

Tombéza ou le discours éclaté de Rachid Mimouni
(*Tombéza* o el discurso fragmentado de Rachid Mimouni)
(*Tombéza* or the fragmented discourse of Rachid Mimouni)

Robert Elbaz

University of Haifa, Department of French, Mount Carmel, Haifa, Israel, Tél. : 972 48249817, Fax : 972 48249733, Courriel : robert_elbaz@yahoo.com

BIBLID [1132-3310 (2003) 12, 71-80]

Résumé

Le discours romanesque de Mimouni vacille entre l'être et le non-être, entre l'énonciation et le silence, entre sens et non-sens. Il demeure sans conclusion, la problématisation de son référent étant incontournable. C'est pourquoi il ne pourra se suffire que de son ressassement incommensurable, que du cri et du délire de sa répétition indéterminée.

Mots-clés : Conscience narrative. Sujet d'énonciation. Quête du signe. Roman. Algérie.

Resumen

El discurso de la novela de Mimouni vacila entre el ser y el no ser, entre la enunciación y el silencio, entre el sentido y el sin-sentido. Termina sin una conclusión, siendo ineludible el problema de su referente por lo que sólo podrá bastarse a sí mismo con su redundancia inconmensurable, el grito y el delirio de su repetición indeterminada.

Palabras clave : Conciencia narrativa. Sujeto de la enunciación. Búsqueda del signo. Novela. Argelia.

Abstract

Mimouni's novelistic discourse hovers between being and non-being, between enunciation and silence, between sense and non-sense. It remains without conclusion, the problematisation of its referent being unsurpassable. This is why it will be limited to an endless redundancy, to the cries and delirium of its indeterminate repetition.

Keywords : Narrative consciousness. Enunciating subject. Quest of the sign. Novel. Algeria.

Tombéza, de Rachid Mimouni, publié en 1984, presque dix ans avant son dernier roman, *La Malédiction* (1993), constituerait, à notre sens, sinon le couronnement de son œuvre, du moins le récit le plus synthétique, et le plus complet, au niveau de la forme, de son corpus romanesque. Les textes qui ont suivi n'ont fait que reprendre, parfois de façon redondante, les questions fondamentales qu'il avait (re)travaillées dans ce roman. Il s'agirait globalement de la désintégration du discours identitaire, autant individuel que collectif, menée jusqu'au point de non-retour de la conscience narrative. Jusqu'à l'extrême limite de la logique narrative qu'il avait

initée dans *Le Fleuve détourné* (1982) et diversifiée dans *L'Honneur de la tribu* (1989). La performance narrative est attribuée, cette fois-ci, à une conscience narratrice vouée à la disparition.

1. Du sujet d'énonciation

Depuis midi je suis dans cette pièce qui fait office de débarras, de lieu d'entreposage des balais et produits d'entretien, et aussi de W.C. où les parents des malades grabataires ou impotents viennent vider les pots de chambre en plastique dans un bidet antédiluvien. Les infirmières de passage ne font qu'entrouvrir la porte, avant de refluer, rapidement suffoquées par les miasmes de merde et d'urine rance que je respire. (Mimouni, 1984 : 9)

Ce premier paragraphe –repris à la fin du roman, constituant ainsi la fermeture d'un cercle narratif– introduit le “je” du sujet énonciateur absent de son acte d'énonciation de par le manque de transitivité de son discours. Le récit ne passe plus *outré*. Non seulement parce que le sujet est réduit à un espace des plus exiguës et des plus imperméables, étant donné sa taille et les odeurs suffocantes qui y sévissent, –un espace dans lequel la parole ne peut point se déployer. Mais aussi parce que nous savons dès les premières pages, et même dès ce premier paragraphe –car nous ne comprenons pas pourquoi ce malade est transféré dans ce débarras, à moins que ce soit sous l'ordre de quelque pouvoir– que cette voix est en voie d'extinction, qu'elle divague pour sombrer bientôt dans l'inconscience. Nous comprenons après coup que le malade est transféré dans ce débarras pour quelques heures seulement et pour être finalement exécuté à la dérobée, en l'absence de tout témoin inquisiteur. Cette diminution de l'espace propre au déploiement du mandat narratif va de pair avec l'aphonic du sujet énonciateur et, en fait, *suspend* le récit du début jusqu'à la fin du roman. Le récit ne peut donc se faire qu'*en lui-même* et pour lui-même.

