Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Dr. Yahia FARES de Médéa

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Etrangères

Mémoire de fin d'études proposé pour l'obtention du diplôme de master en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

THÈME

La configuration spatiale dans le roman De *Tombéza* de Rachid Mimouni

Sous la direction de :

M^lle^ Soulef ZERROUK

M.A.A Université Yahia Fares-Médéa

Préparé par :

M^lle^ Fatma Zohra BENYAHIA

Membres du jury :

- Mme Nassima KHIATINE

  M.A.A Université Yahia Fares-Médéa

- Mme Salima HAYED

  M.A.A Université Yahia Fares-Médéa

Année universitaire

2015- 2016

NE PAS COPIER

Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Dr. Yahia FARES de Médéa

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Langues Etrangères

Mémoire de fin d'études proposé pour l'obtention du diplôme de master en langue française

<u>Option</u> : Sciences des Textes Littéraires

THÈME

La configuration spatiale dans le roman De *Tombéza* de Rachid Mimouni

NE PAS COPIER

Sous la direction de :

M^lle^ Soulef ZERROUK

M.A.A Université Yahia Fares-Médéa

Préparé par :

M^lle^ Fatma Zohra BENYAHIA

Membres du jury :

- Mme Nassima KHIATINE
  M.A.A Université Yahia Fares-Médéa
- Mme Salima Hayed
  M.A.A Université Yahia Fares-Médéa

Année universitaire

2015- 2016

Remerciement

Mes sincères remerciements à ma directrice de recherche, Mlle ZERROUK Soulef, pour sa patience, ses conseils et sa disponibilité.

Mes remerciements vont également aux membres du jury, pour avoir accepté d'évaluer ce modeste travail.

Mes remerciements et mes sentiments reconnaissants à tous les enseignants qui ont contribué à ma formation.

NE PAS COPIER

Dédicace

A mes chers parents

NE PAS COPIER

Sommaire

Introduction ……. 7

Chapitre I : Organisation et typologie des figures spatiales dans *Tambéza* …….. 14

I.1) Les figures spatiales superposées ……... 18

I.1.1) Le débarras espace du discours …….. 18
I.1.2) Le couloir espace d'articulation …… 22
I.1.3) L'espace de l'intrigue policière …… 23

I .2) Les figures spatiales liées à l'histoire …… 25

I.2.1) Figures spatiales projetées ……. 25
I.2.1) Figures spatiales enchâssées …….. 26
I.2.2) Figures spatiales fusionnées ……... 28

Chapitre II: L'écriture des figures spatiales et l'effet de réel … 35

II.1) Figures de la rhétorique ……..... 36

II.1.1) La toponymie ……... 36
II.1.2) La description …….. 37
II.1.3) Effet de réel …….. 39
II.1.4) L'hypotypose / Ekphrasis ……. 41

II.2) La théâtralité …… 44

II.2.1) Aspects de la théâtralité ……. 44
II.2.2) L'espace scénique …….. 48
II.2.3) Les limites de la scène …… 49
II.2.4) Apparition/disparition des personnages …….. 51

Conclusion ……... 59

Bibliographie ……... 62
Annexe …… 66

NE PAS COPIER

INTRODUCTION

Le roman de Tombéza s'ouvre dès l'incipit sur le débarras, lieu étrange et nauséabond, à partir duquel se développera toute l'histoire du roman, et qui sera notre point de départ pour aborder la notion de l'espace romanesque, comme thème d'étude.

L'espace se trouve au carrefour de plusieurs disciplines telles que la géographie, les mathématiques, la physique, la littérature et la philosophie, surtout depuis les années soixante où nous notons plusieurs travaux, ceux de Lotman, de Weisberger, Butor, Mitterand et plusieurs autres.

C'est au philosophe Gaston Bachelard, que l'on doit une première approche symbolique de l'espace, que l'on trouve détaillée dans son livre, « Poétique de l'espace ». Sa vision, qu'il dénomme « topoanalyse » consiste à rendre compte de l'étude psychologique des sites de la vie intime de l'homme[1].

Dans la même perspective, Roman Ingraden, dans son ontologie de l'œuvre littéraire[2], conçoit l'espace littéraire comme un espace « figuré » qui n'est ni l'espace réel celui que nous percevons autour de nous, ni l'espace idéel comprenant une diversité de points tridimensionnels et formant l'objet de mathématiques, ni l'espace de représentation, cet espace mental lié à la représentation intuitive d'objets. Ce que l'espace figuré a en commun avec tous ses espaces, c'est qu'il est sans discontinuité

NE PAS COPIER

Dans un roman ne figurent qu'un certain nombre de lieux, de pièces, d'objets. Par exemple, lorsqu'un personnage descend du train pour retrouver ses proches, je sais qu'il marche sur le quai même si la gare n'est pas décrite, où le quai est le seul élément topographique mentionné, j'applique instantanément l'une des lois de l'espace littéraire, je comble le blanc.[3]

Selon Ingraden Roman, l'espace figuré est d'une part un champ fertile permettant l'émergence d'une infinité de significations, ainsi qu'une prolifération

[1] Gaston, Bachelard, L*a Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1975, p27.
[2] Ingarden, Roman, L'œuvre d'art littéraire, Lausanne, l'âge d'homme, 1983 in Topographies romanesques, Buvet Rachel, CAMUS Audrey, Rennes, presses universitaires, 2011, p.83

[3] Ibid.

d'actions imaginaires grâce à la symbolique qui transparait dans la production spatiale romanesque.

Et d'autre part, il laisse apparaître des vides ainsi que des lacunes, que seul le lecteur, à l'aide de sa connaissance du lieu référentiel, c'est-à-dire réel, peut combler.

Les espaces explicitement et réellement figurés sont (…) séparés comme par des lacunes (Lucken), ils présentent pour ainsi dire des zones d'indétermination. Autant de situations qui sont tout à fait impossible dans un espace réel [4]

La refiguration spatiale s'opère au cours de la lecture étant donné que l'espace est avant tout comme le souligne Hervé Regnauld, « une vue de l'esprit » [5]

Du point de vue linguistique, Jean Weisberger « conteste la relégation de l'espace aux sphères du décor et de la description »[6], utilisée traditionnellement comme ornement ou encadrement. Weisberger considère que l'espace participe d'une manière performante à la constitution du sens, en faisant appel à la polysensorialité : « Jonché d'obstacles, criblé de fissures, défini par des directions et lieux de privilégiés, bourré de sons, de couleurs, de parfums »[7]

Par ailleurs, l'analyse de l'espace selon ce théoricien occupe une place primordiale car elle « donne accès à la signification totale de l'œuvre » [8] du moment où l'espace n'est pas donné, mais « se construit au fur et à mesure »[9] en faisant intervenir la gestuelle des personnages, leur attitude psychologique ainsi que la polysensorialité (ouïe, toucher, odorat, vue).

NE PAS COPIER

---

[4] Gosselin, Doyon Benoit, Pour une herméneutique des espaces fictionnels In : *Topographies romanesques*. France : Presses universitaires de Rennes. Chapitre IV. 2011. p.83

[5] Regnauld, Hervé, L'espace, une vue de l'esprit ?, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998 in *Topographie romanesques*, op.cit.p.84

[6] Weisgerber, Jean, *l'espace romanesque*. France : L'âge d'homme, Bibliothèque de littérature comparée, 1978 . p.87

[7] Ibid. P.27
[8] Ibid. P.227
[9] Ibid. P.29

Pour rendre compte de l'organisation de l'espace dans une œuvre romanesque, nous faisons appel à une approche herméneutique de l'espace, qui permet de distinguer trois temps essentiels successifs : « la figuration spatiale », « la configuration spatiale » et enfin « la refiguration spatiale »

Cette approche initiée par Fernando Lambert dans son étude narratologique de l'espace, permet de distinguer deux volets essentiels de l'analyse spatiale, la première concernant la caractérisation des figures spatiale ou figuration spatiale, suivie de la configuration spatiale

Deux catégories s'imposent d'emblée : celle de figure spatiale, qui permet de rendre compte des divers espaces inscrits dans le récit, et celle de configuration spatiale, qui articule ces différents espaces en une grande figure spatiale d'ensemble. La narration construit ces figures et cette configuration, de sorte que l'espace contribue à la production du sens par sa participation essentielle à la structure narrative globale10

Les concepts de Lambert à savoir la figuration et la configuration spatiale construiront la base de notre présente recherche et y seront expliqués dans les chapitres qui suivent en détail.

En complément de ces deux catégories de l'analyse spatiale, Bertrand Gervais a introduit la notion de la « métaphore fondatrice», qu'il définit comme suit

Elle correspond à une intuition ou à une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture(…) la lecture littéraire repose sur un projet de lecture, une idée poursuivie par le lecteur, dont la source est cette métaphore [11]

NE PAS COPIER

[10] Fernando Lambert, *« Espace et narration : théorie et pratique»*. [En ligne], Etudes littéraires. Vol(30), n°2, 1998, pp. 111-121, disponible sur https://www.erudit.org/revue/ 1998/v30/n2/501206ar.pdf /, consulté le 20.02.2016

[11] Bertrand, Gervais, lecture littéraire et exploration en littérature américaine, *Montréal*, XYZ Editeur, 1998, p 41, in *Topographies romanesques*, op.cit.p.73

Dans le cadre de notre étude, nous avons opté pour le roman de Tombéza de l'auteur algérien Rachid Mimouni12, comme corpus d'analyse de la configuration spatiale Ce roman écrit en 1984, compose avec le fleuve détourné (1985) et l'honneur de la tribu (1990), la trilogie romanesque de Rachid Mimouni.

Notre corpus raconte l'histoire de Tombéza, personnage principal et héros autodiégétique, qui, étendu sur un chariot brinquebalant, et confiné dans un débarras, après être sorti d'un coma de sept jours, va se remémorer sa vie tourmentée, depuis sa naissance jusqu'au seuil de sa mort. Sa vie s'étale sur deux périodes principales, coloniale et post coloniale jusqu'au dixième anniversaire de l'indépendance. Enfant illégitime, né à la suite d'un viol, Tombéza sera pour cette raison rejeté par sa famille et par son douar. Dans un esprit de vengeance Tombéza va être obligé de fuir son village pour partir à la quête de la richesse et du pouvoir, en se déplaçant d'un espace à un autre, et en se servant des moyens illégaux pour parvenir à ses fins. Arrivé au sommet de la notabilité, et après avoir trompé dans des affaires de corruption, il sera finalement abattu dans le débarras de l'hôpital par son ami et complice le commissaire de police de la ville.

La lecture du roman nous a permis de discerner une structure particulière des différents micros récits convoqués au fur et à mesure de l'évolution de la trame narrative ainsi que l'espace dans lequel ils s'inscrivent. Nous remarquons qu'ils sont bien liés à la dimension spatiale c'est pourquoi toute interprétation du sens de l'œuvre ne peut se réaliser sans l'appréhension des lieux de la narration.

Il est important de souligner que le roman développe une thématique variée. Le romancier a investi le champ romanesque fictionnel, allant du familial au social, de l'économique au politique , pour peindre un tableau triste de l'Algérie indépendante .Cet aspect thématique , important dans l'œuvre mimounienne, n'est pas au centre de notre travail.

NE PAS COPIER

[12] Né le 20 novembre 1945 à Boudouaou (Alma) (à 30 km à l'est d'Alger), mort à Paris le 12 février 1995 d'une hépatite aigüe. Il est issu d'une famille paysanne pauvre. Étudiant à Alger, il obtient sa licence en sciences commerciales en 1968. Après un bref passage par le monde professionnel (assistant de recherche), Mimouni part au Canada pour terminer son post-graduation, à l'École des hautes études commerciales de Montréal. Il étudie les sciences à l'Université d'Alger avant d'enseigner à l'École supérieur de commerce.

Notre objectif est de mettre l'accent sur la configuration spatiale du roman, c'est-à-dire la mise en texte de l'espace dans Tombéza. Autrement dit, étudier le travail d'écriture de l'espace réalisé par Mimouni, et de cerner quelle est la vocation du romancier de cette alternation entre deux espaces l'un discursif et l'autre mémoriel, et quelle est la relation entres les espaces des souvenirs et les micros récits dans lesquels ils s'inscrivent.

A cet effet, nous rendrons compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récit, dans le cadre de la problématique suivante :

Quelles sont les figures spatiales dans Tombéza et comment s'articulent-elles à travers les micros-récits ? Comment constituent-elles une configuration spatiale d'ensemble ? Et enfin, quelles sont les procédés narratifs choisis par le romancier pour l'écriture de la configuration spatiale ?

Pour pouvoir répondre à ces interrogations, nous avons opéré une décomposition de l'espace romanesque du roman Tombéza, en deux espaces :

L'espace du discours : (l'espace de débarras, à partir duquel le narrateur émet son discours)

L'espace du récit : (relatif aux espaces mémoriels dont se souvient le narrateur et qui racontent son passage d'un espace à un autre ainsi que les péripéties de ses quêtes).

Cette décomposition rendrait possible l'analyse de la configuration spatiale. Partant de l'hypothèse que la configuration spatiale dans le roman de Tombéza s'articule de façon bipolaire entre l'espace du discours et l'espace du récit, nous avons adopté comme outil théorique, les travaux de Fernando Lambert où les deux concepts clés cités fondent toute lecture spatiale de l'œuvre. Nous aurons recours encore à Yves le Bozec et ses réflexions concernant l'écriture des figures spatiales développées dans sa thèse de doctorat[13].

NE PAS COPIER

[13] Le Bozec, Yves, *L'hypotypose : un essai de définition formelle*. [En ligne], Volume 92, num 1, disponible sur http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2002_num_92_1_3271, consulté le 15.03.2016

Notre mémoire sera donc scindé en deux chapitres, dont le premier sera consacré à l'analyse de l'organisation des figures spatiales et leur typologie, le deuxième chapitre abordera l'analyse de l'écriture spatiale, à travers l'étude des procédés narratifs utilisés (la théâtralité et les figures de la rhétorique), en insistant sur la notion d'effet de réel constituant l'aspect dominant du roman.

