

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Mouloud Mammeri-Tizi-Ouzou
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et Culture Amazighes

Mémoire de Magister

Spécialité : Langue et Culture Amazighes

Option : Littérature amazighe

Présenté par : SADI Nabila

Sujet

L'expression de l'identité dans le roman *Tafrara* de Salem Zenia

Membres du jury :

- M. BOUAMARA Kamel, MCA, Université de Bejaïa, (Président)
- M. DJELLAOUI Mhemmed, MCA, Université de Bouira, (Rapporteur)
- Melle KHERDOUCI Hassina, MCA, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, (Examinatrice)
- M. SALHI Mohand Akli, MCA, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, (Examineur)
- M. CHEMAKH Saïd, MCB, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, (Examineur)

Date de soutenance :26/09/2011

Remerciements

Au terme de la rédaction de ce modeste travail, nous voulons adresser nos vifs remerciements à notre directeur de recherche M. DJELLAOUI Mhammed. Nos profonds et sincères remerciements vont, aussi, à M. SALHI Mohand Akli pour son assistance précieuse et ses orientations constructives et enrichissantes qui nous ont été d'une très grande aide pour la réalisation de ce travail. Nous remercions, également, les membres du Jury, pour avoir accepté de lire et d'évaluer notre travail.

Nos remerciements vont, aussi, à tous le personnel de la bibliothèque du département de Langue et Culture Amazighes. Nous adressons, aussi, notre reconnaissance et nos remerciements à tous ceux qui nous ont aidés dans la réalisation de ce travail.

Dédicaces

Je dédie ce travail :

A mes parents

A mon frère Naim

A toute ma famille

A Moumouh

A tous mes amis et camarades du département de

Langue et Culture Amazighes

A tous les martyrs et militants de l'identité

Sommaire :

Introduction générale	7
------------------------------------	---

Chapitre I : La sémio-anthropologie

I. Pourquoi la sémio-anthropologie ?.....	18
I.1. La critique sociologique.....	19
I.2. Les travaux de la narratologie.....	21
I.3. Lexicologie et idéologie.....	21
I.4. Du mot à la phrase.....	22
I.5. De la phrase à la sémantique à la sémiotique.....	22
II. Quelques éléments pour une sémio-anthropologie.....	24
II.1. Qu'est ce la sémio-anthropologie ?.....	24
II.2. Les modalités du récit comme forces génératrices du sens identitaire.....	28

Chapitre II : L'identité et l'instance narrative

I. Qu'est ce qu'un discours ?.....	34
II. Narrateur et identité.....	35
II.1. Narrateur et narrataire, rapports à la question de l'identité.....	36
III. Le narrateur comme critique d'identité.....	47
IV. Une identité en métamorphose.....	59
V. Figures et identité.....	66
V.1. Violence sur l'identité : du bestiaire à la chosification.....	67
V.2. Assignation identitaire : personnification.....	70

Chapitre III : Les personnages et leurs identités

I. Qu'est ce qu'un personnage ?.....	75
II. Evolution du statut du personnage.....	76
III. Les modalités d'analyse du personnage.....	77
III.1. Le modèle sémiotique.....	77
III.2. Le modèle pragmatique.....	77
III.3. Le modèle sémio-anthropologique.....	78
IV. L'être.....	79
IV.1. Le nom propre.....	79

IV.2. Question de portrait.....	87
IV.3. La parole comme acte identitaire.....	96
V. Le faire de personnage.....	101
V.1. Le Sujet.....	102
V.2. L'objet valeur.....	104
V.3. Le destinataire.....	105
V.4. Les adjuvants.....	106
V.5. Les opposants.....	106
V.6. Le destinataire.....	107
VI. Vers une typologie des personnages dans <i>Tafrara</i>	109
VI.1. Le Moi.....	112
VI.2. L'Autre.....	113

Chapitre IV : Espace et identité

I. Décrire l'espace.....	116
I.1. Toponymes et désignations des espaces dans <i>Tafrara</i>	118
I.2. Description des espaces dans <i>Tafrara</i>	121
II. La fonction de l'espace.....	124
II.1. Le lieu et l'action.....	125
II.1.1. Les lieux familiers.....	127
II.1.2. Les lieux étrangers.....	128
II.1.3. Les lieux de souffrances.....	129
II.1.4. Les lieux d'apprentissage.....	130
II.1.5. Les lieux de luttes.....	131
III. Les espaces faces à l'épreuve du temps.....	133
III.1. Le statique.....	133
III.2. Le dynamique.....	135
Conclusion générale	139
Binliographie	143

Annexe.....148

Résumé en berbère (*Agzul*).....149

Introduction générale

Introduction :

La prégnance de la thématique identitaire, dans la littérature kabyle, n'est plus à démontrer. Si dans la littérature orale, la valeur identitaire transparaissait dans la référence au groupe et aux valeurs communautaires, cette thématique a pris une autre forme et une autre dimension dans la littérature écrite. La revendication identitaire était une thématique très reprise dans les œuvres poétiques des années 1970¹, notamment dans la chanson dite « engagée », qui soulevait la question de l'identité berbère et du combat pour sa reconnaissance. Ce thème de l'identité n'était pas uniquement l'apanage de la chanson engagée mais s'est retrouvé transféré à une « nouvelle » forme d'expression, celle du roman kabyle.

Le texte *Asfel* de Rachid Aliche, paru en 1981, est le premier à porter la mention architextuelle de « *ungal / roman* ». D'autres chercheurs attestent que la naissance du roman kabyle remonte à une date plus lointaine en avançant que le précurseur du genre romanesque est Belaïd Ath Ali avec le texte *Lwali n udrar*², écrit durant les années 1940 et publié à titre posthume par le Père Dallet et le Père Degezelle, en 1964 dans les *Cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan*. Les années 1980 assistent à la publication successive des trois romans *Asfel* et *Faffa* de Rachid Aliche et *Askuti* de Saïd Sadi qui, placent l'identité au centre de leurs thématiques. D'autres textes, parus au cours des années 1990, et bien après, continuent de reprendre le thème de la revendication identitaire. C'est le cas du roman *Iɗd wass* de Amer Mezdad, *Arrac n tefsut* de Youcef Oubellil, *Si tedyant yer tayed* de Amer Ouhemza, *Timlilit n tjerמיwin* de Djamel Benaouf, *Tafrara* et *Hyild Wefru* de Salem Zenia, etc.

La naissance « officielle », en 1981, du premier roman kabyle³ peut être reliée aux conditions socio-politiques que vivait la Kabylie à cette époque là, marquée par la montée des revendications identitaires. D.Abrous explique que le climat de crise qui régnait en Kabylie, et la question de l'identité qui avait atteint, ces années là, des points paroxystiques ne doivent pas être considérées comme les seules conditions ayant favorisé l'émergence du genre romanesque. M.A.Salhi avait signalé, aussi, que l'émergence du roman kabyle s'était faite dans des conditions défavorables puisque la langue même de ces romans était, à cette époque,

1. Cf. Salem CHAKER, « L'affirmation identitaire à partir de 1900 », *ROMM44*, 1987-2, p.20.

2. Voir sur cette question Mohand Akli SALHI, « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », *Actes du colloque international: la littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, Aziz KICH (dir.), 2004, pp.103-121 et Amar AMEZIANE, « Les formes traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service de l'écriture », Aziz KICH (dir.), *Actes du colloque international: la littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, pp.223-237.

3. Pour les indications bibliographiques sur le roman voir Mohand Akli SALHI (2004 -2006).

réputée orale et exposée à différents agissements de domination, de minoration et de stigmatisation⁴. Pour D.Abrous, la naissance du roman kabyle est la résultante d'un long processus de passage de l'oralité à l'écriture qui remonte aux premiers écrits de Boulifa et de Belaïd Ath Ali⁵. La naissance du roman kabyle a été, aussi, profondément influencée par l'émergence de l'individu au détriment de la communauté⁶, faisant par là, place à la création individuelle. Mais la récurrence de la thématique identitaire dans de nombreux romans kabyles marque d'emblée la vocation première de ce « nouveau » genre : elle est exclusivement identitaire. Longtemps, cette thématique de l'identité avait constitué la toile de fond du roman kabyle. Comme le cite S.Chaker : « [...] l'inspiration permanente est indiscutablement la quête identitaire. Recherche du moi individuel et du nous collectif face à l'arabité et à l'arabisme négateur, face à l'Occident aussi, elle prend des formes diverses : quête mythologique, plutôt désespérée chez Aliche (1980 et 1986) ou parcours de combat chez Sadi (1983)⁷ ». Mais ce fait a souvent été relié à la situation socio-politique de la Kabylie comme si ces textes n'étaient que le reflet de la réalité. Or, l'identité prend diverses voies pour se manifester. Ecrire en kabyle, c'est s'adresser exclusivement à un lectorat kabyle. Cela peut être déjà considéré comme l'une des formes de la revendication identitaire⁸. La récurrence du thème de l'identité a été l'objet de l'étude de D.Abrous dont l'orientation anthropo-littéraire visait à décrire, non seulement, les divers processus d'identification véhiculés par les trois romans (*Asfel*, *Faffa* et *Askuti*) mais aussi l'impact de cet engagement sur la langue de ces textes⁹. Elle constate que l'engagement identitaire dans ces trois romans se traduit par un purisme au niveau de la langue de ces textes notamment par l'usage de

4. Mohand Akli SALHI, « Regard sur les conditions d'existence du roman kabyle », *Studi berber e mediterranei. Miscellanea offerta in onore di Luigi Serra, Studi Magrebini*, nouvelle série, Volume IV, 2006, p.123

5. *La méthode de langue kabyle* de Boulifa (1913) (comprenant des textes en prose écrits directement en kabyle), et *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan* (comportant des textes littéraires écrits en kabyle et d'autres puisés de la littérature orale mais retravaillés) marquent le « début » de la littérature écrite kabyle Cf. Dahbia ABROUS, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, Université de Provence, DEA, Salem CHAKER (dir.), 1989, 110p.

6. Cf. Mohand Akli SALHI, « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », *op.cit.*, p.106.

7. Cf. Salem CHAKER, « La naissance d'une littérature écrite (le cas berbère « Kabylie) », *Bulletin des Etudes Africaines* (Inalco) : IX (17/18), 1992, p.5. http://www.Centrederechercheberbère.fr/t_files/doc_pdf/neo_litt.pdf. Consulté le 22/06/2010.

8. Après la vague des romanciers kabyles de langue française (tels Mammeri et Feraoun) qui, durant et après la guerre nationale, avaient joué un grand rôle dans la valorisation de l'identité amazighe (grâce à la crédibilité dont jouissaient ces écrivains auprès de la population locale), l'apparition des romans kabyles, au début des années 1980, peut être prise comme une véritable tentative de valorisation de l'identité berbère de manière générale et de la littérature kabyle, tout particulièrement Cf. Salem CHAKER, « L'affirmation identitaire à partir de 1900 », *op.cit.*, p.14.

9. Cf. Dahbia ABROUS, *op.cit.*

10. *Ibid.*

néologismes et la suppression des emprunts à la langue arabe¹⁰. Dans son article paru en 2004, elle pousse encore plus loin son analyse en constatant que cette quête incessante de l'identité apparaît de manières différentes. Elle illustre ses propos par plusieurs exemples : elle aborde l'image de l'amphore brisée comme symbole de l'éclatement de la langue berbère dans le roman *Asfel*. Dans *Faffa*, le destin tragique du héros, qui se solde par un suicide, est envisagé comme une représentation de cette crise identitaire à laquelle il est confronté. Elle cite, à propos de *Iḍd wass* de Amer Mezdad, la silhouette « frêle » de la vieille mère qui connote ce lien entre passé et présent en termes de permanence de l'identité¹¹. M.A. Salhi, à son tour, suggère de mettre l'accent sur quelques éléments de la poétique (tel le nom des personnages ou des espaces) pour appréhender cette expression de l'identité¹². Par ailleurs, une tendance de réflexion d'ordre poétique, où l'accent est surtout mis sur le niveau de la narration, est présente au niveau de plusieurs travaux de recherche¹³. Décrire cette identité qui caractérise les romans kabyles autre que par sa manifestation au niveau « thématique », est le point de départ de notre étude. Mais avant cela un aperçu sur ce concept de l'identité s'impose.

Problématique :

La fréquence d'usage du concept de l'identité a fait de lui, ces dernières décennies, une notion d'une grande polysémie et d'une grande fluidité. En effet, il n'est guère facile de parler de l'identité vu le caractère dynamique et problématique qui la caractérise. La question de l'identité se met en scène dès qu'une interrogation de type « qui suis-je ? » est formulée. Une question qui ne s'était pas posée à tous les temps contrairement à ce que l'on pouvait croire¹⁴.

11. Cf. Dahbia ABROUS, « La littérature kabyle », *Encyclopédie berbère*, Salem CHAKER.(dir.), Aix en Provence Edisud, XXVI, 2004, p. 4071.

12. Mohand Akli SALHI, « Quelques effets de la situation sociolinguistique algérienne sur la littérature kabyle », *Berber in contact : linguistic and sociolinguistic perspectives*, Berber Studies, Vermondo Brugnatelli et Mena Lafkioui (dir.), 2008, p.171.

13. Il s'agit, principalement, de mémoires de magister. Nous citons, entre autre, le mémoire de Fadhila Achili qui est une analyse du discours narratif dans roman *Iḍd wass* de Amer Mezdad et le mémoire de Ouardia Bouraï qui est une étude narrative et discursive du roman *Asfel* de Rachid Aliche. Le mémoire de Nadia Berdous est centré sur l'étude de la narration dans une perspective de comparaison entre le conte oral, les écrits de Belaïd At Ali et le roman kabyle (*Askuti, iḍd wass, Tafrara, Asfel et Faffa*). Le mémoire de Farida Hacid se consacre à l'étude de la structure textuelle du roman *Iḍd wass*. La tendance est à l'étude de la narration qui se situe, pour quelques uns, au niveau d'une approche sémiotique, notamment pour les travaux de Bouraï et de Hacid. La thèse de doctorat de Amar Ameziane est centrée sur la question du renouvellement en littérature kabyle et son impact sur la poétique des textes. Aux côtés, de la poésie et d'autres genres de la prose, l'auteur de cette étude avait démontré au niveau des deux romans *Lwali n udrar* et *Iḍd wass*, la récurrence de certains motifs du conte et de la légende, dotés de nouvelles significations. (Pour les références complètes, voir la bibliographie, p. 156).

14. La question de l'identité est une question moderne. C'est durant les années 1950, aux Etats-Unis, que cette notion se trouve conceptualisée par les équipes de recherche en psychologie sociale et ce, dans le but de rendre compte des problèmes d'intégration des immigrants. Si l'émergence de l'identité en tant que concept remonte aux années 1950, l'apparition de ce sentiment identitaire (notamment pour l'identité individuelle) coïncide

La question de l'identité s'énonce toujours de manière interrogative, d'où l'expression « problématique de l'identité ». Comme l'énonce Z.Bauman : « à aucun moment, l'identité n'est « devenue » un problème, elle ne pouvait exister qu'en tant que *problème*, elle fut un problème dès sa naissance, elle naquit problème¹⁵ ».

Ce qui marque l'identité est avant tout son caractère « oppositionnel ». Il n'est pas possible de parler de l'identité du Moi sans faire appel à l'Autre sans lequel, il n'est possible de rendre compte de la singularité de ce Moi. C'est là, le fondement principal de la question de l'identité : « « *Je* est un *autre* », on ne compte plus les formules soulignant que cette identité est construite par la confrontation du même et de l'autre, de la similitude et de l'altérité¹⁶ ». Ce rapport du Moi à l'Autre fonde aussi la dynamique de l'identité prise comme un objet en construction. Pour décrire cette identité, P.Ricœur dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*¹⁷, opère une distinction entre identité « idem » (mêmeté) et identité « ipse » (ipséité). L'« identité » vient du latin *identitas* qui dérive de *idem* qui signifie « le même »¹⁸. Elle implique à la fois deux notions : rester le même (*idem*) mais aussi être soi-même (*ipse*). L'*ipséité* est ce qui reste permanent chez l'être même au fil des changements et ne se rapporte pas à l'identité « idem » qui est de l'ordre de la répétition. Comme l'énonce A.De Benoist : « La véritable identité n'est pas de l'ordre du Même, qui est l'ordre des choses, mais l'*ipséitas*, qui définit d'emblée le statut du vivant. L'*ipséitas* correspond à la valeur différentielle. L'identité est ce qui préserve l'*ipséitas* au travers des changements¹⁹ ».

L'usage fréquent de la notion d'identité dans le champ des études scientifiques ou dans la vie quotidienne, a fait d'elle une réalité équivoque qui, entretient parfois, la confusion. Toutefois, la question de l'identité telle qu'elle se trouve formulée dans le champ vaste de la réalité diffère de sa formulation au niveau des créations littéraires. Ce thème de l'identité peut être formulé de manière originale dans chaque texte, et peut se manifester par le biais de plusieurs voies. Pour le cas du roman kabyle, il était question au début de notre introduction, de la relation qu'entretient ce thème avec la vocation identitaire des romanciers kabyles, mais aussi de son impact sur la langue de ces textes. Mais au-delà de l'engagement de l'auteur, et du purisme linguistique qui caractérise la langue de ces romans, la corrélation du littéraire et

avec l'émergence de la notion de « personne » en Occident, entraînant avec elle toute une métaphysique de la subjectivité. Cf. Alain DE BENOIST, *Nous et les Autres. Problématique de l'identité*, Krisis, 2007, p. 17.

15. Zygmunt BAUMAN, *La vie en miettes (Expérience postmoderne et moralité)*, Le Rouergue / Chambon, 2003, p.7

16. Gilles FERROL et Guy JACQUOIS, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2004, p.155.

17. Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

18. Cf. Olivier ABEL et Jérôme POREE, *Le vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, Ellipses, 2007, p.38.

19. Alain DE BENOIST, *op.cit.*, p. 80-81.

de l'identitaire²⁰ se concrétise-t-elle uniquement au niveau de ces deux aspects ? L'identitaire ne conditionne-t-il pas l'écriture même du roman à travers ses schèmes et ses modalités narratives ?

Toute création artistique ne naît pas du néant. Et toute œuvre se situe toujours par rapport à quelque chose qui l'a précédée, fût-ce pour s'en imprégner ou s'en désolidariser. En effet, chaque auteur puise à partir d'un certain imaginaire alimenté par une culture et des valeurs. Nous nous situons ici, au tout début de toute production littéraire. Il est évident que ces valeurs qui stimulent l'imaginaire de l'auteur se répercutent sur son œuvre dans toutes ses dimensions qu'elles soient d'ordre poétique ou dramatique. Sans pour autant nous lancer dans des considérations extra-littéraires, telles « engagement de l'auteur », il est clair que les motivations qui président à la naissance d'une œuvre ont des conséquences sur sa poétique²¹. La thématique identitaire, comme il a été signalé plus loin, ne se révélerait donc pas uniquement à travers l'intrigue du roman ou à travers sa thématique générale, mais aussi dans les différents éléments qui construisent sa poétique. Parler de thématique et de poétique implique la présence de deux notions, qui dans la tradition se sont souvent opposées : à savoir la forme et le contenu. Mais ce dernier (qui est dans notre cas la thématique de l'identité) est-il sans aucune incidence sur la forme ? Cette question nous amène à relativiser cette opposition traditionnelle entre « forme » et « contenu » pour poser ces deux entités comme complémentaires puisqu'il s'agit, ici, d'une corrélation du thème de l'identité (comme contenu) et des modalités du récit (comme forme). En effet, l'identité prise comme contenu, une fois diluée dans le texte, finirait par marquer les composantes de cette forme et conditionnerait leur choix et leur emploi. Cette réflexion ne signifie pas que nous allons prendre tout contenu comme forme mais que pour accéder au premier, il faudra passer par la seconde. Il s'agit donc de repérer les différentes formes par lesquelles cette identité se formalise et ensuite reconstituer l'ensemble des significations qu'elles projettent dans le texte. Par conséquent, notre but sera de voir dans quelles mesures l'identité marque la poétique du

20. Lorsque nous parlons de l' « identitaire », nous faisons référence à cette substance de contenu abstraite en relation avec la notion d'identité. L' « identitaire » est à prendre dans une conception très large qui implique l'ensemble des représentations qu'ont les individus de leur identité ainsi que l'ensemble des sentiments d'appartenance qu'ils nourrissent à l'égard d'une identité particulière. Mais cette conception implique aussi tous les critères qui sont posés d'emblée comme définitoire de l'identité, comme le sexe, la langue, l'espace, le statut social, etc. Notre entreprise ne consiste pas à fossiliser l'identité en une seule facette, au risque de fournir une analyse tronquée, biaisée, qui ne saurait rendre compte de toute la richesse du texte.

21. Par « poétique », nous faisons référence aux différents procédés, techniques, et éléments qui entrent en jeu dans la création littéraire. C'est la manière singulière par laquelle un texte littéraire exprime le monde. La poétique « [...] n'hésite pas à bouleverser l'ordre des présuppositions admises, à ébranler l'imaginaire. Par la poétique on peut changer l'imaginaire, le modifier. Il y a place pour une imagination poétique, et les métaphores ou les intrigues narratives refigurent un monde autrement habitable et agissable » in Olivier ABEL et Jérôme POREE, op.cit, Paris, Ellipses, 2007, p.67-68.

texte et par quelles voies elle se répercute sur les éléments textuels de ce récit? Comment cette identité bascule-t-elle d'une matière signifiante à une matière structurante ? Et quel sens identitaire en résulte-il ?

Justification du choix du sujet :

Le choix de ce thème a été fait suite à une constatation : la récurrence de la thématique identitaire dans le roman kabyle est une réalité indéniable. Mais ce fait a toujours été décrit par rapport aux conditions sociopolitiques du moment. L'étude de D.Abrous qui aborde cette question là, met l'accent sur le rapport entre la thématique identitaire et l'émergence du roman comme une forme de passage de l'oralité à l'écriture. Or, ce qui importe dans notre étude, c'est de nous focaliser sur des questionnements liés au texte et d'appréhender le thème de l'identité comme étant inscrit dans les catégories poétiques du texte tel le narrateur, l'espace et le personnage.

Présentation du corpus :

Le texte qui sera soumis à l'étude est le roman *Tafrara* de Salem Zenia qui est à la fois journaliste, poète, romancier et militant de la cause berbère. Il est l'auteur de trois recueils de poésie : *Les rêves de Yidir [Tirga n Yidir]* publié en 1993, *Tifswin-printemps* publié en 2004, *Iɛij aderyal* publié en 2008 et d'un recueil de contes *Yella Zik-nni* publié aussi en 2008 et qui est aussi auteur de deux romans : *Tafrara* publié en 1995 (réédité en 2010) et *Iyil d Wefru* publié en 2002²².

L'auteur de ce roman nous plonge au cœur du village d'Agwni entre la fin des années 1970 et le début des années 1980. Le héros de ce roman est *Yidir*, un jeune habitant du village d'Agwni, dont la vie, notamment au début de l'histoire, ne semblait pas lui réserver un destin particulier. Mais cela ne durera pas très longtemps. Après que *Yidir* ait reçu, par le biais de son ami *Meqqran*, une lettre contenant l'alphabet du *Tifinay*, il se retrouve investi d'une prise de conscience qui le plonge corps et âme dans la lutte pour la reconnaissance de son identité.

Mais la lutte de *Yidir* est aussi de conquérir sa bien aimée *Σelǧeyya*. L'union de *Yidir* et de *Σelǧeyya*, apparaît au départ comme étant impossible puisque cette dernière est une veuve

22. Pour plus d'informations sur la bio-bibliographie de l'auteur, voir la préface de Mohand Akli SALHI pour le recueil de poésie de Salem Zenia, *Iɛij aderyal*, Pen català/eaccent editiral, 2008, pp.11-24 ou la présentation que fait Said Chamakh de cet auteur dans *Dictionnaire Biographique de la Kabylie (DBK) Hommes et Femmes de Kabylie*, Volume 1, Salem Chaker (dir), Edisud, Aix-en-Provence, 2001.

dont l'âge dépasse celui de *Yidir* de quelques années. L'histoire d'amour qui rassemble ces deux personnages est, donc, unique et inhabituelle, dans le village d'*Agwni*. Elle était perçue d'un mauvais œil par les habitants du village vue qu'elle représentait une sorte de violation des mœurs et des valeurs du groupe. Les parents de *Yidir*, *Lwennas* et *Jeğğiga*, n'auront d'autre choix que de s'incliner devant la volonté du fils unique, bien qu'ils désapprouvent cette union.