Il y aurait, de toute évidence, évolution dans le champ narratif de Mimouni. On passe d'un récit dont la performance dialogique demeure impossible dans *L'Honneur de la tribu* à un récit performé à l'intérieur d'une conscience narratrice qui coïncide indéfiniment avec elle-même (et peu importe l'ordre chronologique de l'œuvre dans sa totalité, car tous ces textes constituent des coups d'essai dont l'actualisation ne se confirme que dans l'archi-récit global de Mimouni). Ce qui fait qu'au bout du compte le récit est en retrait perpétuel par rapport à lui-même, qu'il aspire au non-sens et au silence. Qu'il est limité à cet espace qui ouvre le livre et qui le clôt, –et tout le discours est *suspendu* entre ces deux moments. À cet espace où la parole disparaît. Ceci est véritablement le point d'arrivée de toute la dynamique textuelle de Mimouni,

et tous ces romans ne font que reprendre cette incapacité du récit de se déployer, de devenir parole vivante. La stérilité fondamentale que recèle son récit aspire à ce silence indépassable où l'œuvre demeure irrécupérable.

Pourtant, malgré le manque performatif du sujet d'énonciation, un récit pluriel s'étale, même si sur un mode négationnel, du début jusqu'à la fin du roman. Et ce sujet absent de son discours fonctionne à coups d'associations, –ceci étant la seule logique relationnelle possible, entre tous les événements narratifs relatés, pour une telle conscience narratrice. Cette stratégie associative génère les temps et les espaces auxquels le texte va référer. En effet, le texte accuse une interpénétration des espaces et des temps et tout se meut dans le présent de la conscience narratrice qui ne connaît pas de linéarité temporelle. Tombéza, par exemple, se rappelle la main de Brahim, l'infirmier qui finira par représenter la mauvaise conscience de Tombéza, se serrant autour de son cou comme un étou ; ce moment est vécu comme la répétition d'un autre moment qui lui est identique, et c'est la main de Messaoud, son grand-père maternel qui lui serre le cou. Ces deux mains, celle de Brahim et celle de Messaoud, coïncident l'une avec l'autre, ces deux expériences étant associées dans le présent de cette conscience narratrice.

Et c'est précisément cette énonciation occultée qui va permettre au narrateur d'adopter une pluralité de positions de sujets, en conformité avec les sujets discursifs multiples que cet espace social recèle. En fait, tous les us et coutumes de cette société sont passés au crible, et ce sont ces pratiques sociales variées qui composent tous les micro-récits parsemant le texte de bout en bout. Ainsi, on passe en revue, selon la chronologie du roman, le système médical avec l'expérience hospitalière et du point de vue des patients et de celui du personnel, qui n'ont aucune commune mesure ; l'abus de pouvoir du système judiciaire et de la police ; les coupures d'eau et ce qui en découle au niveau du quotidien pour tout un chacun ; le statut de la femme, surtout la femme violée, comme la mère de Tombéza lui-même, qui est accusée et punie sévèrement par son père, pour son propre viol ; la pratique religieuse sous tous ses aspects ; la planification des villes et les nouveaux H.L.M. ainsi que l'octroi des logements et les pots de vin qui vont avec ; l'exploitation du colonisateur et l'assujettissement du colonisé du temps de la colonisation ; l'alcool et sa consommation dans des cafés sordides par les masses en mal d'être ; le système scolaire avant et après la colonisation et le statut économique avilissant des

professeurs ; les supermarchés d'état et les queues interminables pour obtenir les produits de consommation en pénurie perpétuelle, etc.

