne parvienne à imposer définitivement son autorité. Ce choix constitue en lui-même un geste à la fois politique et esthétique, que l'on peut éclairer à travers la notion de dialogisme développée par Mikhaïl Bakhtine, selon laquelle le roman est un espace où coexistent plusieurs voix autonomes, sans qu'aucune ne parvienne à imposer définitivement son autorité.

Le roman s'ouvre sur une voix sans nom. Un vieillard du village prend la parole dès la première page, et la première chose qu'il dit, c'est qu'il parle pour une machine qui ne comprend pas : *« Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis »* (Mimouni p.11). Cette phrase inaugurale est tout sauf anodine. Elle instaure un cadre de communication profondément instable : le narrateur s'adresse à quelqu'un qui ne partage pas sa langue, et il en a pleinement conscience. Il parle pourtant. Le magnétophone tourne, capte des mots qui resteront peut-être longtemps inaccessibles à celui qui les reçoit. C'est précisément cette incompréhension assumée qui donne au récit sa portée subversive.

Le narrateur explique par ailleurs que sa langue *« est tombée en désuétude », qu'ils ne sont plus que quelques survivants à la parler, et qu'elle « disparaîtra avec eux »* (Mimouni p.11). L'acte de raconter apparaît ainsi comme une forme de résistance contre l'oubli une résistance fragile, vouée peut-être à l'échec, puisqu'elle repose sur un support dont on ne sait même pas s'il sera un jour compris. Le récit devient alors précaire, incertain, à l'opposé du discours officiel qui se présente, lui, comme stable, maîtrisé et sans fissure.

Dans cette perspective, on peut rapprocher cette opposition de ce que Bakhtine désigne comme le « mot autoritaire » un discours fermé, indiscutable, qui ne laisse pas de place à la réplique. Le discours d'Omar El Mabrouk semble fonctionner selon cette logique : venu de l'extérieur, porté par l'autorité de l'État, il prétend dire le vrai au nom du Progrès. À cette parole close, le

roman oppose une autre forme de discours ouverte, hésitante, lacunaire. Et cette opposition ne tient pas seulement au contenu : elle réside dans la manière de dire, et dans la position même de celui qui parle Cette incertitude se manifeste concrètement dans la langue du narrateur, à

travers les modalisateurs qui jalonnent son récit. Il affirme ainsi : *« Je crois qu'il y eut quelques honteux soulagements au constat de l'absence d'Omar El Mabrouk »* (Mimouni p.150). L'expression « je crois » ne traduit pas une faiblesse, mais plutôt une forme d'honnêteté face à la mémoire. Là où Omar affirme, décide et impose, le vieillard doute, nuance, propose. On peut voir dans cette hésitation une stratégie narrative essentielle : elle empêche toute clôture du sens et ouvre le récit à une pluralité d'interprétations.

L'anonymat du narrateur renforce cet effet. Contrairement à Omar El Mabrouk, porteur d'un nom, d'un statut et d'une légitimité officielle, le vieillard demeure sans identité fixe. Il semble moins représenter un individu qu'incarner une mémoire collective, celle du village et de ses oubliés. Dans cette optique, sa parole peut être comprise comme l'expression d'une multiplicité de voix sociales, ce que Bakhtine conceptualise sous le terme d'hétéroglossie. Le vieillard ne parle pas la même langue qu'Omar ni au sens linguistique, ni au sens symbolique. Il porte une parole marginale, menacée, mais précisément porteuse d'une vérité que les discours dominants ne peuvent produire. Le magnétophone joue, dans ce dispositif, un rôle essentiel. Objet moderne, associé au monde d'Omar et au progrès technocratique, il devient paradoxalement le vecteur d'une parole ancienne et menacée. Ce renversement est porteur d'une ironie significative : l'outil du monde nouveau sert à conserver ce que ce même monde contribue à faire disparaître. Le magnétophone ne se contente donc pas d'enregistrer : il transforme une parole locale en archive potentielle, tout en soulignant l'incertitude de toute transmission. Comme le montre la scène finale, le juge « ne connaissait pas notre langage » et les villageois durent *« utiliser la langue du Coran » pour se faire comprendre* (Mimouni p.207). La question linguistique traverse ainsi tout le roman et en constitue l'un des enjeux majeurs : qui parle, dans quelle langue, et pour être compris par qui.

On comprend alors pourquoi Mimouni n'a pas recours à un narrateur omniscient. L'incertitude mémorielle du vieillard ne constitue pas une faiblesse du récit, mais l'une de ses conditions de vérité. Parce qu'elle est partielle, hésitante, traversée de doutes, cette parole ne peut prétendre imposer une version définitive des faits.