Déjà lycéen, *Yidir* s'est retrouvé embarqué vers la prison de *Berwageyya* suite aux événements survenus à *Tizi Ouzou*. Après avoir obtenu son baccalauréat, *Yidir* s'installe à la cité de *Bab Ezzouar* pour poursuivre ses études supérieures. Un jour, alors qu'il voulait s'interposer pour empêcher une bagarre à la cité de *Bab-Zzwar*, *Yidir* s'est retrouvé une seconde fois embarqué au commissariat de police où il trouve la mort, suite à une torture des plus atroces. Mais les dernières paroles de *Yidir* trouvent écho dans l'oreille du *ccaf*, son tortionnaire. Elles vont susciter en lui plusieurs interrogations à propos de sa véritable identité. La mort de *Yidir* est suivie de la naissance de son fils, qui va porter le même nom. *Yidir* naquit à « *Tafrara*/l'aube », devenant, ainsi, un symbole d'espoir pour sa famille mais aussi pour le combat identitaire de manière générale.

Méthode de travail :

Etudier le contenu sémantique d'une œuvre du début jusqu'à la fin est une tâche ardue vu sa fluidité, son instabilité et sa capacité à être nié, réajusté ou réaffirmé, à n'importe quel moment. Pour cela, nous avons besoin de « réactifs formels » qui seront les cibles de notre analyse. Le choix s'est porté sur les modalités narratives de l'espace, du personnage, et du narrateur car ces éléments forment un système de données closes et repérables, et constituent les pièces maîtresses sur lesquelles repose toute histoire. Partant de l'idée que les modalités narratives sont les lieux où est stocké le « sens » identitaire, elles seront ensuite appréhendées au moyen de l'approche sémio-anthropologique. Notre démarche se constituera en une double opération de poétique et d'herméneutique. Les modalités narratives seront étudiées isolément mais aussi dans leurs rapports les unes aux autres (au niveau sémiotique) pour tenter d'accéder à toute leur dimension identitaire (au niveau anthropologique).

Nous avons choisi le texte *Tafrara*, dans un premier temps, pour la thématique qu'il soulève. Comme nous l'avions signalé plus haut, le thème de l'identité est au centre de l'histoire de ce roman. Dans un second lieu, ce texte a été choisi en raison des éléments de

personnages, d'espaces et du narrateur qui traduisent parfaitement cette dynamique de l'identité. C'est ce que nous essayerons de montrer tout au long de ce travail.

Ces modalités sont parsemées tout au long du texte, pour cela, il nous fallait un instrument de contrôle qui allait nous permettre de les cibler. C'est pourquoi, nous avons segmenté notre texte en séquences. La motivation d'une segmentation en séquences est d'abord d'ordre pratique puisqu'« en segmentant le texte, on se donne des fragments à analyser systématiquement²³ ». De plus, la segmentation en séquences est le premier pas vers l'analyse puisqu'elle organise, à la fois, l'histoire (les événements) mais aussi la narration de cette histoire (représentation des événements). La segmentation en séquences peut s'effectuer en cours de lecture car les critères de segmentation sont assez variés et très distincts (disposition graphique en paragraphe, critères spatio-temporels, disjonctions logiques, récurrence de certains syntagmes, etc.²⁴). Mais le critère de base sur lequel nous nous sommes appuyés correspond à la définition qu'offre R.Barthes de la séquence, qui correspond à la succession logique de noyaux²⁵ solidaires les uns des autres. La séquence, selon R.Barthes : « s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre n'a plus de conséquent²⁶ ». Ce dernier critère fait que la segmentation en séquence devienne un acte moins machinal qui nécessite parfois des rectifications et des réajustements. Pour affiner ce découpage, nous avons rajouté d'autres critères liés à la nature des séquences : descriptives, narratives et discursives. Ce sont là les trois catégories fondamentales de tout récit. Le choix de ces trois dernières est aussi nourri par d'autres motivations. Pour le cas de la description, elle se laisse généralement, facilement repérée (développement plus ou moins long, signes introductifs et conclusif, etc.²⁷). Elle a le mérite de nous faciliter la localisation des personnages, dissimulés dans des effets descriptifs (portrait physique et/ou moral). Elle permet aussi de repérer les différentes indications

23. Nicole EVERAERT-DESMEDT , *Sémiotique du récit*, De Boeck Université, 2000, p.27.

24. *Ibid*, p.25

25. Voulant définir les plus petites unités narratives d'un texte, R.Barthes, s'appuie sur le critère de sens tout en insistant sur la nécessité de garder en vue le caractère fonctionnel des segments soumis à l'analyse. Pour répartir ces unités fonctionnelles en un petit nombre de classes formelles, l'auteur distingue les fonctions distributionnelles (qui correspondent aux fonctions de Propp, qui ont été, ensuite, reprises par Brémond) et les fonctions intégratives (ou « Indices », elles renvoient à des informations complémentaires mais nécessaires au sens de l'histoire, comme les indices relatifs au caractère des personnages, leur identité, etc.). A l'intérieur de ces deux grandes catégories de fonctions, R.Barthes distingue deux sous-classes d'unités narratives dans chacune d'entre-elles. Pour les fonctions distributionnelles, il distingue les fonctions cardinales des catalyses. Dans la catégorie des indices, il distingue les indices proprement dits des informants. (Voir chapitre III, p.78, note 175). Les fonctions cardinales (ou noyaux) sont de « véritables charnières du récit ». Une fonction est cardinale ou noyau lorsqu' « il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure, ou conclue une certitude » in Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communication* n°8, Coll. « Point », Seuil, 1981, p. 15.

26. *Ibid*, p.19.

27. Cf. Philippe HAMON, *Du descriptif*, Hachette, 1996, p. 105.

spatiales. De plus, bien que la description attire l'attention du lecteur beaucoup plus sur les effets stylistiques de la couverture verbale, elle entretient toutefois beaucoup de rapports avec la structure narrative profonde²⁸. Plus qu'un facteur de lisibilité, la description devient le lieu d'inscription d'un « commentaire évaluatif, discours d'escorte ou glose, qui portera justement sur le faire, le dire ou le voir des personnages²⁹ ». Le descriptif et le méta-descriptif s'engendrent donc mutuellement. Le second aura pour fonction d'évaluer le savoir-faire, le savoir-voir et le savoir-dire des personnages, et ce, en termes de conformité ou d'écart, de positivité ou de négativité, etc³⁰. C'est là, plus spécialement, l'endroit où l'idéologie du texte peut atteindre son plein essor.

La segmentation en séquence discursive a pour premier but la mise en évidence de la polyphonie romanesque et le pluralisme des voix qui existent dans le texte. De plus, les dialogues sont aussi un autre moyen de localisation et de caractérisation des personnages puisque leurs paroles sont le miroir de leur être. En effet, les personnages ne profèrent pas tous les mêmes types de paroles. Le talent de parler dont se dotent les personnages est plutôt un talent de l'auteur, « [...] qui se sert d'eux comme d'autant de voix dociles à qui faire dire ce qu'il veut, à l'heure et à la page qui lui conviennent ; mais qui peut aussi leur imposer silence pendant des chapitres entiers, et décrire leurs faits et gestes sans qu'ils aient leurs mots à dire³¹ ». La parole des personnages est donc manipulée de sorte à signifier quelque chose. De plus, la segmentation en séquences discursives présente certaines facilités liées à l'appareil démarcatif des dialogues, aisément repérable.

La segmentation en séquence narrative a l'avantage de cibler la narration de l'histoire et de faciliter l'accès au discours du narrateur, généralement, travesti par différents procédés d'objectivation. Cela nous permet aussi de superposer cette séquence aux deux premières pour voir s'il existe un écart entre l'histoire elle-même et le discours du narrateur, ou s'ils sont plutôt solidaires.

Concrètement, la démarche de notre travail consistera à alterner théorie et analyse. Nous allons confronter, à chaque fois, les passages théoriques aux données de notre corpus. Cette combinaison est à la fois un choix et une contrainte. Elle est d'abord, un choix, car la succession d'éléments de théorie suivie d'une analyse des données facilite la lecture d'un travail de recherche, et permet une meilleure illustration de nos propos. Mais ce choix est aussi, en partie, le résultat d'une contrainte à partir du moment où les différentes notions

28. *Ibid*, p.104.

29. *Ibid*, p.202.

30. *Ibid*, p.202-203.

31. Francis BERTHELOT, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p.1

relatives à l'identité ne prennent leur plein sens qu'une fois corrélés aux passages de notre corpus.

CHAPITRE I

La sémio-anthropologie

Introduction :

Comme il a été déjà signalé (cf. [] ion), la naissance du roman kabyle est fortement liée aux conditions socio-politiques que vivait la Kabylie au début des années 1980 qui avaient fourni de la matière pour la thématique de nombreux romans kabyles. Mais l'acte créatif, comme son nom l'indique, outrepassé toujours les conditions et les motivations qui ont présidé à sa naissance. Au-delà de la réalité, de la culture et de la société qui lui ont donné existence, l'acte créatif peut atteindre toute son originalité. Certes, la création littéraire est un acte qui se construit et se positionne toujours par rapport à ce « déjà-là » qui est la société (ne serait-ce qu'à travers le langage qui véhicule cette création). Comme l'énonce M. Bakhtine : « il faut en dire autant de l'acte artistique. Lui non plus ne vit ni se meut dans le vide, mais dans l'atmosphère tendue, valorisante, de ce qui est consciemment déterminé³² ». Toutefois, cet acte créatif ne garantit pas la reproduction fidèle de cette réalité. Nous touchons là à l'un des plus vieux questionnements sur la littérature qui remonte à Platon et Aristote : La littérature est-elle imitation ou représentation ? Une étude qui tenterait de corréler l'œuvre littéraire à la réalité (quoique cela permette de repérer la récurrence de certains éléments de la réalité), risquerait de laisser passer une grande partie de l'originalité de l'œuvre. À partir de cette réflexion, les fondements de notre analyse peuvent être tracés. L'analyse de l'expression de l'identité, telle que nous l'entendons ici, se limitera uniquement au texte, indépendamment de son référent extra-littéraire, d'où le recours à la sémio-anthropologie.

I. Pourquoi la sémio-anthropologie ?

Toute étude suppose l'existence d'un texte qui sera soumis à l'analyse et d'un outil d'analyse qui permettra son aboutissement. Selon F. Cheriguen : « [...] quelque soit le type d'approche d'un texte, d'un ouvrage, il s'agit toujours pour l'analyste, le critique de produire un discours sur un autre discours- un métadiscours³³ ». De cette citation, deux idées principales peuvent être retenues :

- La présence de deux langages dont la nature est la même : ils sont tous les deux des discours.

32. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p.41

33. Foudhil CHERIGUEN, *Essai de sémiotique du nom propre*, Alger, Office des Publications Universitaires, 2008, p. 167.

- La divergence des fonctions de ces deux discours car l'un constitue le matériau et l'autre l'outil d'analyse.

A partir de cette deuxième remarque, il est possible de déceler ce rapport dialectique existant entre ces deux discours, dans la mesure où chacun d'entre eux détermine l'autre : la nature de l'œuvre littéraire détermine, à plusieurs niveaux, le type d'approche qui lui est le plus appropriée. Aussi, chaque analyse privilégie un aspect spécifique, par rapport à d'autres. A cet effet, avant de construire les fondements de notre approche, nous passerons en revue, les limites des analyses dites « traditionnelles ». Limites qui n'ont pas pour but de discréditer telle ou telle approche, mais uniquement d'appuyer l'idée que toute méthode d'analyse répond à un objectif bien précis, mais qui demeure différent du nôtre, ce qui nous pousse à faire appel à la sémio-anthropologie.

I.1. La critique sociologique :

La question de l'engagement en littérature a d'abord été amorcée par Sartre dans son ouvrage « Qu'est ce que la littérature ?³⁴ » où il insistait sur la situation sociale de la littérature et la responsabilité de l'écrivain devant l'histoire. Ce questionnement a engendré, pendant longtemps, un flot d'analyses qui tentaient de confiner le texte dans une stricte analyse sociologique. Les tendances qui jalonnent cette orientation sont : la sociologie empirique du fait littéraire qui analyse l'œuvre comme une donnée socio-économique³⁵. La sociologie des contenus qui, comme son nom l'indique s'attache à mettre en évidence la spécificité du contenu sociologique de l'œuvre ; et le structuralisme génétique de L.Goldmann (fondé sur la notion de « vision du monde ») qui repose sur le principe d'homologie structurelle entre les événements textuels et les événements sociaux³⁶.

G.Lukács, à la suite de G.Hegel qui avait retenu l'historicisation des catégories esthétiques, avait essayé de montrer, dans sa *Théorie du roman*³⁷, que les conditions historiques et philosophiques déterminent, à la fois, l'apparition d'une forme littéraire mais aussi l'essence de cette forme. Il en est de même, pour la théorie du « reflet » de P.Macherey³⁸ qui n'est pas très différente des théories marxistes traditionnelles qui tentent de

34. Jean Paul SARTRE, *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

35. Cf. André Patient BOKIBA, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1998, p.106.

36. La notion de « vision du monde » représente un « ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe, le plus souvent d'une classe sociale et les oppose aux autres » in Lucien GOLDMAN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1964, p.106. Le principe de la démarche de Goldmann était de mettre en relief le rapport qui existe entre la structure de l'œuvre et celle du milieu social de l'écrivain.

37. Georg LUKACS, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.

38. Cf. Pierre ZIMA, *Manuel de Sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p.118.

repérer des analogies entre littérature et société. La théorie du « reflet » de P.Macherey ne s'interroge pas sur la manière dont un texte littéraire traduit au niveau du langage, sa dimension idéologique. Elle se fonde sur le principe de « médiation », qui est l'une des notions majeures en sociologie de la littérature. Comme le cite L.Goldmann : « La sociologie de la littérature [...] était jusqu'ici fondée sur l'hypothèse de médiations dans la conscience collective qui établissait le lien entre, d'une part, la vie sociale et économique, et d'autre part, les grandes créations de l'esprit³⁹ ». Cependant, pour P.Zima, le rapport « littérature/société » que tentent de mettre en place les théories marxistes n'est pas décrit au niveau empirique car leur entreprise ne reposent pas sur des rapports démontrables et vérifiables⁴⁰.

Du côté de la sociologie, P.Bourdieu s'est intéressé aux problèmes du langage. Il était parmi les premiers à analyser les aspects institutionnels du langage en proclamant que le succès ou l'échec d'un discours ne peut s'expliquer que par l'autorité dont jouit ce langage, une autorité qui provient du « dehors »⁴¹. Cette orientation insiste sur le caractère institutionnel et collectif de la parole mais exclue en même temps, de la recherche sociologique, l'analyse sémantique de ce discours⁴².

L'idée que la langue ait un caractère de classe était l'un des principes essentiels de la conception du langage de N.J.Marr⁴³. Chaque membre de chaque classe a, selon lui, une manière spécifique et particulière de s'énoncer. Cet auteur stipule que la structure de classes d'une société se traduit au niveau linguistique. La langue est prise comme un phénomène de la « superstructure » qui rend compte des caractéristiques de la base économique⁴⁴. Par conséquent, la stratification sociale de la langue et les catégories linguistiques sont prises comme étant le miroir de la situation socio-économique. Bien que les luttes de classes existent, que ce soit dans les sociétés capitalistes ou dans les sociétés socialistes, il est toujours difficile, selon P.Zima, de manier une notion aussi complexe que celle de « classe » pour la simple raison qu'il est difficile de lui attribuer un « langage homogène⁴⁵ » et « un univers sémantique unique⁴⁶ ».

En somme, l'approche sociologique du fait littéraire accorde la primauté à l'aspect idéologique de l'œuvre en occultant toute sa dimension poétique.

39. Lucien GOLDMANN, *Introduction aux premiers écrits de Lukàcs*, Paris, Gontier, 1963, p.180.

40. Cf. Pierre ZIMA, *op.cit*, p. 118.

41. *Ibid.*, p.129.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 128.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

I.2. Les travaux de la narratologie :

Aux côtés des théories qui voyaient dans l'œuvre que tout est idéologie, d'autres, se sont consacrées uniquement aux structures internes du texte. Les travaux de la narratologie (ceux de G.Genette par exemple) tentaient de décrire la différence entre « histoire », « récit » et « narration »⁴⁷. Ces travaux visaient à dégager les différentes relations pouvant exister entre les éléments de cette triade, en dépit de leur dimension idéologique. Cette dernière y est même complètement exclue puisque le principe de base de la narratologie est d'interroger la littérature en tant qu'« objet » textuel. En d'autres termes, les travaux de la narratologie formelle ont pour but de décrire les techniques narratives indépendamment de leur valeur sémantique ou de leur implication idéologique. Ce constat a déjà été fait par l'un des fondateurs de la narratologie. G.Genette dans son ouvrage *Nouveau discours du récit*⁴⁸, faisait le bilan de son œuvre et du parcours de cette discipline qu'est la narratologie, en justifiant cette occultation de la dimension idéologique des textes par des raisons d'ordre méthodologique :

« Le succès de cette discipline désole certains (dont il m'arrive d'être à mes heures) qu'irrite sa technicité sans « âme », parfois, sans esprit, et sa prétention au rôle de « science-pilote » dans les études littéraires. Contre cette méfiance, on plaiderait volontiers qu'après tout l'immense majorité des textes littéraires, y compris poétiques, sont de mode narratif, et qu'il est donc juste que la narrativité se taille ici la part du lion. Mais je n'oublie pas qu'un texte narratif peut être envisagé sous d'autres aspects (thématique, idéologique, stylistique, par exemple). La meilleure, ou la pire-la plus forte, en tout cas – justification de cette passagère hégémonie me semble tenir, plutôt qu'à l'importance de l'objet, au degré de maturation et d'élaboration méthodologique⁴⁹ ».

I.3. Lexicologie et idéologie :

En voulant joindre les deux bouts et décrire la part idéologique de l'œuvre sur la base d'éléments formels, M.Pêcheux a tenté de mettre en relief, au niveau lexical, le caractère social des mots en partant du principe que « toute la lutte des classes peut parfois se résumer

47. Cf. Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *Communication* n°8, Seuil, 1981, pp. 158-169.

48. Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

49. *Ibid*, p.7

dans la lutte pour un mot contre un mot⁵⁰». Selon P.Zima, la réflexion de M.Pêcheux est quelque peu exagérée mais de manière « utile », à partir du moment où elle permet de montrer que les unités lexicales peuvent véhiculer des intérêts et même des conflits sociaux. Cependant, malgré les connotations chargées (politiques, religieuses, idéologiques, etc.) dont se dotent certains mots, il est impossible d'accéder à la dimension idéologique de la littérature en se basant uniquement sur le niveau du lexique. Bien que les changements lexicaux puissent servir d'indicateurs à une analyse de l'idéologie mais elle ne saurait être limitée au domaine lexical. Dans ce contexte, P.Zima cite : « La lexicologie est une science empirique, voire empiriste, dont l'envergure est très limitée⁵¹ ».

I.4. Du mot à la phrase :

T.Adorno et Horkheimer avaient déjà mis en exergue le caractère idéologique du syntagme phrastique⁵². En s'inspirant de la critique adornienne, R.Barthes, dans un contexte sémiotique, avait insisté sur les fonctions culturelles et idéologiques de la syntaxe et plus particulièrement celle de la phrase. Il cite, à ce propos, J.Kristeva qui pense que l'activité idéologique se traduit au niveau « d'énoncés compositionnellement achevés⁵³ ». Cela veut dire, explique R.Barthes, que: « tout énoncé achevé court le risque d'être idéologique⁵⁴ ». Mais relier la part idéologique d'un texte aux limites de la seule phrase risque de donner lieu à une analyse fragmentaire, puisque l'idéologie est un élément de contenu, qui intervient à plusieurs niveaux du texte, et pas uniquement au niveau de la phrase.

I.5. De la phrase à la sémantique, à la sémiotique :

Suite à ce qui a précédé, il paraît évident qu'il n'est pas possible de décrire le rapport entre le littéraire et l'idéologique, uniquement, sur la base du lexique. G.Matoré et A.J.Greimas se sont mis, alors, à explorer les possibilités d'une sémantique structurale⁵⁵. Bien qu'elle soit d'ordre linguistique, la sémantique structurale se distingue à bien des égards de la linguistique telle qu'elle fut pratiquée à l'époque de la grammaire générative de N.Chomsky. La sémantique de A.J.Greimas excède de loin les limites de la seule phrase pour voir la manière dont se mettent en place les différents processus de significations à l'intérieur

50. Pierre ZIMA, op.cit, p.86

51. *Ibid*, p.121

52. *Ibid*, p. 119.

53. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, col. Tel Quel, 1973, p.30. Cité par Pierre ZIMA, op.cit, p.119.

54. *Ibid*.

55. *Ibid*, p.121.

du texte⁵⁶. L'auteur fait reposer la cohérence textuelle sur la répétition continue de certaines composantes sémantiques et tente d'expliquer en même temps, la manière dont le texte génère un nombre limité d'axes sémantiques, qui se manifestent en termes d'oppositions fondamentales (isotopies)⁵⁷.

A partir du moment où les intérêts sociaux et collectifs apparaissent mieux au niveau sémantique, certains sociologues et linguistes ont signalé l'importance de décrire des processus de classification (taxinomie⁵⁸), au lieu de se limiter au domaine du vocabulaire qui demeure insuffisant. G.Kress et R.Kodge expliquent l'intérêt de la classification en ce qu'elle permet, d'abord, de mettre de l'ordre dans ce qui est « classifié »⁵⁹. Ces auteurs ont constaté, ensuite, que les systèmes de classification n'appartenaient pas à toute une société car les différents groupements qui y existent peuvent donner naissance à des systèmes différents⁶⁰. La multiplicité des situations dans lesquelles des individus se rencontrent et leurs intérêts parfois divergents finissent par produire des tensions, dans ces systèmes de classifications. Ces derniers, devenant objet de tension, permettent de rendre compte des luttes entre les individus (chacun essaye d'imposer son système à l'autre, ou finit par céder au système de l'autre), puis entre les différents groupements (sociaux, ethniques, nationaux, ou raciaux)⁶¹.

Après avoir défini la classification comme un processus sémantique, où des groupements antagonistes pouvaient articuler leurs intérêts, il s'agit ensuite d'analyser la manière dont ces intérêts s'articulent au niveau narratif. Ce questionnement concerne le rapport entre la base sémantique et son parcours narratif. Cette démarche a été entreprise par V.Propp, dans sa morphologie du conte (1928) qu'il avait élaboré à partir d'un certain nombre de contes russes (collectés par Veselovski), où il essayait de montrer que la structure sémantique d'un conte déterminait sa structure narrative. C'est à partir de là qu'il met en place les 31 fonctions qui, selon lui, régissaient tout conte⁶². Dans le sillage des analyses de V.Propp (sur le conte) et de C.L.Strauss (sur le mythe), A.J.Greimas avait tenté de décrire la structure profonde des textes narratifs. Il avait montré que la structure sémantique (structure

56. *Ibid.*

57. L'isotopie est un « ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible l'interprétation uniforme d'un discours ou d'un récit par la réduction des ambiguïtés que guide la recherche d'une interprétation unique » in Josette REY-DEBOVE, *Lexique Sémiotique*, Paris, Puf, 1979, p.83.

58. La taxinomie fait référence à la « théorie des classifications » mais elle est appliquée à présent à « la classification elle-même, c'est-à-dire aux procédures d'organisation systématiques des données observées et décrites » in Julien COURTES et Algeirdas Julien GREIMAS, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Supérieur, p.386.

59. Cf. Pierre ZIMA, *op.cit.*, p.121.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, p. 121-122.

62. *Ibid.*, p. 122

profonde) d'un texte, déterminait la distribution des rôles actantiels⁶³. Ce qui signifie que les choix sémantiques (classifications) effectués par le sujet de l'énonciation, régissaient le parcours narratif par le biais de leurs manifestations au niveau actantiel.

Cependant, pour accéder au sens des textes littéraires, les notions d'actants ou d'isotopies, à elles seules, demeurent insuffisantes. Les concepts de la sémantique structurale doivent être renforcés par d'autres notions de la sémiotique et de l'anthropologie. C'est là que nous allons mettre en évidence l'impact qu'ont eu les travaux de la sémiotique de A.J.Greimas sur un bon nombre d'études qui ont soumis cette méthode d'analyse à de nombreux domaines des sciences humaines⁶⁴. La rencontre aujourd'hui, de ces deux domaines permet de relativiser la coupure, trop rigide, qui les a souvent marqués. Pour notre cas, l'anthropologie sera mise à contribution pour compléter l'approche sémiotique. Il ne s'agit pas, non plus, de repérer des homologues entre le sens du récit et le référent extérieur car comparer les données du texte avec les plans de la réalité revient à dire que nous disposons, au préalable, d'une description homogène et précise de cette réalité, ce qui n'est pas le cas. Par conséquent, le sens n'est pas à rechercher « ailleurs » qu'à l'intérieur du texte. Car tout récit (ici, le roman *Tafrara*) est considéré comme véhiculant sa propre idéologie, exprimant sa propre identité. C'est ce qui constituera le point de départ de notre approche.