Cette conscience narratrice permet donc la multiplicité des sujets d'énonciation car à l'intérieur de ce monologue intérieur peuvent s'articuler toutes les bribes du discours, les sous-textes et micro-textes de cette réalité algérienne. Ils couvrent chacun un aspect de cette réalité invivable de l'après-guerre. *Tombéza* n'est en fait que la somme de tous les micro-récits traitant de ces réalités sociales qui le composent, et l'autobiographie rétrospective du narrateur en question passe par tous ces micro-récits qui jalonnent le texte du roman. Le sujet se vide perpétuellement pour donner voix à tous ces sujets en manque de parole : il constitue véritablement un relais pour toutes ces bribes du discours social, une sorte d'entonnoir à travers lequel se déversent les actes de paroles multiples et variés de tous les sujets virtuels au sein de cette société. Ainsi l'on passe d'un espace ambiant à un autre pour retrouver cette même gangrène qui sape à la base l'être même de cette structure sociale. La fête du Mouloud comme pratique sociale, par exemple, et ce qu'il en reste dans cette Algérie modernisée. Il s'avère que toute la signification du Mouloud est perdue avec l'installation des masses dans des H.L.M. ; et les retombées sont néfastes pour la praxis sociale dans sa totalité :

Chez nous, le Mouloud était la plus grande fête de l'année. Un peu l'équivalent de Noël pour les chrétiens. Il a longtemps représenté pour moi le symbole même de la fête. J'en gardai comme une image de vaste feu d'artifice, une multitude de bougies trouant l'obscurité, un festival de pétards éclatant dans la nuit, un grand feu de bois sur la place centrale du village des airs de zorna, des battements de tambourins, répercutés par les montagnes, les hommes qui revêtaient des robes pour surgir brusquement au milieu du cercle féminin et danser au rythme des claquements de mains, cela sous un grand ciel d'étoiles... Aujourd'hui plus rien de tout cela n'existe, on a tout perdu, jusqu'à l'habitude de célébrer nos fêtes. À cause des H.L.M., sans doute. Aller vers la ville, signe de réussite. La misère rurale définitivement abandonnée. Je ne malaxerai plus cette terre jaunâtre et sèche [...] je vais monter vers la ville pour habiter une maison en dur, où l'eau coule d'un bout de tuyau chromé, où la lumière vient d'un petit bouton sur le mur, où le sol n'est pas de terre battue mais de carreaux réguliers et lisses. J'achèterai un appareil photo et porterai une chemise blanche et des lunettes de soleil les jours de fête quand j'irai rendre visite aux gens du douar. Je n'oublierai pas de distribuer une pièce de monnaie et un bonbon à tout enfant venu m'embrasser. Mais cela devient un calvaire quand ces paysans viennent me voir dans mon H.L.M. [...] moi, je n'ai pas de plaisir sans compter que le jour où ils se décideront à rentrer, il faudra les ramener avec ma vieille bagnole, je ne peux pas les laisser prendre le bus [...] (Id. : 39-42)

Et le texte continue avec une longue tirade sur tous les dégâts que causent ces paysans lors de leur visite dans cet H.L.M., ou dans tout H.L.M. Il va sans dire que les deux "je" de ce passage ne coïncident pas l'un avec l'autre, le premier réfère à Tombéza lui-même qui se remémore la célébration du Mouloud durant son enfance

dans le douar, –c'est un "je" qui accompagne le lecteur du début jusqu'à la fin du roman– alors que le deuxième "je" réfère à tout sujet qui a quitté la terre pour venir vivre dans un H.L.M. Il s'agirait de l'interchangeabilité de tous les sujets –et ils sont nombreux dans cette Algérie en voie de modernisation– qui ont quitté la campagne pour venir vivre dans les villes. Ils sont anonymes mais Tombéza, malgré son mutisme, nous fait revivre de façon poignante cette expérience de tout un chacun, comme si c'était sa propre expérience.