Elle témoigne sans conclure. Elle ouvre sans refermer. On peut ainsi considérer qu'elle participe de cette dynamique propre au roman, qui consiste à résister à toute forme de monologisme en laissant coexister plusieurs perspectives sur une même réalité .

La dernière phrase du roman vient prolonger cette logique. Le vieillard déclare : *« Je crois bien que j'ai envie de mourir »* (Mimouni p.216). Le retour du modalisateur « je crois » fait écho à l'ensemble du récit. Mais c'est surtout l'absence de clôture qui frappe : aucun verdict, aucune morale, aucune synthèse imposée. Le discours d'Omar El Mabrouk se voulait totalisant et définitif. Celui du vieillard, au contraire, demeure ouvert, fragile, inachevé. Ainsi, le roman ne tranche pas entre les vérités : il en organise la coexistence, dans une tension constante qui en constitue toute la richesse.

7.2. La polyphonie dans L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun

Après avoir mis en évidence la manière dont la pluralité des voix se manifeste dans L'Honneur de la tribu, notamment à travers un discours marqué par l'ironie et la fragilisation de l'autorité narrative, il convient à présent d'examiner une autre forme de déploiement du dialogisme dans

L'Enfant de sable Si, chez Mimouni, la polyphonie se construit de manière implicite, à travers un récit encadré et traversé par des tensions internes, chez Ben Jelloun, elle devient explicite et structurante, reposant sur une multiplication des conteurs et une mise en scène du récit comme espace de confrontation.

Si les sections précédentes ont montré comment certains discours institutionnels, paternels, sociaux se retournent contre eux-mêmes par l'écart entre ce qu'ils énoncent et ce qu'ils produisent, il faut ici changer d'angle. Ce n'est plus le contenu des discours qui est en jeu, mais la structure même du roman, c'est-à-dire la façon dont Ben Jelloun a construit un dispositif narratif qui, par nature, refuse toute vérité centrale. L'histoire d'Ahmed/Zahra n'est pas racontée : elle est disputée. Et c'est précisément cette dispute qui constitue le cœur du dialogisme bakhtinien tel qu'il s'incarne ici.

Bakhtine définit le roman polyphonique comme le lieu où « plusieurs consciences indépendantes et non fusionnées » se rencontrent, sans que la voix de l'auteur vienne les hiérarchiser ou les absorber dans une vérité unique. L'Enfant de sable pousse cette logique dans ses dernières conséquences : non seulement aucune voix n'y domine, mais le roman thématise cette absence de domination, en faisant de la circulation conflictuelle du récit son sujet même.Dès les premières pages, le roman s'ouvre non sur un narrateur souverain, mais sur une scène d'énonciation collective. Le cadre est celui de la halqa, ce cercle de conteurs oraux du Maghreb, espace public et précaire, où la parole est toujours susceptible d'être interrompue ou reprise. Le premier conteur, Si Abdel Malek, se présente comme un passeur entre un journal intime celui qu'Ahmed aurait laissé et le public de la place. Mais très vite, cette position d'autorité se fissure. Il avoue d'emblée l'incertitude de sa propre transmission : *« Pour vous raconter cette histoire, je n'ouvrirai même pas ce cahier, d'abord parce que j'en ai appris par cœur les étapes, et ensuite par prudence »* (Ben Jellounp. 5). La prudence invoquée est significative : ce n'est pas la fidélité au texte qui guide le conteur, mais quelque chose d'autre, de plus obscur, qui tient à la fois à la peur et au désir de contrôle. La parole narrative se présente donc, dès son origine, comme lacunaire et stratégique.

La rupture décisive intervient au chapitre six, lorsqu'un homme surgit du public, agitant sa canne, et prend la parole pour contester le premier conteur : *« Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire »* (Ben Jelloun p 27). Il se présente comme le frère de Fatima, prétend avoir été témoin des événements et affirme même détenir le véritable journal d'Ahmed : « Le journal d'Ahmed, c'est moi qui l'ai ; c'est normal, je l'ai volé le lendemain de sa mort » (Ben Jelloun p.27).

À partir de là, le récit change de statut. Le roman ne se contente plus de raconter une histoire : il met en évidence la manière dont cette histoire se construit, se transmet et se conteste. Chaque version apparaît alors comme située, portée par un point de vue particulier, avec ses limites et ses intérêts .