Cette division nous est imposée après l'omission de l'étude thématique de l'œuvre. Ce choix parait opérationnel vu l'existence de travaux universitaires traitant l'aspect social de l'œuvre, nous citerons à titre d'exemple ceux de Nadjib Redouane, « RACHID MIMOUNI : ENTRE LITTERATURE ET ENGAGEMENT »14, « LECTURE(S) DE L'OEUVRE DE RACHID MIMOUNI »15.

NE PAS COPIER

[14] Redouane, Nadjib, *RACHID MIMOUNI : ENTRE LITTERATURE ET ENGAGEMENT*, Paris, Ed. l'Harmattan, 2008

[15] Redouane, Nadjib, *LECTURE(S) DE L'OEUVRE DE RACHID MIMOUNI*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2012

CHAPITRE I

Organisation et typologie des figures spatiales dans *Tombéza*

Dans ce premier chapitre, il sera question de préciser l'organisation et la typologie des figures spatiales dans le roman à travers l'analyse des micros récits, à la lumière de la théorie de Fernando Lambert.

I- Organisation et typologie des figures spatiales dans Tombéza

En préliminaire à cette analyse, il est important d'étudier la voix narrative qui se manifeste par le « je » du sujet parlant, présent au sein du discours prononcé, comme le souligne Emile Benveniste dans « Problèmes de linguistique générale » : *« c'est dans l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme sujet »*[16].

L'espace romanesque dans Tombéza constitue le cadre des péripéties sur deux plans d'énonciation différents, le premier est celui du discours et le deuxième plan est celui du récit, nous procédons d'abord à la distinction entre les deux systèmes d'énonciation : le discours et le récit.

En premier lieu, L'énonciation historique se caractérise par l'utilisation du passé simple, ainsi que par l'effacement du sujet de l'énonciation.

> Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne du narrateur[17]

NE PAS COPIER

Selon Benveniste, le « discours » relèverait de toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à sa situation d'énonciation, et qu'il définit comme : « *toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière* ».[18]

Le discours devient porteur alors d'un certain nombre de traces assimilées à des indications déictiques. C'est pour cette raison nous avons choisi en premier lieu le débarras comme espace de discours, où le protagoniste s'adresse directement au

[16] Émile, Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol 1, Paris, Gallimard, 1966, p 262
[17] Ibid. p.241
[18] Ibid. p.242

lecteur en utilisant le présent de l'indicatif pour décrire son état physique ainsi que l'atmosphère actuelle dans laquelle il se trouve.

Et en deuxième lieu l'espace de souvenir comme, l'espace du récit à partir duquel sont relatés les différents évènements, qui jalonnaient la vie de Tombéza depuis sa naissance durant la période coloniale jusqu'à la veille du dixième anniversaire de l'indépendance.

Dans notre corpus, le romancier a prêté la première voix narrative au protagoniste autodiégétique, Tombéza. Cette voix, apparait à l'intérieur du monologue adapté par le narrateur, Benveniste définit le monologue en ces termes

> Un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur.[19]

NE PAS COPIER

Le recours au monologue intérieur est justifié par la situation lamentable de la santé du narrateur expliquée par le médecin. Décrivant l'attitude du commissaire Batoul, venu lui rendre visite, le narrateur décrit son état physique : « *Il piaffait d'impatience à devoir supporter les explications du médecin lui décrivant mon état, ma complète paralysie, et mon aphasie, qu'il espérait temporaire* » *Tombéza*, p (23).

Nous analyserons en premier lieu comment la conscience narrative participe à l'organisation des figures spatiales, comment la mémoire du narrateur procure au récit une telle structure narrative particulière du point de vue narration et espace.

Le roman laisse entrevoir une pluralité des lieux diégétiques convoqués, Tombéza grâce à sa conscience narrative se remémore son histoire, en opérant le passage de l'espace du discours à l'espace des du récit. Ce cheminement mémoriel va se faire en plusieurs phases narratives en effectuant des digressions ponctuées

[19] Emile, Benveniste, L'appareil formel de l'énonciation, *Persée*, [En ligne], volume 05 (n°17), disponible sur : (http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572), p16, [consulté le : 12.02.2016]

par plusieurs retours de la conscience narrative au débarras, ces retours au débarras lui permettent d'effectuer des pauses narratives durant lesquelles il reprend ses forces et prépare sa mémoire pour un nouveau voyage dans le passé.

Quant aux récits de digressions liés étroitement aux évènements (bruits de pas, les sons, les diverses discussions des infirmiers) et qui se déroulent dans le couloir mitoyen au débarras, permettent au protagoniste d'interrompre son récit et de rejoindre la figure spatiale dans laquelle il est confiné : *« Les tintements des couteaux et fourchettes sur l'aluminium des plat me parviennent maintenant noyés dans la musique émise par la poste de télé »*Tombéza p (8)

Dans son écrit « Espace et narration »[20] , Lambert dresse une typologie des figures spatiales pouvant être : « enchaînées » c'est-à-dire qui apparaissent l'une à la suite de l'autre, suivant la succession logique des actions du texte, ou « Alternées » pour les figures qui reviennent d'une manière sporadique jusqu'à se répéter. Elles peuvent être aussi « Enchâssées », celle-ci se retrouvent dans le récit du même nom, c'est-à-dire lorsque un récit second s'ouvre dans un premier, et de cette dernière catégorie de figure spatiale dérive celles « superposées» : dans ce cas, la même figure revient dans le récit et que chaque fois, soit elle donne lieu à des nouvelles données sur cette figure spatiale, soit elle est soumise à un nouveau regard c'est-à-dire une nouvelle focalisation.

NE PAS COPIER

Christiane Lahaie a complété la théorie développée par Lambert, par une autre catégorie de figures spatiales dites *« projetées* ». Ce type de figure désignant *« un lieu qui survient lors du passage d'un personnage d'une figure première souvent concrète à une figure seconde cette dernière étant onirique, mémorielle ou imaginaire »*[21].

Quant aux figures spatiales fusionnées, désignent selon Lahaie « *lorsque deux figures spatiales se trouvent entremê- lées par les artifices de la narration. Un*

[20] Fernando Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique». *Etudes littéraires*. [En ligne], volume 30 (n° 2), 1998, p 111-121, disponible sur : (https://www.erudit.org/revue/ 1998/v30/n2/501206ar.pdf /), consulté le : 20.02.2016

[21] Christiane, Lahaie, *les figures spatiales évanescentes de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec français[En ligne], n 160, hiver 2011, p 31, disponible sur : http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1504630/61618ac.pdf , consulté le : 25.03.2016

personnage impliqué dans un phénomène de fusion pourra ainsi avoir l'impression qu'il occupe deux espaces à la fois »[22]

I.1) Les figures spatiales superposées

I.1.1) Le débarras espace du discours

L'incipit constitue un élément très important dans le roman, de par sa fonction à fournir une entrée informative au récit, dans la mesure où le lecteur est orienté vers une lecture structurée à l'aide des informations émises.

Dans notre corpus, le lecteur est placé, in medias res, dans la première figure spatiale qui s'ouvre sur le débarras ainsi que sur la dernière scène du récit *« Depuis midi je suis dans cette pièce qui fait office de débarras » Tombéza*, p (9), cette figure spatiale où se trouve confiné le protagoniste est englobée dans une figure spatiale plus grande représentée par l'hôpital.

L'inscription de cette figure spatiale dans le récit lui confère un aspect particulier, ainsi que son évocation dans la première phrase du récit, suscite la curiosité et l'attention du lecteur, qui s'interrogera sur les raisons de la présence du personnage dans un espace pareil. D'ailleurs, l'ouverture narrative analysée, répond d'emblée aux trois questions soulevées dans l'incipit : qui ? Le narrateur Tombéza, quand ? Depuis midi, où ? Le débarras.

Dans cette perspective Jean Raymond souligne que la première phrase de l'incipit *« Met en mouvement le livre dans son ensemble, l'oriente, le « dirige », parfois même le résume et le « reproduit » par anticipation (le met en abyme) tout entier »*[23] ; elle offre donc une vue d'ensemble sur le roman et oriente le lecteur sur la manière d'appréhender la lecture du récit.

Le narrateur précise dès le début qu'il se trouve dans une pièce qui fait office de débarras, de W-C et de lieu d'entreposage des balais et produits d'entretien. Cette polyvalence fonctionnelle, donne à l'atmosphère de cet espace un caractère

[22] Ibid.
[23] Jean, Raymond, *Pratique de la littérature*, Paris. Le seuil, 1978, p13

NE PAS COPIER

repoussant et étrange. Dans la suite de notre étude, et par commodité, nous gardons l'appellation générique de « débarras » pour cette figure spatiale.

C'est dans ce débarras, figure spatiale du discours, que le protagoniste effectue le passage aux espaces traversés durant sa vie, passage qui s'opère à travers une série d'analepses et quelques prolepses, racontant les événements et les péripéties de sa vie tourmentée. Depuis sa naissance dans des circonstances dramatiques, Tombeza, enfant, adolescent et adulte, va côtoyer l'évolution de l'Algérie durant deux périodes majeures coloniale et post coloniale : *« Nous sommes à la veille du dixième anniversaire d'un grand jour généreusement chômé et payé, et le peuple attend le grand discours » Tombéza*, p (12) .

Par l'utilisation récurrente du registre scatologique, le romancier donne déjà, à la figure spatiale du débarras l'image d'un univers horrifiant et chargé d'une caractérisation profonde de la décrépitude annonciatrice de l'atmosphère du roman, et ce, à travers la description des éléments spatiaux et des objets présents, témoignage de la dégradation total du mobilier et de la négligence régnant dans ce lieu. Cette atmosphère prend toute son intensité, à l'évocation de la visite inattendue du concierge Aïssa, venu humilier Tombéza : « *Puis il se détourne et va saisir une chaise bancale et repoussante de crasse qui trainait dans la salle. Il la pose à mon chevet avec précaution afin d'éviter de faire crisser sur le carreau ses pieds de faire qui ont perdu depuis longtemps leurs ronds de caoutchouc » Tombéza*, p (12).

Il apparait ainsi que, la polysensiorialité marque fortement cette figure spatiale et fait participer les cinq sens traditionnels (visuel, auditif, olfactif, tactile et gustatif). La vue et l'ouïe représentant les premiers sens de la perception de l'espace, se trouvent amplifiés chez le protagoniste, du fait de sa paralysie et son aphonie. Il fera donc usage, tout au long de son récit de ses capacités visuelles et auditives, pour dominer son espace environnant : *« voici les gonds de la porte qui se mettent à grincer » Tombéza*, p (12), ou encore lors de l'intrusion du gardien : *« je vois se dessiner les moustaches luxuriantes du vieil Aissa » Tombéza*, p (12)

NE PAS COPIER

Les différents sens humains permettent ainsi une appréhension complète de l'espace, aussi bien par le narrateur que le lecteur. C'est ainsi que l'odorat est considéré comme le sens le plus performant à détecter les objets présents dans un lieu. Marc Brousseau dans son ouvrage « des romans géographes » assigne l'utilité de ce sens dans l'espace et l'identification du monde réel : « *il ya une mise en œuvre du sens de l'odorat, comme d'appréhension du réel, et donc des différents lieux »*[24]. La mise en relief des sens, permet donc de circonscrire l'action dans un univers concret.

C'est ainsi que dans la figure spatiale du débarras, le sens de l'odorat devient prédominant, et intervient avec à l'ensemble des sens évoqués, pour renforcer la claustration de l'endroit en rendant son atmosphère repoussante et irrespirable « *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 » Tombéza*, p (13).

Au cœur de cette horrible atmosphère, le protagoniste semble, paradoxalement, s'approprier l'espace dans lequel il est confiné, comme pour s'offrir un moment de répit « *Avec la nuit qui tombe sur l'hôpital je sens une tranquille sérénité m'envahir. Je crois que je vais m'endormir » Tombéza*, p (19). D'ailleurs, grâce à cette interruption que Tombéza va accéder à son espace mémoriel pour nous faire part du parcours de sa vie.

En outre, les deux visites marquantes évoquées explicitement par le protagoniste pendant son bref et ultime séjour au débarras sont, d'abord celle d'Aissa le concierge, qui est venu non pour lui rendre une visite amicale, mais pour se venger de lui, en l'humiliant : « *Le salopard ! Il est en train de me pisser sur le visage !(...) Quelle puissante force qu'un désir de vengeance et comme la haine fournit une solide raison de vivre »Tombéza*, p (12), et la dernière visite le soir, celle du commissaire Batoul qui est venu accompagner d'une infirmière étrangère à l'hôpital. Tombéza, complice avec le commissaire Batoul dans des affaires de corruption est devenu pour ce dernier un témoin gênant à abattre : « *j'espère que tu*

[24] Marc, Brousseau, *Des romans géographes*, Paris : l'Harmattan, 1996, p114

NE PAS COPIER

te rends compte du danger qui nous menace. Il a failli te tuer et notre tour ne va pas tarder à arriver » Tombéza, p (24), de crainte que la guérison de Tombéza provoquera d'une manière ou d'une autre le dévoilement de la vérité et par cela la fin de la carrière du commissaire

> Bonsoir dit –il on est venu te rendre une dernière visite (…) j'aperçois la seringue dans la main de l'infirmière qui me découvre le bras. Une joyeuse férocité dégouline le sourire de Batoul. Tu peux rigoler, sombre crapule, je n'ai pas peur de la mort. *Tombéza*, p (270)

Cette même figure spatiale centrale du débarras va subir des transformations introduites au cours de l'évolution de la trame narrative, à l'occasion de chaque retour de la conscience narrative du protagoniste de l'espace du récit , en introduisant une nouvelle donnée événementielle, émergeant dans le récit , par l'intermédiaire des différents bruits qui parviennent au débarras : *« les petits bruits qui jalonnaient le repas des infirmières de service de nuit se sont éteints » Tombéza*, p (53), *«Je souris en reconnaissant le rythme du bruit de talons sur le plancher du couloir : Samira qui va rejoindre son fiancé » Tombéza* p (53), ainsi qu'aux voix qui envahissent le pavillon à travers le couloir *« même les cris des femmes de salle qui s'interpellent d'un bout de couloir à l'autre »* , jusqu'à la tombée de la nuit où le calme envahira les recoins de l'hôpital : *« tout se calme dans le pavillon . De loin en loin quelques éclats de voix, un morceau d'un rire en chapelet. Et voici que sourd du cimetière le premier hurlement de Boukri »Tombéza* p (270), c'est à ce moment de silence nocturne et horrible, que le débarras devient l'espace de la mort : *« je reconnais la silhouette de l'infirmière qui m'as transporté là (…) je n'ai pas peur de la mort. Dans l'état ou je suis, c'est encore ce qui peut m'arriver de mieux »Tombéza*, p (270).