Et nous passons de ce premier sujet, incorporé par Tombéza, à cet autre sujet du discours que nous rencontrons dans les multiples micro-récits, sans transition aucune. Comme si tous ces sujets *périphériques* s'imbriquaient sur le sujet d'énonciation *central* qu'incorpore Tombéza, comme si Tombéza se dévidait pour laisser place à ces autres êtres qui l'entourent et qui ne peuvent assumer l'acte de parole. Dans cette divagation indéfinie qui dure seulement quelques heures, le temps qui sépare son transfert au débarras autour de midi et le soir de son assassinat quand tous les bruits du pavillon se sont estompés, Tombéza fonctionne donc comme relais à tous ces discours : il se vide de son propre "je" pour se remplir tour à tour de tous ces sujets discursifs qui l'entourent. Ce qui fait que Tombéza, malgré l'occultation énonciative dont il souffre, se transforme en un sujet protéiforme, adoptant toutes les conditions de vie de cette société en mal d'être. Ainsi l'acte de parole est donné tour à tour à tous les sujets des micro-récits autobiographiques qui composent effectivement cet espace romanesque.

Parfois, le micro-récit traite non pas d'un sujet général et interchangeable mais d'un sujet bien déterminé et individualisé. Tel est le discours de cette vieille femme, venue du fin fond du pays, et abandonnée par son fils à l'hôpital, qui assume à son tour le mandat narratif, bien que, de toute évidence, ces mandats narratifs variés ne sont pas vraiment assumés. Ils ne comprennent pas un contexte d'énonciation quelconque. Ils ressembleraient plutôt à une bande magnétique, à l'instar de la bande magnétique qui enregistre tout le discours du vieux narrateur dans *L'Honneur de la tribu*, mais cette fois-ci une bande magnétique tout à fait anonyme, qui traverserait la conscience narratrice sans qu'il y paraisse, qui la traverserait, en quelque sorte, malgré elle, selon la logique du délire verbal :

Elle avait dix-sept ans et, pour survivre dut louer ses bras, et sans doute aussi ses cuisses [...] et le fils a grandi, que j'ai marié, qui a eu cinq magnifiques garçons, sans compter les filles, tous mariés aussi maintenant, et chacun doté de sa progéniture, une vraie petite tribu, leurs maisons venues s'accoler autour de ma vieille mesure au toit de chaume, et comme l'espace

manquait, ils ont fini par la raser, je couche dans la cour en été, et sous la haie de roseaux en hiver, juste à côté du chien plus abrité que moi dans son fût renversé, je sais bien que je les gêne, que mes yeux sont fatigués, que je n'y vois presque rien, que mes gestes sont maladroits, qu'en marchant il m'arrive de poser le pied sur un plat de terre cuite qui se brise en deux, de faire tomber l'outre d'huile accrochée à une poutre de toit, alors ils m'ont interdit de me déplacer, je dois rester dans mon coin, assise ou étendue, je suis devenue incapable de nettoyer mon corps ou mes vêtements d'avoir usé ma vie et mes mains à laver le parquet [...] cinquante ans de ménage pour finir dans un coin comme une jarre brisée, et personne n'acceptant de s'occuper de moi je restais dans ma crasse, mes petits-fils levaient la main sur moi [...] je mendie un peu pour acheter un morceau d'étoffe, un peu de savon ou de sucre [...] je sais aussi qu'ils ne viendront jamais me chercher... (Id. : 85-87)

Parfois, cependant, le sujet énonciateur est pluriel et se manifeste dans une tirade qui ne motive aucune interlocution, comme si ce sujet pluriel répondait à un interlocuteur absent. Une sorte de dialogue déphasé : la contrepartie des rares personnages intègres et dévoués au sein de cet hôpital où gît le narrateur, tels que le Professeur Meklat ou l'infirmier Brahim, assassiné pour sa misérable bourse :

- Nous sommes cinq médecins dans ce petit centre à nous contenter de trois ou quatre clients chacun par matinée, à traiter les rhumes et les orgelets des femmes et fils de cadres supérieurs, alors que dans les hôpitaux s'entassent par milliers des malades à l'état critique. Quelle commode absurdité. On peut arriver à onze heures et repartir une demi-heure plus tard. (Id. : 58)