Dans cette perspective, l'hétéroglossie la coexistence de discours socialement situés et parfois contradictoires chez Bakhtine n'est plus seulement un effet de style, mais devient un principe structurant du texte.

Ce que le roman ne fait pas, c'est trancher. Lorsque l'intrus monte sur la terrasse et reprend le récit, le premier conteur ne disparaît pas. Il revient, s'assied avec les autres et dit simplement : *« Bienvenue, oui ! Je ne fais que poursuivre ton histoire. Je t'ai peut-être bousculé. Excuse mes gestes d'impatience »* (Ben Jelloun p.28).

À partir de là, les deux voix coexistent. Aucune ne parvient à annuler ou à remplacer complètement l'autre. Le texte les maintient côte à côte, sans arbitre pour départager les versions.

Cette logique se prolonge et s'amplifie dans la dernière partie du roman. Après la mort du conteur originel, trois figures Salem, Amar et Fatouma reprennent chacune le fil de l'histoire à leur manière, et leurs versions s'avèrent difficilement conciliables.

Salem propose une fin violente : Ahmed aurait été étranglé par Abbas après une tentative de résistance. Amar rejette immédiatement cette version : *« Tu as tout inventé et tu t'es identifié aussi bien à Abbas qu'à la malheureuse Zahra. Tu es un homme pervers »* (Ben Jelloun p.58), avant de proposer une autre fin, plus calme, presque contemplative *:« Je crois qu'il n'a» jamais quitté sa chambre en haut sur la terrasse de la grande maison. Il s'y est laissé mourir (Ben Jelloun* p.64).

Fatouma, quant à elle, va encore plus loin. Elle se présente comme quelqu'un qui a vécu au cœur même de ce secret et de ce corps, et déclare *: « J'ai vécu dans l'illusion d'un autre corps, avec les habits et les émotions de quelqu'un d'autre »* (Ben Jelloun p.69).

Ces trois versions ne sont pas hiérarchisées. Le texte ne choisit pas entre elles. Il les maintient en parallèle, et c'est dans cette coexistence non résolue que se joue la vérité du roman non pas

une vérité de contenu, mais une vérité de forme. L'identité d'Ahmed échappe à toute version unique, parce qu'elle a toujours été construite par les récits des autres : le père, la sage-femme, la société… et désormais les conteurs eux-mêmes.

Au chapitre dix-sept, une nouvelle voix apparaît : un personnage aveugle, venu d'ailleurs, qui évoque un univers mental proche de certaines œuvres de la littérature fantastique sans qu'on puisse affirmer avec certitude qu'il s'agit d'une référence directe et intentionnelle.

Ce personnage ajoute une nouvelle couche au récit : il a lui-même rencontré une femme mystérieuse qui lui a raconté une histoire qu'il ne comprend pas entièrement. On est dans une histoire dans une histoire dans une histoire. Chaque niveau est incomplet. Chaque voix ne sait qu'une partie de ce qui s'est passé.

Ce n'est pas seulement un effet de style, mais plutôt une forme de nécessité narrative. L'Enfant de sable ne pouvait sans doute pas raconter Ahmed autrement. Un récit porté par un seul narrateur, qui aurait tout expliqué dès le début, aurait donné un roman très différent peut-être plus lisible, mais probablement moins fidèle à la complexité du personnage .Car Ahmed est précisément un être dont l'identité n'a jamais été simple ni stable. Elle est constamment traversée et reconstruite par les discours des autres. C'est pourquoi la forme fragmentée et polyphonique du roman semble moins un choix décoratif qu'une manière de reproduire cette instabilité.

La dernière image du roman condense en quelques lignes ce mouvement d'ensemble. Le conteur réapparaît après une longue absence, tenant un cahier dont les pages sont désormais vides : *« Le livre est vide. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre »* (Ben Jelloun p.81). Puis il conclut en posant ce livre devant l'assistance *: « Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine »* (Ben Jelloun p.84).

Cette fin peut être lue moins comme une clôture que comme une ouverture paradoxale. Elle suggère que l'histoire d'Ahmed ne peut pas être fixée dans un récit unique, puisqu'elle n'ajamais appartenu à une seule voix. Elle circule, se transforme et se contredit, à l'image même de son identité tout au long du roman.Le cahier effacé devient alors une image signifiante : celle d'un texte qui met en scène, jusqu'à son terme, l'impossibilité de stabiliser une vérité unique.

Le cahier effacé devient alors une image signifiante : celle d'un texte qui met en scène, jusqu'à son terme, l'impossibilité de stabiliser une vérité unique.