II. Quelques éléments pour une sémio-anthropologie :

II.1. Qu'est ce que la sémio-anthropologie ? :

Lorsque la sociologie de la littérature aborde l'œuvre, elle le fait comme si le texte symbolisait la réalité sociale. Comme si cette dernière est donnée sous une forme textuelle et qu'elle est véhiculée par le langage. Certains considèrent l'œuvre littéraire comme un document historique, tandis que d'autres partent de l'élément social pour expliquer la teneur esthétique de l'œuvre. Une troisième catégorie établit une dialectique entre ces deux points de vue⁶⁵. Mais en réalité, chaque discours sur le réel ne constitue qu'un discours possible, potentiel. Autrement dit, les différents schémas narratifs ne correspondent pas, forcément, à

63. La notion d'actant définie par Greimas est plus abstraite que la notion de personnage de V.Propp. L'actant tel que défini par Greimas, peut être un individu, ou une collectivité. Il peut être aussi un « syncrétisme d'acteurs », un sujet humain, un objet comme il peut être défini par rapport à la fonction qu'il accomplit dans une séquence narrative Cf. Pierre ZIMA, op.cit, p.122.

64. La sémiotique commence à être utilisée dans de nombreux domaines des sciences humaines. Elle est utilisée dans l'analyse de discours philosophiques, politiques, et intervient même dans d'autres domaines « artistiques » comme la peinture, l'architecture, la publicité, etc.

65. C'est l'exemple de la « sociocritique » dont les prémisses remontent à sa première formulation, en 1971, par Claude Duchet dans son article fondateur « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février 1971, pp.5-14. La sociocritique propose de revenir vers une lecture immanente du texte dans le but de reconstituer sa teneur sociale. Cf. André Patient BOKIBA, op.cit, p.108.

leur référent mais sont plus ou moins contingents. L'œuvre littéraire ne symbolise jamais du social *ex nihilo*, mais elle « re-symbolise⁶⁶ ». Définir l'œuvre comme une re-symbolisation c'est saisir que « [...] la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel⁶⁷ ». Dans cette perspective, le thème de l'identité détermine certains éléments de la poétique du texte et leur étude permet de mieux saisir le contenu de cette identité.

Précédemment, il était question du caractère problématique et ambigu de la notion d'identité, renvoyant au même moment à deux sens différents : « mêmété » et « ipsité ». Ces deux facettes de l'identité, à la fois opposées et complémentaires, doivent être appréhendées avec un outil d'analyse qui permettra de rendre compte, à la fois, de la singularité de ces deux composantes mais aussi de leurs rapports l'une à l'autre. La sémiotique est, à cet effet, doublement intéressante puisqu'elle repose sur le principe que seule l'opposition peut produire le sens⁶⁸. Si le texte produit ses effets de sens à travers un réseau de relations, seuls les éléments susceptibles d'engendrer un système d'opposition et de construction seront retenus. De plus, le caractère immanent de l'analyse sémiotique permet d'orienter cette étude vers l'analyse d'éléments textuels car cette discipline se définit, avant tout, comme l'analyse de la forme du sens⁶⁹. Mais si cette dernière prend en charge l'étude de la forme du contenu, elle ignore, cependant, l'aspect sémantique de cette forme. Si la sémiotique permet de mettre en lumière les structures signifiantes de l'œuvre de manière objective (sans tenir compte d'un quelconque référent extérieur), il en va que leur contenu demeure exclu d'une telle approche. Pour parer à cette tâche, nous joignons à cette approche sémiotique, sa part anthropologique pour essayer d'explorer, de décrire voir d'interpréter le contenu de ces structures.

La sémio-anthropologie telle que définie ici, tente de dépasser les limites du discours « référentiel » pour présenter certains niveaux textuels comme des structures signifiantes. Il s'agit là des modalités du récit (espace, personnage, et narrateur) et de leurs rapports dialectiques. Il n'est nullement question d'inventer une « sémiotique anthropologique » mais de s'inspirer de certains concepts de la sémiotique pour aborder le texte et tenter d'élucider leurs dimensions anthropologiques.

66. Florent GAUDEZ, « De l'abduction créative comme méthode sémio-anthropologique au service de la connaissance et des représentations », p.14. <http://www.scielo.br/scielo.php>. Consulté le 20/07/2010.

67. Paul RICOEUR, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p.115.

68. Cf. Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Paris, Puf, 1979, p.8.

69. *Ibid.*

Nous pouvons postuler que l'un des principaux fondements de notre approche est que le sens identitaire est à rechercher à travers des « marqueurs » textuels qui contribuent autant à le générer qu'à le signifier.

II.1.1. L'identité comme signe :

Le signe est un concept fondamental de la sémiotique. Plusieurs conceptions du signe ont été mises au jour. Dans le domaine de la linguistique, nous citerons entre autre la conception de F.D.Saussure qui désigne par la notion de « signe », ce qui résulte de la combinaison d'un signifiant et d'un signifié⁷⁰. R.Ogden fait du signe une notion à trois dimensions (signifiant, signifié, référent)⁷¹. La structure triadique du signe peircien comprend un objet, un signe et un interprétant⁷². Concernant les théories du texte, R.Barthes parle de signe dénoté et de signe connoté⁷³. Il signale, aussi, qu'appliquer la notion de signe à un objet qui dépasse le niveau de la phrase n'est pas une tâche facile. Par conséquent, au lieu de foncer les yeux fermés pour explorer tous les signes de notre texte, il faudrait en spécifier un nombre limité pour en faciliter le repérage puis l'analyse.

Pour notre cas, l'« identité » est considérée comme un signe global, qui suppose un processus de déchiffrement que nous allons entamer à partir de certains marqueurs d'ordre poétique. Cela suppose que l'identité préexiste déjà en tant que « substance », qui a été ensuite transformée par le langage, marquant par la suite les différents éléments narratifs. Le sens identitaire est considéré comme étant inscrit dans ces formes narratives. De plus, prendre l'identité comme signe implique, aussi, que cette notion se fonde sur une forme (véhiculée par les modalités du récit ou signes secondaires) et un sens décelable à travers les combinaisons et l'interprétation de tous ces « micro-signes ».

L'une des retombées d'une telle démarche est que l'identité ne s'inscrit plus dans une approche référentielle du signe, et qu'elle n'est plus à considérer comme une forme culturelle réifiée mais comme trouvant toute sa signification et toute son originalité à travers certains modèles génératifs du sens. Le signe de l'identité ne peut, donc, être envisagé comme dans la conception saussurienne qui repose sur des oppositions dichotomiques (signifié/signifiant), qui font du signe un élément défini une fois pour toute. La conception triadique du signe peircien est mieux adaptée à notre objet dans la mesure où elle admet, en plus du signifié et signifiant, un interprétant. L'approche de C.S.Peirce passe par « la médiation sémiotique »

70. Le signe, selon Saussure, est doté de deux faces. Le signifiant représente le concept lui-même et le signifié est l'image acoustique Cf. Ferdinand SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 98.

71. Cf. Foudhil CHERIGUEN, op.cit, p. 231.

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*

entre le signifié, le signifiant et l'interprétant, ce qui permet de rendre compte du caractère évolutif, et non figé, de ce signe⁷⁴. A cet effet, les modalités narratives doivent être prises comme des forces médiatrices entre la représentation matérielle de cette identité et le sens qui en est donnée dans le texte.

II.1.2. Sémiosis du signe de l'identité :

Le signe est toujours engagé dans la sémiosis, qui est le procès du signe⁷⁵. La sémiosis correspond à la manière dont se superposent le signifiant et le signifié en vue de produire le « signe ». La sémiosis se divise en eux types de pratiques : production et interprétation⁷⁶. Cette division a pour but de montrer que la sémiosis implique deux démarches théoriques : poétique et herméneutique⁷⁷. Ce qui veut dire qu'il faudra d'abord s'appuyer sur une analyse formelle préalable de la production, puis passer à son interprétation pour pouvoir accéder au signe de l'identité.

Ce qui caractérise principalement le signe de l'identité est son caractère dynamique. A cet effet, le modèle triadique du signe peircien permet mieux de rendre compte de ce caractère évolutif de l'identité. Cela veut dire que le processus de signification « consiste en une succession (à la direction indéterminée) d'interprétations du signe, qui s'inscrivent dans un processus ouvert où la signification [...] n'est pas déterminée une fois pour toute, fixée, figée⁷⁸ ». Cette signification évolue au fur et à mesure que se développent les processus d'identifications. Les nouvelles interprétations dont se dote à chaque fois le processus de sémiosis, sont construites à partir des significations des signes qui ont précédé. Ceci implique une interprétation évolutive du sens de l'identité. Par conséquent, l'accès à la signification du signe de l'identité s'effectuera par accumulation d'éléments de sens tout au long du texte. Le thème de l'identité véhiculé par *Tafrara* ne se réduit plus au sens qui lui a été accordé à un moment donné dans le processus de signification.

Si nous recourons à la notion de production de sens ce n'est que pour montrer que ce dernier (c'est-à-dire le sens) ne dépend pas forcément d'une réalité extra-littéraire. Ce qui veut

74. Cf. Raymond MASSE, « Les conditions d'une anthropologie sémiotique de la détresse psychologique » Recherche sémiotique/sémiotique Inquiry (RSSI), vol.19 ; n°1, 1999, p.12. http://classiques.uqac.ca/contemporains/masse_raymond/conditions_anthropo_semiotique/conditions_anthropo_smiotique.pdf. Consulté le : 15/02/2010.

75. Cf. Josette REY-DEBOVE, op.cit, p.130.

76. *Ibid.*

77. Cf. Sémir BADIR, « La production de la sémiosis. Une mise au point théorique », Nouveaux Actes sémiotique (en ligne). Actes du colloque, 2006, Arts du faire : production et expertise. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3053>. Consulté le : 15/02/2010.

78. *Ibid.*

dire que la production du sens de l'identité dans un texte diffère de sa production dans le champ vaste et étendu de la réalité sociale. Toutefois, il est impératif d'avoir quelques repères théoriques à propos de la notion d'identité, définie dans différents champs et différentes disciplines. Ces repères doivent uniquement nous servir d'outils nous permettant de mieux manipuler cette notion.

Cette démarche ne veut pas dire que dans *Tafrara*, tout est identitaire mais qu'à titre d'hypothèse les modalités du récit sont les lieux où se loge cette identité. Cette dernière, dans notre cas, nous renvoie à des dimensions d'analyse de certains niveaux textuels et non pas à des « phénomènes » qui existent dans la réalité. Nous spécifions notre démarche comme étant une visée du fonctionnement de cette identité telle qu'elle se trouve véhiculée dans le texte, mais aussi comme une tentative de saisie du sens qui en résulte.

II.2. Les modalités du récit comme forces génératrices du sens identitaire :

Dépassant les limites de la phrase et de sa fonction idéologique qui ont été l'objet de débats, notre attention se portera principalement sur les modalités du récit dont les éléments sont subtilement et soigneusement disposés en vue de produire des effets poétiques et idéologiques. Nous pouvons reprendre, ici, l'expression de P.Ricoeur, lorsqu'il parlait de la poétique comme étant un « laboratoire de formes ⁷⁹ » où sont expérimentées différentes configurations de l'histoire. Les modalités du récit (espace, personnage, narrateur) sont, à cet effet, très importantes car elles constituent un ensemble de données closes dont les composantes sont sans cesse en relation les unes aux autres⁸⁰. Elles représentent aussi les pièces maîtresses sur lesquelles reposent toute intrigue et toute histoire et deviennent, par là, le lieu où se cloisonne le sens et où se stockent les informations. De plus, ces modalités permettent de fonder notre analyse sur des données empiriques et démontrables, ce qui nous éloigne, autant que possible, de toute interprétation subjective.

Dire que les modalités du récit contribuent à signifier l'identité implique que l'auteur les ajuste de sorte à exprimer cette identité. Par conséquent, chaque texte a sa propre manière de signifier cette identité qui, ne rejoint pas forcément les significations fournies par d'autres textes. Une sémio-anthropologie de l'identité implique que les modalités narratives agissent comme des modèles génératifs du sens identitaire mais apparaissent aussi comme des « micro-signes » de ce signe global qu'est l'identité.

79. Paul RICOEUR, *Du texte à l'action*, op.cit, p.17.

80. Ces modalités narratives sont à la fois des données distinctes, puisque chacune d'entre elles a ses caractéristiques et ses modes d'apparition propres, mais elles sont, aussi, en constante relation les unes aux autres puisqu'elles co-existent, ensembles, dans le même tissu narratif.

II.2.1. Narrateur et identité :

La question du narrateur est intimement liée à celle de l'énonciation (nous le verrons dans le deuxième chapitre). Si les notions de discours identitaire et d'énonciation ne sont pas à confondre, il n'en demeure pas moins qu'elles se recoupent sur plusieurs points. Si le discours identitaire est utilisé par le Sujet pour exprimer son rapport à son identité mais aussi à l'identité des autres, E. Benveniste estime, de son côté, que « dans l'énonciation, la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde⁸¹ ». Le rapport entre l'identité et l'énonciation peut aussi être situé au niveau de leurs fonctions respectives. Le discours identitaire est utilisé de la part du Sujet comme un instrument lui permettant de fonder son identité par rapport à lui et aux autres, lors de l'expérience symbolique de la sociabilité. Le discours identitaire est donc proféré de la part d'un Sujet par rapport à un Autre, vis-à-vis duquel, il cherche à faire valoir cette identité. Dans la même optique, E. Benveniste signale que « l'énonciateur se sert de la langue pour influencer en quelques manières le comportement de l'allocutaire⁸² ». On voit là, combien les notions de discours identitaire et d'énonciation se ressemblent, que ce soit au niveau de leurs natures ou de leurs fonctions. Pour comprendre la manière dont s'engendre et se distribue le sens (qui est ici l'identité) au niveau du discours du roman, il faudra d'abord épuiser les données de l'énonciation narrative, en commençant par explorer le statut de l'instance narrative, à savoir, le narrateur. Se consacrer à l'étude de la modalité du narrateur est d'une grande importance puisque l'identité fait toujours l'objet d'une narration. Le Sujet (énonciateur) de cette narration ressent toujours la nécessité d'énoncer son identité, aux yeux de lui-même et aux yeux des Autres. L'identité « apparaît ainsi liée d'emblée à toute herméneutique de soi, à tout un travail de narratologie destiné à faire apparaître un « lieu », un espace-temps qui configure un sens et forme la condition même de la appropriation de soi⁸³ ». La narration de l'identité s'appuie sur les données de l'espace et du temps, et oppose toujours l'identité du Moi à celle de l'Autre. Cela veut dire par la même occasion que les modalités du récit (espace et personnage⁸⁴) ne prennent leurs pleins sens qu'une fois corrélées au discours narratif qui les englobe. Le sens

81. Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p.82. Cité par Henri MITTERRAND, *Le discours du roman*, Paris, Puf, 1980, p.227.

82. *Ibid*, p.228.

83. Alain DE BENOIST, *op.cit*, p.89.

84. La question du temps, bien qu'elle ait sa part d'importance dans la structure du récit, ne sera pas abordée dans ce présent travail car elle nécessite une approche et outillage théoriques particuliers.

identitaire du texte ne devient alors complet qu'une fois mis en relation avec le discours du narrateur qui le prend en charge. S'interroger sur les attitudes qu'adopte le narrateur à l'égard de l'histoire mais aussi à l'égard de son propre discours, peut être très révélateur. En effet, le narrateur peut s'interroger sur les valeurs sous-jacentes à son discours, sur les événements de l'histoire qu'il raconte, etc. Dans tous les cas, son discours est marqué par l'affirmation d'un point de vue qui organise les événements de manière à leur donner un sens, et construit l'« identité narrative⁸⁵ » au fur et à mesure qu'il construit l'histoire racontée.

II.2.2. Personnage et identité :

Le personnage est un élément nécessaire à toute narration. Il est le pôle autour duquel s'agence toute la trame de l'histoire car « c'est le devenir des personnages qui constitue le fil directeur des actions et supporte la transformation des contenus⁸⁶ ». En reprenant une conception de M.Zéraffa, H.Reuter pense que le roman véhicule une conception de la personne qui conditionne, à la fois, le choix des formes mais aussi le sens large du texte au point où si cette conception venait à changer, c'est tout « l'art du roman » qui se trouve altéré⁸⁷. La conception du personnage est donc intimement liée aux valeurs du monde dans lequel il est pris à parti. Ce qui nous conduit à prendre le personnage, non seulement, comme un élément de la poétique du texte mais aussi comme un élément à contenu idéologique. Ces deux facettes qui le caractérisent permettent d'envisager le personnage, comme un « micro-signe ». En tant que tel, le personnage peut être défini comme « une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant* discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le « sens » ou la valeur du personnage)⁸⁸ ». La définition du personnage se fait alors selon un ensemble de relations, qui lui sont assignés autant au niveau du signifiant que du signifié.

Le personnage comme « micro-signe » signifie aussi qu'il est possible de le soumettre à la description et à l'analyse. En partant de l'hypothèse que le personnage naît d'« unité de

85. La notion d'« identité narrative » apparaît pour la première fois dans la conclusion générale de *Temps et Récit*, de Paul Ricoeur. Elle est présentée comme étant « le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction » in Paul RICOEUR, *Temps et récit (le temps raconté)*, Seuil, 1985, p.335. L'identité narrative d'un personnage se manifeste d'abord à travers la mise en intrigue et la configuration narrative qui impliquent une « refiguration » du temps par le récit. Elle est aussi décelable à travers l'action ainsi que les différentes modifications qu'elle implique sur l'être. Elle s'oppose par conséquent à l'identité permanente d'un personnage véhiculée par quelques traits immuables (âge, nom, etc) tandis qu'elle (l'identité narrative) est bâtie sur le changement et la durée manifestés dans le rapport qu'entretient le personnage avec lui-même et avec les autres. Cf. Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p. 104.

86. Jean-Philippe MIRRAUX, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997, p.10

87. *Ibid*, p.10.

88. Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Genette Gérard et Tzvetan Todorov (dir.), du Seuil, 1977, p. 10.

sens», P.Hamon le considère comme le « support des conservations et des transformations du récit⁸⁹ ». Les sémioticiens du récit se rejoignent sur ce point. Ainsi, pour Lotman, le personnage est un assemblage de « traits distinctifs⁹⁰ ». Pour A.J.Greimas, « les acteurs [...] sont des lexèmes (= morphèmes au sens américain) qui se trouvent organisés, à l'aide de relation syntaxique, en énoncés univoque⁹¹ ». Mais accéder à l'étiquette sémantique du personnage requiert un travail de construction progressive des différents sèmes qui le construisent et qui définissent son identité. Celle-ci est à rechercher dans l'ensemble des traits qui déterminent son identité individuelle, mais aussi dans tous les rapports qu'il entretient avec d'autres personnages. Car un personnage n'existe pas seul dans le texte. Il est toujours pris dans un réseau de relations qui le pousse, soit à s'identifier à d'autres personnages, soit à se distinguer d'eux. Les personnages sont pris alors dans un univers de conflits à propos de leur identité. Ils deviennent, de ce fait, le lieu d'un investissement idéologique, identitaire.

II.2.3. Espace et identité :

La valeur culturelle et politique de l'espace fait de lui un objet sans cesse revendiqué et utilisé dans la définition de l'identité⁹². L'espace devient un emblème dont la fonction première est de signifier cette identité. Par cette fonction qu'il assume, l'espace en localisant l'être, contribue à le définir.

De même que nous ne pouvons imaginer un récit sans personnages, il nous est non plus impossible d'imaginer des personnages non inscrits dans un espace donné. Tout récit comporte un minimum de descriptions, mais l'usage qu'en fait chaque auteur est différent. La fonction ornementale est celle qui est, traditionnellement, assignée à la modalité de l'espace. Mais par les diverses fonctions qu'il peut assumer dans un texte, l'espace a fini par rompre avec le morceau descriptif exclusivement décoratif. En effet, il est possible de formuler une interprétation correspondant à ces formes spatiales qui peuvent se doter d'une signification idéologique. Ce qui est, généralement, véhiculé dans les différentes figurations de l'espace, c'est souvent l'histoire d'un lieu, d'une société. Ce qui serait intéressant, c'est de repérer la vision qu'ont les personnages et le narrateur des différents espaces et la manière dont chacun les consomme. Ainsi, la topographie en surface, agencée au modèle narratif peut renfermer une symbolique idéologique. H.Mitterrand s'interrogeait sur la pertinence d'une approche qui

89. *Ibid.*, p. 125.

90. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, trad. française, Paris, Gallimard, 1973, p.346. Cité par Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p.125.

91. Algirdas Julien GREIMAS, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p.188-189.

92. Cf. Charles BONN, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, Entreprise nationale du Livre, 1986, p.9.

envisagerait l'espace, dans le roman, comme un simple décor, même lorsque celui-ci est d'une part le support et le déclencheur de l'évènement, et d'autre part le principal objet idéologique.⁹³ Bien évidemment, on ne peut plus parler d'espace comme un simple objet de la description, si celui-ci devient par sa structure propre et les relations qu'il suscite, gouverneur du fonctionnement diégétique et symbolique du récit. L'espace devient une composante importante de la machine narrative. Comme l'énonce H.Mittérand : « c'est dans cette direction, que pourrait s'orienter une moderne poétique de l'espace, attentive aux formes et aux valeurs originales de chaque œuvre prise à part, et scrutée dans son détail, et prenant ses distances à l'égard d'un thématisme non structural comme d'une sémiotique restrictive⁹⁴ ». L'espace se dote, par conséquent, d'un discours et d'un contenu qu'il faudrait explorer, non seulement, au niveau sémiotique, mais aussi au niveau anthropologique.

Conclusion :

La sémio-anthropologie suppose le sens identitaire comme étant inscrit dans des formes narratives. Pour cela, il faudra d'abord inscrire ces formes dans une stricte analyse sémiotique pour ensuite essayer d'en fructifier le sens identitaire. Dans une telle perspective, le récit offre toujours un accès privilégié au sens de l'identité à travers la combinaison d'éléments narratifs tels l'espace, le personnage et le narrateur.

Les modalités du récit deviennent des médiations au discours identitaire, le « lieu » de rencontre d'une poétique du récit et de sa dimension idéologique. C'est ainsi que les questions d'espace, de personnage et de narrateur peuvent être utilisées dans une perspective anthropologique où le texte, par un effet de palimpseste, fait profiler derrière sa poétique, une intention idéologique : une inscription identitaire.

93. Henri MITTERRAND, op.cit, p. 211.

94. *Ibid*, p.211-212.

CHAPITRE II

L'identité et l'instance narrative

Introduction :

Si tout récit se définit comme la « représentation d'un événement⁹⁵ », cela implique deux éléments : la présence d'un événement et d'une représentation de cet événement. Si le premier correspond à l'histoire telle qu'elle se trouve véhiculée à travers l'intrigue et les différents éléments narratifs qui la constituent (espaces, temps, personnages), sa représentation équivaut au discours qui englobe cette histoire, l'encadre et la présente. C'est ce discours englobant (discours du narrateur), qui fera l'objet de ce chapitre.

I. Qu'est ce qu'un discours ? :

Plusieurs acceptions ont été accordées à cette notion de discours. Faisant l'objet de plusieurs champs d'analyses (linguistique textuelle, rhétorique, pragmatique, etc.), cette notion a tantôt été considérée, comme « un ensemble de phrases⁹⁶ », « un ensemble de propos organisés⁹⁷ », « le produit d'une énonciation⁹⁸ », etc. Le discours est, avant tout, un objet dont la signification déborde sur les frontières de la seule phrase⁹⁹. Mais ce qui le caractérise, surtout, c'est sa différence par rapport à d'autres discours. Car l'histoire peut être la même mais la manière de la présenter et de la raconter peuvent différer. Ceci implique, que la syntaxe du discours (structure de surface) dépend des choix sémantiques qu'opère le sujet de l'énonciation. Car la mise en discours des choix sémantiques de l'énonciateur peut prendre diverses formes (assez hétérogènes). La même histoire peut donner naissance à plusieurs discours différents (parfois contradictoires). En effet, si le discours apparaît comme la manifestation empirique d'un code, il ne se contente pas uniquement de reprendre les unités appartenant à ce système préétabli, mais va au-delà de ce code, le déforme, l'infléchit pour créer un autre système, un autre code, un autre discours¹⁰⁰.