Par ailleurs, le choix qu'a fait Mimouni de cette conscience narratrice délirante n'est pas gratuit, car il nous est difficile de corroborer tout ce qui traverse cette cogitation vacillant entre la clarté et l'obscurité, entre la lucidité et l'inconscience, l'éveil et le sommeil, la vie et la mort. Ce témoignage demeure, par conséquent, indécis et indéterminé. Parfois même il nous semble que son discours est produit de l'autre côté de la vie, qu'il est raconté de l'autre bord. Aussi, malgré le monologue intérieur dont les paramètres semblent couvrir le récit de bout en bout, il semble y avoir un autre narrateur, témoin de tous les événements, car nous ne pouvons pas comprendre comment, par exemple, Tombéza, de son lit d'invalidé, décrit avec force détails la réception à l'entrée de l'hôpital de Rahim, l'inspecteur de la brigade économique, par Aïssa, le concierge borgne (Id. : 25). Qui témoigne donc de la réception de cet officier ? Nous ne savons pas non plus qui répond aux questions de Nessam, le nouveau directeur de l'hôpital, motivées par le portrait de la dégradation lente et inexorable que lui brosse Tombéza de l'état général de l'hôpital :

- À ce point-là, Tombéza ? Tu n'exagères pas un peu ?
Tombéza n'exagérerait pas. (Id. : 249)

Car l'énoncé aurait dû se faire à la première personne par le sujet énonciateur, Tombéza, en l'occurrence, en conformité avec l'échange dialogique. Ceci remettrait en question le monopole qui semble avoir été octroyé à Tombéza sur le mandat narratif. Y a-t-il, en effet, un autre narrateur qui l'accompagne du début jusqu'à la fin du récit, un autre narrateur qui se manifeste rarement dans le roman ? Ou bien s'agirait-il simplement d'un récit qui *se raconte* de lui-même, en l'absence de ce sujet énonciateur amoindri, paralysé, aphasique et aphone –cette fameuse machine narrative anonyme et délirante qui assumerait le mandat narratif de ce récit désincarné. Ce récit qui aspirerait exclusivement à la juxtaposition des éléments narratifs qui le composent.

Ce qui fait que nous demeurons dans l'indétermination narrative. Tombéza, lui-même, invente-t-il ou rêve-t-il tous les personnages et situations dont il nous fait part ? Est-il lui-même ancré dans un réel quelconque ? Les indicatifs temporels tels que *il y a longtemps de cela*, et même ceux qui nous paraissent plus rigoureux, tels que *au lendemain de ma sortie du coma* ou *en ce quatrième jour de ma sortie du coma* ne nous permettent pas de fixer les événements narratifs dans une temporalité signifiante. Le tout constitue un flot verbal dont les paramètres nous échappent. D'ailleurs le verbe lui-même prend des formes de discours délirantes; souvent les phrases sont très longues (parfois même de deux pages entières), le sujet énonciateur en question ayant perdu tout contrôle sur son verbe. C'est le discours qui prend le dessus, et *il* entend se générer de lui-même sans aucune limitation énonciative, et à la limite, sans phrases mesurées et équilibrées.

De là cette impression de flot discursif, sorte de pléthore verbale incontrôlable, compatible avec l'état comateux et délirant du narrateur. C'est pourquoi nous trouvons cette division du texte en onze sections entravante; elle affecterait le débit de ce flot incessant dont le terme nécessite la disparition de la conscience narratrice. Il n'y a que la mort et le néant qui puissent arrêter ce débit indéterminé. Paradoxalement, la cassure de cette performance narrative va de pair avec le débit indéfini de ce flot; c'est la perte de la voix qui conditionne cette pléthore langagière, cette progression sur un mode négatif de l'énonciation. L'incapacité d'assumer le mandat narratif est compensée par le délire narratif de cette subjectivité amorphe.