Par ailleurs, les nouvelles données narratives concrétisées par l'intrusion des différentes manifestations sonores indiquent une suite chronologique des péripéties qui se déroulent dans cet espace, depuis l'heure du repas du soir, jusqu'à ce que tous se calme dans le pavillon à la nuit tombante.

NE PAS COPIER

Il faut souligner que l'isolement de cette pièce par rapport aux autres espaces de l'hôpital, en se trouvant au fond du couloir, lui confère un aspect particulier d'horreur et d'étrangeté dans la mesure où cette pièce est loin des circulations quotidiennes des employés et des infirmiers. Raison pour laquelle le romancier a opté pour le couloir comme une figure spatiale complémentaire de l'espace principal du discours, constituant ainsi un espace d'articulation entre les deux figures spatiales citées, repérables grâce au sens de l'ouïe du protagoniste.

1-1-2) Le couloir espace d'articulation

L'articulation de la figure spatiale du débarras et celle de la salle de télévision se fait par l'intermédiaire de la figure spatiale du couloir.

En plus de remplir les fonctions habituelles d'espace de circulation et de distribution, la figure spatiale du couloir, acquiert au fil du récit, d'autres fonctions, montrant, caractérisé essentiellement par la négligence, l'errance et la perte de temps *« Etonné par une telle animation. On dirait une rue commerçante » Tombéza, p(54).* De plus, dans ce couloir trainent les employés en négligeant leurs responsabilités en envers les malades et même les visiteurs, à l'image de l'inspecteur Rahim perdu dans les dédales des couloirs de l'hôpital, lorsqu'il y était venu en enquête officielle *« le jeune homme resta longtemps à attendre dans le couloir de pavillon, espérant qu'on allait venir s'enquérir de la raison de sa présence».* Cette anarchie administrative constitue un reflet de la situation dégradée de la société.

NE PAS COPIER

Caractérisé par l'aspect tragique, le couloir devient un espace morbide, en acquérant les caractéristiques du débarras, et sera le lieu d'exécution de Tombéza, ce qui ne manque pas de rappeler le sinistre couloir de la mort dans les prisons américaines.

I.1.3) L'espace de l'intrigue policière

La chambre fait partie de l'espace de l'histoire, à l'instar du débarras, la chambre climatisée constitue une figure spatiale récurrente évoquée sept fois dans le roman, en correspondance avec les sept jours de sortie du coma de Tombeza. Les tableaux synoptiques ci-dessous permettent de résumer l'évolution du récit et

également, le fait que la figure spatiale de la chambre, va subir des transformations dues aux événements qui s'y déroulent et ou nous verrons, le commissaire Batoul et l'inspecteur Brahim, la visiter à tour de rôle. La période pendant laquelle le protagoniste a séjourné dans la chambre, est proche de la fin du récit, puisque Tombéza va y rester pendant sept jours et c'est au dernier jour qu'il a été transféré au débarras dans laquelle il va rester quelques heures (depuis midi jusqu'à la tombée de la nuit) pour finalement y être exécuté. La chambre climatisée se trouve dans le pavillon réservé aux notabilités, car elle dispose de tout le confort pour le malade

> Car pendant les premiers jours, on m'avait installé dans le pavillon spécial réservé aux personnalités locales. Quel beau petit pavillon ! J'y aurais passé mes vacances. (….) On y disposait de chambres individuelles, climatisées, chacune équipée d'un tas d'appareils chromés, où tous les boutons fonctionnaient. *Tombéza,* p (27)

C'est dans cette chambre, liée à l'intrigue policière, que le lecteur est mis au courant des péripéties de l'enquête policière. Il s'agit en fait de deux enquêtes policières parallèle, la première menée par le commissaire Batoul et complice de Tombéza d'une manière non officielle et la deuxième, officielle dirigée par l'inspecteur Rahim : « *je m'appelle Rahim, Abdelkader Rahim, je suis officier de police(…) je viens d'Alger. Brigade économique* » *Tombéza,* p (27)

La figure spatiale de la chambre climatisée, fournit à chaque évocation liée à l'apparition de l'un ou l'autre des deux policiers, une nouvelle donnée narrative, ce qui en fait une figure spatiale superposée.

Les tableaux synoptiques ci-dessous permettent de visualiser l'apparition chronologique linéaire des jours de sortie du coma liés à la figure spatiale de la chambre climatisée, et le retour de la conscience narrative lié à la deuxième figure spatiale, celle du débarras.

Tableau 1: Les deux figures spatiales participent à la chronologie du récit

NE PAS COPIER

TABLEAU 1											
Chapitres sans titres non numérotés	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**
Fig.spat DébarrasRetour de la Conscience Narrative	p 9 et p 19 ***RCN 1*** ***N 2*** **X X**	/	p 53 ***RCN 3*** **X**	/	/	P 142 ***RCN 4*** **X**	/	/	/	/	P 263 ***RCN 5*** ***RCN 6*** ***RCN 7*** **X X X**
Fig.sp Chambre climatisée	p 19 **1er jour**	p 25	/	p 80	p **4e**	/	p **5e**	/	p **6e**	/	p 263 **7e j**

Le roman de Tombéza est composé de onze parties, non numérotés et sans titres. L'évocation des deux figures spatiales (débarras et chambre climatisée) apparait d'une manière linéaire suivant l'évolution de la trame narrative à travers la succession des pages du roman. Ce qui constitue une sorte de fil d'Ariane que le romancier a mis à la disposition du lecteur averti pour se repérer dans la structure apparemment déroutante des micros récits. Pour plus de détails, nous avons joint en annexe deux autres tableaux explicatifs (N°2 et 3).

NE PAS COPIER

I.2) Les figures spatiales liées à l'histoire

I.2.1) Les figures spatiales projetées

La typologie des figures projetées telles que définies par Lahaie correspond à la structure du roman, puisque c'est à partir de la première figure concrète du débarras que se développe le reste de l'histoire par le procédé de l'analepse. Le protagoniste opte pour ses espaces de souvenirs, en se projetant dans son passé lointain, à travers sa mémoire : *« il ya longtemps, longtemps, l'ombre de Messaoud, qu'il me faut bien appeler mon grand-père » Tombéza*, p (29).

En effet, l'humiliation qu'a subi Tombéza dans le débarras a été le facteur qui l'a poussé à relater son histoire, afin d'apaiser son chagrin, et consoler son âme, en se rappelant des évènements marquants de sa vie.

> Je reste les yeux fermés, le visage baigné d'urine, et la porte refermée sur cette pièce nauséabonde, au fond de ma poitrine je sens naître de sourds sanglots. Est-ce l'effet de la rage impuissante, ou serais –je en train de m'apitoyer sur mon sort ? Et brusquement, sans que rien ne l'ait laissé prévoir, les hoquets se transforment en un rire intérieur d'une formidable intensité. Il m'a suffit de songer à cette histoire (...). *Tombéza* p (13)

Tombéza se rappelle de ses souvenirs par bribes inscrites dans une variété de figures spatiales constituant le cadre spatial des divers micros récits, en laissant le soin au lecteur de reconstituer l'enchainement des divers micros récits pour en déduire le cheminement mémoriel de l'histoire. Certaines études en psychologie nous apprennent que lorsqu'une personne se rappelle des événements passés, elle commence généralement par un extrait fragmentaire qu'elle associe à d'autres extraits pour tisser l'ensemble de la trame narrative.

C'est dans ce cadre qu'on peut admettre l'utilisation de la technique d'association d'idées par le romancier. En s'appuyant sur la dernière idée du premier récit il ouvre le second récit pour les lier avec les autres, dans de vastes digressions.

Il faut cependant rappeler que les figures spatiales sont en relation logique et fonctionnelle avec les micros récits dans lesquels elles s'inscrivent, et dont elles constituent le lieu du déroulement des péripéties : *« La figure spatiale est ponctuelle et liée à un événement ou une chaine d'évènements »*[25].

C'est ainsi que les micros récits participent à donner un nouveau cadre spatiotemporel à l'intérieur de l'histoire principale, en donnant lieu à une pluralité de figures spatiales. Pour éclaircir la relation fonctionnelle entre les micros récits et les figures spatiales, il est nécessaire de définir le micro récit du point de vue théorique et fonctionnel. A ce sujet, Todorov s'est intéressé à la structure de plusieurs histoires présentes au sein du même récit :

> Il ne faut pas croire que l'histoire corresponde à un ordre chronologique idéal. Il suffit qu'il y ait plus d'un personnage pour

[25] Fernando, Lambert, Espace et narration : théorie et pratique, *Persée* [en ligne], Op .cit. p.114, consulté le : 13.03.2016

NE PAS COPIER

> que cet ordre idéal devienne extrêmement éloigné de l'histoire « naturelle ». La raison en est que, pour sauvegarder cet ordre, nous devrions sauter à chaque phrase d'un personnage à un autre pour dire ce que ce second personnage faisait « pendant ce temps là ». Car l'histoire est rarement simple : elle contient le plus souvent plusieurs « files » et ce n'est qu'à partir d'un certains moment que ces files se rejoignent[26].

Par la suite, Todorov a dégagé les typologies du récit suivantes : l'enchainement, l'alternance et l'enchâssement.

La lecture de l'espace de Tombéza, met en évidence la présence de deux figures spatiales primordiales qui participent à l'organisation de l'histoire

I-2-2) Figures spatiales enchâssées

L'une des caractéristiques majeures de la structure du roman de Tombéza, se traduit par la récurrence des figures enchâssées dans lesquelles s'inscrivent les analepses explicatives, donnant l'impression d'une anachronie dans le récit. Car le romancier ouvre au sein de chaque récit premier un second qui le transgresse pour donner une explication, tout en continuant à véhiculer ses idées dénonciatrices.

Une fois le récit enchâssé terminé, il revient au récit enchâssant. Nous pouvons citer à titre d'exemple , la scène du commissaire Batoul avec l'émigré dont le récit s'étale sur une vingtaine de lignes ; il commence à partir de l'évocation de la scène de l'émigré dans sa voiture, arrêté par un policier pour contrôle : « *il sue à grosses gouttes dans l'épais costume de laine »Tombéza*, p (12) jusqu'à *« mais pour l'heure il n'est pas encore sorti des griffes du commissaire»*, le récit intercalaire entre le moment de l'attente de l'émigré constitue une pause narrative . Cette dernière a permis au romancier d'évoquer d'abord l'histoire de l'émigré, en s'étalant ensuite sur le comportement des émigrés d'une manière générale. A cet effet, le narrateur a délégué la parole à l'émigré pour dénoncer l'anarchie et la bureaucratie qui ravagent le pays : « *il pourra alors en toute bonne*

NE PAS COPIER

[26] Todorov, Tzevtan. Les catégories du récit littéraire. Le récit comme histoire. *Persée* [en ligne] Volume 08 ($n^0$1).disponible sur :(http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120), [consulté le :20.02.2016]

foi jouer à l'étranger, s'étonner de ces immenses magasins aux rayons vides, de ces coupures d'eau qui durent quinze jours »Tombéza, p (17)

Les récits enchâssés permettent également de fournir des détails explicatifs pour combler les vides narratifs et lever certaines ambigüités qui apparaissent dans certaines scènes du roman. A titre d'exemple, nous citons la scène au cours de laquelle le protagoniste, va prendre officiellement le nom de Tombéza lors de son interrogatoire par le lieutenant Petit à la caserne du deuxième dragon.

Cette scène constitue un récit enchâssant dans lequel viennent s'intercalaient plusieurs récits enchâssés. Le récit enchâssant commence à partir de *« il n'en revenait pas, le petit aspirant myope et voûté » Tombéza*, p(122), jusqu'à la réponse de Tombéza, par l'expression *« D'accord » Tombéza*, p(132), acceptation marquant la promotion de Tombéza au rang de responsable du village de regroupement.

Nous pouvons citer également un autre récit de caractéristique de l'enchâssement correspondant à la scène du sixième jour de sortie du coma du protagoniste. Dans lequel le récit enchâssant (récit cadre) est constitué par la figure spatiale de la chambre climatisée « *mais en ce sixième jour de ma sortie du coma, il était en fureur* » *Tombéza*, p(200) dans laquelle se trouvent le protagoniste et l'inspecteur Rahim. A partir de cette figure spatiale une dizaine de récits seconds vont se suivre, formant de figures spatiales évoquant les péripéties de divers personnages dans diverses situations (l'inspecteur Rahim dans la rue , le professeur Meklat, comment Tombéza a rejoint le service de chirurgie , l'histoire de Brahim , l'histoire du salon de coiffure , la scène du bar qui se termine par l'assassinat de l'infirmier Brahim, l'histoire de la femme de sous préfet) et finalement retour au récit enchâssant dans la figure spatiale de la chambre climatisée , correspondant au départ de l'inspecteur Rahim : « *il se lève et m'adresse un sourire* » *Tombéza* p (220).

La structure des figures spatiales enchâssées évoquées entre l'arrivé de l'inspecteur Rahim et son départ, rappelle la structure d'enchâssement des récits

NE PAS COPIER

utilisée dans le roman par rapport à la figure spatiale du débarras qui est le lieu de début et la fin du roman (le retour au récit enchâssant).

I-2-3) Figures spatiales fusionnées

Le récit s'étale sur deux périodes majeures, celle de la période coloniale suivie de la période post coloniale : *« nous sommes à la veille du dixième anniversaire d'un grand jour » Tombéza,* p(11). Le romancier a opté pour cette disposition temporelle afin de mettre en lumière la notion d'inertie et d'immobilisme sociale et culturel, en montrant à travers le récit la persistance des mêmes circonstances sociales dégradées d'autrefois qui ont crée le malaise du peuple et qui demeure le motif de son désenchantement.