Le sens et la portée de ces discours sont dépendants de l'énonciation qui les rend possibles, des circonstances qui ont permis leur existence et de l'instance qui les profère¹⁰¹. Tout énoncé porte en lui la marque de son locuteur (énonciateur qui produit l'énoncé), de son allocutaire (celui auquel il s'adresse) et du contexte dans lequel il est réalisé (la situation).

95. Nicole EVERAERT-DESMEDT, op.cit, p.13.

96. Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires Limoges, 1998, p.85.

97. *Ibid.*

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*

100. *Ibid.*

101. *Ibid.*

Transposé au roman, le discours romanesque correspondra à la mise en place d'énoncés pris au sein d'une situation d'énonciation dont l'énonciateur est le narrateur ou le personnage (étant donné que la parole des personnages permet au narrateur de s'énoncer indirectement) et l'énonciataire n'est autre que le narrataire (être abstrait qui n'existe que dans l'univers du récit) ou un autre personnage¹⁰². Le discours du roman implique aussi « une sémantique », une signification que promeut ce code. Mais comment appréhender et étudier cette signification ? On touche là à la problématique du signifiant (qui est le produit lui-même, le support textuel) et du signifié (qui est son contenu, sa signification). Cette distinction entre fond et forme a été remplacée par G.Genette par trois autres notions qui sont : « *le récit* (discours oral ou écrit qui présente une intrigue), *l'histoire* (l'objet du récit, ce qu'il raconte) et *la narration* (acte producteur du récit qui, comme tel, prend en charge le choix technique comme le type de narrateur mis en scène ou l'ordre dans lequel l'histoire est racontée)¹⁰³ ». E.Benveniste a remplacé cette distinction par la dichotomie de Récit et Discours. Le récit étant l'histoire où les événements donnent l'impression de se raconter d'eux-mêmes et le discours n'est autre que cette manière directe dont l'énonciateur signe son entrée¹⁰⁴. Toutes ces définitions ont la particularité de signifier que le discours, avant d'être un énoncé, est avant tout un acte qui implique la présence d'une instance qui prendra en charge son énonciation, et une certaine manière de le présenter (mise en récit). L'étude du discours passe, donc, par l'analyse de l'instance narrative et de ses modes de représentation. L'analyse de l'instance narrative passe par l'étude de la focalisation (point de vue) et de la distance¹⁰⁵ qui consistera, ici, à repérer le jeu d' « embrayage énonciatif » qui marque l'emprise de l'instance de l'énonciation que ce soit par le glissement d'un « je » parlant, d'un jugement, d'un commentaire, d'une évaluation. Enfin, tout ce qui contribue à construire l'effet-Sujet¹⁰⁶.

II. Narrateur¹⁰⁷ et identité :

102. Il faut noter aussi que le personnage peut être à la fois énonciateur (qui profère ce discours) mais aussi énonciataire lorsqu'il devient récepteur de ce discours. L'étude du personnage sera réservée au troisième chapitre.

103. Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001, p.23

104. Emile BENVENISTE, op.cit, p.47-48.

105. La question de la focalisation est une réponse à la question « qui perçoit ? » tandis que la question de la distance répond à la question « qui raconte ? » Cf. Vincent JOUVE, op.cit, p.33.

106. L'effet-Sujet selon Vincent Jouve, correspond à la subjectivité de l'énonciateur, qui peut être étudiée au niveau sémantique en explorant son contenu, au niveau syntaxique en faisant attention à l'organisation et au choix des thèmes ou au niveau pragmatique en étant attentif aux apparitions du destinataire (narrataire) Cf. Vincent JOUVE, op.cit, p. 73.

107. La notion d'énonciateur sera substituée à celle de narrateur pour éviter l'interférence de sens entre l'énonciateur-narrateur et l'énonciateur-personnage.

Comme nous l'avions signalé au préalable, le discours est avant tout un acte, c'est-à-dire une instance qui prend en charge son énonciation, qui est ici le narrateur de cette histoire. En effet, depuis les origines du genre romanesque, le roman est une histoire racontée par quelqu'un. Le narrateur est celui qui prend en charge la narration de l'histoire sans, nécessairement, y être impliqué de manière directe. Il en est le guide qui la dévoile au fur et à mesure, même si parfois, il ne met pas à notre disposition tous les éléments qui nous permettent, d'emblée, de tout comprendre¹⁰⁸. Etant l'histoire fictive, le narrateur est le seul qui nous permet d'y accéder à travers les différentes indications qu'il met à notre disposition. Il peut être présent mais caché, c'est le cas du récit à la troisième personne. Il peut confier la parole, un moment, à un personnage pour raconter ses aventures, mais peut aussi la reprendre. Mais il y a beaucoup d'autres variétés : le narrateur peut conférer la parole à l'un des personnages ou intervenir discrètement dans le récit, en s'adressant au lecteur, etc. Mais comment mettre la notion de narrateur au service de la sémio-anthropologie ? Cela doit passer par l'étude de la voix du narrateur et de ses différentes manifestations (directes ou indirectes) qui contribuent à construire « l'effet-sujet » dans le texte.

II.1. Narrateur et narrataire, rapports à la question de l'identité

La première base de tout récit est que quelqu'un raconte quelque chose. Lorsque le récit est à la troisième personne, il arrive que le narrateur prenne emprise sur la situation d'énonciation. Sa manifestation la plus explicite est celle du pronom personnel de la première personne « je ». Tout acte narratif est marqué par ce caractère transitif dans la mesure où dans le récit, quelqu'un raconte, toujours, quelque chose à quelqu'un d'autre. A cet effet, T.Todorov signale que « dès l'instant où l'on identifie le narrateur (au sens large) d'un livre, il faut reconnaître aussi l'existence de son « partenaire », celui à qui s'adresse le discours énoncé et qu'on appelle aujourd'hui le narrataire¹⁰⁹ ». En effet, tout récit est marqué par sa fonction d'échange qui fait de lui l'enjeu d'une communication qui implique un destinataire et un destinataire. Comme l'énonce R.Barthes : « On le sait, dans la communication linguistique *je* et *tu* sont absolument présumés l'un par l'autre [...]»¹¹⁰. Les intrusions du narrateur et du narrataire ont pour effet de rendre le récit vraisemblable. L'objectif du destinataire (narrateur) est de montrer que son message est pertinent et digne d'attention. Pour le

108. Michel RAIMOND, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p.114.

109. Tzvetan TODOROV, *Qu'est ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, coll.Points, 1968, p.67.

110. Roland BARTHES, op.cit, p.38

destinataire, il s'agit plutôt de chercher à retrouver et à comprendre cette pertinence¹¹¹. Ce dernier peut être présent de manière explicite dans le texte ou « ne représenter qu'une sorte d'horizon et n'être reconstituable qu'à travers les détails choisis par le narrateur qui agence son récit en partie en fonction de lui¹¹² ».

La réception d'un récit s'effectue à deux niveaux : le niveau extratextuel (rapport auteur/lecteur) et le niveau intratextuel (jeux des relations entre le narrateur et le narrataire¹¹³). Etant des éléments extratextuels, l'étude de l'auteur et du lecteur sera écartée au profit de celle du narrateur et du narrataire qui concerne directement le domaine de la fiction. Cette étude passera, avant tout, par l'analyse des « signes » par lesquels la présence du narrateur et du narrataire se donne à lire. Mais comment repérer ces « signes de la narration¹¹⁴ » ?

Il existe trois conceptions du narrateur. La première considère que celui qui émet le récit est l'auteur. La seconde prend le destinataire du récit du point de vue du narrateur-Dieu, racontant les événements d'un point de vue supérieur. La troisième conception stipule que le narrateur ne présente des événements que ce que peuvent en voir ou savoir les personnages¹¹⁵. La critique que R.Barthes adresse à ces conceptions est qu'elles prennent toutes le narrateur et les personnages, non comme des personnes fictives mais comme des personnes réelles. Ces conceptions prolongent à plusieurs égards la thèse qui stipule que dans le roman tout est référentiel. Mais le narrateur et le narrataire ne sont que des « êtres de papier » et l'auteur ne doit pas être confondu avec le narrateur du récit. Alors que le premier est extérieur au récit, « les signes du narrateur sont immanents au récit, et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique¹¹⁶ ». La narration comprend deux systèmes de signes : le personnel (marqué linguistiquement par la personne « je ») et l'a-personnel (il)¹¹⁷. Il est clair que l'a-personnel est le mode dont use, traditionnellement, les récits pour raconter, en habillant tout ce qui pourrait trahir la présence du narrateur. N'empêche que la narration peut être hétérogène et user des deux modes. Mais le choix d'un mode ou de l'autre n'est pas uniquement de l'ordre de la poétique. L'objectif de l'analyse est de voir si le narrateur se contente uniquement de raconter ou s'implique dans l'acte narratif. Cette démarche s'appuie

111. Cf. André-Patient BOKIBA, op.cit, p.43.

112. Joëlle GARDES TAMINE et Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.135.

113. Il existe trois types de narrataire : le narrataire-personnage (qui joue un rôle dans le récit), le narrataire invoqué (anonyme, sans identité précise, sollicité par le narrateur au cours du récit), et le narrataire effacé (qui « n'est ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte ». Cf. Vincent JOUVE, op.cit, p.181.

114. Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structural du récit*, op.cit, p.39.

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, p.40

117. *Ibid.*

sur le principe que le discours du narrateur est agencé de sorte à signifier quelque chose. Il finit par se constituer en parole qui « [...] porte son propre métalangage¹¹⁸ ».

Partant du fait que « l'énonciation narrative suppose une triple création : l'auteur imagine le produit, lui trouve un consommateur auquel il délivre un mode de consommation¹¹⁹ », il est pertinent de se pencher, d'abord, sur les intrusions directes du narrateur lorsqu'elles se font par le prénom personnel (*je/nekk*) mais aussi à travers le « nous/*nekkni* » qui implique la présence du narrateur et du narrataire.

La notion d'identité telle que nous l'entendons, ici, correspond à l'ensemble des informations, données, qui peuvent entrer dans la définition de l'identité du narrateur et du narrataire. Nous allons, donc, tenter d'identifier l'identité de ces deux instances (au niveau anthropologique) mais aussi de dégager le rapport qui les relie l'une à l'autre (au niveau narratif).

II.1.1. Narrateur-narrataire, description d'une identité commune :

Lorsque le récit est à la troisième personne comme dans le roman *Tafrara*, il arrive que le narrateur prenne emprise sur la situation d'énonciation. Le premier constat est qu'aucune de ses intrusions, dans *Tafrara*, n'est faite par le pronom personnel de la première personne « *nekk/je* »¹²⁰. En effet, le premier chapitre de ce roman s'ouvre sur la description d'un espace qui s'offre à la vue du narrateur. Le paysage de *Tamurt* est décrit minutieusement en mettant l'accent sur certains aspects qui sont valorisés et d'autres qui le sont moins (nous verrons cela dans le dernier chapitre). L'intrusion du narrateur se fait par le pronom personnel de la première personne du pluriel « *nekkni/nous* » impliquant aussi la présence du narrataire.

*« Abeħri d asemmađ, teddaham-it-id tivli seg illel. Tivli n tmurt-a am ugeffur-is, s
tujjimiwin i d-ttasen. ɣas akken tisehmuyin zerrfent yal ta di tallit-is. Di tegrest, asemmiđ
yettcellif udmawen amzun yettak iṭenṭinen ; anda rrant wallen ad sent-id tban tmurt s
uçđad n udfel...d tasehmuyt iwumi ur nezmir. »¹²¹ (p.08)*

118. Vincent JOUVE, op.cit, p.45

119. André Patient BOKIBA, op.cit, p.45.

120. Exception faite à la page (25) dans «*ma ur eedday tilas/ si je n'exagère pas* », où l'indice de personne (-ɣ) marque l'emprise directe du narrateur qui n'a pour but, ici, que de souligner son incertitude.

121. La traduction des passages de notre corpus a été faite dans le but de permettre à un public plus large, de saisir le contenu de cette étude. Cette traduction pose, bien évidemment, quelques problèmes puisque l'intérêt était de reproduire surtout le sens de ces passages, en essayant de rester fidèle, autant que possible, de la version originale.

«Le vent est froid. Il est poussé par ce temps couvert qui avance depuis la mer. Ce temps couvert, tout comme les pluies de tamurt, sont rarissimes, bien que chaque saison survienne en son temps. En hiver, le vent froid frappe les visages donnant à entendre comme des résonnements. Partout où les yeux se posent, tamurt apparaît dans son manteau de neige... Dur est pour nous l'hiver ».

Le narrateur nous décrit *Tamurt* pendant la saison hivernale. Nous dénombrons plusieurs sèmes¹²² (*adfel*/neige, *ageffur*/pluie, *asemmiḍ* /froid) relatifs au sémème¹²³ « *tagrest*/hiver ». Mais aux allusions que peut susciter *Tamurt* qui, pour être belle, est également dure. Le narrateur et le narrataire marqués par l'indice de personne « n » dans « *tasemhuyt i wumi ur nezmir/ dur est pour nous l'hiver* » ont du mal à faire face à cette saison.

‘Nekkni d yiṭij n tmurt-nney nettemwali kan d amwali, asfel-is ur d ay-d yettnal. Tikwal kan i d-tessensar tafat-is ger usigna; tikwal kan i d-tfellu tagut trennu-d afaten i udrar n Jerjer yezzlen di tlemmast n tmurt am ugadir. Amzun yezzer-d i tvaltine, yemmezden am ugrtil, ammer ad fvent, ad zegrent s anezruf ; akken yezzer i unezruf ammer ad d-yali s amatu. » (p.07)

«Nous et le soleil de notre pays, échangeons juste des regards, ses rayons ne nous atteignent guère. Rares sont les fois où sa lumière passe par delà les nuages. Rares sont les fois où ses rayons transpercent la brume pour éclairer la montagne de Jerjer qui s'étale, au milieu du pays, tel un rempart. Comme si elle voulait entourer les collines, étalées tels des tapis, de peur qu'elles ne sortent et traversent vers le Sahara, comme s'il voulait aussi se dresser face au Sahara de peur qu'il ne monte vers le nord »

Le pronom personnel de la première personne du pluriel (*nekkni/nous*) désigne, non seulement, le narrateur mais implique aussi la présence du narrataire. Ces deux instances sont posées en état de disjonction avec l'objet (*iṭij n tmurt nney* /soleil de notre pays). Cela peut être schématisé comme suit :

122. Le sème désigne « l'unité minimale (comparable au trait pertinent ou seulement distinctif de l'Ecole de Prague) de la signification ; situé au plan de contenu » Cf. Julien COURTES et Algeirdas Julien GREIMAS, op.cit, p.332.

123. Le sémème est l'ensemble des sèmes qui construisent le signe. Cf. Josette REY-DEBOVE, op.cit, p.129.

S V O

narrateur+ narrataire (*nekkni/nous*)

iṭij n tmurt nney (soleil de notre pays)

Ce qui est présenté, ci-dessus, est l'identité commune du narrateur et du narrataire. Le premier signe identitaire qui marque ces deux instances est l'origine géographique (*tamurt*). Mais la désignation de cette dernière, en plus de servir à apporter une première définition à l'identité du narrateur et du narrataire, contribue à les présenter comme deux être marginalisés autant par cet espace que par les conditions climatiques. L'identité de ces deux instances est représentée d'emblée comme négative, marginale.

“Jerjer, i d-yecfan i umenzu, nufa-d yura fell-as umezruy i ineggura, yebded amzun d avrab ger sin yegduden, ger sin idelsan i d-ssemlalen wussan d umezruy ver yiwen wakal. » (p.07)

« Jerjer qui se souvient du premier venu, nous avons trouvé en lui les traces de l'Histoire destinés aux derniers arrivants. Il se dresse tel un mur, entre deux peuples, deux cultures, que le temps et l'histoire avaient rassemblé sur le même territoire ».

Le narrateur et le narrataire, dans « *nufa-d* / nous avons trouvé » marquent leurs intrusions directes. Dans ce passage, le rapport à l'espace demeure omniprésent. *Jerjer* porte en lui l'inscription de l'Histoire. C'est en lui, que les deux instances trouveront les principaux éléments de leur identité et nulle part ailleurs :

« Deg uverbaz, ur yesli s tmurt-is, tuv-d iżuran lqayit nev ṭṭfen-d si tlalit n umdan. Yesla kan s umezruy i d-ilulen, si zzedma i d-inehṛen lislam ver da. yer kra, Lezzayer ass-n i d-tlul, i d-nlul... » (p.99)

“À l'école, il n'a jamais appris que les racines de son pays remontaient à l'antiquité. Il ne connaissait de son histoire, que celle qui allait de la période islamique à la période actuelle. Pour certains, c'est à cette époque que Lzzayer est née, que nous sommes nés... »

L'école fournit un enseignement tronqué de cette Histoire. Dans ce passage, un premier élément détermine de manière explicite l'identité des deux instances. Par contamination du

lexème « *Lzzayer* », de l'énoncé « *i d-nlul / que nous sommes nés* », le narrateur et le narrataire peuvent être identifiés comme étant des habitants de cet espace. L'indice de personne « n » dans « *i d-nlul* » marque leur présence respective. Une note d'ironie caractérise le discours du narrateur lorsqu'il avance que pour certains (*yer kra*), l'identité de *Lzzayer* remonte à l'aube de la période islamique. La falsification de cette origine, présumée fautive selon le narrateur, entraîne l'attribution d'une identité biaisée aux deux instances.

Le narrateur, dans *Tafrara*, fait appel au narrataire pour mettre en avant leur identité commune. Marginalisés par l'espace et par l'Histoire, le narrateur dispose plusieurs éléments en vue de signifier cette identité négative, stigmatisée, qui leur est assignée.

II.1.2. Narrateur-narrataire, problèmes de reconnaissance :

Dès les premières intrusions du narrateur et du narrataire, le problème de leur identité est posé. Ce fait est explicité dans le passage suivant où *Yidir*, qui était à « *Tamanayt*/la capitale », avait pris le bus pour rentrer à *Agwni*. Durant le trajet, il lit sur une grande pancarte « *Lezzayer d taεrabt d tineslemt/ l'Algérie est arabe et musulmane* » (p.139). Cet épisode a provoqué une réaction très violente chez le narrateur :

« Tlata wawalen, sulin-d deg-s tazwawaṭ n lvec. Tlata wawalen qqsen yal amsebrid, regmen amezruy, sluyen azar n lejdud; tlata wawalen ssadnen Lezzayer di tenfut-is. D ta i d tiririt i tengemmiyin ara d-yessisen talwit d yizerfan i yal azzayri. Uggaden ad nedder di liser, uggaden ad nemyeεqal... » (p.140)

“Ces trois mots avaient engendré une tornade de colère. Ces trois mots avaient irrité tout passant, insulté l'Histoire, sali les racines des ancêtres ; ces trois mots avaient meurtri Lzzayer dans son âme. Telle est la réponse aux revendications qui voulaient ramener la paix et les droits à tout algérien. Ils ont peur de nous laisser vivre en paix, ils ont peur qu'on se reconnaisse... »

Cette fautive identité, dans laquelle se sont trouvés impliqués le narrateur et le narrataire, a eu de grandes conséquences sur leurs rapports. L'identité arabe et musulmane, que le narrateur considère comme fautive, a engendré un véritable problème de reconnaissance.

Ayant perdu leurs identités, le narrateur et le narrataire n'arrivent plus à se reconnaître. Pour parer à cette crise, le narrateur invite le narrataire à se tourner vers l'Histoire :

“Agdud yettwakeblen tallit vezzifen, yewwet deg-s ver taggara ifeṭṭiwej n takkayin i s-yeldin allen, yunin tameddurt-is yeknan, yerxan, ddaw tallast n war azref. Ifeṭṭiwej yesmendeg times n tnekra yersen deg-s ur teṭṭis, acku nezmer ad netter amezruy ad av-d-yemmel abrid i d-yuy ugdu-d-nnev... Tagrawla deg-s d tamavalt.»(P.108)

“Le peuple, qui a été enchaîné une longue période, a enfin été réveillé par cette étincelle qui lui a ouvert les yeux, qui l'a libéré de cette existence sans intégrité, une existence qui a cédé sous le poids des ténèbres de l'injustice. Cette étincelle avait ravivé la flamme du combat qui sommeillait en lui, car nous pouvons interroger l'Histoire pour connaître le parcours de notre peuple...la révolution y est permanente ».

Ce lexème « amezruy /histoire » est très récurrent dans *Tafrara*. Après avoir posé l'Histoire comme un objet qu'il faut acquérir pour retrouver son identité, c'est ensuite le rapport qui relie le sujet (narrateur+narrataire) à cet objet (Histoire) qui est mis en exergue. Pour saisir ce rapport, il faut commencer par repérer tous les autres passages où ce lexème amezruy est redondant aux côtés des intrusions du narrateur et du narrataire :

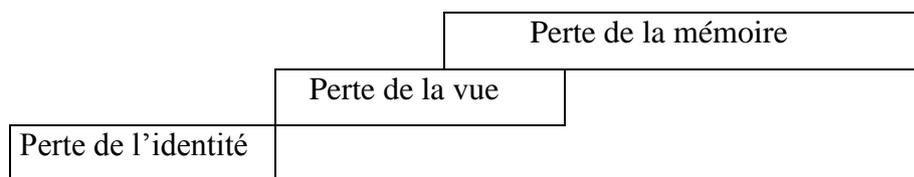
pages	Intrusions du narrateur et du narrataire	Traductions
(p.159-160)	<p>Phrase.1 <i>Nufa-d tilifa tuqazament acku, win ara tent-yerren d urar ad yesrus deg-sent yef uerur-is, anda ur tent-ttwalint wallen, ad as-mnennint.</i></p> <p>p.2. <i>Niy-itent deg ixf, ur nceffu, ur ntetter amezruy.</i></p> <p>p.3. <i>D tiyita-nni i γ-d-issemγin aqezzul ilindi, i γ-t-id-issemγin aseggas-a, ur s-ngir tamawt, ur t-nesqil</i></p> <p>p.4. <i>Nex ahāt, netnaqam iman-nnev, nga medlallen, ur nzer tivermiwīn anda ssawdent, ur nenguga ad nezlem asurif-nsent aneggaru.</i></p>	<p>P.1. <i>Nous avons affronté nos malheurs car celui qui les prend à la légère et les passe sur son dos, là où les yeux ne les verront pas, finira par les voir s'accumuler.</i></p> <p>P.2. <i>Nous sommes atteints dans nos têtes, nous ne nous souvenons de rien, nous n'interrogeons pas l'Histoire.</i></p> <p>p.3. <i>C'est la même main qui nous a frappé l'an dernier, qui nous a frappé cette année, sans que nous nous en rendions compte, sans que nous la reconnaissons.</i></p> <p>p.4. <i>Peut être qu'on se ment, nous fermons les yeux pour ne pas voir où en sont arrivées les autres civilisations, nous avons refusé de nous remuer pour essayer de prendre exemple sur leurs avancées.</i></p>
(p.163-164)	<p>p.5. <i>Amezruy-nnev amzun yejba-d wissen ansi ?</i></p> <p>p.6. <i>Nettani-t am ujentad ara γ-d-yaven tivervar, ur nezri akkenni i d-ncerreg ikuden.</i></p> <p>p.7. <i>Tiyita nečč č a, imi ur nemyussan ; tella tewwurt deg-s ur telli deg-nnev acku, win ur nessin dya amezruy-is ad tedru yid-s am uderval yesferfuden i iwawsīwen ur yezri d acu-n, yeggar ijiqdan ur iwala anida ttrusen.</i></p>	<p>p.5. <i>Comme si notre histoire surgissait de nulle part ?</i></p> <p>p.6. <i>Nous la regardons tel cet étranger qui s'apprête à acheter nos terres sans savoir qu'ensemble, nous avions traversé les temps.</i></p> <p>p.7. <i>L'erreur fatale est que nous ne nous connaissons pas, la clef se trouve en lui et non en nous, car celui qui ne connaît pas son histoire, se retrouvera tel cet aveugle qui tâtonne à prendre certaines affaires sans pouvoir les reconnaître, il les place sans voir où elles sont posées.</i></p>

	<p>p. 8. <i>Igan-nney d timi s usferfed, tidmi teqqrmed, ass iɛddan nettun-win i i d-iteddun ad av-yeqmed.</i></p> <p>p. 9. <i>S waya, tamara timetti-nney ad teddu s usmeckukel.</i></p> <p>p. 10. <i>Ameckukel ara yayen deg-ney, tif-it tatut, ma d tin ara d-yeqlun s utrar.</i></p> <p>p. 11. <i>Yessefk ayen yezrin, ad necfut kan fell-as, ur t-nesnalas</i></p>	<p>p. 8. <i>Nos rêveries tâtonnent, nos pensées se réduisent, le jour passé, nous l'avons oublié, celui qui est à venir, nous interceptera.</i></p> <p>p. 9. <i>Pour cela, notre société avancera dans le conflit.</i></p> <p>p. 10. <i>Ces conflits qui naîtront entre nous, valent mieux d'être oubliés, si cet oubli permettra de progresser.</i></p> <p>p. 11. <i>Il faut que le passé, on s'en souvienne, non qu'on le reproduise.</i></p>
(p. 185)	<p>p. 12. <i>Tuttya n umezruy di tmurt nney nettidir-itt di temrawt ar tamrawt n iseggasen, seg wakken ur nceffu, ur nlemmed timsirin-is</i></p> <p>p. 13. <i>Aɛkkaz ara y-yewwwten ass-a ad s-neslef azekka.</i></p> <p>p. 14. <i>Ula d icenga ma nuyes-iten ad d-nesnulfu gar-aney.</i></p> <p>p. 15. <i>Ur nezmir ad nidir di talwit s war icenga.</i></p> <p>p. 16. <i>Nra-ten, ur nezmir i tudert ma yaben, yerna nhemmel talwit ?</i></p>	<p>p. 12. <i>L'oubli de l'histoire dans notre pays, nous le vivons tous les dix ans, tant nous ne nous souvenons de rien, tant nous n'apprenons pas de ses leçons.</i></p> <p>p. 13. <i>Le bâton qui nous frappe aujourd'hui, nous le caressons demain.</i></p> <p>p. 14. <i>Même lorsqu'il n'y a plus d'ennemis, nous nous en crayons, entre nous.</i></p> <p>p. 15. <i>Nous ne pouvons vivre, en paix, sans ennemis.</i></p> <p>p. 16. <i>Nous les cherchons, comme si la vie ne valait rien sans eux, pourtant nous voulons la paix ?</i></p>

Nous pouvons constater à partir de ce tableau que p.8, p.11 et p.12 manifestent tous un rapport avec le sémème de l'« oubli ». Il est possible de voir aussi que ce sémème « oubli » frappe plusieurs verbes de ces phrases avec « *ur nceffu/* nous ne nous souvenons pas », « *ntettu/nous oublions* », etc. L'ensemble de ces phrases manifeste l'isotopie de la « perte de la mémoire ». Nous pouvons poser cette isotopie en raison de la réitération de cet élément de sens.