2. La quête du signe

Mais si Mimouni a fait le choix d'un invalide, d'un être bâtard et difforme pour incorporer le discours impossible de l'Algérie au lendemain de l'indépendance, –et

Tombéza est toujours conscient du dégoût physique qu'il suscite chez les autres— il n'en reste pas moins que malgré cette réduction identitaire et organique du sujet d'énonciation, (n'oublions, pas à ce propos, que Tombéza a aussi une jambe plus courte que l'autre et qu'il clopine), ce sujet est obsédé par les signes qui vont éventuellement lui permettre de survivre et se développer dans cette société et, finalement, de mettre en forme son récit, même si ce récit demeure, au bout du compte, inarticulé. Car le désir de connaissance reste indépassable chez ce protagoniste, pour qui pouvoir et savoir vont de pair. Il y aurait donc un contraste entre le support matériel de l'énonciation, tous ces sujets réduits qui tentent de l'articuler, que ce soit Tombéza lui-même, ou tous les autres sujets qui l'habitent et dont il porte la parole, et le désir obsessionnel du signe ou des signes, cette quête indépassable du savoir qui va, —et ceci est l'illusion de tous les protagonistes de Mimouni, puisque cette quête n'aboutit pas—, apporter le salut.

Enfant, Tombéza va tenter, *simplement, comme les autres enfants* (Id. : 45) d'intégrer l'école coranique de son douar, mais il est tout de suite rejeté par le Taleb à coups de bâton, ce vieux taleb qui a perdu la mémoire et la vue (et qui va d'ailleurs disparaître assez tôt dans le récit, son monde étant inéluctablement révolu) et dont l'enseignement aboutissait à des versions tout à fait hérétiques du livre sacré. Mais l'enfant reste sur sa faim et obsédé par les secrets que recèlent les signes tracés sur les planchettes des écoliers : *Mais pour l'exclu que j'étais, le signe gardait son mystère et son prestige de clé du savoir.* (Id. : 46) Et c'est le vieil ermite, qui l'accueille, qui va finir par lui inculquer les rudiments de l'écriture tout en démystifiant cette langue maternelle qu'est l'arabe : *—Cette langue a perdu tout pouvoir d'action sur le réel, lui dit-il* (Id. : 47). C'est ainsi que Tombéza se rend compte de la nécessité de maîtriser ces *autres* signes venant d'ailleurs et qui supplantent ceux de la langue d'origine, ces signes importés d'outre-mer et qui ont effectivement un pouvoir d'action sur le réel, sur la matérialité des choses. Et c'est du haut d'une colline que l'ermite lui fait observer le labour fait par cette machine révolutionnaire, importée par le colon, qu'est le tracteur : *—Tu vois ce que ces gens savent faire ? Ton Taleb n'aurait jamais pu t'apprendre que des incantations* (Id. : 48) :

- Puisque tu insistes tant, je vais donc t'enseigner le sens de ces signes tracés sur le papier. Bientôt tu pourras les comprendre et les reproduire. Mais avant cela il faut que je te dise un certain nombre de choses. La langue n'est qu'un instrument... Tu pourras, à l'image du cheikh qui t'a chassé de sa mosquée, te contenter de relire et psalmodier indéfiniment les sourates du livre saint, mais aussi, si tu le veux, accéder à des ouvrages qui interrogent le monde et la vie, et à d'autres encore qui te disent comment combattre les épidémies, comment traiter certaines

maladies... Il alla puiser dans son coffre un gros volume qu'il se mit à secouer au-dessus de ma tête et longuement il me parla du Canon d'Ibn Sina. (Id. : 78)

Sous l'influence de ce vieil ermite, patriarche biblique qui surgit de nulle part, et qui semble attendre, on ne sait pourquoi, l'arrivée de Tombéza, –*Je savais qu'un matin, j'allais te retrouver devant mon seuil* (Id. : 62)– tout comme le vieil avocat dans *L'Honneur de la tribu*, qui délie tous les nœuds de la trame narrative et dont les origines demeurent inconnues pour le lecteur, Tombéza va multiplier son désir de connaissance et la maîtrise de ces signes étrangers devient véritablement obsessionnelle. Il tentera d'extraire ce savoir de toute personne qui croise son chemin et qui semble maîtriser ces signes : Ali, le contremaître dans la ferme du colon Biget ; la petite Danièle, fille de ce même Biget qui, très vite, se fatigue de son rôle d'enseignante. Il s'en remettra au vieux curé du village avec qui il fera de rapides progrès, mais qui le rejettera pour ses vues anti-cléricales et c'est l'institutrice en retraite, communiste et athée, et ennemi juré de ce même curé, qui complètera ses connaissances rudimentaires. Finalement, des années plus tard, c'est à un aspirant de la S.A.S. qu'il sera donné de parachever cette formation linguistique.