Pour montrer la permanence de la dictature et de la maltraitance, le romancier a recours aux figures spatiales fusionnées, pour mettre en parallèle des périodes en les fusionnant l'une dans l'autre. Nous retrouvons cette procédure dans la scène de la main de Brahim qui se confond avec celle de son grand père grâce à cette transposition spatiotemporelle

> Nous savons tous par quel moyen tu as réussi à te faire muter dans ce service. Alors maintenant, tu vas t'arranger pour en déguerpir. Sinon je te tords le cou. Et la main tendue de Brahim s'avance vers ma gorge, ses doigts enserrent mon coup il ne peut pardonner l'offense Messouad, il se met à serrer, serrer ses deux pouces écrasant ma pomme d'Adam. *Tombéza,* p(59)

NE PAS COPIER

D'autres figures spatiales permettent d'exprimer la continuité de la dictature malgré le changement du statut du pays, notamment lorsque Tombéza évoque le comportement du commissaire Batoul en le comparant avec celui des soldats français durant la période coloniale, dans le but de dénoncer le comportement des nouvelles autorités du pays, comportement , qui ne se différencie guère de celui du colonisateur français : *« il a plaqué contre mon nez la photographie du repris de justice avec la même insistance qu'avaient mise les deux sergents du 2eme dragon qui me demandaient d'identifier les trois terroristes en ce dimanche où je fus pris dans la rafle du souk du village » Tombéza,* p (118)

En analysant le parcours de la vie du protagoniste, nous remarquons que La disposition des figures spatiales dans l'espace de l'histoire se base principalement sur la figure spatiale du douar, où Tombéza est né et a vécu son enfance, mais sera le motif de sa fuite.

Le douar natal de Tombéza constitue un espace de rejet, où il a été toujours maltraité. De par sa naissance illégitime et son caractère disgracieux et difforme, ainsi que son mauvais comportement, Tombéza ne suscitait la réjouissance de personne : *« Ma naissance ne fut l'objet d'aucune de ces réjouissances traditionnelles qui célébraient la venue d'un enfant mâle dans la famille »* *Tombéza*, p (29).

C'est au sein de la figure spatiale du douar, plus particulièrement de la maison que les sentiments de la fuite et de la haine sont nourries, alors que la maison est censée être l'espace protecteur recherché. A ce propos, Gaston Bachelard précise, au sujet de la maison, que *« sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain ».*

En analysant les éléments constitutifs de la figure spatiale de la maison natale du protagoniste, nous remarquons qu'elle se réduit à la plus petite unité architecturale qui est le « coin » où sa mère s'est réfugiée pour éviter le châtiment paternel *« La fille restée prostrée dans un coin de la chambre, la tête enfouie dans ses mains et sanglotant doucement » Tombéza*, p (30) La mère de Tombéza, n'a pas ressenti la sécurité à l'intérieur de maison ; le coin de la chambre reste donc son seul refuge pour tenter d'échapper vainement à la violence déchainée de son père . Cette unité de la figure spatiale de la maison devient son lieu de repli : *« Elle restait longtemps dans un coin de la chambre » Tombéza*, p (32).

Les traits figuratifs particuliers de la figure spatiale de la maison, révèlent une horreur remarquable, le romancier ayant réduit la description de la chambre où se trouvait la mère de Tombéza avant sa mort, aux éléments essentiels de la torture

NE PAS COPIER

« *Sans mot dire , l'homme alla décrocher sa canne qui pendait à un clou planté dans le mur de pisé» Tombéza*, p (30).

La communauté paysanne, attachait une grande importance à l'honneur familial. Quelque soit le motif de la transgression des normes, que la personne soit victime ou coupable, le dépassement a été toujours suivi d'un châtiment qui peut aller jusqu'à la mort, que la maman de Tombéza va subir d'une manière atroce après avoir vécu l'enfer de la torture : *« Elle accoucha après un long calvaire et ne survécut que quelques instants à ma naissance » Tombéza* p (33).

Le caractère de l'insécurité et de déshumanisation s'étend également aux espaces où a grandi Tombéza, qui se trouve réduit au rang d'animal. Sa famille le considérant comme responsable de la honte qu'il incarne, fera tout pour s'en débarrasser quelque soit le motif ou l'état dans lequel se trouve, jusqu'à le mettre sous un fût dans la cour : *« quand la nuit je criais famine , et que mes pleurs dérangeaient trop le père , on me sortait dehors pour me placer sous un fût renversé» Tombéza*, p (36), ou bien enfoui sous un lit : *« on m'avait caché sous un lit, à l'abri des regards, certain qu'au matin on me retrouverait définitivement calmé »Tombéza*, p (37). Cette manifestation de la haine envers cet enfant, traduit les circonstances de son enfance malheureuse et explique la cause de la naissance du sentiment de la vengeance.

NE PAS COPIER

Au cœur de cette atmosphère de rejet social et de l'inéluctable répugnance, Tombéza va se nourrir du sentiment de la vengeance « *je grimpai alors au sommet d'une petite colline, y restai longtemps accroupi, la tête entre les genoux, à ruminer de féroces projets de vengeance » Tombéza*, p (45).

Pour accomplir le projet de la vengeance, le protagoniste fuit le douar après avoir été sauvé par le maquisard de la torture qu'il a subi avec son groupe de harkis à la déclaration de l'indépendance, ce maquisard que lui-même a sauvé de la mort, lorsqu'il était responsable du camp de regroupement : *« - Fuis, me dit-il et ne reviens jamais dans la région » Tombéza*, p (159*).*

Cette scène représente le dernier récit clôturant les analepses évoquant la période coloniale ; les récits suivant seront consacrés à la période post indépendance qui se déroulera dans la ville de Riama, où Tombéza compte acquérir richesse et pouvoir.

Figures de l'enfermement

Dans tout le roman nous constatons que la majeure partie des figures spatiales convoquées présente un caractère étouffant dû à l'enfermement.

Cet enfermement rend difficile le passage d'une figure spatiale à une autre, sauf à se réaliser dans une douleur et une souffrance atroces. A l'instar de la chambre de torture dans laquelle se trouvaient les responsables du camp de regroupement (les harkis), dans la période coloniale parmi eux le protagoniste qui était le chef responsable du camp. Ils ont été condamnés par les maquisards : *« Nous sommes neuf dans la pièce, chevilles liées par des cordelettes, poignets attachés aux chevrons du toit. Torses nus » Tombéza,* pp (154-155). Après un long calvaire dans cette pièce lugubre enfermée, Tombéza a la vie sauve grâce au maquisard difforme qui est venu à son aide : *« je rampe vers la porte entrouverte. Alors l'homme a eu ce geste que je n'oublierai jamais ». Tombéza,* p (159).

Par ailleurs l'encerclement présente un aspect récurrent dans l'espace du roman ; il y désigne à la fois l'encerclement physique et moral. A l'exemple de la scène où des gens de la ville attablés dans les cafés sont conduits de force par les autorités pour combattre le feu dans les forêts, sans formation, sans précaution, dans une inconscience totale du danger qui les guette : « *ils ne savent pas que les flammèches emportées par les souffles d'air surchauffé propagent le feu à grande allure, et bientôt se retrouvent encerclés » Tombéza,* p (14)

Les figures spatiales convoquées au cours de l'évolution de la trame narrative, marquent l'aspect de l'enfermement provoquant à la fois violence et malaise des personnages occupant cet espace. À l'instar de la figure spatiale de l'hôpital, dont l'enfermement est matérialisé par une grille surveillé par le gardien, auquel vient s'ajouter le comportement du directeur qui sépare d'une manière bureaucratique le service administratif du reste de l'hôpital, en fermant le couloir par un mur.

NE PAS COPIER

Il faut souligner que même les espaces évoqués et non décrits, sont pour le romancier des espaces enfermés, à l'exemple de la villa de Tombéza dont nous n'avons pas aucune description détaillé, à part qu'elle dispose d'une véranda, ou encore les habitations des gens aisés les hauteurs de la montagne : « *nous savons bien sûr, que les grandes familles se prélassent sur les hauteurs de la ville, où l'on peut humer la brise marine* » *Tombéza*, p (42)

Ces figures spatiales enfermées revêtent toujours un caractère dysphorique, marqué par l'horreur. La dysphorie acquiert alors dans le roman plusieurs significations, dont nous analysons quelques aspects caractéristiques.

C'est ainsi qu'au débarras la dysphorie est symbolisée par l'apparition d'êtres effrayants, les cancrelats, suceurs de sang qui se préparent à envahir le corps du protagoniste et les couloirs du pavillon : *« Est ce le sang qui les attire ? »Tombéza*, p (9). Le romancier a même attribué aux éléments du cosmos, tels que le soleil et le ciel un caractère dysphorique pour noircir l'univers de l'écriture et interrompre tout espoir : *« Les yeux perdus dans la clarté blafarde du ciel enfin débarrassé de ses nuages » Tombéza*, p (213) l'utilisation de la figure de style de l'oxymore dans l'expression « clarté blafarde », bien que les nuages se soient dissipés, traduit un désespoir profond qui imprègne tout le roman.

Quoi que l'atmosphère dysphorique règne tout au long du récit, nous relevons la présence du caractère euphorique, dans quelques figures spatiales éphémères , ou a évolué le protagoniste, telle que la maison de l'ermite dans la montagne, qui constitue un refuge paisible pour Tombéza, ou encore le fossé de la ferme de Biget où il dormait tranquille « *je dormais au creux du fossé, parmi l'herbe, les incessants bourdonnements des abeilles et le chant des cigales* » *Tombéza* ,p (88).

Ambivalence des figures spatiales d'articulation

Nous retournons, à présent, à la décomposition binaire : espace du discours et espace du récit. Le passage de l'un à l'autre est déterminé par le narrateur. Vu l'état désolant dans lequel se trouve Tombéza dans le débarras paralysé et aphasique,

NE PAS COPIER

l'espace du couloir va constituer pour lui, une extension dont il profite pour développer son récit, d'abord en direct grâce aux bruits, sons et voix qu'il perçoit, ensuite par analepses faisant appel aux souvenirs proches et lointains.

Les figures spatiales enfermées vont être reliées par d'autres figures spatiales faisant articulation entre ces figures. A ce titre, citons la rue et le couloir, qui revêtent une importance symbolique variée, car ce sont deux figures analogues dans leurs fonctions. Nous devons néanmoins préciser que par « espace d'articulation » nous entendons principalement l'espace de distribution et de passage qu'on trouve soit à l'intérieur du bâtiment et il est représenté par le couloir, soit à l'extérieur dans l'espace urbain et il est représenté par la rue.

Dans le roman de Tombéza, ce sont des espaces dysphoriques, caractérisés par l'enfermement au même titre que toutes les figures spatiales évoquées plus haut. A l'instar de la rue où loge Batoul, qui porte la marque de la dictature car il n'en tolérait pas l'accès, jusqu'à ce que le passant dévoile son identité et fournit un justificatif de sa présence dans ce lieu : *« La rue ou loge Batoul est interdite aux passants(…) il faudra justifier de son identité, lui dire ce qu'on est venu faire là » Tombéza*, p (18). Quant au couloir, qu'il soit un espace de circulation, échange d'information ou espace de dictature, acquiert un caractère dysphorique manifeste puisque il deviendra à la fin du récit l'espace de la mort, c'est à travers le couloir ou Tombéza va être mené au débarras : *« le drap est jeté négligemment sur moi et nous partons le long des couloirs jusqu'à ce débarras » Tombéza*, p (270).

A travers ce premier chapitre, il nous a été possible, d'étudier la typologie des figures spatiales, associées aux micro-récits, et de comprendre la méthode utilisée par le romancier, qui grâce à la variété typologique des figures spatiales (enchâssées, fusionnées, superposées) arrive à organiser son récit, pour traduire ses préoccupations, et dénoncer les maux sociaux qui rongent la société. C'est ainsi que l'enchâssement des figures spatiales, indique la volonté du romancier de donner les explications ou les informations nécessaires au lecteur. Par ailleurs Les figures spatiales fusionnées traduisent une stagnation spatiotemporelle, traduisant la permanence de certains maux sociaux et comportements dictatoriaux. Enfin, grâce

NE PAS COPIER

aux figures spatiales superposées, le lecteur arrive à suivre le déroulement du récit, dans des espaces fermés et figées mais qui acquièrent d'autres significations au fur et mesure de l'évolution de l'intrigue.

Dans le chapitre suivant, il sera question de voir en détail, l'écriture de ces figures spatiales, à travers l'analyse des procédés narratifs utilisés.

NE PAS COPIER

CHAPITRE II

L’écriture des figures spatiales et l’effet de réel

Dans ce deuxième chapitre, nous allons aborder les procédés narratifs suivants : la théâtralité et les figures de la rhétorique utilisés par le romancier pour construire ses figures spatiales, tout en appuyant son argumentation à travers l'aspect de l'effet de réel.

II) L'écriture des figures spatiales et l'effet de réel

II.1) Figures de la rhétorique

II.1.1) La toponymie

La toponymie, (du grec *tópos*, lieu et *ónoma*, nom), est définie comme une discipline qui s'attache aux noms propres des lieux.

> C'est par les lieux que nous entrons dans l'espace du roman. Ce sont eux qui déterminent tout à la fois la dimension spatiale de la diégèse et le rapport que celle-ci entretient avec la réalité de référence avec le monde à l'origine du repère [27]

Afin d'accentuer l'illusion du réel, qui reste, d'une manière évidente dans le récit, le romancier utilise les deux aspects des lieux à la fois localisé (réel) et délocalisé (imaginaire). A chaque aspect de la toponymie, correspond une signification recherchée par l'auteur.

Pour accentuer l'illusion du réel, l'auteur donne des indications précises quant aux toponymes réels : il cite entre autres les villes d'Alger, Oran, Annaba, Constantine, Jijel, qui indiquent clairement que le récit se déroule en Algérie.