Les phrases p.1, p.4, p.7, réitèrent avec « *ur tent-ttwalint wallen/* les yeux ne les verront pas », « *nga medlallen/* nous faisons semblant de fermer les yeux », « *ur nzer/nous ne voyons pas* », « *am uderyal yesferfuden/tel un aveugle qui tâtonne* », l'élément de sens de la « perte de la vue » qui complète l'isotopie de la perte de la mémoire. Voir de quoi sont faits le passé et l'Histoire, voir où en sont arrivées les autres civilisations, telles sont les recommandations du narrateur au narrataire.

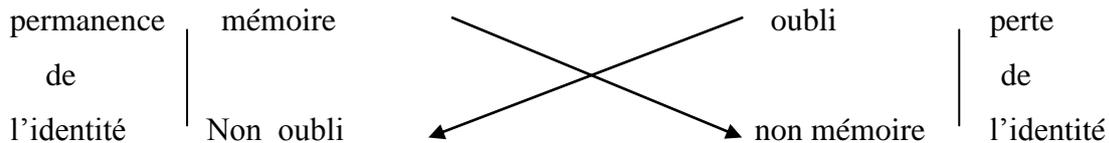
A examiner p.3, p.6, p.7, ils manifestent avec « *nettani-t am ujenjad /* nous la regardons tel cet étranger », « *ur t-necqil /* sans qu'on le reconnaisse », « *ur nemyussan/nous ne nous connaissons pas* » un problème de reconnaissance de l'objet Histoire qui entraîne, par la même occasion, un problème de reconnaissance entre le narrateur et le narrataire. Ces éléments de sens peuvent être rapprochés de l'isotopie de la « perte d'identité ». L'organisation de ces isotopies se fera comme suit :



Bien que la perte de l'identité soit une isotopie secondaire du point de vue quantitatif, elle est toutefois l'isotopie fondamentale dans tous ces passages. La perte de cette identité peut être perçue comme la conséquence d'un processus ayant été enclenchée avec la perte de la mémoire et la perte de la vue.

Dans p.12, le narrateur, en impliquant le narrataire, critique leur destruction et leur négligence de l'Histoire. Dans p.11, il appelle le narrataire à la mémoire pour tirer leçon de l'Histoire et éviter de commettre les mêmes erreurs. Mais de la même manière que le narrateur revendique cette mémoire, dans p.10, c'est l'oubli qui est mis en avant. Ce dernier devient nécessaire lorsqu'il permet d'enterrer les vieux conflits et d'aller de l'avant. Il est facile de constater que la mémoire et l'oubli fonctionnent ici comme des pôles. Bien que ces

éléments relatifs à la mémoire ne soient pas aussi abondants que ceux de « l'oubli », mais il est possible de considérer que tous les éléments constituant ce dernier peuvent être pris comme une incitation à la mémoire. Ces deux pôles sont organisés de « l'oubli » vers la « mémoire ». Les différents parcours qu'assument ces deux termes peuvent être représentés au niveau du carré sémiotique¹²⁴ :



Le narrateur de *Tafrara* ne se contente plus d'assumer les fonctions de guide, de régisseur ou d'organisateur de l'énonciation de l'histoire. Les intrusions du narrateur et du narrataire éclairent peu à peu leurs identités respectives. En abordant la question de la narration dans *Tafrara*, elle est hétérodiégétique¹²⁵. Elle n'est pas une narration à la première personne mais ne se réduit pas non plus à une simple narration par « il ». La présence du pronom personnel de la première personne du pluriel « *nekkni/nous* », représente la somme d'un « je » et d'un « tu/vous », c'est-à-dire d'un narrateur et d'un narrataire. Ce dernier est un narrataire invoqué, qui n'a pas d'existence en tant que personnage mais le narrateur l'apostrophe, à chaque fois, au cours du récit. Si le narrateur inscrit son identité comme étant la même que celle du narrataire, ce n'est que pour mieux mettre en relief, par la suite, ce problème de reconnaissance. La perte d'identité à laquelle sont confrontées ces deux instances est la conséquence d'une déficience. Celle-ci se situe en premier lieu au niveau de l'objet « Histoire ». L'approche de L'Histoire s'effectue en termes de mémoire, marquée par deux facettes : la mémoire elle-même (transmission) et l'oubli (occultation)¹²⁶. Le narrateur met beaucoup plus l'accent sur le second. Le point de départ de cette occultation vient de la question des origines, faussée par l'attribution d'une identité fallacieuse au narrateur et au narrataire. Mais si l'Histoire est présentée comme la preuve de cette identité, la mémoire en est l'argument de continuité et le moyen qui lui permet de s'inscrire dans la durée. Cette mémoire fait défaut dans *Tafrara*. Son absence est perçue par le narrateur comme la perte

124. Le carré sémiotique correspond à « la représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique quelconque. La structure élémentaire de la signification, quand elle est définie -dans un premier temps- comme une relation entre au moins deux termes ». Cf. Julien COURTÈS et Algeirdas Julien GREIMAS, op.cit, p.30.

125. Cf. Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, op.cit, p.92.

126. Cf. Alain DE BENOIST, op.cit, p.100.

d'une identité. Ce dernier, se prononce, à cet effet, en termes de « devoir de mémoire ¹²⁷ ». La mémoire, dans *Tafrara*, est fondatrice de l'identité car sans elle, elle devient sujette à la disparition.

Par ailleurs, l'oubli est parfois recommandé par le narrateur. Cette ambivalence au niveau de son discours peut être trompeuse, puisqu'elle donne l'apparence d'une contradiction d'idées. Mais le narrateur ne fait appel à l' « oubli » que lorsque celui-ci offre la possibilité d'enterrer la hache de guerre et d'avancer. Comme le cite J.Candau : « L'oubli n'est pas toujours une défaillance de la mémoire, un échec de restitution. Il peut être la réussite d'une censure indispensable à la stabilité et à la cohérence de la représentation qu'un individu ou que les membres d'un groupe se font d'eux-mêmes¹²⁸ ». L'oubli dans ce cas là, devient bénéfique, nécessaire à la cohésion sociale et à l'affirmation de l'identité du groupe. C'est un oubli « utile » n'affectant qu'une partie de la mémoire. Celui-ci permet non la perte de l'identité mais plutôt son maintien.

Le narrateur dans *Tafrara* met en perspective deux faits : l'Histoire et la mémoire. Ces deux éléments représentent deux objets très différents. Si l'Histoire est celle qui permet d'authentifier cette identité, la mémoire est le moyen qui permet sa transmission. Dans tous les cas, l'Histoire et la mémoire apparaissent tous les deux comme des enjeux identitaires. Par là même, l'usage d'une narration hétérodiégétique, et l'invocation du narrataire dans le récit, prennent sens. En usant du « nous/*nekkni* » le narrateur réduit la distance qui le sépare du narrataire. En s'inscrivant dans ce projet de connivence, scellé par un destin et une identité commune, le narrateur espère, par là, avoir plus d'emprise sur le narrataire. Tout au long de ces intrusions, le narrateur fait violence sur le narrataire, le rend complice de la destruction de l'Histoire et de son oubli. Lors de ses intrusions incessantes, le narrateur cherchait, par tous les moyens à heurter le narrataire, à provoquer en lui une prise de conscience de son identité, à laquelle il n'a visiblement pas accès.

III. Le narrateur comme critique de l'identité :

L'effet-sujet dont il a été question plus loin est aussi décelable au niveau sémantique, à travers le choix et l'organisation des thèmes qui sont « les opérations fondamentales de tout acte de parole¹²⁹ ». Le narrateur choisit de parler de certaines choses et non d'autres, et ce

127. *Ibid*, p.96

128. *Ibid*, p.123.

129. Vincent JOUVE, op.cit, p.74.

choix qu'il effectue témoigne de ses préférences qui inscrivent le texte dans un univers de valeurs.

Dans *Tafrara*, deux motifs¹³⁰ sont redondants tout au long de l'histoire. Il s'agit du motif de l'*Azwaw* et de l'*Amaziɣ*. Le choix de ces deux motifs et leur emploi nous permettent d'emblée de voir qu'ils ne sont pas usités en tant que synonymes, d'où l'intérêt d'étudier tout l'univers de valeurs dans lequel ils sont inscrits.

Nous avons extraits de *Tafrara*, toutes les séquences où apparaissent ces deux motifs que ce soit par répétition de ces deux lexèmes ou par reprise anaphorique (pronom personnel, indice de personne, pronom possessif, etc.). Toutes ces séquences ont en commun la récurrence de ces deux sujets (*Azwaw* et *Amaziɣ*), bien qu'elles soient parfois séparées l'une de l'autre par plusieurs pages. De plus, toutes les phrases qui composent ces séquences semblent répondre à une question abstraite qui serait : qui est l'*Azwaw* et qui est l'*Amaziɣ* ? Ces phrases marquent un discours bien particulier qu'il est possible de relier à une définition de l'identité de ces deux sujets « culturels ¹³¹ ».

Vu que ces deux lexèmes sont donnés d'emblée comme les deux termes à définir, il s'agit à présent de repérer les éléments de sens, ou « sèmes », relatifs à l'identité de ces deux sujets. L'une des facilités que présente cette analyse est que ces deux motifs sont souvent repris par répétition de ces mêmes lexèmes et moins souvent par reprise anaphorique, ce qui nous laisse facilement repérer les passages ciblés. La première tâche sera d'inventorier l'ensemble des passages se rapportant à ces deux sujets. Nous éviterons de les reprendre dans leur totalité car certains, assez longs, risqueraient d'alourdir considérablement notre travail.

130. Le « motif » désigne le sens minimal que comprend toute proposition. La mise en texte des ces motifs construit le « sujet ». J.M.Adam distingue les « motifs associés », dont la suppression peut altérer le sens (ce sont des propositions narratives), des « motifs libres » qui assument un rôle complémentaire. Cf. Jean Michel ADAM, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p.22-23.

131. Il y va de soi que ce qui nous intéresse ici n'est pas la définition de ces deux sujets dans la réalité mais de voir quelles valeurs leurs sont assignées dans le texte.

Motifs	Passages relatifs à l'Azɣaw	Traductions
Azɣaw (p.13-14)	<p>P.1. Azɣaw, amzun ur yellī usaruf deg wul-is, ur yessin d acu-t.</p> <p>P.2. Iceffū ula yef ubziz n d ir.</p> <p>P.3. Yezmer ad t-yettu kra n iseggasen maca, ad yeqqim deg wul-is alamma cudden-as tajjesmart...ur yessuruf.</p> <p>P.4. Azɣaw, ulac i yettaggad am awal</p> <p>P.5. I yebyun yeḍru yid-s, abat ad s-d-yas fessus, ar awal ur yezmir ad la narole des œens</p>	<p>p.1. Comme si le pardon ne pouvait avoir place dans le cœur de l'Azɣaw, c'est une chose qui lui est complètement inconnue.</p> <p>p.2. Il se souvient du moindre mal qu'on a pu lui faire.</p> <p>p.3. Il peut le passer sous silence quelques temps, mais il ne peut l'oublier jusqu'à son dernier souffle...il ne pardonne guère.</p> <p>p.4. L'Azɣaw a une grande appréhension des ragots des autres.</p> <p>p.5. Peu importe ce qu'il subit, tout lui est facile, à l'exception de la narole des œens</p>
Izɣawen (p.16)	<p>p.6. Tameḥtut, ɣur Izɣawen, d nettat i d axxam</p>	<p>p.6. Chez les Izɣawen, la femme est le pilier de la maison</p>
Izɣawen (p.57)	<p>p.7. ɣur izɣawen, tayri tezdey kan deg wul, ur tessin tuffya, ula deg usulli, isulles fell-as lhal.</p>	<p>p.7. Chez les Izɣawen, les sentiments doivent être enfouis dans le cœur, et rester secret, même au sein du mariage, ils sont toujours confinés.</p>
Izɣawen (p.73-74)	<p>p.8. Ulamma zman n ivallen yezri, tameḥqranit tekkes maca, allen n yezɣawen heqqrent.</p> <p>p.9. Heqqren iwḥiden ula s wawal, ad ten-yeg Rebbi deg yiwet n txerrubt.</p>	<p>p.8. Bien que le temps de la violence soit révolu, que l'injustice ait disparu mais les yeux des Izɣawen peuvent faire violence</p> <p>p.9. Ils peuvent heurter les familles peu nombreuses par de simples mots même lorsqu'ils font partie de la même tribu.</p>
Izɣawen (p.74)	<p>p.10. Ulamma yemmeɣ wawal izɣawen ran ad ilin gar-asen am ugalan n usellak, tilawt d tayed.</p> <p>p.11. Win ara yilin ddaw uḍar-nsen, ad sen-yettanez, annuz-is irennu deg-sen temɣer, winna ran-t.</p>	<p>p.10. Bien que les Izɣawen soient réputés pour être tous égaux, mais la réalité est autre.</p> <p>p.11. Celui qui se mettra à leurs pieds, se soumettra à leur volonté, cet abaissement les grandira, celui là, ils le réclament.</p>

	<p>p.12. <i>Ma d win ara d-yekken nnig-sen, s cci-s nev s tmegzi-s, issaḍan iten, issenkar deg-sen tismin.</i></p>	<p>P.12. <i>Mais celui qui les surpasse par son argent, ou son intelligence, les rend malade, et sème en eux la jalousie.</i></p>
Izwawen (p.74)	<p>p.13. <i>Nekkni s yezwawen tilin llant (tismin) maca, deg ir idis.</i></p> <p>p.14. <i>Anda ara rwint, ara jeggħent, ara nyent kan i tent-nessen.</i></p> <p>p.15. <i>Akka i d nutni, bu yiyil yawi-tt.</i></p>	<p>p.13. <i>Nous, les Izwawens, sommes jaloux mais de la mauvaise manière qui soit.</i></p> <p>p.14. <i>Là où elles peuvent chambouler, bouleverser, ou tuer que nous les nourrissons.</i></p> <p>p.15. <i>Telle est leur nature, que le plus fort l'emporte.</i></p>
Azwaw (p.83)	<p>p.16. <i>Azwaw, ad k-d-yader kra iwala d kra yesla, ar wid iciwi nev n uxxam d awezyi.</i></p>	<p>p.16. <i>L'azwaw peut colporter toute chose qu'il ait vue ou entendue, à l'exception de ses affaires privées.</i></p>
Izwawen Azwaw (p.89-90)	<p>p.17. <i>Izwawen, ama di tmeddurt-nsen, ama deg igan nsen, qqnen d yiεessasen.</i></p> <p>p.18. <i>Azwaw d uεessas-is gan amaḍal.</i></p> <p>p.19. <i>Gar-assen tezda teflest, ur ttekkint tkerkas.</i></p>	<p>p.17. <i>Les Izwawen, que ce soit dans leur quotidien ou dans leurs rêveries, sont reliés aux « iεessasen ».</i></p> <p>p.18. <i>L'Azwaw et l'aεessas ont un monde à part.</i></p> <p>p.19. <i>Entre eux s'est tissée une confiance sans frontières.</i></p>
Azwaw (p.90)	<p>p.20. <i>Azwaw, am akken ur yezmir ad yidir ma ur igr iman-is di teflest, ger ifassen inezmaren n uεessas ittqazamen tifekkalin, acku ira tezdeg ; ira tehri n wul ; ira tidet d leεnaya tamħaddit.</i></p>	<p>p.20. <i>Comme si l'Azwaw ne pouvait vivre sans croyances, sans qu'il ne se mette entre les mains protectrices de l'« aεessas » qui fait face aux différents problèmes car l'Azwaw veut se purifier, avoir le cœur grand ; il veut connaître la vérité et avoir une protection inconditionnelle.</i></p>

<p>Azwaw (p.90)</p>	<p>p.21. <i>yef'aya i d-ssasen i iman-nsen urrif n Imashiyyen n Ruma, zik, d win n yinselmen tura.</i> p.22. <i>Ran ad sefden deg-sen ula d tidmi maca, takufda, ur s-kennun Yezwawen...</i></p>	<p>p.21 <i>C' est pour cela qu'ils se sont attirés les foudres des chrétiens de Rome, autrefois, et celle des musulmans aujourd'hui.</i> p.22. <i>Ils veulent les priver même de leurs pensées, mais les Izwawen ne peuvent se laisser faire à une aliénation.</i></p>
<p>Izwawen (p.163)</p>	<p>P.23. <i>Akka i d nutni, akka i d Izwawen, ttewwten yef tarwa. Ad d-tennemi twacult, ad yemmed udrum, ad yehhernek umqun.</i></p>	<p>p.23. <i>Telle est leur nature, tels sont les Izwawen, ils ont un amour fou pour la progéniture. Pourvu que la famille grandisse, que la tribu s'élargisse, et que la gerbe se renforce.</i></p>
<p>Izwawen (p.167)</p>	<p>p.24.[...] <i>yur Izwawen, win yuxen tamejjetut yuy ula d imawlan.</i></p>	<p>p.24. [...] <i>Chez les Izwawen, celui qui épouse une femme, épouse par la même occasion, sa famille.</i></p>

L'une des caractéristiques de l'identité de l'*Azwaw* est son groupe culturel. L'identité de l'*Azwaw* est plutôt une identité des *Izwawen*. D'ailleurs, la fréquence d'usage du pluriel *Izwawen* est plus forte que celle de l'*Azwaw* au singulier. Dans *Tafrara*, l'*Azwaw* est un être collectif, dépendant entièrement de son groupe. En observant, maintenant, de plus près ces différentes phrases, il est possible de les regrouper par affinités de sens. Ce tableau permet de montrer que ces fragments sont faits d'un petit nombre d'éléments de significations constamment réitérés, qui s'articulent autour des paradigmes des mœurs, des valeurs, des croyances et des tares.

Il s'agit en premier lieu du paradigme des croyances (p.17, p.18, p.19, p.20, p.21). Les *Izwawen* sont représentés comme étant très attachés aux « *iæssasen*¹³² ». Cette croyance est indispensable à leur vie. Elle se substitue même à la religion ou devient plutôt leur religion.

Le second paradigme est celui des mœurs (p.6, p.23, p.24). Le narrateur fournit quelques explications relatives à la symbolique du mariage et de son enjeu, tout en insistant sur la valeur de la femme chez les *Izwawen*.

Le troisième paradigme est celui des valeurs (p.4, p.5, p.7, p.16). L'identité des *Izwawen* est conditionnée par certaines valeurs « inviolables » : pudeur et discrétion concernant les affaires privées, amour insensé pour les familles nombreuses, souci quasi-constant de ce que peuvent penser ou dire les autres, telles sont les valeurs que cultivent les *Izwawen*.

Le narrateur énumère, ensuite, un certain nombre de traits caractéristiques des *Izwawen*. Ces traits sont pour la plupart péjoratifs et peuvent être regroupés sous le paradigme des tares (p.1, p.2, p.3, p.8, p.9, p.10, p.11, p.12, p.13, p.14, p.15). L'*Azwaw* est décrit comme étant d'une jalousie excessive, méprisant les petites familles et n'ayant guère la capacité de pardonner.

Parler de l'*Azwaw* est une occasion dont se saisit le narrateur pour glisser des informations à son sujet. L'ensemble de ces paradigmes forme le socle sur lequel se fonde l'identité de l'*Azwaw*. Il en est de même pour le dernier paradigme (celui des tares) qui est, du point de vue quantitatif, le plus consistant. Ce paradigme devient un véritable marqueur de l'identité de l'*Azwaw* :

« *Argaz ara d-yifriren seg-nnev yettifrir-d vef ulawen. Ivǵdel-av llem, neggumma ad nettu tid nnev, d nutenti i d nekkni* » (p.66).

132. L'*aæssas* est un être mystique, une sorte d'ange-gardien qui protège toute maison.

‘L’homme qui nous surpasse, est banni des cœurs. Notre sang nous a déchu.

Nous ne nous voulons pas oublier nos tares, elles sont en nous ».