3. Métaphysique et histoire

Le lecteur l'aura sans doute constaté, ce roman peut se lire comme un roman policier. Il s'agirait d'une vérité ou de plusieurs vérités à découvrir. C'est pourquoi, entre autres, la brigade économique est impliquée dans cette enquête sur les affaires de Tombéza. On doit découvrir, d'une part, la vérité sur l'accident qui a causé l'hospitalisation de Tombéza, et, d'autre part, la vérité sur les faux billets que l'on trouve en sa possession. Ceci au niveau de la surface textuelle, mais en fait, il est bien plus question de la vérité narrative pour Tombéza. La vérité, c'est l'articulation de son propre récit autobiographique, pour le sujet énonciateur, la possibilité même de cette articulation. Tombéza est lui-même l'agent à la recherche de sa vérité narrative.

Il est véritablement question de la possibilité même d'articuler l'énonciation narrative, et un narrateur tel que Tombéza est dans l'incapacité totale d'assumer ce mandat, non seulement parce qu'il se retrouve dans un hôpital, paralysé, amnésique et aphone, à la suite d'un accident dont les origines demeurent indéterminées, mais surtout parce que dès le départ, il est question d'une tare au niveau présuppositionnel même du texte. Ce qui fait que, malgré la question historique de la colonisation –posée dans le texte du roman à maintes reprises–, il n'en reste pas moins que le mal semble avoir été là bien avant l'avènement du colonialisme. Cette tare ou ce

prédéterminisme mimounien constitue une vision du monde englobante dont les données de base semblent être bien plus métaphysiques qu'idéologiques, même si au départ l'Histoire semble être le catalyseur fondamental de toute cette débâcle. On peut-être que les données historiques de cette Algérie modernisée sont tellement dévastatrices, que même le passé le plus lointain semble être teinté, rétroactivement par ce malheur général et que la lecture de cette Algérie précoloniale ne peut se faire qu'à la lumière des filtres coloniaux et post-coloniaux. Ce qui fait que dans cette entité algérienne en mal d'être, –et Mimouni ne fait que ressasser cette constatation à travers toute son œuvre– on ne trouve, nulle part, un moment de répit, un moment de rédemption.

D'où l'inaboutissement irrémédiable et le manque de récupération du récit : le récit avance inéluctablement et inexorablement vers son néant et la conscience narratrice sombre dans le néant munie de ce récit qui ne pourra pas voir le jour, sinon par le biais de l'artifice romanesque. D'où la suspension indépassable et la contradiction insurmontable dans l'énonciation narrative. Car le récit se fait tout *en ne se faisant pas*, il ne peut se déployer qu'au niveau métatextuel du roman, dans ce discours métaromanesque. Le récit se déploie dans la structure présuppositionnelle du roman et non pas dans le réel qui le nourrit. Et qui plus est, il se déploie de façon négationnelle, puisqu'il ne peut transcender les apories qui le sapent à la base. Le discours romanesque de Mimouni vacille entre l'être et le non-être, entre l'énonciation et le silence, entre sens et non-sens. Il demeure sans conclusion, la problématisation de son référent étant incontournable. C'est pourquoi il ne pourra se suffire que de son ressassement incommensurable, que du cri et du délire de sa répétition indéterminée.

Références bibliographiques

- MIMOUNI, Rachid (1982) *Le Fleuve détourné*, Paris, Laffont.
MIMOUNI, Rachid (1984) *Tombéza*, Paris, Laffont, Pocket.
MIMOUNI, Rachid (1989) *L'Honneur de la tribu*, Paris, Laffont.
MIMOUNI, Rachid (1993) *La Malédiction*, Paris, Stock.