Des allusions métaphoriques, désignant Alger la capitale sont également présentes dans le récit : *« c'est une ville à flanc de montagne, il suffit de toujours descendre et tu finis par te retrouver nez à la mer » Tombéza*, (70). La mer sera évoquée également, à travers la brise marine : *« sur les hauteurs de la ville, où l'on peut humer la brise marine » Tombéza*, p (42) ou encore par l'évocation de la bise, vent froid venant du Nord *« Brahim hausse les épaules et sort dans la rue où il reçoit la gifle glacée de la bise, mais sa tète est encore chaude » Tombéza*, p (213). La mer, symbolisant la ville d'Alger est évoquée aussi par le terme de la côte : « *et*

[27] Jean Michel Adam, A, Petit jean, *le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989. P37

NE PAS COPIER

les éleveurs remontaient vers la côte dans l'espoir de trouver une herbe devenue rare ou de vendre ce qui leur restait de bêtes » Tombéza, p (13).

L'analyse du deuxième aspect, relatif aux toponymes fictifs, montre que le romancier a choisi pour désigner la ville principale ou se déroule la majeure partie du récit, un toponyme fictif, « Riama », dans le but évident , d'élargir son discours à tout le pays et pour dire que la ville de Riama peut représenter n'importe quelle ville d'Algérie , et que les événements qui se déroulent dans l'hôpital , concernent tout aussi tous les hôpitaux d'Algérie, et que le délabrement décrit dans cette ville, gagne finalement tout le pays : *« Alors que tous les autres secteurs de l'hôpital avaient depuis longtemps atteints leur état final de déréliction (…) cette clochardisation sociale, progressive, gangrène gagnant un domaine après l'autre et finissant par pourrir le pays tout entier » Tombéza* , pp (56-57).

La métonymie, ainsi que la métaphorisation de certains lieux, permet au lecteur, non seulement d'adhérer au récit, qui est traversé par des indications géographiques de lieux existants, mais aussi de combler des vides éventuels et de reconstituer à son tour la trame du récit.

II.1.2) La description

La principale fonction de la description consiste à donner corps à l'objet, par ailleurs c'est une exigence littéraire inséparable de la spatialité dans le roman réaliste et naturaliste ou les romanciers avaient recours à ce procédé pour peindre la réalité telle qu'elle est dans leurs écrits. En effet la description des lieux participe à l'avancement de l'intrigue. Le récit, écrivent J.M.Adam et Petit Jean :

> Ne peut se passer de la description puisqu'il tire de cette dernière son pouvoir hallucinatoire, sa prétention à se faire prendre pour le réel. Alliance sémiotique précaire, car il suffit à la description d'intensifier l'opération d'aspectualisation pour que la description perturbe le cours du récit et rompe l'illusion[28].

Philipe Hamon, dans son ouvrage « Introduction à l'analyse du descriptif » montre qu'il existe de multiples modalités et fonctions de la description, parmi lesquelles celles ayant trait à l'aspect ornemental, expressif, symbolique ou narratif.

[28] Jean Michel Adam, A, Petit Jean, *le texte descriptif,* op.cit.p23

NE PAS COPIER

Dans notre corpus, la figure spatiale de l'hôpital est dans laquelle se déploie la description de type et fonction documentaire dans une intention didactique, accompagnée avec une description ambulatoire, à l'exemple de l'infirmière qui décrit à Tombéza les différentes maladies en utilisant des termes scientifiques : *« elle continuait à avancer en égrenant le nom des affections .Deux enfants en bas âge : rougeole compliquée d'insuffisance cardiaque. Tuberculose du foie, des reins, des poumons » Tombéza*, p (170).

La description des figures spatiales relève des rapports socio et politiques est utilisée dans le portrait de l'opposition Verticalité/horizontalité présente dans la ville où la hauteur indique l'appartenance sociale favorable « *nous savons bien sur que les grandes familles se prélassent sur les hauteurs de la ville ou l'on peut humer la brise marine »Tombéza*, p (42). Cette ségrégation est également remarquable, dans la figure spatiale du bar, où le comptoir se trouve réservé aux personnalités de la ville, les tables au milieu de la salle, sont occupées par une classe inférieure, tandis que le parterre accueillera le reste de la masse

> Le patron refuse de servir la bière au comptoir qu'il destine aux notabilités de la ville, consommateurs de boissons nobles. Viendront plus tard s'y accouder avec une arrogante lenteur des gestes, certains de trouver leur place réservée, ignorant superbement la masse grouillante des gueux qui bourdonnent dans leurs dos. Flagrante différenciation sociale. *Tombéza*, pp (206-207)

NE PAS COPIER

Nous retrouvons, la même ségrégation sociale, dans l'espace de la mosquée : *« Je trône à la place centrale du premier rang, opposant un dos impavides aux sourdes rancunes des plus gros turbans de la ville » Tombéza*, p (257)

Description ambulatoire : Dire / aller

La description peut être justifiée par quatre actions du personnage : voir, aller, dire et faire. Dans le premier cas, la focalisation du récit est déterminée par le point de vue du narrateur, sa personne physique, le repère autour duquel s'organisent les figures spatiales où il est présent (espace du discours ou espace du récit). Dans le deuxième cas, le narrateur se déplace et permet au lecteur de découvrir l'espace de façon dynamique à travers une série de figures spatiales par le biais de la description ambulatoire.

Tombéza se trouve être le descripteur observateur désigné que Philipe Hamon désigne par « Le regard descripteur ». Nous constatons en effet, que le personnage malgré son immobilisme dans l'espace du discours, retrouve dans l'espace de l'histoire sa mobilité et son agilité. Ses différents déplacements donnent lieu à plusieurs descriptions. Telle la description des lieux qui accompagne sa vie depuis qu'il était enfant au douar d'où il a été toujours pourchassé (par les enfants, le Taleb et son grand père). La dernière poursuite marque son départ vers la ville. L'histoire de l'itinéraire de Tombéza dans le roman à travers le temps et l'espace depuis sa naissance jusqu'à l'âge adulte, génère une description souvent ambulatoire.

NE PAS COPIER

II.1.3) Effet de réel

Nous abordons d'abord la notion de l'effet de réel telle définie par Roland Barthe. Citant l'exemple du « baromètre de Flaubert », Barthes, arrive à déceler dans ses analyses, des détails insignifiants dans certains récits, qui ne participent pas au récit, mais sont là comme des détails insignifiants et que par cette insignifiance même, ils arrivent à donner l'illusion du réel : *« Le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet, ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel »*[29]

[29] Barthes, Roland (1968)' *l'effet de réel*, *Persée* [en ligne] Volume11(n°1), disponible sur http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, p.88, [consulté le 20/05/2016]

En rapport avec la théorie de Barthes , nous avons relevé , dans le roman, er deux indices relatifs à l'effet de réel tels que décrit par Barthes : l'évocation, par le narrateur (donc le romancier) de casiers d'apéritifs réservés aux boulistes amateurs , dans la scène du bar , *« il y avait encore dans un coin de la salle les petits casiers réservés aux boulistes amateurs d'apéritifs »* Tombéza p (207). Alors que les événements qui se déroulent dans cet espace, n'ont pas de rapports directes ou signifiants avec ni avec les casiers ni avec les boulistes, d'autant plus que le bar contient certainement d'autres casiers que ceux évoqués.

Dans le même ordre d'idées, nous relevons l'évocation de la couleur du carrelage du bar, qui n'a pas de rapports significatifs directs avec le récit : *« il aventure parmi les tables quelques pas hésitants, se dirige vers un coin de la salle et laisse glisser son dos contre l'angle mural pour finir par s'asseoir sur le carrelage blanc et noir » Tombéza*, p (208).

L'intrusion du romancier et du narrateur dans le récit

Pour susciter l'adhésion du lecteur et accentuer l'effet de réel le romancier a effectué deux intrusions remarquables dans le roman, la première est celle du romancier, qui intervient comme pour répondre à la question du directeur de l'hôpital : *« - A ce point –là, Tombéza ? Tu n'exagères pas un peu ? » Tombéza*, p (249). La réponse semble provenir du romancier lui-même, sous forme d'une phrase hors du dialogue entre les deux personnages : *« Tombéza n'exagérait pas* » *Tombéza*, p (249)

La deuxième intrusion est le fait du narrateur lui-même, qui évoque son introduction dans les sanitaires du bar. Cette intrusion revêt un caractère à effet de réel, comme si Tombéza, pourtant omniscient dans le récit, voulait apporter un témoignage supplémentaire, en rapport avec la description scatologique de cet espace *: « à mon tour je pénètre dans le cagibi et me fait suffoquer l'odeur d'urine et de merde mêlée, les remugles acides picotent mon nez et me font larmoyer » Tombéza*, p (212).

NE PAS COPIER

II.1.4) L'hypotypose / Ekphrasis

L'hypotypose et l'Ekphrasis sont considérées comme une forme particulière de la description, avec laquelle ils participent d'une manière soutenue à l'effet de réel.

L'hypotypose était déjà connue dans la rhétorique grecque sous le terme d'*energeia* ou d'*evidentia* en latin ; c'est également une figure de la mimésis, et, tout comme le théâtre, elle donne l'illusion que la scène évoquée est réelle. L'hypotypose se définit comme *« la figure de style consistant à décrire d'une manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence et les couleurs de la réalité »*[30]

Parmi les caractéristiques de l'hypotypose nous citons, sa capacité à susciter les fortes émotions du lecteur, telles que la pitié, la frayeur, l'horreur, l'admiration, le ravissement etc. Elle se caractérise aussi par l'effacement du locuteur pour que la scène garde son aspect objectif. Et également par le style asyndétique et l'utilisation du présent narratif

Après avoir cerné les aspects majeures de l'hypotypose nous analyserons cette figure de rhétorique dans notre corpus, en faisant appel aux réflexions d'Yves Le Bozec[31] développées dans son article « *L'hypotypose : un essai de définition formelle* »[32] ,

Le Bozec a établi les critères définitoires principaux de la figure hypotypotique, parmi lesquelles nous pouvons citer : la disparition des tropes (la métaphore et l'hyperbole) à l'intérieur de la figure, et cela pour éviter toute subjectivité du locuteur envers l'objet mis en relief , la neutralisation du sujet parlant au profit de l'objet, l'utilisation du présent historique marquera l'effet de présence et d'évidence, l'utilisation du style asyndétique et les phrases courtes ou hachées exprimant un rythme incessant.

NE PAS COPIER

[30] Dictionnaire de poétique et de rhétorique Paris, PUF 1975, p 497
[31] Le Bozec, Yves Agrégé et docteur en lettres, il enseigne en classes préparatoires à Marseille.
[32] Le Bozec, Yves, *L'hypotypose : un essai de définition formelle*. [En ligne], op.cit.consulté le : 12.05.2016

La présence d'une variété d'hypotyposes accompagnant les figures spatiales tout au long du roman a pour effet la persuasion du lecteur, rappelant la rhétorique classique depuis Aristote qui définit le pathos un des moyens de susciter l'émotion du lecteur. En effet, Rachid Mimouni a recours à l'hypotypose, procédé rhétorique lui permettant de dénoncer certaines situations particulières.

La figure de l'hypotypose mettra en relief un objet, un personnage ou une scène de la figure spatiale, sous les yeux tels le zoom d'une caméra qui filmerai la scène en direct, à l'exemple de la scène du bar qui permet de mettre en valeur les caractéristiques principales de la figure telles que définies plus haut

> A mon tour je pénètre dans le cagibi et me fait suffoquer l'odeur d'urine et de merde mêlés, les remugles acides picotent mon nez et me font larmoyer, [**ici commence l'hypotypose**] depuis longtemps bouché l'orifice du W.-C turc , et la merde s'entasse sur la merde, et le tas d'étrons se couronne d'une sauce alcaline qui stagne puis déborde et s'écoule vers des lieux inconnus [**ici se termine l'hypotypose**] depuis longtemps la chasse est hors d'usage. *Tombéza,* p (112)

Cette scène se déroule dans les sanitaires du bar, ou se trouvent déjà deux personnes qui vont être rejointes d'abord par Brahim l'infirmier, ensuite par Tombéza qui jouera le rôle de témoin de la scène sans y être mêlé directement. Cette neutralisation de locuteur est signalée par l'absence de indices de l'énonciation (les pronoms personnels : *je, me, mon*) dans l'hypotypose proprement dite. Cette présence passive du protagoniste accentuera l'effet de sidération et participera à accréditer la scène dont le caractère scatologique ajoute à l'horreur et au dégoût ressenti par le lecteur.

Dans le même registre de l'horreur, nous relevons cette scène étrange qui se déroule à l'époque coloniale, lors du bombardement américain

> Quel spectacle ! On voit ainsi, à l'aube des mouches, ces escadrilles de taons s'acharner su un âne famélique et décrépit par l'âge et les travaux, les yeux gluants de sérosités, les articulations déformées par l'arthrite qui provoque de lancinantes douleurs au moindre mouvement. Harcelé aux endroits les plus sensibles par les fines piqûres, il devient fou furieux ; et de rage impuissante se vautre sur le sol et se met à ruer en l'air. *Tombéza,* (p.74)

NE PAS COPIER

Un exemple analogue, pendant la période de l'indépendance, la scène de la chambre de torture, se manifeste dans une hypotypose tragique

> La porte pivote de nouveau pour laisser se dessiner à contre jour la silhouette d'un homme de petite taille.il approche lentement. On distingue peu à peu ses traits. Horreur. Répulsion. Peau du visage profondément labourée. Nez absent. Lèvres à moitié rangées figeant un sourire sardonique. Plus d'oreilles. Moignons des doigts inégaux et difforme .*Tombéza* (p.74)

Nous relevons dans cette dernière scène l'utilisation du style asyndétique qui se traduit par la suppression des liens logiques et des conjonctions. De même que l'absence des verbes et des articles dans certaines phrases confère à la scène un rythme accéléré suscitant fortement l'émotion du lecteur. Comme dans la scène du bar analysé plus haut, le locuteur est directement concerné par la torture dans cette chambre, mais sa présence ne se manifeste pas directement dans l'hypotypose.