Conclusion générale

Au terme de cette étude, il apparaît que l'esthétique carnavalesque constitue, dans les deux œuvres analysées, bien plus qu'un simple procédé stylistique. Elle se révèle comme un véritable dispositif critique, fondé sur des mécanismes précis tels que la parodie des discours officiels, le renversement des hiérarchies, le recours au grotesque corporel et la polyphonie narrative. À travers ces procédés, Rachid Mimouni et Tahar Ben Jelloun interrogent les fondements des pouvoirs qui structurent leurs sociétés respectives.

La première hypothèse, selon laquelle le carnavalesque se manifeste à travers la parodie des discours officiels, se trouve pleinement confirmée. Chez Mimouni, le discours du progrès et de la modernisation administrative se retourne contre lui-même : plus il prétend construire, plus il détruit ; plus il se réclame de la révolution, plus il en reproduit les mécanismes oppressifs. Chez Ben Jelloun, la parole religieuse et juridique subit un processus comparable de subversion : utilisée comme caution divine, elle finit par légitimer un mensonge fondateur. Dans les deux cas, le langage institutionnel conserve ses formes, mais perd progressivement sa fonction de vérité — ce que Bakhtine nomme la désacralisation par retournement interne.

La deuxième hypothèse, portant sur la différence d'usage du carnavalesque chez les deux auteurs, s'avère particulièrement féconde. Mimouni mobilise le carnavalesque dans une perspective satirique et politique, en dénonçant les dérives du pouvoir postcolonial algérien. Ben Jelloun l'oriente vers une réflexion plus symbolique et identitaire, centrée sur les questions de genre, d'identité et de transmission culturelle. Malgré ces différences, les deux démarches convergent dans leur capacité à dévoiler ce que les discours dominants cherchent à dissimuler.

Sur le plan narratif, les deux romans présentent également une dimension polyphonique que l'on peut rapprocher du dialogisme bakhtinien. Dans L'Honneur de la tribu, la parole fragmentaire et incertaine du narrateur anonyme s'oppose à la rigidité du discours autoritaire d'Omar El Mabrouk. Dans L'Enfant de sable, la multiplicité des voix narratives les conteurs successifs, les versions contradictoires, le cahier effacé final empêche toute interprétation unique et reflète l'instabilité fondamentale de l'identité du personnage principal. La forme romanesque devient ainsi le prolongement des enjeux thématiques Il convient toutefois de souligner que la portée du carnavalesque demeure limitée et provisoire. Chez Mimouni, la chute d'Omar ne suffit pas à réparer les destructions causées : les oliviers sont abattus, . les morts

de la coupure d'eau ne ressuscitent pas. Chez Ben Jelloun, la transformation d'Ahmed en Zahra constitue une libération intérieure, mais ne garantit pas une véritable émancipation sociale — Zahra reste recherchée, isolée, entre deux identités. Le carnavalesque, comme le rappelle Bakhtine lui-même, est par nature provisoire : il révèle les failles de l'ordre établi sans les combler durablement.

En définitive, cette étude montre que le carnavalesque, tel que théorisé par Bakhtine, constitue un outil d'analyse particulièrement pertinent pour la littérature maghrébine d'expression française. Il permet de mettre en lumière des procédés essentiels — subversion du langage, remise en cause des hiérarchies, pluralité des voix — qui font de la littérature un espace de résistance symbolique face aux pouvoirs établis. À travers leurs œuvres, Mimouni et Ben Jelloun s'inscrivent ainsi dans une tradition littéraire où le rire, la parodie et le renversement deviennent des formes profondes de critique et de connaissance.

Bibliographie

Reference Bibliographique

I. Corpus littéraire / Œuvres primaires

Ben Jelloun, T. (1985). *L'Enfant de sable.* Éditions du Seuil.

Mimouni, R. (1989). *L'Honneur de la tribu.* Stock.

II. Ouvrages théoriques / Livres critiques

Boughachiché, M. (s. d.). *La littérature algérienne de langue française 1900-2000 : émergence, parcours, réception critique* (pp. 1-31). Université Frères Mentouri Constantine I.

Redouane, N. (2014). Mimouni, Rachid (1945-1995). Dans A. A. Bekkat (Dir.), *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française de 1990 à 2010* (pp. 244-252). Chihab Éditions. https://doi.org/10.3917/chihab.azza.2014.01.0244

Zeghnouf, C. (2020). *Littérature maghrébine d'expression française* [Polycopié de cours]. Université des frères Mentouri.