Dans (p.13), le narrateur, en impliquant le narrataire, s’identifie à cette identité des *Izwawen* en usant du pronom personnel de la première personne du pluriel « *nekkni/nous* ». Mais cette identification n’est que temporaire puisque dans (p.15), le narrateur use du pronom personnel de la troisième personne du pluriel « *nutni/ ils* », pour se démarquer des *Izwawen*. L’usage de « *nutni/ils* » n’est, en fait, qu’un procédé usité par le narrateur pour critiquer certains aspects relatifs à l’identité des *Izwawen*. Dans (p.15), il se démarque de cette jalousie excessive et mortelle qui les caractérise. Dans (p.23), il remet en cause cet amour insensé que nourrissent les *Izwawen* pour les familles nombreuses. L’ensemble de ces procédés de démarcation et de distanciation érige le narrateur de *Tafrara* en véritable critique de l’identité. Voyons à présent tous les passages relatifs à l’*Amaziy* :

Motifs	Passages relatifs à l'Amaziy	Traductions
<p><i>Imaziyyen</i> (p.09)</p>	<p>p.1. <i>Tamurt ur telli fell-as tatut, Imaziyyen ddren i wakal-nsen.</i></p> <p>p.2. <i>D illellyen deg wakal-nsen, s wakal-nsen.</i></p> <p>p.3. <i>γas teč č čča-ten lverba, γas mmγen timura n medden, du leqrar akal-nni i ten-id-yurwen ad sen-yessiwel.</i></p> <p>p.4. <i>D akal n lejdud ad sgunifun degs, asgunfu aneggaru, asgunfu ameylal.</i></p>	<p>Traductions</p> <p>p.1. "Tamurt" ne peut être oubliée, les Imaziyyen vivent pour leurs terres.</p> <p>p.2. Ils sont libres dans leurs terres, grâce à leurs terres.</p> <p>p.3. Bien que l'exil ait pris toute leur vie, et qu'ils se soient implantés dans des pays étrangers, mais leurs terres finissent toujours par leur faire appel.</p> <p>p.4. C'est dans la terre de leurs ancêtres qu'ils trouveront le repos, le dernier repos, le repos éternel.</p>
<p><i>Amaziyy</i> (p.47)</p>	<p>p.5. <i>Agdud yerran tanekra d ansay ur yeggan vef snat n tmezzuvin vef tlelli-s ; iherz-itt, s idammen-is yesway-itt yal mi tebγa ad s-tessenser.</i></p> <p>p.6. <i>Acku, ula d nettat - tutlayt - d yiwen yidis di tlelli ; s tnekrivwin i yehrez isem-is d tnettīt-is, "Amaziyy" .</i></p>	<p>p.5. Ce peuple qui a fait des soulèvements une tradition ne peut dormir sur ses deux oreilles lorsque la question touche à sa liberté, il la préserve et l'arrose de son sang toutes les fois où elle tend à lui filer.</p> <p>p.6. Car elle aussi- la langue- est un aspect de sa liberté; grâce aux soulèvements, il a pu préserver son nom et son identité d' « Amaziyy ».</p>
<p><i>Imaziyyen</i> (p.55)</p>	<p>p.7. <i>I tikkelt tamenzut deg umezruy, ad ddren ahāt d Imaziyyen s tnettīt-nsen, di tnettīt-nsen.</i></p>	<p>p.7. Pour la première fois, peut être, dans l'histoire qu'ils vivront en tant qu' « Amaziyy », avec leur identité, dans leur identité.</p>
<p><i>Imaziyyen</i> (p.80)</p>	<p>p.8. [...] <i>Imaziyyen, am netta, ur kkaten tilawin.</i></p>	<p>p.8.[...] Les imaziyyen, comme lui, ne peuvent frapper une femme.</p>

<p><i>Tamazya</i> (p.94)</p>	<p>p.9. <i>Yal taddart di Tmazya, ahat, akka i tedra yid-s. Iderma yesdukkel-iten yisem maca, yal wa abrid i d-yux.</i></p> <p>p.10. <i>Ulac fell-as, d Imaziyen akken llan.</i></p> <p>p.11. <i>D agdud iran tikli d yimecwaren ; d agdud amentar, wa yeggar deg wa s war uiguren.</i></p>	<p>p.9. <i>Peut être que chaque village dans “Tamazya” est né de la sorte. Les tribus portent le même nom, mais chacune a eu un parcours différent.</i></p> <p>p.10. <i>Le problème ne se pose pas, ce sont tous des Imaziyen après tout.</i></p> <p>p.11. <i>C’est un peuple qui veut avancer et faire du chemin, c’est un peuple vagabond, les uns se mélangent avec les autres, sans difficultés</i></p>
<p><i>Amaziɣ</i> (p.163)</p>	<p>p.12. <i>Tɰmee n Umaziɣ d ass-n i deg ara yezzel ger ifassen n tsutwin i d-yurew, kkrent-d ger wallen-is ; ula d tismet-nni n tmettant zzuzufen-tt fell-as.</i></p>	<p>p.12. <i>Le souhait de l’amaziɣ se concrétisera le jour où il pourra vivre aux côtés des générations auxquelles il a donné naissance, les voir grandir sous ses yeux, au point où même la froideur de la mort, se décharnera.</i></p>
<p><i>Imaziɣen</i> (p.205)</p>	<p>p. 13. <i>Imaziɣen, idriɣen nsen s ucewweq, si zik n zik, ama di tmexra ama di tentelt...</i></p>	<p>P 13. <i>Les imaziɣen accompagnent leurs cérémonies, depuis toujours avec des « acewwiq », que ce soit lors des fêtes ou des enterrements.</i></p>

De même que pour l'*Azwaw*, l'usage du pluriel *Imaziyen* est plus fréquent que celui d'*Amaziγ* au singulier. Mais contrairement aux *Izwawen*, les *Imaziyen* réfèrent à tous les habitants de *Tamazya* en dépit de leurs différences culturelles. Les *Imaziyen* se regroupent sous une identité plus large qui dépasse les frontières du groupe culturel pour rassembler tous les habitants de l'espace *Tamazya*. La recherche des paradigmes procèdera de la même manière que pour l'*Azwaw*. Certains éléments de significations sont très récurrents et permettent d'articuler l'ensemble de ces fragments selon trois grands paradigmes : l'espace, les valeurs et les traditions.

Le premier paradigme est celui de l'espace (p.1, p.2, p.3, p.4, p.9, p.10, p.11). Les *Imaziyen* se réclament, avant tout, de cet espace qu'est *Tamazya* mais aussi d'une vie libre sur cet espace.

Le second paradigme est celui des valeurs (p.6, p.8, p.12). Le narrateur inscrit les *Imaziyen* dans un ensemble de valeurs tel le respect de la femme ou la considération de la langue comme définitoire de l'identité.

Le dernier paradigme est celui de la tradition (p.5, p.6, p.13). L'accent est mis beaucoup plus sur l'apologie de la résistance et la glorification de cette tradition des soulèvements. D'autres traditions sont plus de l'ordre de la culture, comme dans (p.13), où la tradition de l'*acewwiq*¹³³ demeure omniprésente chez l'*Amaziγ*, que ce soit dans les moments de joie ou de peine. Mais ce qui retient l'attention dans ces passages est la récurrence de la notion d'identité, rendue, par le terme *tanettit*, dont nous dénombrons cinq (05) occurrences dans tout le texte. Le narrateur tend, souvent, à employer ce terme lorsqu'il se met à parler de l'identité d'*Amaziγ* (C'est le cas dans p.6 et p.7). Mais l'usage de « *tanettit* » pour l'*Amaziγ*, et non pour l'*Azwaw*, signifie, implicitement que la construction de l'identité en tant qu'objet de pensée conceptualisé ne se manifeste qu'au niveau de l'identité de l'*Amaziγ*. D'ailleurs, de cette conceptualisation de l'identité, jaillit le statut d'individu en tant qu'être ayant la liberté de choisir son bien en fonction de sa volonté et de sa raison, chose inexistante chez l'*Azwaw*. L'émergence de l'individu¹³⁴ passe principalement par la remise en question de certaines valeurs (comme il a été le cas pour l'*Azwaw*) et la valorisation de l'« idéologie du Même » qui passe principalement par la revendication de la valeur de la liberté (p.2, p.5, p.6).

133. L'*acewwiq* est un chant exécuté par les femmes, généralement en l'absence des hommes.

134. Nous verrons dans le troisième chapitre, comment *Yidir* représente parfaitement cette catégorie anthropologique de l'individu, affirmant ses propres choix, et luttant pour sa liberté.

Les trois premiers paradigmes relatifs à l'*Azwaw* plongent l'identité de ce dernier en plein milieu de la culture. Cette dernière, de manière générale, est définie comme représentant les modes de vie et de pensées propres à un groupe¹³⁵. Mais il faut insister sur le fait que chaque groupe a une conception particulière de ce qu'est la culture. Pour l'*Azwaw*, la culture transparaît lors des indications à propos de sa croyance pour les *ieessasen*. Elle est aussi mise en évidence par l'ensemble des informations, que le narrateur glisse, à propos des mœurs et des valeurs qui lui sont propres. Par contre, l'identité des *Imaziyen*, par la référence à l'espace *Tamazya*, et par la proclamation de la langue et de la liberté comme leurs principales valeurs, tend beaucoup plus vers l'universel. La masse des notations concernant l'*Azwaw* peuvent se regrouper sous le sémème de la « culture » tandis que les données concernant l'*Amaziγ* peuvent être alignées sous le sémème de l' « universel ».

<i>Azwaw (Izwawen)</i>	<i>Amaziγ (Imaziyen)</i>
Sémème1	Sémème2
Culturel	Universel

Le caractère récurrent des deux motifs de l'*Azwaw* et de l'*Amaziγ*, nous laisse envisager la possibilité de parler de stéréotypes, et plus précisément, de stéréotypes culturels. Les conditions principales dans lesquelles cette notion devient possible sont celles de répétitivité et de transmissibilité¹³⁶. Deux conditions remplies dans le texte, puisque le narrateur invoque sans cesse ces deux sujets tout en essayant, à chaque fois, de transmettre quelques éléments de leurs identités respectives. Après le relevé des sèmes relatifs à l'*Azwaw* et à l'*Amaziγ*, le stéréotype s'inscrit dans la partie anthropologique de notre analyse.

Le concept de stéréotype partage avec l'identité son caractère de diffusion et sa fréquence d'usage dans de nombreuses études qui font de lui une notion vaste, sans signification précise. Mais plusieurs définitions relatives à cette notion, existent. Le stéréotype ou « paradigme de pensée¹³⁷ », comme le propose J.M.Hilgert, est doté d'un aspect catégorisant. Il est, de ce fait, « un schème qui applique une définition unique à une classe dont tous les individus portent le même nom¹³⁸ ». Il exclue par là, toute gradation et toute nuance. La fonction première du

135. Cf. Denys CUCHE, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Alger, Casbah, 1998, p.4.

136. Cf. Jean-Claude BOUVIER, *Espaces du langage*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2003, p.340.

137. Jean-Marc HILGERT Jean-Marc, « Phénomènes de groupe, perception de l'identité et stéréotype », 2001, P.I. www.Revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/Documents. Consulté le 20/07/2010.

138. *Ibid.*

stéréotype¹³⁹ est de caractériser le groupe humain qu'il désigne mais il peut tout aussi bien s'appliquer à des lieux, des actions ou des objets. J.L.Duffay élabore un certain nombre de traits distinctifs qui permettent de le distinguer : grande récurrence, semi-figement, absence d'origine précisément repérable, ancrage durable dans la conscience d'une société assez large, caractère abstrait, etc¹⁴⁰.

Les différents sèmes qui ont été repérés et regroupés plus haut, selon plusieurs paradigmes, sont en réalité des « stéréotypèmes¹⁴¹ » dont l'assemblage permet de construire les deux stéréotypes de l'*Azwaw* et de l'*Amaziy*. Il s'agit, plus précisément de deux « auto-stéréotypes » puisque le narrateur qui construit ces deux sujets, est aussi un ressortissant de la culture de l'*Azwaw*. Toutefois, il n'est pas possible de parler d'une perception objective puisque le narrateur s'identifie, au départ aux *Izwawen* ; non plus d'une perception subjective puisque ce même narrateur se démarque d'eux par la suite. Il ne se situe pas, non plus, comme un *Amaziy*, bien qu'il valorise et glorifie plusieurs de ses stéréotypèmes. Nous pouvons voir même l'entreprise du narrateur qui vise à déconstruire le stéréotype de l'*Azwaw*, à travers différents mécanismes de perception qui passent par la remise en cause de certains de ses stéréotypèmes : Le narrateur ironise lorsqu'il avance que l'*Azwaw* oeuvre pour la paix, ou lorsqu'il signale que les *Izwawen* sont tous égaux. La déconstruction du stéréotype passe aussi par la démystification des croyances, dont les origines sont dévoilées et reliées à des explications logiques comme cela a été le cas pour l'explication de la croyance de l'*Azwaw* pour les « *ieessasen* ». Etudier les auto-stéréotypes permet de constater que ces derniers n'ont rien d'une identification naïve. L'auto-stéréotype, dans *Tafrara* n'est pas marqué par cet aspect traditionnel de glorification, notamment pour le cas de l'*Azwaw*.

Si l'identité de l'*Azwaw* s'articule autour de plusieurs valeurs ancestrales, l'identité de l'*Amaziy* s'inscrit plutôt dans la recherche d'une identité singulière, à la fois, tournée vers la culture mais s'inspirant de valeurs universelles. Il est important de signaler que cette identité d'*Amaziy* n'est pas une donnée statique, bien délimitée, mais plutôt un objet dynamique en pleine construction. Le stéréotype de l'*Amaziy* se fonde sur un nouveau rapport à la vie, se

139. Les stéréotypes, connus familièrement sous le terme de clichés, « cristallisent des croyances et des savoirs, fondés sur les mécanismes de la simplification de la complexité et de la généralisation à partir de la catégorisation d'informations soit incomplètes, soit trop nombreuses. Ils sont affectivement investis mais ils constituent le *versant cognitif* du préjugé. Ils peuvent être positifs, souvent négatifs et jamais neutres » in Gilles FERROL et Guy JACQUOIS, op.cit, p.330. Cette non-neutralité qui caractérise le stéréotype fait de lui un lieu privilégié pour l'inscription de la subjectivité du narrateur.

140. Cf. Jean-Louis DUFAYS, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », 2001, p.2. www-revue-texto.net/marges/.../albi2000-jld.pdf. Consulté le 20/07/2010.

141. Le stéréotypème représente l'ensemble des éléments dont l'assemblage permet de construire le stéréotype. Cf. Jean-Louis DUFAYS, op.cit.

réclame d'une nouvelle « vision du monde », d'une identité fondée sur des valeurs puisées de l'universel.

Un regard est porté sur l'identité de l'*Azwaw* en tant qu'expérience dont il faut tirer des leçons. La première est de « mémoriser » son histoire. Mais l'entreprise du narrateur ne se fonde pas sur un « purisme identitaire » mais suggère de passer certaines valeurs et pratiques des *Izwawen* au peigne fin. L'objectif de cette identité d'*Amaziɣ* est de libérer l'*Azwaw* de certaines tares (jalousie excessive, méconnaissance du pardon), mais aussi de lui procurer une liberté, et lui permettre de reconquérir son identité.

Ce qui est remarquable dans *Tafrara* est que le narrateur s'érige en critique de l'identité. Bien que la culture soit dotée de ce caractère biologiste et naturel, le narrateur ne cesse pas pour autant de critiquer certains de ses aspects et d'en valoriser d'autres. Il promeut un retour aux sources (culture) mais fige, par la même occasion, l'identité dans l'historicité. Dans *Tafrara*, l'identité est les deux à la fois : un regard projeté vers l'universel mais construit sur quelques éléments de la culture, et certaines valeurs du passé, remaniées et corrigées.

Il y a, par ailleurs, un écart que l'on peut voir entre l'identité de l'*Azwaw* et celle de l'*Amaziɣ*. Cet écart n'est pas marqué par une rupture nette mais s'inscrit plutôt dans la continuité. Il y a, par exemple, une valorisation de l'« *acewwiq* » qui est une pratique culturelle qui apparaît comme une catégorie majeure dans la définition de l'identité de l'*Amaziɣ*. Il y a comme une résurgence de l'*Azwaw* dans la définition de l'*Amaziɣ*. Ce dernier comprend un caractère de mouvance où le « culturel » demeure présent aux côtés de l'« universel ». L'identité de l'*Amaziɣ* prend la forme d'une mosaïque où sont métissées la culture et les valeurs universelles.

IV. Une identité en métamorphose :

L'une des caractéristiques du discours du narrateur, dans *Tafrara*, est la profusion des explications et des commentaires relatifs à certaines scènes et pratiques présentes dans l'histoire. Ces explications sont ce qu'on appelle depuis G.Genette « la métatextualité¹⁴² ». Dans *Tafrara*, les éléments qui constituent ce métatexte ont la caractéristique de toujours référer à un objet précis, qu'est la tradition « *ansay* ». Une étude plus poussée montrera que, loin de présenter uniquement cet objet, le narrateur, par le biais de la tradition, enclenche des réflexions plus générales sur la question de l'identité.

142. Vincent JOUVE, op.cit, p.81.

Précédemment, il a été question des deux stéréotypes de l'*Azwaw* de l'*Amaziɣ*. La culture a été posée comme un élément récurrent dans la définition de l'identité de ces deux sujets. Mais de cette culture, résulte-il les mêmes pratiques ? Car la culture peut bien être la même mais les traditions (c'est-à-dire les manières de faire) peuvent différer. C'est pour cela qu'il faudrait être attentif à toutes ces explications, à ces jugements et à ces évaluations portées par le discours du narrateur qui, parfois acquiert plus d'ampleur et d'importance que l'histoire elle-même.

A partir du moment où le terme de « tradition/ *ansay* » est donné comme l'objet à définir, cela implique une démarche analytique qui passe par le repérage d'éléments de sens ou « sèmes » qui lui sont tributaires. Cet exercice de repérage comporte une certaine facilité en raison de la récurrence de ce terme « *ansay* » (ou un autre terme du même champ lexical), partout dans le texte. Mais avant cela, une exploration de cette notion de « tradition » d'un point de vue théorique s'impose.

L'étude de la notion de « tradition » a, pendant longtemps, été l'apanage des ethnologues. Le mot « tradition » est, en fait, un « mot-problème » puisque l'objet ou la réalité qu'il désigne, est floue. Toutefois, plusieurs tentatives de définitions sont enregistrées. D. Hervieu-Léger envisage la tradition comme : « Un univers de significations collectives dans lequel les expériences quotidiennes qui plongent les individus et le groupe dans le chaos, sont rapportées à un ordre immuable, nécessaire et préexistant aux individus et au groupes eux-mêmes¹⁴³ ». J.Pouillon, quant à lui, définit la tradition comme « ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations la transmettent¹⁴⁴ ». J.Pouillon, en 1975, a été le premier à confronter la tradition au présent, en remettant en question son caractère conservatoire. Selon cet auteur, la tradition est « une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains¹⁴⁵ ». Mais ce qui caractérise la tradition c'est surtout son caractère « énonciatif » puisque l'existence de cette dernière est conditionnée par sa proclamation qui contribue à lui conférer son autorité. Mais comment le narrateur, dans *Tafrara*, proclame-t-il cette tradition ? Il a été question plus haut, d'un assemblage de définitions théoriques ayant pour objet la notion de tradition. Notre but sera, à présent, de déceler le rapport qu'entretient cette tradition avec la question de l'identité, dans le roman

143. Grace DAVIE et Danièle HERVIEU-LEGER, *Identités religieuses en Europe*, Paris, La découverte 1996, p.125. Cité par Joel CANDAU, op.cit, p. 117.

144. Jean POUILLON, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspéro, 1975, p. 160.

145. *Ibid.*

Tafrara. Pour cela, nous allons commencer par l'analyse des séquences comprenant le mot *ansay* ou un terme ou une expression du même champ lexical.

Au fur et à mesure que le narrateur tissent les événements de l'histoire, il se saisie de certaines occasions pour glisser des explications méta-diégétiques relatives à certaines scènes. Ainsi, lorsque *Lwennas* est parti chez *Nna Megduda* pour demander la main de sa fille *Σelǵeyya* pour son fils *Yidir*, et après avoir obtenu l'accord des deux femmes, il annonce à *Nna Megduda* qu'il se chargera de tous les frais du mariage. Mais le narrateur explique que la tradition veut que la mariée apporte toujours quelque chose en dot. Des notations similaires sont décelables dans un autre passage du texte :

“Akka i d ansay. Lehnawi di tigt d timellalin. Si temnifrit d imineg, alamma d a:sekri ma yusa-d. Lehnawi, rennunt aceddad n uḥmal, zeṭtent lxir ger leḥbab. » (p.51)

“Telle est la tradition. Les offrandes sont pour la plupart de la nourriture. Allant de l'accouchée, à l'immigré en passant par la rentrée d'un soldat, ces offrandes renforcent les différents liens et tissent des affinité entre les amis »

Toute famille ayant connu un événement important reçoit quelque chose en offrande, de la nourriture généralement. Présenter des offrandes, explique le narrateur, est une tradition qui contribue à tisser des liens d'affection entre les gens. En fournissant des explications relatives à toutes ces traditions, le narrateur apparaît d'emblée comme en ayant été le dépositaire et contribue à les transmettre.

« Maca tilawin ur teddunt ver tqeṛṛabt, d irgazen i ineṭṭlen. Akka i d asaḍuf, nutenti ur keč č ččment taqeṛṛabt alamma d ass wis tlata. Ass-n, ad glunt s tgella d uqbuc ad t-zzunt vef uzekka ; ass-n irgazen ur teddun. »(p.206)

« Mais les femmes n'assistent pas aux enterrements, seuls les hommes y sont présents. Telle est la tradition, les femmes ne se rendent au cimetière qu'au troisième jour qui suit l'enterrement. Ce jour là, elles emmènent avec elles de la nourriture et un bouquet qu'elle plante sur la tombe. Ce jour là, les hommes n'ont pas le droit de les accompagner ».

Dans ce passage, le narrateur nous explique une tradition qui interdit aux femmes, lors des enterrements, d'aller au cimetière. Il n'hésite pas à glisser des explications au beau milieu d'une scène dramatique (enterrement de *Yidir*). C'est dire la grande importance qu'il accorde à ces traditions et le besoin qu'il ressent de les communiquer et de les transmettre. Mais parfois, ces explications n'ont pas toujours ce caractère « neutre » et « informatif » et se dotent même de quelques notes d'ironie :

« Ccil n waya, azal n tmeṭṭut meqger. ɣas tunez i urgaz deg uzniq, i wansayen yeḡḡan timetti-s tedder iwumi tunez. Ur tesrezgay, tikwal, tilelli tahrawant yettawi uwtem zdat-s acku, tunez-as kan deg uzniq. Mi t-yerra umnar s agens d nnuba-s ad yanez. »(p.134)

« Malgré cela, la valeur de la femme est grande. Bien qu'elle se soumette à l'homme dans la rue, en réalité, c'est aux traditions qui ont préservé sa société qu'elle se soumet. Elle ne prend pas mal, parfois, la grande liberté dont jouit l'homme, dans la rue, face à elle, car elle sait qu'elle est limitée à cet espace. Une fois à la maison, c'est au tour de l'homme de se soumettre ».

Ce sont les traditions « *ansayen* », qui font que la femme soit dans l'obligation de se plier aux désirs de l'homme bien qu'elle représente le pilier de la société. Dans *Tafrara*, le narrateur cite, avec un ton ironique, tous les sacrifices que la femme doit consentir ainsi que toutes les règles auxquelles elle doit se plier sous prétexte de la tradition. Ce que le narrateur présente est une véritable fresque sociale.

La notion de tradition apparaît, dans les précédents passages, dans les termes « *ansayen* » et « *ansay* ». Si le narrateur apparaît comme ayant été le dépositaire de cette tradition, il ne se contente pas, pour autant de la transmettre telle quelle. Si certaines d'entre elles sont valorisées, d'autres le sont moins. La tradition telle qu'elle apparaît dans le discours du narrateur n'a rien d'une réception passive. S'il ressent parfois le besoin d'expliquer, dans les moindres détails, certaines traditions, ce n'est que pour mieux mettre en évidence leurs métamorphoses :

« Wama zik, deg ubdil n uvenja, ttawin tamawaṭ. Ad s-kksen icettiḍen, ad tt-ḡḡen akken i tt-id turew yemmas; ad tt-awin vef tuyat, ad tt-ssalint tlawin ver tizi ad ssucfent

zdat medden, d tinefkit i unzar, Rebbi n waman d ugeffur. Yal aseggas ttalsen-tt. Si zik n zik, asuter-nsen ver Rebbi d usrid. At Ugwni, hemmlen ansay n unzar. » (p.57)

“ Autrefois, à la place de la louche, ils emmenaient une fille. Ils l’a dénudaient et la laissaient en tenue d’Ève. Ils la portaient sur leurs épaules. Les femmes l’emmenaient vers le col où ils lui faisaient prendre son bain, sous le regard des gens. C’est une offrande à Anzar, Dieu de l’eau et de la pluie. C’est un rituel qui survient chaque année. Depuis toujours, leurs prières se faisaient sans intermédiaires. Les habitants d’Agwni apprécient la tradition de l’anzar ».

Le narrateur nous explique dans cette séquence le déroulement du rituel de l’Anzar. Il met l’accent sur la métamorphose de ce rituel et de cette tradition comme pour signifier la métamorphose d’une identité :

“Ayen akken i s-d-ggān imezwura yettqazam yis-sen, nnif, turrugza, yegr-iten deg uverbal, ma yeqqim-asen-d wazal nev yeyli. Ur telli tmeddurt tadelsant, ara sen- yemmlen azal-nsen, ara sen-iskecmen tayri n tferfant. Azalen rzen, drin, ivejvwej ugdud akken ad ddrent tesnuraf. » (p.25)

« Ce que lui avaient légué les ancêtres pour se défendre, point d’honneur, virilité, il les avait passés au peigne fin pour voir s’ils ont encore de la valeur. Il n’y a point de vie culturelle pour leur transmettre certaines valeurs, et semer en eux l’amour de la patrie. Les valeurs se sont brisées, effondrées, le peuple s’est abaissé pour laisser place aux dictatures »

L’expression de « *Ayen akken i s-d-ggān imezwura* / ce que lui ont légué les ancêtres » fait référence à la tradition. Les différentes valeurs constituées en héritage, comme le « *nnif* /point d’honneur » et « *turrugza*/virilité », sont passées au peigne fin et mises à l’épreuve du présent dans lequel vit ce peuple. Mais quelle est l’identité de ce peuple, dont parle le narrateur ?