L'Ekphrasis

Tout comme l'hypotypose, l'ekphrasis est considérée comme une figure de la rhétorique et de l'effet de réel. Yves Le Bozec lui attribue trois qualités essentielles *« l'économie (éviter une totale prolixité) et le convenable et vraisemblable* », et enfin *« sa capacité d'exhaustion ».* Dans la cadre du roman, nous retrouvons les traits de l'ekphrasis, dans l'affiche décrite par le narrateur dans le bar

> le patron, il n'a même pas pris la peine de décrocher le tableau pour résultats sportifs gracieusement offerts par la Société Méditerranéenne de Distillerie, Pernod Fils (liqueur anisée en vente ici) 215, rue Sadi-Carnot, Alger, Téléphone 645.55., dépôts à Oran, Bône, Constantine , etc., dont la graphie sinusoïdale du sigle imite le mouvement des vagues . Tombéza p (207)

Il s'agit, à travers cette l'ekphrasis, de la description détaillée d'une affiche fixe, de telle manière à la rendre vivante, d'où l'idée de mouvement suggérée par les mots « sinusoïdale », « mouvement des vagues ».

NE PAS COPIER

II.2) La théâtralité

II.2.1) Aspects de la théâtralité

La théâtralité, procédé narratif, judicieusement exploité par le romancier, permet de mettre en exergue la représentation de la réalité socioculturelle de l'Algérie indépendante. Sa vocation est de peindre le malaise et la décrépitude qui rongent la société.

Par ailleurs, les actions qui donnent à voir et à entendre nécessitent un champ propice pour qu'elles se déploient explicitement, comme le souligne Paravy dans son étude du roman africain francophone : *« le récit d'une action, c'est-à-dire le passage des faits à leur représentation par le discours, repose toujours, à quelque degré que ce soit, sur des procédés de dramatisation, dont la représentation théâtrale nous offre la quintessence»*[33].

Roland Barthe considère La « théâtralité » comme étant *«le théâtre moins le texte»*[34]. A ce sujet, Patric Pavis s'est intéressé à la notion de la théâtralité présente dans le texte littéraire :

> Certes, il faut s'intéresser à ce que le texte dramatique porte d'éléments théâtraux, « directement» utilisables sur la scène; bien sûr, le théâtre est une pratique scénique, il privilégie la **théâtralité** aux dépens de la littérarité et il y a dans les textes dramatiques écrits pour la scène une dimension directement transférable: celle d'un jeu dans l'espace et dans le temps, d'une parole qui aspire à l'énonciation[35] .

Il a mis au sein de la représentation théâtrale romanesque les différents fléaux sociaux qui participent à la décrépitude et la pourriture du pays *« inquiétude .Oueds et barrages à sec, eau raréfiée » Tombéza,* p (13).

D'autant plus que l'Algérie pour le romancier, est une vaste scène où se joue le théâtre de la déchéance, et où les personnages accomplissent leur rôle avec une

[33] Paravy, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, op.cit, p47
[34] Jean Pierre, Sarrazac (1996), Le retour au théâtre, *Persée* [en ligne], volume 63(n°01), disponible sur (http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1953) , [consulté le:15/05/2016]
[35] Patrice, Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale .voix et images de la scène,* 4eme éd, France : Villeneuve-d'Ascq 2007, p268.

NE PAS COPIER

inconscience et une indifférence tenaces. Dans un extrait d'une lettre envoyé à Jean Paulhan, Antonin Artaud, nous donne à lire la représentation théâtrale en relation avec la vie de l'Homme :

> […] si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre. […] la métaphysique, la peste, la cruauté, le réservoir d'énergies que constituent les mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double, j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration, en attendant qu'il en devienne la transfiguration. C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le double du théâtre c'est le réel inutilisé par les hommes de maintenant[36].

Les caractéristiques de la théâtralité font appel essentiellement aux registres du pathétique, dramatique et enfin tragique. Avant d'entamer l'incarnation et la portée significatives des trois registres, nous avons choisi en premier lieu de distinguer les trois notions.

> La dramaticité est le principe qui rend dramatique un texte. Dramatique c'est à dire tendu, lié à un conflit ou à une contradiction à résoudre, à un équilibre à retrouver, à une action à accomplir. Le texte écrit pour la scène et pour des acteurs, avec ses en conflit, sa situation explosive, sa résolution comique ou tragique, répond à ce critère de dramaticité, laquelle ne se limite toutefois pas au théâtre : un récit, une anecdote, un film, une musique peuvent également être dramatiques [37]

NE PAS COPIER

Quant au pathétique, dont la racine provient du mot vient du grec *pathos*, et sert à souligner la tristesse et la souffrance, en mettant l'accent sur les sentiments qui peuvent toucher et émouvoir le lecteur (spectateur), et lui inspirer attendrissement et compassion. Quant au registre tragique, il reste lié à la terreur due à un malheur insurmontable, allant jusqu'à la mort, en suscitant inquiétude et fascination.

Le roman se présente sous forme de plusieurs micros récits formant par leur évolution narrative particulière des scènes théâtrales s'inscrivant dans un discours

[36]Antonin, Artaud, *Lettre à Jean Pauthan*, [PDF], disponible sur http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/artaud1.pdf

[37]Patrice, Pavis, *vers une théorie de la pratique théâtrale*, op.cit.p328.

de dénonciation. Ces représentations scéniques constituent par la suite les maillons de la chaine romanesque globale, dont le nœud gordien s'inscrit dans la figure spatiale centrale du débarras. En effet, ces représentations scéniques présentent au fur et à mesure du déroulement des péripéties du récit, une évolution du ton dramatique et du désespoir allant jusqu'au tragique manifesté par la mort du narrateur protagoniste dans l'ultime scène du récit dans la figure spatiale du débarras.

Pour articuler les différents espaces convoqués pour la mise en scène théâtrale, le romancier s'est penché sur la technique de l'ambivalence euphorie/dysphorie, tout en mettant l'accent sur l'aspect dysphorique dominant des situations. Ajoutant à cette technique l'utilisation, du registre scatologique pour appuyer l'horreur indicible, en se servant du champ lexical de la saleté et de la pourriture.

Par ailleurs, le lecteur est invité tout au long du récit à admirer le spectacle intelligible dans lequel meuvent les personnages, en se transformant ainsi en lecteur spectateur. Parmi les indices de la présence de la théâtralité dans le récit, Le mot « spectacle » qui est d'une récurrence manifeste dans le roman *« Beau spectacle, en effet, que mon apparition offrait ! » Tombéza*, p (33), ou encore : « *le spectacle est surtout remarquable au pavillon de la maternité » Tombéza*, p (194). Le romancier a insisté sur la présence de la mise en scène en affirmant sa vocation d'éveiller les consciences.

Il s'agit donc après ce bref aperçu définitoire, de nous interroger sur le choix de la théâtralité comme procédé de la narration privilégié par le romancier. En effet, le romancier a opté pour une multiplication des voix des personnages (polyphonie) qui s'imbriquent tantôt dans le récit, tantôt dans le drame au niveau des scènes théâtrales.

Dans le roman de Tombéza, Rachid Mimouni a choisi le recours à la théâtralisation des scènes primordiales dans la trame narrative, l'objectif étant la de peindre la réalité sans mensonge ni exagération *« Tombéza n'exagérait pas » Tombéza*, p (249).

NE PAS COPIER

En effet, la mise en scène permet de montrer l'intervalle entre le réel vécu et la fiction romanesque. Cette dernière est exploitée par le romancier pour donner une certaine vision du monde. En d'autres termes, comment l'imaginaire participe à la reproduction de la réalité, par quel moyen cette faculté reproduira le sens réel. A ce sujet, Gaston Bachelard, exhibe la faculté de l'imagination :

> On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante.[38]

Tout au long du récit, nous remarquons la présence d'un ton mélancolique dans l'expression du destin des personnages, plongés dans l'obscurité et le désespoir. Le romancier par ailleurs utilise un champ lexical de la noirceur qui se manifeste clairement dans le récit.

Nous remarquons une gradation du désespoir qui se manifeste sous plusieurs formes, jusqu'à ce que le romancier atteigne l'apogée du désespoir, voire de l'inespoir[39], (terme relevant du néologisme, emprunté à André Nicolas, qui signifie pour lui *absence totale de l'espoir*). Le choix du personnage principal témoigne en effet de cet aspect, la vie n'offrant pas à Tombéza l'opportunité d'accéder à ses désirs : *« n'est ce pas que la vie à un goût de désastre accompli » Tombéza*, p (35). La naissance s'est déroulée dans une atmosphère sordide : *« aucun youyou de femme ne vint se mêler à mes cris de nouveau-né » Tombéza*, p (29). Ce malaise imprégnera sa vie et l'accompagnera même dans sa situation conjugale, où il n'a connu qu'un bonheur éphémère. Le sort dramatique qui s'acharne sur lui, l'empêche d'accéder à tout espoir : «- *Pas d'espoir docteur ?jamais d'enfant ? »*, question à laquelle le médecin donnera une réponse cinglante : *« - Jamais » Tombéza*, p (151). Ce désespoir n'accable pas seulement cet homme privé du

[38]Bachelard ,Gaston, L'Air et les songes (1943) cité dans Topographies romanesques, op.cit. p121
[39]Hacène, Arab , Tombéza, l'écriture en déroute ou l'insoutenable désespoir de l'être. In: Nawel KARIM, Rachid Mimouni écriture de la subversion. Université d'Alger2, 26 avril2011.p37.

NE PAS COPIER

sentiment du père, mais affecte finalement toute la société, en mettant en avant la stérilité de la société.

Le romancier a puisé dans la structure théâtrale pour en tirer les trois aspects fondateurs de la scène théâtrale, l'espace scénique, limites de la scène et mouvement des personnages, qui constituent la particularité de la réflexion mimounienne. Barthes définit le théâtre comme une *«pratique qui calcule la place regardée des choses»*[40]. Cette pratique dans le roman est cadrée par un discours métaphorique qui met en relief un système de signes composé d'éléments identifiables par le spectateur, c'est-à-dire il pourra sans faute se référer à son univers réel, après avoir établi un rapprochement entre les actions sur scène et celles qui se passent sur les terres de sa société. De même Barthes dans la même perspective nous rappelle que les éléments scéniques tels que le corps, l'éclairage, le décor participent à leur tour à la structure du système de signe et crée une unité significative du territoire propre à chaque acteur.[41]

Nous analysons comment la cohésion de ces trois éléments de la mise en scène choisis par le romancier participent à l'adhésion du lecteur spectateur.

II.2.2) L'espace scénique

L'objectif de notre étude, est de cerner l'écriture de la configuration spatiale dans le roman de Tombéza dans l'univers romanesque mimounien , dans lequel participent plusieurs figures spatiales, dont chaque figure est dotée d'une caractéristique significative, une odeur, un son ou un discours .Commençant d'abord par la théâtralisation de l'espace scénique, et la manière dont il est exploité par le romancier.

L'espace acquiert sa signification, du point de vue du narrateur omniscient, chargé de décrire l'espace scénique, en assumant la focalisation interne, pour permettre au lecteur de suivre l'intrigue et de participer à la découverte de l'espace déployé en même temps que le personnage (acteur /spectateur). Par ailleurs, l'espace peut être signifié à partir du point de vue du personnage. Ce dernier, est

[40] Roland, Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *in l'Obvie et l'obtus,* Paris, Seuil, 1982, p 86
[41] Ibid.

NE PAS COPIER

mis brusquement dans son espace d'action, sans avoir pris connaissance au préalable de son environnement spatial.

Le romancier, dès l'incipit, a mis en relief la première figure spatiale de la diégèse qui est le débarras, en dressant grâce à une description détaillée des éléments présents, un univers peint d'une saleté repoussante. S'offrant par cette particularité descriptive un spectacle attirant.

> 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 .ou les parents des malades grabataires ou impotents viennent vider les pots de chambre en plastique dans un bidet antédiluvien .les infermières de passage ne font qu'entrevoir la porte, avant de refluer, rapidement suffoquées par les miasmes de merde et d'urine rance que je respire .*Tombéza* (p.9)

Une atmosphère hostile et lugubre se dégage de cette figure spatiale, marquée par la présence d'objets à caractère scatologique (les pots de chambre, le W.-C). Pour se faire, le romancier fait appel aux cinq sens traditionnels du lecteur, qui pourra grâce à sa mémoire sensorielle, appréhender pleinement l'espace dans ses différentes composantes.

Une scène horrible se déroule dans cette figure spatiale centrale, *« je perçois déjà l'horrible gratouillis des pattes rêches des cancrelats(…) je sens le chatouillement itinérant du premier animal qui se promène sur mon cou nu » Tombéza*, pp (09-10)

Pour configurer la centralité de cette figure spatiale, le romancier lui a conféré les mêmes caractéristiques de l'enfermement et du tragique à l'instar de toutes les figures spatiales convoquées au cours de la trame narrative, dans le but de garder la même intensité tragique.

II.2.3) Limites de la scène

L'espace scénique est par essence borné et limité, afin de permettre à la scène d'être mise en action dans un espace aux contours définis. Le romancier a mis en place dans le roman plusieurs types de limites scéniques, que nous allons analyser ci-après. Il faut noter également que les limites scéniques, incluent l'arrière scène

NE PAS COPIER

ou ce qu'on appelle communément les coulisses. La limite ainsi définie permet d'assurer l'unité de l'action mise en scène.

II.2.3.1 Limite végétale

La haie de cactus, grâce à laquelle Tombéza a réussi à s'enfuir du douar, représente la limite d'un monde rural loin sclérosé, inapte à tout progrès, prisonnier de ses conditions ancestrales *« Nous vivons retranchés derrière les haies de cactus ignares et sereins, sans la moindre idée du bruit et de la fureur qui ébranlaient le monde». Tombéza*, pp (64-65)

Bien que la haie symbolise l'enfermement et l'inertie, elle participe toutefois à l'ouverture sur l'autre monde à un moment donné de l'histoire, en permettant le passage du protagoniste vers les autres espaces.

II.2.3.2 Limite humaine

Parmi les types de limites scéniques, nous citons le cas du champ de bataille, encerclé par les soldats qui avaient pris au piège les maquisards *« et déjà apparaissaient les lourds hélicoptères à double hélice qui par leurs portes béantes vomissaient sur les monts environnants de long chapelets d'hommes. Encerclement* » *Tombéza*, p (158).

Nous citons également, la scène devant l'édifice municipal, où la place publique était entourée de policiers formant la limite de la scène, attendant les ordres du commissaire Batoul « *Que faut-il faire ? Donner l'ordre à mes hommes qui déjà encerclent la place de charger et de se mettre à cogner ?* » *Tombéza*, p (21).