III. Articles de revues scientifiques

Benchehida, M. (1999). L'imaginaire maghrébin dans *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni. *Insaniyat*, *3*(3), 85-101. https://asjp.cerist.dz/en/article/41853

IV. Thèses et mémoires universitaires

Houichi, A. (2009). *Oralité et écriture dans L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni* [Mémoire de magistère non publié]. Université El Hadj Lakhdar – Batna.

Zouainia, R., & Mouahbia, S. (2022). *La Société Algérienne et ses mutations dans L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni* [Mémoire de master non publié]. Université 8 Mai 1945 – Guelma.

V. Webographie / Sources électroniques

Encyclopædia Universalis. (s. d.). Rachid Mimouni (1945-1995). https://www.universalis.fr/encyclopedie/rachid-mimouni/

Marras, J. (2024, 27 juin). La littérature marocaine. *Aux livres etc.* https://auxlivresetc.substack.com/p/litterature-marocaine

Résumé

Ce travail de recherche porte sur l'étude du carnavalesque dans deux romans maghrébins d'expression française : L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni et L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun. L'objectif principal de cette étude est de montrer comment l'esthétique carnavalesque permet aux deux auteurs de critiquer les pouvoirs politiques, patriarcaux et sociaux à travers l'ironie, la satire, le grotesque et le renversement des hiérarchies. Pour réaliser cette recherche, nous avons adopté une approche socio-critique fondée sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine concernant le carnavalesque. Cette méthode nous a permis d'analyser les relations entre les textes littéraires et leur contexte social, ainsi que les procédés de contestation présents dans les deux œuvres.

Les résultats de l'étude montrent que les deux romans utilisent le carnavalesque comme un moyen de dénoncer les abus de pouvoir et les contradictions de la société maghrébine. Chez Rachid Mimouni, le carnavalesque prend une dimension politique et satirique à travers la critique du pouvoir postcolonial. Chez Tahar Ben Jelloun, il se manifeste surtout dans la remise en question des normes patriarcales et des discours religieux et sociaux liés à l'identité et au genre. Ainsi, le carnavalesque apparaît comme un outil littéraire de contestation et de réflexion critique.

Mots-clés : carnavalesque, satire, hiérarchie sociale, littérature maghrébine, critique sociale, identité, pouvoir.

الملخص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة الكرنفالية في روايتين من الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، وهما L'Honneur de la tribu للكاتب Rachid Mimouni وL'Enfant de sable للكاتب Tahar Ben Jelloun. تهدف الدراسة إلى إبراز كيفية توظيف البعد الكرنفالي في نقد السلطة السياسية والاجتماعية والأبوية من خلال السخرية والمفارقة وقلب الهرميات الاجتماعية.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج السوسيو-نقدي بالاستناد إلى نظرية ميخائيل باختين حول الكرنفالية، وذلك لتحليل العلاقة بين النصوص الأدبية والسياق الاجتماعي والثقافي، والكشف عن مظاهر النقد والاحتجاج داخل الروايتين.

أظهرت نتائج الدراسة أن الكرنفالية تشكل وسيلة أدبية فعالة لفضح تناقضات المجتمع المغاربي وانتقاد مظاهر السلطة. ففي رواية رشيد ميموني يظهر البعد الكرنفالي من خلال السخرية من السلطة السياسية بعد الاستقلال، بينما يتجلى عند الطاهر بن جلون في نقد النظام الأبوي والصور الاجتماعية المرتبطة بالهوية والجنس. وهكذا تبرز الكرنفالية كآلية أدبية للتفكير والنقد الاجتماعي.

الكلمات المفتاحية: الكرنفالية، السخرية، الهرمية الاجتماعية، الأدب المغاربي، النقد الاجتماعي، الهوية، السلطة.

Abstract

This research studies the carnivalesque dimension in two Maghrebi French-language novels : L'Honneur de la tribu by Rachid Mimouni and L'Enfant de sable by Tahar Ben Jelloun. The main objective of this study is to show how the carnivalesque aesthetic enables both authors to criticize political, patriarchal, and social powers through irony, satire, grotesque elements, and the inversion of hierarchies.

This research adopts a socio-critical approach based on Mikhail Bakhtin's theory of the carnivalesque. This methodology allows us to analyze the relationship between literary texts and their social context, as well as the forms of contestation expressed in the two novels.

Keywords : carnivalesque, satire, social hierarchy, Maghrebi literature, social criticism, identity, power.

Bibliographie