“Agdud yerran tanekra d ansay ur yeggan vef snat n tmezzuvin vef tlelli-s; iherz-itt, s idammen-is yesway-itt yal mi tebva ad s-tessenser. I tikkelt tamenzut, deg umezruy-is, i yekker nev ahat mađi i yegerwel, vef yidles d tutlayt-is ad sen yeg amkan di tmurt-is. Acku, ula d nettat - tutlayt - d yiwen yidis di tlelli; s tnekriwin i yeħrez isem-is d tnettis-is, “Amaziɣ” . » (p.47)

« Ce peuple qui a fait des soulèvements, une tradition, ne peut dormir sur ses deux oreilles lorsque la question touche à sa liberté. Il la préserve et l'arrose de son sang toutes les fois où elle tend à lui filer. De toute son histoire, c'est peut être la première fois qu'il se soulève pour faire place, dans son pays, à sa culture et à sa langue. Car elle aussi -la langue- est un aspect de sa liberté ; grâce aux soulèvements, il a pu préserver son nom et son identité d' « amaziɣ ». »

La métamorphose de la tradition implique, dans *Tafrara*, la métamorphose de l'identité. Le narrateur ne parle plus de l'*Azwaw* mais de l'*Amaziɣ*. L'identité de ce peuple est celle d'*Amaziɣ* et les soulèvements sont posés comme une tradition ayant fondé cette identité et permis sa conservation.

« Ar ass-a, vas ur s-igir tamawt, imenvi yeqqim-as-d d ansay, d tukkest n lejdud-is ivellin tasuta zdat tayeđ vef tlelli. Ayen ivum, yemđel, wakal n leqrun, ttun-t wussan, ass-a idegger-d akal; iger-d imvi, izuğğeg, yefsa, di Tefsut Umaziɣ. » (p.60)

“Jusqu'à ce jour, bien qu'il ne s'en rende pas compte, il (le peuple) a fait du combat une tradition. C'est une part de cet héritage légué par ses ancêtres qui se sont sacrifiés, génération après génération, pour la liberté. Ce que les siècles avaient caché et enterré, et ce que le temps avait fini par oublier, renaît aujourd'hui de ses cendres, fleurit et s'épanouit dans « Tafsut Umaziɣ¹⁴⁶ ».

Le narrateur n'hésite pas à faire l'apologie de cette tradition de la résistance. Celle-ci est, non seulement, une tradition mais aussi une marque de l'identité du peuple *Amaziɣ*. Elle en est même la « mémoire officielle ». Cette tradition est aussi représentée comme un « instrument de pouvoir » puisqu'elle permet, à la fois, la conservation de la liberté de ce peuple mais devient par là même, une source d'autorité, puisqu'elle permet de légitimer cette identité.

146. *Tafsut Umaziɣ* : printemps berbère.

Mais les conséquences de cette tradition ne sont pas toujours des plus bénéfiques. A cet effet, le narrateur ne se contente plus de proclamer et de glorifier cette tradition de la résistance mais remet en cause certains de ses aspects. Si ces soulèvements sont représentés comme étant une tradition de l'*Amaziɣ*, les conséquences néfastes qui s'en suivent sont aussi devenues, à leurs tours, des traditions. A chaque soulèvement, le peuple rebrousse toujours chemin avant d'avoir atteint son objectif. Par là, nous pouvons affirmer que le narrateur de *Tafrara*, n'est définitivement pas un récepteur passif de la tradition. Il ne se contente pas d'en critiquer quelques aspects mais va jusqu'à instituer une nouvelle tradition. Lorsque le narrateur passe d'une simple proclamation à une imposition d'une nouvelle tradition, cela implique un changement de style qui se manifeste au niveau de « *yessefk/il faut* » qui implique la présence d'une instance qui dicte la conduite à tenir. Comme c'est le cas dans le passage suivant:

“Awal yettawi-d wayeɖ, gren-d yal tikswit : seg wuguren ttmaggaren deg uverbaz ar akayad i d-iteddun, almi d tasertit n tmurt. Ulemma lemmden deg-s, ugur yewwten Lezzayer, d yiseflan isefken, uddren-ten-id amzun imir-n kan ara s-frun tikerrisin-is. Kra mmeslayen, slid awal n tegrawla yettvima-d d tagaryt. Zran tagrawla ur teskerkis. Win i s-igren irebbi yessefk ur s-iberru alamma yewweɖ s iswi nev yevli di tlemmast n umecwar.» (p.151)

“Une histoire en appelle une autre, ils ont débattu de tous les sujets: allant des problèmes qu'ils rencontrent à l'école, à l'examen qui est sur les portes, en passant par la situation politique du pays. Bien que le malheur de Lzzayer et les sacrifices consentis leur ont servi d'expérience mais l'idée de révolution était redondante tout au long de leurs discussions. Ils ont conscience que la révolution n'est pas un jeu. Celui qui s'y jette ne peut l'abandonner avant qu'il n'atteigne son objectif ou qu'il tombe en terre de combat”

Le sémème « *ansay* » est construit à partir d'un ensemble de sèmes qui permettent de distinguer deux types de traditions. La tradition (1) est relative à l'*Azwaw* avec l'ensemble des pratiques culturelles et des valeurs (telles *nnif*, *tirrugza*) qui le caractérisent. La tradition (2)

concerne l'*Amaziɣ* avec comme principal élément, la «révolution/*tanekra* ». Cela peut être schématisé comme suit :

<i>Azwaw</i>	<i>Amaziɣ</i>
<u>Tradition 1</u>	<u>Tradition2</u>
<i>Nnif</i> / point d'honneur	<i>Tanekra</i> / soulèvement
<i>Tirrugza</i> / virilité	

La métamorphose de certaines traditions de l'*Azwaw* implique une métamorphose de son identité vers celle de l'*Amaziɣ*. Peut être qu'il serait plus approprié de parler d'émergence de l'*Amaziɣ* plutôt que de métamorphose de l'*Azwaw*. Mais si la culture représente encore un élément prégnant dans la constitution de l'identité de l'*Azwaw* et de l'*Amaziɣ*, les traditions propres à ces « cultures » diffèrent. Le narrateur de *Tafrara*, effectue une sorte de tri de la tradition. Il choisit de proclamer certaines traditions et d'en dévaloriser d'autres. Ces choix ne font que témoigner de ses préférences et dévoiler, par là même, sa subjectivité. Mais au niveau du texte, ces différentes notations explicatives forment une masse importante. Pourquoi le narrateur ressent-il le besoin de glisser autant d'explications, au risque parfois, de ralentir considérablement le rythme de l'histoire ? A qui destinait-il ces commentaires ? et surtout, quelles fonctions assument-ils ? Pour répondre à toutes ces questions, il faudrait faire appel une seconde fois au narrateur et au narrataire. Nous avons signalé plus loin, comment le narrateur rendait le narrataire complice de cette perte d'histoire, et d'identité. Nous avons vu aussi comment l'identité de ces deux instances était sujette à la falsification. Ainsi, l'ensemble de ces commentaires, explications, et indications méta-diégétiques, peuvent être considérés comme une leçon d'Histoire et de culture où le narrateur invite le narrataire à s'identifier à une identité à laquelle il n'avait pas accès.

V. Figures et identité :

Les figures peuvent représenter les principaux lieux où se loge l'idéologie du récit. Pour preuve, il n'y a qu'à les effacer pour constater que non seulement la poétique disparaît mais emporte, aussi, avec elle une partie de l'idéologie du texte. Ces deux notions sont donc indispensables l'une à l'autre. Elles ont « [...] même support dans le texte et même cible dans l'imaginaire du lecteur. La résonance idéologique d'un texte entre en rapport direct avec sa résonance poétique. Il en résulte évidemment qu'une analyse textuelle qui prétendrait

s'attacher à l'une dans l'ignorance ou le dédain de l'autre manquerait son affaire¹⁴⁷ ». Comment joindre ces deux dimensions dans la même analyse ?

L'organisation des figures contribue, progressivement, à construire la signification d'un texte. La figure, en sémiotique, est : « une unité de contenu stable, défini par son noyau permanent dont les virtualités se réalisent diversement selon les contextes¹⁴⁸ ». Nous allons reprendre, pour illustrer notre propos, le même exemple fourni par le groupe d'Entrevernes¹⁴⁹, à savoir, celui de la figure de la « cervelle » dont une première définition peut être rendue par son noyau permanent de signification, qui est « une substance de cerveau ». Mais ce noyau peut être figuré dans des contextes divers et engendrer par exemple :

- Un parcours sémiotique¹⁵⁰ de type atomique (« *pour cette délicate intervention chirurgicale, il fallait éliminer tout risque d'atteindre la cervelle* »).
- Un parcours sémiotique de type culinaire (« *Garçon, je voudrais une cervelle au beurre noir* »).
- Un parcours sémiotique de type mental comme dans (« *Décidément, ce gamin n'a pas de cervelle* »).

Tout discours se construit sur la base de figures qui se déploient à travers des parcours figuratifs¹⁵¹. En tant qu'unités de contenu, les figures sont repérables à travers les mots qui les expriment. Le repérage de ces figures ainsi que leurs différentes significations sont facilitées par le fait que nous les avons déjà rencontrées dans d'autres discours qu'ils soient littéraires, savants ou quotidiens, où chaque figure est chargée d'un sens de manière particulière. Mais comme notre démarche nous l'impose, ce n'est pas la fonction référentielle par laquelle ces figures représentent un monde (réel) qui nous intéresse mais bien la manière singulière dont elles sont disposées et interprétées dans *Tafrara*, toujours en rapport avec la notion d'identité. Ces figures peuvent être classées selon deux dimensions : actorielle et spatiale, qui sont les catégories figuratives fondamentales. Mais la figure à elle seule ne peut pas induire le discours qui lui donne sens. Dans le texte, c'est avant tout l'enchaînement des figures, entraînant différents parcours figuratifs, qui joue un important rôle. Ces figures marquent l'emprise du narrateur dans l'énoncé, selon une syntaxe particulière. Elles constituent une sorte de « code » qui dépend étroitement du thème romanesque. Il sera question de voir dans

147. Henri MITTERRAND, op.cit, p.241.

148. Groupe d'Entrevernes, op.cit, p.91

149. *Ibid*, p.91.

150. Le parcours sémiotique désigne l'ensemble des réalisations possibles dans lesquels « un noyau de contenu » est développé. Cf. Groupe d'Entrevernes, op.cit, p.90.

151. L'enchaînement des figures du discours dans un texte construit un réseau de figures lexématiques reliées les unes aux autres. C'est ce réseau relationnel qui est désigné par le nom de parcours figuratif. Cf. Groupe d'Entrevernes, op.cit, p.94.

quelles mesures une sémio-anthropologie des figures permet de révéler la dimension identitaire de ces unités de contenu qui, dans toutes leurs polysémies, se mettent au service d'une forme sémantique particulière (l'identité).

V.1.Violence sur l'identité : du bestiaire à la chosification :

De même que pour le narrateur et le narrataire, les personnages de *Tafrara*, sont présentés comme des êtres marginalisés. Cette marginalisation donne, souvent, lieu à des parcours sémimiques relatifs à l'aspect animal des êtres. Comme dans le passage suivant :

« Ur εad i d-tfuk awal, Muḥend kfan idammen deg-s. Udem-is yuval d awṛav, d azeggav, d azegzaw ; yettneqlab, yettemḥejwar, am uḥelqum n udandu » (p.79-80)

« A peine avait-elle fini de parler, le sang est monté à la tête de Muḥend. Son visage devenait jaune, rouge, bleu, il se transformait, rougissait comme le jabot d'une dinde ».

Le précédant passage fait suite à une scène survenue dans le bus. Le narrateur nous décrit ici l'état de *Muḥend* suite aux paroles humiliantes qu'une jeune fille lui avait adressé dans un bus bandé de monde. Touché dans son identité d'homme, le visage (*udem*) de *Muḥend* se transforme. Cette figure engendre avec : *« yettemḥejwar am uḥelqum n udandu/ il rougissait comme le jabot d'une dinde »*, un parcours sémimique de type animal.

Les figures des personnages se réalisent selon des parcours du même type. Ainsi dans : *« iteddu-d s yiwet n zzedwa am uḥerbebbu/ il prenait la démarche d'un lézard » (p.90)*, la figure d'*Akli* se réalise selon un parcours sémimique de type animal. Dans un autre passage, la figure de *Dda Ḥemmu* se réalise selon un parcours sémimique du même type :

« anda yufa kra n uyerwas, Dda Ḥemmu, yeglu-d yis-s am ibellireḡ wissen ahat ad t-yaf kra n wass » (p.82)

« Partout où il trouvait une bricole, Dda Ḥemmu la ramassait, telle une cigogne, peut être qu'elle lui sera utile un jour »

Les mêmes parcours sémimiques sont notables avec la figure de *Ccix Hmed* dans « *d awfayan am yilef /gros comme un porc* » (p.101). Il en est de même pour la figure de *Lħağ Arezqi* dans : « *yenzan am ħuli/vendu comme un bouc* » (p.91) qui se réalise selon un parcours du même type. Les rapports entre les différents personnages reposent, aussi, sur une série de parcours sémimiques relatifs à l'animalité des êtres :

« *At Ugwni merra ssinifen-as am win yessinifen i uydi* » (p.91)

« *Les habitants d'Agwni le mettent à l'écart de la même manière qu'on écarte un chien* ».

La figure d'*Akli* engendre avec « *ssinifen-as/ ils le mettent à l'écart* », et « *aydi/ chien* » un parcours sémimique relatif à l'animalité des êtres. Les rapports décrits entre *Lħağ Arezqi* et *Akli* traduisent aussi un rapport de type animal :

« *Iteqqes deg-s ur s-yezmir am uselluf ger idarren n ufunas* »

« *Il le piquait sans qu'il puisse s'en débarrasser comme un puceron coincé dans la patte d'un boeuf* » (p.93)

L'ensemble de ces parcours sémimiques construit le parcours figuratif du « bestiaire ». Mais les personnages sont rendus responsables de cet aspect animal qui leur ait tout le temps assigné :

« *Agdud ur nessin amezruy-is du leqrar ad yenz am akli* » (p.94)

« *Le peuple qui méconnaît son Histoire finira par être vendu tel un esclave* »

La figure du peuple « *agdud* » se réalise selon le parcours sémimique de l'« esclave/*akli* », lorsqu'il en vient à oublier son histoire. Cet oubli entraîne inévitablement la perte de toute identité humaine. Ce qui en résulte, est que les personnages de *Tafrara* se retrouvent dotés de nombreux caractères liés au bestiaire et finissent par être traités de la sorte. C'est le cas dans ce très bref passage qui décrit la manière dont sont traités *Yidir* et d'autres prisonniers à *Berwageyya*:

« *Ass-n amenzu n unekcum smedrarin-ten am ulli.* »(p.118)

« *Le premier jour, ils les ont regroupé tel un cheptel d'ovins.* »

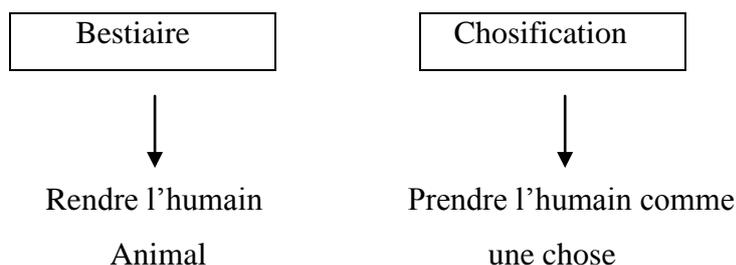
Les figures des personnages sont ancrées dans un terrifiant bestiaire qui frôle les limites de la vie sauvage. A *Berwageyya*, les personnages sont traités à la manière des bêtes comme dans : « *iddem-it-id am win i d-iddmen afrux/ il l'avait pris de la même manière qu'on tient un oiseau* » (p. 124). Ou dans : « *yemmey yer ucebbub n Yidir, yettef-it-id deg-s, di tlemmast n uqerru, am yesyi yeddmn izimer/ Il a pris les cheveux de Yidir, l'a tenu par là, au milieu de la tête, tel un percnoptère qui s'accapare d'un agneau* » (p.195). C'est le cas aussi dans : « *yeqqen-it akken teqqnen ikerrri i tmezla/ il l'avait attaché de la même manière qu'on attache un mouton qu'on prépare à être égorgé* » (p.197). Ces différentes figures sont marquées par ce parcours figuratif du « bestiaire » qui frappe l'ensemble de l'univers des personnages de *Tafrara*.

Un autre parcours figuratif est aussi décelable au niveau de certaines figures des personnages : il s'agit du parcours figuratif de la « chosification ». Le narrateur pour montrer, par exemple, que le mari et la mariée sont complètement à la merci de leurs parents, écrit :

« *Isli d tayawsa ara d-sseknen akken tislit d tayawsa ara d-fernen* » (p.73).

« *le mari est une chose que l'on exhibe de la même manière que la mariée est une chose qu'ils vont choisir* ».

La figure de « *imdanen/les gens* » dans : « *imdanen teddun am tmacinin/ les gens marchaient comme des machines* » (p.63), engendre aussi un parcours figuratif de la « chosification » qui dépossède les personnages de toute liberté, de tout choix ou prise de décisions. Les personnages dans *Tafrara* apparaissent d'emblée comme dépourvus de toute identité. Du « bestiaire » à la « chosification », ces parcours figuratifs sont mis en œuvre pour mettre en relief ce processus de dépossession de l'identité. Mais comme pour justifier ces états, le narrateur met tout sur le dos des personnages, ayant oubliés leur propre histoire et leur identité. Cela peut être schématisé comme suit :



V.2. Assignation identitaire : personnification

Le premier chapitre du roman *Tafrara* s'ouvre sur la description d'un paysage (Cf. supra). Dès les premiers paragraphes, tout un champ lexical de la montagne est déployé. Aussi, plusieurs figures empruntées aux éléments de la nature, sont représentées. Les figures de "adrar/montagne", "tiyaltin/ collines", sont empruntées au cadre géographique et apparaissent dans différents parcours sémimiques. La figure de « *tiyaltin/collines* », par exemple, dans : « [...] *tiyaltin yeggaren tiṭ si zik n zik yef ucengu /les collines qui guettaient depuis toujours, les ennemis*»(p.08) se réalise selon le parcours sémimique du protecteur. Les collines deviennent des protectrices de *Tamurt* contre tout danger et tout ennemi. La figure de « *akal /la terre* » dans : « *du leqrar akal-nni i ten-id-yurwen ad asen-yessiwel/ leurs terres finissent toujours par leur faire appel* » (p.09) se réalise selon le parcours sémimique de la «terre-mère ». Les figures de « *tiymert / coin* », « *ayrab/mur* », « *ayalad /muraille* » dans : « *yal tiymert, yal ayrab, yal ayalad yecfa-d i kra/ chaque recoin, chaque mur, chaque muraille se souvient de quelque chose* » (p.09) se réalisent selon le parcours sémimique de détentrices de la mémoire. Chacune d'entre elles porte le souvenir d'un évènement particulier.

« *Idurar yuyalen d iberkanen si lhif yekkan fell-asen, si teekkmin refden, ddren, yal imenyi, quzmen yal times* » (p.10)

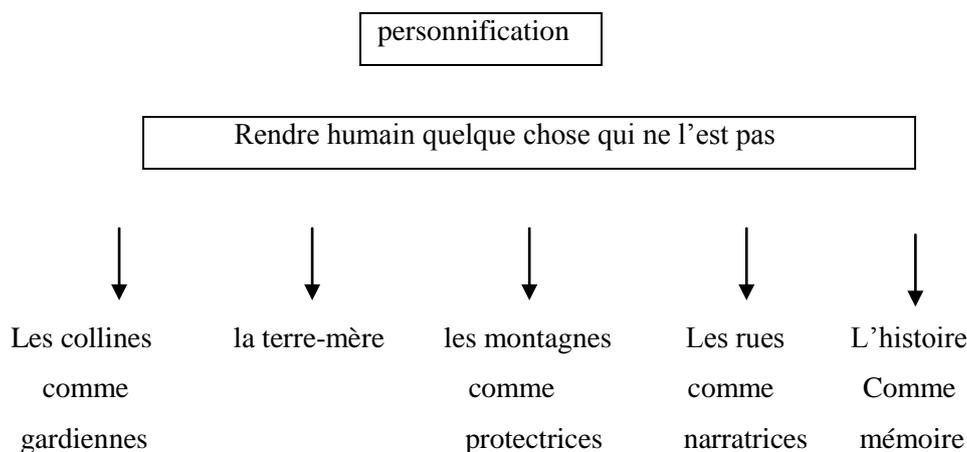
« *Les montagnes ont été noircies par tant de misères endurées, par tant de fardeaux coltinés. Elles ont assisté à tous les combats, fait face à toute urgence* »

La figure de « *Idurar/ les montagnes* » se réalise, dans le précédent passage, selon le parcours sémimique de défenseuses et de combattantes. Les figures de "iberdan/les rues" et de « *izenqan/les ruelles* » dans : « *Uyalen iberdan hekkun, izenqan ttalsen/ les rues maintenant parlent, et les ruelles répètent* » (p.26) se réalisent selon le parcours sémimique de narratrices

« *Lluzinat, iyerbazen, tisdawiyin, ssudusen akk imenyi nsen akken ad rzen aceqquf n tugdi yersen yef iyerfan* » (p.61)

« *Les usines, les écoles, les universités unissent leurs forces pour briser ce pot de peur qui tétanise les peuples* »

Les figures de « *lluzinat/les usines* », « *iyerbazen/les écoles* », « *tisdawiyin/ les universités* » se réalisent, dans le précédent passage, selon le parcours sémimique de combattantes et de libératrices du peuple. Les exemples précédents sont tous relatifs à la catégorie de l'espace mais une entreprise similaire est notable au niveau de la catégorie de l'histoire. La figure de « *amezruy/histoire* » dans : « *Nezmer ad netter amezruy ad γ-d-yemmel abrid i d-yuy ugdud-nney/nous pouvons interroger l'Histoire pour connaître le parcours de notre peuple* » (p.108) se réalise selon le parcours sémimique de détentrice de la mémoire. L'ensemble de ces parcours sémimiques engendre le parcours figuratif de la personnification.

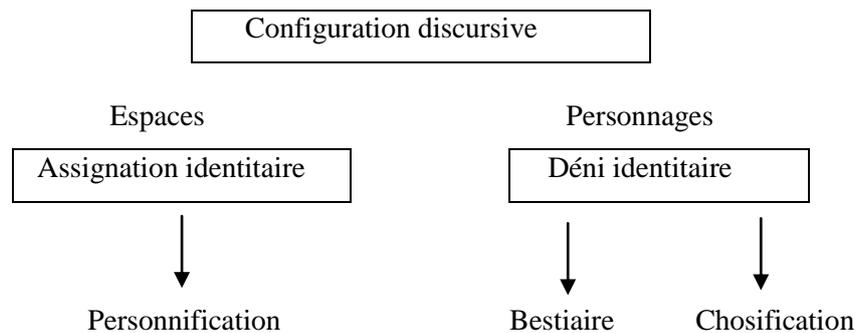


L'entreprise du narrateur avec la catégorie de l'espace est opposée à celle qu'il a menée avec les personnages. Après avoir privé les personnages de leur identité; la personnification des espaces équivaut à une assignation identitaire. Il est possible de formuler la critique selon laquelle ce n'est pas la réalisation de ces figures qui a été décrite, ci-dessus, mais plutôt leurs fonctions. Cela peut être justifié à deux niveaux : au niveau discursif, ce qui importe est de voir la manière dont le narrateur présente ces espaces et ces personnages et comment il les habille. A un second niveau, le narrateur met lui-même l'accent sur la fonction des espaces et la dépossession des personnages de toute fonction. Cette orientation dans l'analyse des figures est, donc, une donnée plus qu'un choix délibéré.

L'étude des figures du personnage et de l'espace a démontré que ces dernières s'alignaient toutes sous le thème de l'identité. L'étude du cheminement de ces figures a permis de déceler certaines significations qui pourraient nous échapper lors de l'analyse des modalités du personnage et de l'espace, au plan narratif. L'étude des figures représente, aussi, un outil de classement puisqu'elle nous permet de situer l'analyse de ces formes au même niveau. Elle nous permet, par conséquent, de constituer un « tout » unifié car ces modalités

n'accèdent à leurs pleins sens qu'une fois mises en corrélation avec le discours qui les véhicule.

L'ensemble des parcours sémimiques liés au personnage, nous mènent vers différents thèmes : l'oubli de l'histoire, rapports bestiaires entre les personnages, chosification et dépossession de toute identité. Les parcours sémimiques relatifs à l'espace s'inscrivent dans une démarche opposée à la première, puisqu'au « bestiaire » et à la « chosification », le narrateur met en place une personnification des espaces. Il attribue aux espaces cette identité humaine qu'il avait ôtée aux personnages. La défaillance des personnages quant à la préservation de leur histoire, est palliée par certains espaces, devenus garants de cette mémoire et de sa transmission. En somme, l'ensemble de ces parcours figuratifs mettent en place deux grandes configurations discursives¹⁵² : celle du déni identitaire et celle de l'assignation identitaire.