II.2.3.3 Limite matérielle

Ce type de limite apparait dans la scène qui se déroule dans le souk du dimanche, installé sur l'esplanade du village, durant la période coloniale, et où le maquisard repenti trouvera une mort tragique. La description du souk, fait apparaitre une limite de scène clôturée d'une grille et disposant de trois portes

NE PAS COPIER

> L'amplificateur déréglé émettait un son d'une stridence insupportable qui augmenta la panique de la foule, fourmilière qu'un coup de pied de promeneur distrait met en émoi, qui se rua vers les trois portes de la place, qui enjamba les grilles. *Tombéza* (p.120).

II.2.3.4 Limite de feu

Ce type de limite met en relief le registre du tragique d'une manière remarquable, ce que nous montre la scène des champs du colon M.Biget, qui, sur les conseils d'un droguiste, va réaliser une clôture de feu autour de ses champs pour détourner l'invasion des criquets, prêts à entrer en scène pour dévaster ses cultures

> Vous jalonnez les lisières de vos champs de grands tas d'herbe que vous embraserez à l'arrivée des insectes. La fumée d'oxyde de carbone les détournera de vos terres. (…) Ainsi fit M.Biget, mais tout se révéla dérisoire et vain quand arrivèrent les nuées de criquets. *Tombéza* (p.106).

II.2.3.5 Finalité de la limite

Les limites utilisées et présentes dans les scènes, revêtent un caractère de terreur, d'agressivité, dû à l'effet de l'encerclement, à l'image de Tombéza pris dans la rafle du souk, durant la période coloniale : *« Au cours de la bousculade, ma petite taille m'avait desservi et mon agilité ne me servit à rien. Pour la première fois de ma vie, je connus l'effarement du renard pris au piège » Tombéza*, p (120)

NE PAS COPIER

II.2.4) Apparition et disparition des personnages

La construction de la liaison, entre les figures spatiales est régie par l'apparition et la disparition des personnages dans l'espace scénique de notre corpus. De même elle participe à la dramatisation de l'intrigue qui accentue le tragique de certaines situations. Florence dans son ouvrage cité précédemment, met en valeur ce procédé :

> L'une des caractéristiques du discours théâtral est un système binaire, fondé sur la présence ou l'absence physique des différents personnages dans l'espace scénique, et par là même dans l'espace de l'énonciation. Le personnage dramatique est ainsi un « personnage à ellipses ». Entrée et sortie représentent des points de bifurcation de la dynamique narrative [42]

Nous remarquons que les personnages dans le roman de Tombéza sont en majorité, marginalisés et affublés de tares physiques (corps désarticulés, difformes, malades, dotés de caractères d'animalité) et parfois morales. Ces tares conduisent les personnages à manifester un caractère d'animalité féroce, entrainant la perte de toutes valeurs humaines.

L'apparition du protagoniste, affublé d'un corps difforme et repoussant, ne suscitait la réjouissance de personne :

> Je n'ai jamais pardonné la moindre offense, laissé sans punition la plus petite moquerie, épargné un enfant vaincu geignant sous mes coups. Je ne savais que cogner, griffer, mordre avant de détaler loin des représailles possible. *Tombéza* (p.38)

Au comble du désespoir et du pessimisme, le protagoniste a emprunté des tares à même celui qui n'en a pas, ce qui interprétera sa vision pessimiste du monde, à l'instar de cet inspecteur de police Rahim, qui sa gentillesse et sa naïveté, ne séduisaient pas Tombéza tant qu'elles le tourmentaient : *« Quel drôle de policier, vraiment ! Où a-t-on déniché ce bonhomme avec son extraordinaire mélange de suave naïveté et de roublardise professionnelle ? » Tombéza*, p (80)

Nous relevons comme indice du tragique, la présence du caractère d'animalité dans la trame narrative, le romancier a introduit comme première apparition tragique, dans la première figure spatiale – le débarras –, un animal sanguinaire, suceur de sang, afin de permettre au lecteur de rejoindre l'univers fictionnel tel qu'il est conçu et dramatisé par l'auteur.

[42] Paravy, Florence, *l'espace dans le roman africain francophone contemporain* (1970-1990), Op.cit. p55

NE PAS COPIER

Nous constatons déjà que l'incipit a remplis sa principale fonction qui est informer le lecteur, fournir des informations indispensables à la compréhension et l'interprétation de l'œuvre.

> La nuit tombe et l'obscurité envahit lentement la salle Je perçois déjà l'horrible gratouillis des pattes rêches des qui se préparent à quitter leur abri diurne ils vont bientôt envahir toute la chambre, et le plus gros, antennes en alerte, émergeront un à un de l'orifice du bidet avant de s'aventurer le long des couloirs du pavillon (…) c'était couru ! Je sens le chatouillement du premier animal qui se promène sur mon cou nu. *Tombéza* (p.9)

En effet, l'horreur de l'espace est doublée, non seulement la tombée de la nuit provoque la peur et la sensation de la solitude, mais aussi l'apparition des cancrelats, impliquant les mêmes sensations la rejoint pour peindre la dramaticité ambiante. En addition, pour accentuer cette atmosphère, le romancier s'est servi d'un lexique terrifiant « l'horrible gratouillis », « rêches », pour décrire la saleté, la rudesse, voire le tragique de l'endroit.

II.2.4.1 Codes proxémique et kinésique

Pour développer la symbolique de l'espace scénique avec ses limites, et ses personnages (acteurs sur scène), on entamera une analyse particulière des codes proxémiques par rapport à la relation du personnage avec son espace et kinésiques par rapport à l'ensemble du mouvement corporel, gestes et regards des acteurs. Ce qui permettra d'arriver à une interprétation adéquate de l'intention du romancier. Au préalable, nous allons éclaircir les appuis théoriques choisis.

Les concepts de proxémie et de kinésique, ont été étudiés par Florence Paravy, qui les considère comme : *« une mise en œuvre signifiante des positions physiques, des distances, des gestes et mouvements »*[43] .

L'attitude physique des personnages dans le roman, est placée au centre de l'action, dans la mesure où elle participe à l'organisation de la phase gestuelle. Un geste par ses connotations symboliques est apte à transcender la parole et exprimera ce qui parait indicible.

[43] Florence, Paravy, *l'espace dans le roman africain francophone contemporain* (1970-1990), Op. cit. p 59

NE PAS COPIER

A l'exemple du commissaire Batoul, qui se trouve souvent un conflit avec son espace environnant, manifestant des gestes d'agression et de despotisme *: « Qu'il y aura toujours un commissaire Batoul pour les persécuter où ils se trouvent : dans la rue, au café, à l'arrêt du bus, devant la grille de l'hôpital ».Tombéza*, p (15). Ce personnage est caractérisé par sa vocation à vouloir dominer et l'espace dans lequel il se trouve, et les personnes occupant cet espace.

Son désir de domination, envahit les espaces de la ville, jusqu'au bar où il vient manifester son arrogance et sa domination

> Le voilà qui vient froncer les sourcils au seuil du bar (…) il s'amuse du silence qui soudain plane sur la salle surpeuplée auparavant plus bruyante qu'une volière. Tente de capter les regards qui osent .mais tous savent à qui ils ont affaire. *Tombéza* (p.15)

Pour rendre compte de l'ensemble kinésique, nous considérons en premier lieu, le geste, élément essentiel dans la formation de l'attitude corporelle, qui, par ses connotations symboliques, exprime d'une manière particulière le non dit du personnage.

Sur le plan affectif, le geste désespéré du bras tendu est une indication de la douleur et de la souffrance atroce, en effet, c'est un moyen d'exprimer la peine pénible demandant un secours qui ne viendra jamais

> Elle accoucha après un long calvaire, et ne survécut que quelques instants à ma naissance, comme si elle avait bien compris que les regards pitoyables et suppliants de la mère et que pour s'en aller sur la pointe des pieds (…) Elle expira dans un râle douloureux, sans avoir pu achever ce geste du bras qui se tendait vers moi. *Tombéza* (p.33)

Le narrateur manifeste, son manque de l'amour familial, la tendresse ainsi que la clémence parentale, dont il a été sevré injustement durant toute sa vie. En effet, les deux personnes chères à son cœur, censées lui prodiguer amour et affection (sa mère et sa femme) ne pouvaient pas lui combler ce manque terrible de tendresse, et involontairement, se contentaient de lui tendre le bras à la dernière seconde de leur vie : « *Malika est morte en me serrant la main, en ce dimanche glacé et pluvieux» Tombéza*, p (153).

NE PAS COPIER

D'un point de vu émotionnel, la signification du geste dépendra de la psychologie interne du personnage et agit sur son attitude morale, à l'instar de l'officier de police Rahim, qui éprouve une empathie envers le protagoniste, malgré qu'il soit en mission officielle, lors de sa visite à la chambre, pour son enquête. Le geste de l'officier, en s'installant devant Tombéza, provoque chez ce dernier un nouveau sentiment, on s'intéresse à son existence et on s'inquiète pour lui pour la première fois et la dernière fois de sa vie.

> […] à me faire part de ses soupçons, à me confier ses sentiments comme si j'étais devenu un confident attentif et amical .Oui il s'asseyait prés de moi, comme un médecin consciencieux cherchant à découvrir le mal qui me tenait cloué sur ce lit ou comme un fils attendri qui s'apitoie sur l'état de son père. *Tombéza*, pp (28 .29)

Nous remarquons que le romancier élude l'évocation des relations familiales et sociales, et préfère orienter le texte vers l'image de la relation discontinue et disparate des personnages, pour pouvoir désigner l'état d'instabilité de la société.

Par ailleurs, le regard joue un rôle central et organisateur dans le fonctionnement corporel des personnages, dans la mesure où il maintient la relation entres eux et crée un réseau de communication particulier. D'autant plus, qu'il participe à l'expression des pulsions intérieures du percevant et provoque chez l'autre un rythme pathétique et douloureux.

Dans la structure du récit, le percevant exerce une dominance et une autorité sur l'objet perçu, afin de le saisir, et lui imposer sa volonté. Plus particulièrement, quand il s'agit d'une situation pathétique lorsque la personne ne peut agir contre la superstition ancestrale et la dégradation morale. Le cas de la mère de Tombéza qui assistait à la scène de sa fille qui souffre cruellement à cause des coups violents de son père. Cette pauvre mère n'avait autre refuge que les regards pitoyables adressés à sa fille : *« La mère voulut intervenir, mais un seul regard la cloua sur place, et elle ne sut que crier, le visage caché dans ses mains pour rien voir, ne rien entendre ». Tombéza*, p (30), dans l'espoir d'arrêter ce calvaire, d'apaiser au moins le chagrin de cette victime. Mais vainement, le mari n'obéissait pas à la pitié implorée et jouira pleinement de son acte inhumain.

NE PAS COPIER

Le regard est exploité comme une faible arme, et un dernier moyen de la lutte, le romancier a emprunté cet aspect pour permettre l'identification du lecteur en exerçant sur lui une influence émotionnelle, pour qu'il puisse croire au drame des situations dans lesquelles sont inscrits les personnages.

L'image de la femme est représentée par cette fille, qui est la proie d'une violence pénible, vivant dans une insécurité perpétuelle à côté de son père, qui lui fait subir d'atroces tortures. Les implorations de l'enfant n'arrivaient par à attendrir un père impitoyable et monstrueux : « *Un visage de sphinx dont le froncement de sourcils accentue la sévérité naturelle* » *Tombéza*, p (30). Les implorations de l'enfant n'arrivent pas à adoucir ce père hargneux et sauvage : « *La main tendue de la fille dans un muette et terrible supplication n'eut pour effet que de décupler la rage de l'homme, la violence et le rythme de ses gestes* » *Tombéza*, p (30).

Ajoutant à cette perspective, la perception dans le roman a prit une autre fonction à caractère psychologique. Les personnes fautives présentent une fragilité de l'estimation de soi et évitent de croiser leurs regards, dans la mesure où le regard de l'autre conditionne notre existence et nous renvoie nos actes .Situation vécue par deux personnes qui se du trouvaient, dans l'espace exigüe des sanitaires du bar : « *L'un est perdu dans la contemplation du plafond, l'autre vrille son regard dans le sol, il faut éviter que se croisent nos regards, à aucun prix, on pourrait alors prendre conscience de notre condition, et ce serait la catastrophe* ». *Tombéza*, p (212).

Afin d'exprimer l'état d'esprit d'un peuple en détresse, menacé par les différents fléaux sociaux et baignant dans l'immobilisme et la négligence, le recours au regard hostile, s'exprime nettement à travers le personnage Batoul, commissaire de police, qui exerce son pouvoir tyrannique sur les gens sans pour autant prendre en considération leurs situations ni leur condition humaine, en les poursuivant partout, pour obtenir leur soumission et affirmer son pouvoir dictatorial

> Il continuera à les malmener, à les rudoyer, à les bousculer, à les engueuler, sans le moindre motif, pour la simple raison qu'ils se sont trouvés face à lui, qu'il faut marquer son pouvoir de

NE PAS COPIER

> commissaire de la ville, exprimer son mépris de ces gens. *Tombéza* (p.15)

Le mouvement représente un élément essentiel dans l'évolution des personnages dans les figures spatiales, et prend la caractéristique de la fuite, forçant le personnage à se déplacer continuellement d'un espace à un autre espace, à l'instar du protagoniste, prisonnier des contraintes sociales, qui, pour mener sa quête du pouvoir, doit transgresser les lois indéniables de la société. C'est ainsi qu'il arrive grâce à son agilité, à passer d'un espace à un autre, en trouvant toujours une échappatoire salvatrice

> Je fuyais le dos rond et tête blottie entre les épaules, tandis que derrière moi voltigeaient des projectiles lancés de toute forces, avec des hans rageurs, mais heureusement, sans qu'aucun n'ait pu m'atteindre car dès ma plus tendre enfance j'avais appris à ne compter que sur l'agilité de mes jambes pour sortir des pires situations. *Tombéza* (p.44)

NE PAS COPIER

II.2.4.2 Les positions du personnage dans l'espace scénique

Les signes proxémiques dénotent le rapport d'hostilité, d'affection ou d'amour. A cet effet, le romancier nous livre une indication portant sur l'état psychologique et physique du personnage (acteur sur scène), afin de montrer et justifier leurs actes en mettant en valeur un axe d'interprétation pour le lecteur.

Les positions du personnage dans l'espace ainsi que les principes fondateurs de la proxémie, jouent un rôle très important dans l'expression du rapport entre le personnage et son espace.

Les signes proxémiques dénotent, le rapport d'hostilité, d'affection ou d'amour. Le metteur en scène nous livre souvent, avant le déclenchement de l'action des indications portant sur l'état psychologique et physique du personnage (acteur sur scène) afin de justifier ses actions *« Batoul accentua la sévérité de son visage et se dirigea vers le groupe» Tombéza* , p (21), pour réprimer la révolte à sa manière.

En effet, la scène de l'édifice municipal, met en question l'attitude tyrannique du commissaire d'un côté et de l'autre la résignation du peuple qui n'ose pas

réclamait ses droits, vu la situation socio culturelle héritée du colonialisme, *« plus capables de rien, les pauvres mecs, piégés comme ils sont » Tombéza*, p (33).

C'est ainsi que cette scène va dévoiler les conséquences néfastes de cette audace de la plèbe : « *Mais une grosse voix s'élève du centre du groupe : - on veut d'abord qu'on rétablisse l'eau » Tombéza*, p (22). Cette réplique audacieuse d'un homme parmi le groupe des manifestants , fait ressortir deux sortes de réflexions paradoxales : d'un côté la scène est une révolte populaire audacieuse en vue de réclamer le rétablissement de l'eau de la fontaine publique, et d'un autre côté , il est évident que cette révolte n'aboutira à aucun résultat positif . La fin de la scène en est la preuve, lorsque le commissaire interpelle le récalcitrant pour l'obliger à rester sur place, pendant que les manifestants se dispersent : *« Pas toi, lance l'officier de police au récalcitrant. Toi, tu vas m'accompagner » Tombéza*, p (22)

Le geste constitue un élément révélateur qui permet au gesticulateur la gestion de la situation dans laquelle il se trouve. Nous avons remarqué aussi que la phase gestuelle est une combinaison de différents éléments : mouvement et position d'une part, et présence d'un regard significatif du personnage, d'autre part.

L'ensemble des scènes théâtralisées dessinent finalement, l'image globale de tous le pays *«Cette clochardisation sociale progressive, gangrène, gagnant un domaine après l'autre, et finissant par pourrir le pays tout entier, décrépitude des choses et des êtres » Tombéza*, pp (56-57).

NE PAS COPIER

CONCLUSION

NE PA

L'objectif fixé au début de notre recherche, visait à étudier l'espace dans le roman de Tombeza à travers la notion de la configuration spatiale et des figures spatiales associées aux micro récit , pour d'abord en dégager les différentes typologies, dans le cadre d'une bipolarisation entre l'espace du discours et l'espace du récit , et ensuite , étudier la mise en texte de cette configuration .

C'est ainsi que dans le premier chapitre, nous avons analysé l'organisation des figures spatiales dans le roman, et leurs articulations à l'intérieur des micros récits.

A cet effet, Le romancier a adapté la typologie des figures spatiales (superposées, enchâssées, fusionnées) aux différents micros récits, pour pouvoir véhiculer ses idées dénonciatrices.

La typologie des figures superposées, permet au romancier, d'assurer la linéarité du récit, suivant l'évolution des événements narratifs, en gardant le même espace, comme point de repère.

Cependant que l'enchâssement des figures spatiales, consiste à intercaler des micros recits secondaires, dans le récit principal, par le biais des récits enchâssants et enchâssés, à l'aide des associations de mots et d'idées, dans un but explicatif permettant de combler les vides narratifs.

En enfin, le romancier a recours aux figures spatiales fusionnées, pour exprimer l'immobilisme et l'inertie sociale, dans un cadre spatiotemporel varié.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié l'écriture des figures spatiales à travers le procédé de la théâtralité et les procédés narratifs, développés à travers l'utilisation des figures de rhétorique. Ce qui a permis, de mettre en avant, l'aspect primordial de l'effet de réel, caractéristique de l'univers mimounien dans le roman de Tombéza.

Figures spatiales et configuration spatiale, ont permis de cerner, à travers le roman, la figure spatiale d'ensemble, incarnée dans l'image de tout le pays qui apparait, par la magie de la théâtralité, comme une vaste scène où se déroulent des événements dramatiques, peignant un monde en crise et en perte de valeurs morales

NE PAS COPIER

et sociales. Un monde imprégné de désespoir, ce que dévoilera la disparition tragique du personnage principal, à la fin de l'histoire, comme pour laisser le lecteur seul, face à un monde apocalyptique.

Ce monde étrange et fascinant, qu'il serait intéressant d'approcher encore de plus près, grâce aux outils théoriques d'analyse ayant servi dans notre étude, en élargissant pareille approche à la trilogie, voire à toute l'œuvre mimounienne, dont l'écriture paraît quelquefois déroutante, mais souvent proche de la réalité.

Comme perspective de recherche nous souhaitons élargir notre étude sur l'aspect tragique et pathétique dans la trilogie mimounienne en s'appuyant sur la configuration spatiale comme point de départ, pour arriver au rôle des figures spatiales dans la construction du sens de l'œuvre.

NE PAS COPIER

Bibliographie/ sitographie

Corpus d'étude

MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*. Alger : Ed. LAPHOMIC, 1985, 271p

Autres œuvres du même auteur

- *Le printemps n'en sera que plus beau,* Alger : Ed. SNED, 1978.
- *Une Paix à Vivre*, Alger, Ed. ENAL, 1983.
- *Le fleuve détourné*, Alger, Ed. LAPHOMIC, 1985.
- *L'honneur de la Tribu,* Alger, Ed. LAPHOMIC, 1990.
- *Une peine à vivre*, Paris, Ed. STOCK 1991.
- *La Malediction*, Paris, Ed. STOCK, 1993.

Ouvrages théoriques

- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, vol 1, Paris, Gallimard, 1966
- BONN, Charles, *Lecture présente de Mohamed Dib*, Alger, Entr. nationale du livre, 1998
- BROUSSEAU, Marc, La géographie olfactive ou le flaire romanesque In : *Des romans géographes*, Paris, l'Harmattan, 1996
- BUVET Rachel, CAMUS Audrey (dir), *Topographies romanesques*, Rennes, presses universitaires Rennes, 2011
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966
- GERVAIS, Bertrand, lecture littéraire et exploration en littérature américaine, Montréal, XYZ Editeur, 1998, p 41, in *Topographies romanesques* , Rennes, presses universitaires Rennes, 2011
- ADAM, Jean Michel, PETIT JEAN, A, *le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989
- Nadjib, Redouane, *LECTURE(S) DE L'OEUVRE DE RACHID MIMOUNI*, Paris, Ed L'Harmattan, 2012

NE PAS COPIER

- NADJIB, Redouane, *RACHID MIMOUNI : ENTRE LITTERATURE ET ENGAGEMENT*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2008
- PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999
- WEISBERGER, Jean, *l'espace romanesque*, France, L'âge d'homme, Bibliothèque de littérature comparée, 1978
- WUILLEUMIER, Marie Claire, *Ecrire l'espace*, Saint Denise : PUF, 2002

Livres consultés

- RAIMOND, Michael, *le roman*, Paris, Armand Colin, 2015
- VINCENT, Jouve. *La poétique du roman*. Paris, Armand Colin, 2001
- BACHELARD, Gaston (1957) *la poétique de l'espace*, Paris : presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »

Thèses et mémoires consultés

- BENDJELID, Faouzia. (2005-2006*) L'Ecriture de la Rupture dans l'œuvre Romanesque de Rachid MIMOUNI*. Thèse de doctorat.
- ZERROUK, Soulef, (2008-2009) *Espace de la violence dans Tombéza et la malédiction de Rachid MIMOUNI*. Mémoire de magister : Sciences des textes littéraires. Médéa : Université Docteur Yahia FARES.

Article

- ARAB , Hacène, Tombéza, l'écriture en déroute ou l'insoutenable désespoir de l'être. In : Nawel KRIM, *Rachid Mimouni écriture de la subversion*, Université d'Alger 2, 26 avril 2011

Sitographie

- BARTHES, Roland (1968), *l'effet de réel*, [en ligne] Volume (11), disponible sur (http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158)
- LAHAIE, Christiane, *les figures spatiales évanescentes de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec français [En ligne], n 160, hiver

NE PAS COPIER

2011,p31,disponible,sur(http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1504630/61618ac.pdf)

- Le BOZEC, Yves, *L'hypotypose* : *un essai de définition formelle*. [En ligne], Volume 92, num 1, disponible sur (http://www.persee.fr/doc/igram_0222- 838_2002_num_92_1_3271)
- SARRAZAC, Jean Pierre (1996), *Le retour au théâtre*, [en ligne], volume 63, n°01, disponible sur (http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1953)
- TODOROV, Tzvetan (1966), Les catégories du récit littéraire. Le récit comme histoire, [en ligne] Volume (08), disponible sur (http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120)
- LAMBERT, Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique». [En ligne], Etudes littéraires. Vol(30), n°2, 1998, pp. 111-121, disponible sur https://www.erudit.org/revue/ 1998/v30/n2/501206ar.pdf /

NE PAS COPIER

ANNEXES

NE PA

NE PAS COPIER

TABLEAU (3) : ESPACE DU DISCOURS : LA FIGURE SPATIALE DU DEBARRAS (prolongée par le couloir et la salle de TV , grâce à l'ouïe)

- *RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE AU DEBARRAS (extraits du roman) -*

INCIPIT **1**

Depuis midi, je suis dans cette pièce qui fait office de débarras (…) (p9)

La nuit tombe et l'obscurité envahit lentement la salle. Je perçois déjà l'horrible gratouillis des pattes rêches des cancrelats (…) (p9)

Les tintements des couteaux et fourchettes sur l'aluminium des plats me parviennent maintenant noyés dans la musique …..(p11)

Je reste les eux fermés ……(p13)

Pages : 9 à 13

RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE DE TOMBEZA AU DEBARRAS **2**

De fortes chansons patriotiques fusent du lointain téléviseur (…)

Avec la nuit qui tombe sur l'hôpital, je sens une tranquille sérénité m'envahir. Je crois que je vais m'endormir. je souris à l'évocation de la fureur du commissaire Batoul, …(…) .

Page : 19

RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE DE TOMBEZA AU DEBARRAS **3**

Les petits bruits qui jalonnaient le repas des infirmières de service de nuit se sont éteints. C'est l'heure bénie de la digestion quand le bien-être de la panse remplie fait des avances au sommeil. Torpeur et somnolence. Je souris en reconnaissant le rythme du bruit de talons sur le plancher du couloir : Samira qui va rejoindre son fiancé à la salle des urgences.

Page : 53

RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE DE TOMBEZA AU DEBARRAS **4**

Les roucoulades hypocrites ont maintenant laissé place aux chants patriotiques, mais la martialité des airs ne parvient pas sans doute pas à secouer la torpeur qui envahit la salle .(…)

Enfin voix de la speakerine, prélude au discours. Hymne national. Les premières paroles sont douces, espacées, le débit très lent, le ton presque hésitant. (…)

Bruits de pas dans le couloir (…)

Pages : 142-143

RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE DE TOMBEZA AU DEBARRAS **5**

Je songe encore à ces paroles de Bismillah, étendu sur le charriot brinquebalant, dans cet immonde débarras où l'on a fini de me reléguer, et je sentais la fine pellicule d'urine séchée doubler la peau de mon visage.

Page : 262

RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE DE TOMBEZA AU DEBARRAS **6**

Le téléviseur logomachique continue imperturbablement à d »évider le discours et les infirmières déçues se sont égaillées dans les étages. Il n'y aura pas de western ce soir .

Pages : 268-269

EXCIPIT **7**

RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE DE TOMBEZA AU DEBARRAS

Tout se calme dans le pavillon. De loin en loin quelques éclats de voix, un morceau de rire en chapelet. Et voici que sourd du cimetière le premier hurlement de Boukri. Le rai de lumière venant du couloir s'élargit avec la porte qui pivote. Est-ce borgne qui revient me visiter ? Je reconnais la silhouette de l'infirmière qui m'a transporté là et derrière elle se profile celle longiligne du commissaire Batoul. (…)

Page : 270 - 271

TABLEAU (2) RECAPITULATIF / Composition du roman de 11 parties ou « chapitres » sans titre et sans numéro, séparées par des blancs.

LA FIGURE SPATIALE DE LA CHAMBRE CLIMATISEE / RETOUR DE LA CONSCIENCE NARRATIVE AU DEBARRAS

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
*Pages de : 09-24 Soit :**16** pages*	*Pages de : 25-52 Soit :**28** pages*	*Pages de : 53-79 Soit :**27** pages*	*Pages de : 80-110 Soit :**31** pages*	*Pages de : 112-141 Soit :**30** pages*	*Pages de : 142-159 Soit :**18** pages*	*Pages de : 160-176 Soit :**17** pages*	*Pages de : 177-198 Soit :**22** pages*	*Pages de : 199-220 Soit :**22** pages*	*Pages de : 221-253 Soit :**33** pages*	*Pages de : 254-271 Soit :**18** pages*
***1er jour** de sortie du coma (p 19)*	***2 eme jour** de sortie du coma (p 25)*	**RCN 3**	***3 eme jour** de sortie du coma (p 80)* **Rahim**	***4 eme jour** de sortie du coma (p 113)* **Batoul**	**RCN 4**	***5 eme jour** de sortie du coma (p 160)* **Rahim**		***6 eme jour** de sortie du coma (p 200)* **Rahim**		***7 eme jour** de sortie du coma (p 263)*
RCN 1										**RCN 5**
RCN 2										**RCN 6**
										RCN 7

Page 09 → Page 271

LEGENDE

- **R**ETOUR DE LA **C**ONSCIENCE **N**ARRATIVE AU DEBARRAS = **RCN 1** à **RCN 7** (voir tableau)
- JOURS DE SORTIE DE COMA (selon la page où ils sont mentionnés = **1er jour , 2 eme jour , etc**