Suite à cette analyse, il est possible de constater que ces différentes figures peuvent se mettre au service d'un même contenu (l'identité). Elles donnent au texte son unité de sens. Dans *Tafrara*, les figures de l'espace et du personnage, se font échos même si à première vue cela n'apparaît pas directement. Les figures des personnages mettent en lumière l'aliénation qu'ils subissent et la perte de l'identité dont ils ont été eux même la cause. Les figures de l'espace, jugées plus aptes à maintenir cette identité, se réalisent selon les parcours du protecteur, du défenseur, et surtout du détenteur de la mémoire. Ces figures se recoupent toutes pour signifier le thème de l'identité. Pour que cette analyse soit complète, il faudrait, à présent, soumettre ces figures (espace et personnage) à une analyse au plan narratif.

Conclusion :

152. L'ensemble des parcours figuratifs forme la configuration discursive. Cette dernière peut être définie comme : « un ensemble de significations virtuelles susceptibles d'être réalisées par les discours et les textes dans des parcours figuratifs ». Cf. Groupe d'entrevernes, op.cit, p.95.

Ce que cette analyse met en avant, c'est avant tout la diversité et la pluralité des fonctions qu'assume le narrateur de *Tafrara*. Son discours regorge de commentaires, d'évaluations, de jugements, etc. Sa subjectivité est très apparente et prend diverses voies pour se manifester : allant des intrusions directes aux glissements de commentaires en passant par la disposition et l'organisation des figures. Le narrateur de *Tafrara* use de toutes les voies pour signifier l'identité. Il s'adonne à une *narration identitaire* marquée d'une très forte tonalité critique. Tout en proclamant et en revendiquant cette identité, le narrateur la décrivait parallèlement. Cette dernière se situe au croisement de l'identité de l'*Azwaw* et de l'*Amaziy*. Elle est décrite à l'intérieur d'un processus de métamorphose rendu et explicité par certaines métamorphoses opérées au niveau de la tradition. Mais cette *narration identitaire* passe, aussi, par la proclamation du devoir de mémoire. La perte de l'identité du narrateur et du narrataire est perçue comme la résultante d'une perte de la mémoire. Devant l'échec de ses deux instances quant à la sauvegarde de l'identité, le narrateur fait de la mémoire une propriété des espaces, devenus désormais les premiers garants de cette identité. Il y a là une double articulation de la stratégie narrative et du discours identitaire. Le discours du narrateur, à travers l'ensemble des éléments qui fonde sa poétique (intrusions, commentaires, figures), devient le lieu privilégié de l'inscription de l'identité.

CHAPITRE III

Les Personnages et leurs identités

Introduction :

Le personnage est un élément central de l'action. Il est le pôle autour duquel s'agence toute la trame de l'histoire. L'objet de ce chapitre sera de voir comment les personnages dans *Tafrara* sont décrits et mis en action de sorte à signifier l'identité. Il sera d'abord question d'étudier l'« être » des personnages, à travers leurs différentes désignations, leurs portraits, et leurs discours. Ensuite, il s'agira de passer au domaine de l'action, pour étudier le faire des personnages, au niveau actantiel. L'articulation de l'être et du faire vise en premier lieu à élaborer une typologie des personnages de *Tafrara*.

I. Qu'est ce qu'un personnage ? :

Si le personnage était confiné, au départ, dans une espèce de convention qui faisait de lui un être dont le destin, les quêtes, les conflits et les trajets étaient préétablis, l'émergence des notions d'écrit littéraire et de liberté créative, avaient permis son émancipation¹⁵³. En d'autres termes, plus le modèle héroïque s'estompait, plus le personnage évoluait et se munissait d'une liberté d'action et de parole qui contribuent à renforcer son épaisseur humaine. La querelle des personnages, comme la nomme M.Zeraffa, a débuté au XX siècle¹⁵⁴. Face aux diverses théories du sujet, à l'évolution du genre romanesque au fil des moments historiques et esthétiques, la représentation de la personne humaine avait changé, entraînant par là une évolution et une diversification de cet élément narratif. Mais Avant de désigner la personne fictive, le terme de « personnage » a connu une importante évolution sémantique. Etymologiquement, ce terme « dérive de « personne », lui-même issu du latin *personna* [...] qui désignait, à Rome, le masque porte-voix des acteurs de théâtre - lequel signalait le registre tragique ou comique de la représentation - puis, par métonymie, l'acteur lui-même et, enfin, le rôle joué¹⁵⁵ ». Dans le droit romain, « *Personna* », désignait aussi, ce qui est équivalent aujourd'hui à « personne juridique¹⁵⁶ ». Bien qu'à partir du XV siècle, le personnage réfère à la « personne fictive » puis par la suite, à une personne ayant une certaine réputation sociale, pendant deux siècles, ce sera le terme d'« acteur », au sens d'agent de l'action, qui sera le plus usité¹⁵⁷. Le personnage en tant que protagoniste du récit, prendra son plein sens à partir du XVIII siècle¹⁵⁸. Cette évolution coïncide avec la naissance de la psychologie et la reconnaissance de l'individu comme jouissant d'une pensée, d'une subjectivité et de droits, en somme tout ce qui constitue le libre arbitre hérité de l'esprit cartésien¹⁵⁹. Le personnage fini par désigner tout simplement la « représentation d'une personne dans une fiction¹⁶⁰ ».

La critique et les théories de la littérature se sont toujours penchées sur la question du personnage que ce soit du côté de son statut ou des modalités de son analyse. C'est ce que nous verrons dans le point suivant.

II. Evolution du statut du personnage :

153. Cf. Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000, p.23-24

154. Cf. Michel ERMAN, *op.cit*, p.27.

155. *Ibid*, p.24.

156. *Ibid*.

157. *Ibid*, p. 25

158. *Ibid*.

159. *Ibid*.

160. Julien COURTES et Algeirdas Julien GREIMAS, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p.434.

Dans la « poétique » d'Aristote, le statut du personnage était réduit à son action. Celle-ci reposait sur une conception de la « mimésis », censée représenter le réel et le rendre vraisemblable à travers une mise en intrigue qu'il appelle « muthos », qui repose, à son tour, sur une connivence culturelle entre le texte et le public¹⁶¹. Le premier rôle qui fut assigné au personnage dans l'univers fictionnel est donc de nature « mimétique ». Le personnage pris comme étant réduit à son action, fonde les prémisses de la conception du personnage et de la vraisemblance. Dans ce cas là, le personnage est contraint d'être conforme à une représentation du réel marquée par différents stéréotypes (culturels, religieux, moraux, idéologiques) qui sont supposés être connus du lecteur¹⁶². Le personnage suscite par conséquent, un « effet de présence », qui se renforce à travers différents signes comme les adresses au narrataire, les descriptions physiques ou morales, etc¹⁶³. L'ensemble de ces éléments servent à ancrer la fiction dans le réel. Mais la constitution des personnages n'est pas limitée à sa vraisemblance et encore moins à son action. Car au-delà de l'« effet-présence » qu'il peut susciter, le personnage ne peut être pensé ou imaginé que dans la situation où il a été mis par le romancier. En effet, les personnages sont, avant tout, ancrés dans un temps humain, et sont reliés à un monde sur lequel ils portent un regard au point où les événements (les actions) sont toujours dépendants de leurs consciences, et pas nécessairement du monde extérieur. De plus, le personnage n'existe pas seul dans le récit, puisqu'il est relié à d'autres personnages mais aussi à d'autres modalités narratives (espace, temps, narrateur). Il est de ce fait, un élément, à la fois structuré, et structurant de l'histoire. Il est celui qui fait et subit l'action, la réalise et lui confère un sens au point où « toute histoire est histoire des personnages¹⁶⁴ ».

III. Les modalités d'analyse du personnage :

Malgré la grande diversité à laquelle s'adonnent les personnages du roman, les méthodes d'analyse ont eu tendance à le réduire à un nombre limité de « rôles ». Chaque méthode d'analyse répondait en fait, à une définition bien précise du personnage.

III.1. Le modèle sémiotique :

Dans sa *Morphologie du conte* (1928), V. Propp substitue à la notion de personnage, celle de sphère d'action (rôle) dont il élabore la typologie suivante : le héros, le faux héros,

161. *Ibid*, p.27.

162. *Ibid*, p.17.

163. *Ibid*. p.18.

164. Yves REUTER, op.cit, p.50.

l'auxiliaire, la princesse, le mandateur, le donateur, et l'agresseur¹⁶⁵. Il réduit les personnages à un certain nombre de fonctions (les 31 fonctions) immuables et récurrentes dans tout conte. P.Larivaille élabore son schéma quinaire, en 1974, où il tente de représenter les séquences narratives selon la typologie suivante : état initial, complication, actions, résolution et état final¹⁶⁶. Mais cet enchaînement linéaire des séquences et des fonctions qui caractérise le conte est inadapté au roman. Ces modèles structuraux comprennent le personnage uniquement à l'intérieur d'une sphère et l'envisagent par rapport à ce qu'il fait. Chose qui ne s'accommode pas, en partie, avec le genre romanesque où le plus grand intérêt des personnages réside aussi dans leurs consciences¹⁶⁷.

S'inspirant des travaux de V.Propp, A.J.Greimas a tenté dans sa *Sémantique structurale* (1966) d'élaborer une grammaire du récit. A la notion de sphère d'action, il substitue celle d'actant (forces agissantes du récit), distribué en trois couples déterminés par les relations du vouloir (pour le sujet et l'objet), du savoir (pour le destinataire et le destinataire) et du pouvoir (pour l'adjuvant et l'opposant)¹⁶⁸. Le modèle sémiotique vise à « objectiver » l'acte de lecture en ne considérant que les faits objectifs en dépit de la subjectivité que peut véhiculer le langage.

III.2. Le modèle pragmatique :

Partant de la conception du personnage et de sa vraisemblance, U.Eco, dans *Lector in Fabula*, élabore une « stratégie textuelle » qui associe le personnage narratif au personnage qui existe dans la lecture¹⁶⁹. P.Ricœur, en envisageant la fiction comme une « imitation créatrice du monde » et une « médiation entre le réel et l'intériorité¹⁷⁰ » de l'être, avance que le lecteur refigure l'action en s'impliquant dans le texte et par ricochet, inscrit les personnages dans sa propre réalité¹⁷¹. Ce modèle place l'analyste au niveau de la réception du texte, marquée par deux grandes orientations : la première agence les rôles actanciels aux rôles par lesquels le lecteur parvient à refigurer toutes les actions, à la fois en sympathisant et en se distanciant des personnages. La seconde orientation, est celle qu'appelait le philosophe Bergson, la « faculté de fabulation »¹⁷². Cette dernière que qualifie Bergson d' « hallucination

165. Cf. Michel ERMAN, op.cit, p.88.

166. *Ibid.*

167. *Ibid.*

168. *Ibid.*, p.89.

169. *Ibid.*, p.92

170. *Ibid.*

171. *Ibid.*

172. *Ibid.*, p.93.

volontaire¹⁷³ » permet de voir les personnages comme une « médiation imaginaire » qui véhicule des passions et des fantasmes qui peuvent être interdits culturellement ou socialement, dans le monde réel¹⁷⁴. Ce modèle pragmatique a donc le mérite de rendre le lecteur capable de déceler et de faire la part entre les différents niveaux de lecture de l'histoire.

III.3. Le modèle sémio-anthropologique :

Il est possible de constater, suite à ce qui a précédé, que ces modèles privilégient ou bien l'être, ou bien le faire des personnages. Cette observation a déjà été formulée par R.Barthes dans sa critique du schéma Greimasien qui, selon lui, ne traduit pas toute la multiplicité et la diversité auxquelles sont soumis les personnages. Il propose, à cet effet, un modèle où s'organisent l'être et le faire des personnages autour de deux grandes classes d'unités narratives qu'il nomme « fonctions ». Les premières sont nommées « distributionnelles » ; elles appartiennent au faire et comprennent les « noyaux » et les « catalyses ». Les secondes sont appelées « intégratives » ; elles appartiennent à la catégorie de l'être et englobent les « indices » et les « informants¹⁷⁵ »

Ce qui importe pour R.Barthes, c'est d'articuler les fonctions distributionnelles (qui renvoient le plus souvent au domaine de l'action) et les fonctions intégratives (qui correspondent aux rôles thématiques de la sémiotique narrative et réfèrent, généralement, à l'être des personnages). Cette articulation relève d'une approche qui intègre l'être au faire. Dans la même perspective, M.Erman, en réhabilitant le modèle sémiologique du personnage avancé par P.Hamon, propose de « considérer les actions comme solidaires de la personnalité, laquelle donne au faire sa configuration particulière¹⁷⁶ ». Il met en place son modèle sémio-anthropologique, où l'identité du personnage est la somme de ses actions et de sa personnalité (intérieurité, volonté, désir). Il distingue ensuite trois catégories anthropologiques qui résultent de cette articulation de l'être et du faire. Il s'agit, de l'individu, de la personne et du Moi¹⁷⁷.

173. *Ibid.*

174. *Ibid.*, p.93-94.

175. Les « catalyses », sont de natures complétives. Elles correspondent à l'espace narratif qui sépare un noyau d'un autre. Les « indices » représentent l'ensemble des données qui renvoient au caractère des personnages, à un sentiment, à une philosophie. Quant aux informants, ils se traduisent au niveau de données explicites (l'âge du personnage, par exemple). Cf. Roland BARTHES, *op.cit.*, p.15-16.

176. Michel ERMAN, *op.cit.*, p.96.

177. L'« individu » représente une personne existant dans l'univers du roman, ayant sa propre existence, ses propres caractéristiques (âge, sexe, condition sociale, etc). La « personne » est dotée de caractères distincts et adopte le plus souvent des « postures psycho-romanesques » qui laissent les désirs s'expanser. Le « Moi » ou « ego » est différent de l'individu qui lui, fait parti du monde, alors que le Moi peut s'y opposer. Le « Moi » renvoie généralement à la notion de « conscience ». Cf. Michel ERMAN, *op.cit.*, p.96-97.

Ces catégories anthropologiques peuvent, bien entendu, être enrichies, affinées. Nous verrons cela, lorsque nous essayerons de repérer les différentes catégories anthropologiques qui résultent de l'assemblage de l'être et du faire des personnages dans *Tafrara*.

IV. L'être :

M.Erman, dans son élaboration du modèle sémio-anthropologique range les rôles thématique dans la catégorie de l'être puisqu'il les considère comme équivalent aux fonctions intégratives. En effet, bien que les rôles thématiques puissent avoir une réelle influence sur l'action, ils sont toutefois, construits à partir d'un certain nombre de traits qui relèvent du domaine de l'être. Les rôles thématiques offrent la possibilité de comparer les différents personnages sur la base de critères généraux (sexe, origine géographique, idéologie, argent, catégorie psychologique ou sociale etc¹⁷⁸.), pour pouvoir accéder à la charge idéologique (identitaire, dans notre cas) qui les caractérise. L'exploration de la catégorie de l'être, dans notre étude, passera par l'analyse du nom, du portrait et du système énonciatif des personnages.

IV.1. Le nom propre :

Dans le roman, le premier signe d'individualisation des personnages est le nom car il renvoie à une seule et unique personne. Le nom « désigne, définit et projette, il met en perspective narrative le personnage¹⁷⁹ ». Il est une étiquette qui se présente d'abord comme une « étiquette sociale institutionnalisée¹⁸⁰ » qui nous fournit des informations sur le statut et l'état civil des personnages. Le nom est une catégorie désignative où se rangent les patronymes, les prénoms, les surnoms, les pseudonymes mais aussi les descriptions définies (l'ami de Untel) et les appellatifs signifiants tels les titres (*Si, Lħağ*) qui sont autant une identification qu'une caractérisation par le discours¹⁸¹. Le nom joue par là un rôle important dans la catégorisation des personnages.

IV.1.1. Statut sémio-anthropologique du nom propre :

L'onomastique a pendant longtemps permis une meilleure connaissance de l'histoire des peuplements et, de manière générale, l'histoire des civilisations en fournissant l'étymologie

178. Cf. Vincent JOUVE, op.cit, p.60.

179. Jean philippe MIRRAUX, op.cit, p.28

180. Philippe HAMON, « Statut sémiologique du personnage », op.cit, p.148

181. Cf. Michel ERMAN, op.cit, p.37-47

« véritable » des noms de lieux ou de personnes. Toutefois, ces dernières années, tout en tenant compte des orientations traditionnelles, une nouvelle voie faisait pencher l'onomastique plus vers la linguistique que vers l'histoire¹⁸². Dans une telle perspective, R.Barthes considérait le nom propre comme un signe. En tant que tel, « [...] le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement¹⁸³ ». Cette conception du nom propre comme signe projette que celui-ci ne fait pas que désigner mais signifie aussi.

Paradoxalement, F.Chériguen pense que le nom propre « ne signifie pas », du moins en synchronie. Il considère que le nom propre ne peut être envisagé comme un signe ordinaire puisqu'il ne partage pas la plupart de ses caractéristiques¹⁸⁴. En s'inspirant de la conception Peircienne du signe, F.Chériguen s'interroge sur la possibilité d'envisager le nom propre comme une représentation d'un référent (objet) impliquant un décodage. A partir de là, il considère le nom propre comme « signe d'un signe¹⁸⁵ », c'est-à-dire comme un signe au « second degré¹⁸⁶ » car c'est à ce niveau qu'il intéresse le sémiologue plus que l'onomasticien qui cherche toujours à retrouver l'adjectif ou le nom commun dont il a été tiré (c'est-à-dire au premier degré).

Pour F.Chériguen : « le nom propre est signe d'un signe, c'est-à-dire que bien qu'ayant pour origine un signe linguistique, il ne s'y limite pas pour, au contraire en déborder jusqu'au changement de statut¹⁸⁷ ». Ce changement de statut confère au nom propre de nouvelles propriétés puisqu'il devient figé, intraduisible, et surtout, translinguistique. Le nom propre n'est plus sujet à la polysémie. Il se caractérise par son invariabilité, sa fermeture et son rejet de toute synonymie. Ce changement de statut accorde au nom propre un référent relevant d'une autre structure qui est l'objet désigné¹⁸⁸.

Certes, le nom propre peut être considéré comme signe d'un signe à partir du moment où il est issu d'un autre signe linguistique dont il « parasite » la forme. Mais nous pensons, aussi, que s'il accède au deuxième degré de représentation, il finit par signifier nécessairement. Cette signification vient, en partie, du premier signe dont il copie non seulement la forme mais dont il puise aussi beaucoup d'éléments de son sens. Il n'est pas

182. Cf. Jean Claude BOUVIER, op.cit, p. 163.

183. Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p.125

184. Alors que le signe ordinaire est caractérisé par son ouverture et sa capacité à engendrer la polysémie, le signe du nom propre est marqué par sa fermeture, son invariabilité et sa convention par rapport au référent. Alors que le premier est traduisible et a la possibilité d'être substitué par un synonyme, le second ne l'est pas. Cf. Foudhil CHERIGUEN, op.cit, p.75.

185. *Ibid*, p.74.

186. *Ibid*.

187. *Ibid*, p.78.

188. *Ibid*.

inutile de rappeler combien le choix des noms¹⁸⁹ des personnages est une activité importante pour l'auteur. Comme l'énonce P.Hamon : « on connaît le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom des personnages¹⁹⁰ ». Bien que la première fonction du nom soit de désigner un être, un personnage, mais elle n'est pas la seule qu'il puisse assumer. Par conséquent, le nom propre, en tant que « signe d'un signe » troque son arbitraire pour être pleinement motivé. Les noms forment alors un système qu'il faudrait décoder pour accéder à sa signification. La plupart des noms des personnages dans *Tafrara*, ne sont pas des constructions faites par l'auteur mais des noms qui ont la même fréquence d'usage dans la vie courante¹⁹¹. Le premier pas vers le décodage de ces noms passe, donc, par l'analyse étymologique. Mais cette entreprise serait vaine si l'on ne place pas le nom dans le contexte propre du récit (*Tafrara*) puisque c'est ce code qu'il construit avec d'autres noms dans le texte qu'il sera question de déchiffrer. C'est à partir de là qu'il est possible d'accéder à la valeur anthropologique du nom, qui participe dans l'élaboration de plusieurs catégories anthropologiques.

IV.1.1. a. Noms et essences des personnages :

Si l'étymologie ne nous permet pas d'explorer tout le signe du nom propre (puisque'elle le rapporte uniquement au premier degré) elle peut, néanmoins, nous fournir quelques éléments de signification qui seront utilisés comme outils nous permettant d'y accéder.

L'une des fonctions que peuvent assumer les noms est celle de traduire l'essence des personnages. Pour Proust comme pour Taylor « la vertu des noms est d'enseigner, il y a une propédeutique des noms, qui conduit, par des chemins souvent longs, variés détournés à l'essence des choses¹⁹² ». Par « essence » nous faisons référence à la nature même des choses. Si, par exemple, l'extérieur d'un personnage est pris comme une « image » et sa vraie nature comme étant la « vérité », le nom ne se contente plus alors de désigner cette image mais va jusqu'à traduire cette vérité. Qu'en est-il des personnages de *Tafrara* ?

Cette fonction qu'ont les noms de traduire l'essence des personnages est présente dans *Tafrara*. Si l'on prend l'exemple du personnage de *Yidir*, qui est le héros de ce roman, son

189. Nous allons substituer à la notion de nom propre, celle de nom pour parler des différentes désignations des personnages.

190. Philippe HAMON, « Statut sémiologique du personnage », op.cit, p.147.

191. Cette fréquence d'usage n'est pas la même pour tous les noms. Certains sont plus usités (*Yidir*, *Selğeyya*, *Jeğğiga*, *Lwennas*, *Σmer*) que d'autres (*Nuja*, *Megduda*, etc).

192. Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit, p.133-134

nom vient du « verbe *idir* ou *dder* « vivre » il vit, il est vivant, qu'il vive ¹⁹³ ». Ce personnage apparaît comme étant plein de vie et de vitalité, chose qui est confirmée dans le texte. En effet, *Yidir* est un personnage qui aime se retrouver en montagne (*adrar*), c'est-à-dire dans des endroits qui respirent la vie. Son attachement à « *Tamurt* », à « *Agwni* », qui sont les seuls endroits où il puisse se détendre, témoigne de cela. Cette qualité de « vie », lui est aussi assignée par son père *Lwennas* qui souhaite voir son fils se marier et avoir des enfants. *Lwennas* attribue à *Yidir* une qualité potentielle : celle de procréer la vie. Ce sème de la vitalité peut aussi signifier par connotation, le destin tragique qui sera réservé à ce personnage à la fin de l'histoire. Mais la mort de *Yidir* est suivie par la naissance de son fils qui va porter le même nom. Cette qualité de vie, supposée chez *Yidir*, se concrétise. *Yidir II* (on appellera désormais ainsi le fils de *Yidir*), devient symbole de perpétuité :

‘Lwennas ihulfa i wul-is yefsa. Ziv i yebyun yedru yettlal-d usirem. S usirem i ntedder, ntedder deg usirem.

-Ad s-neqqar Yidir, ahat ad av-yidir !...» (p.208)

‘Lwennas a senti son coeur se remplir de joie. Quoi qu'il advienne, l'espoir finit toujours par renaître. D'espoir nous vivons, nous vivons d'espoir.

- Celui là, on l'appellera Yidir, peut être qu'il survivra! »

Le même nom signifie trois choses différentes dans le texte. Le nom de *Yidir* traduit, à la fois, l'essence de ce personnage plein de vie mais signifie aussi par connotation un personnage qui va perdre la vie à la fin du texte. C'est d'ailleurs dans l'espoir de voir *YidirII* survivre qu'il sera nommé de la sorte.

Le nom de *Jeğğiga* (qui est la mère de *Yidir*) vient de « *ajeğğig* » « fleur¹⁹⁴ ». En se référant à l'étymologie de ce nom, nous pouvons constater qu'il porte en lui deux sèmes : celui de la beauté et celui de la vie. La première remarque que l'on peut formuler est à vrai dire une hypothèse selon laquelle ce sème de la vie aurait été transmis à *Yidir* par la naissance. Le lien maternel unissant ces deux personnages se traduit au niveau de leurs noms qui se rejoignent sur le sème de la vie. Pour le sème de la beauté, le texte signifie à plusieurs reprises la beauté de *Jeğğiga* malgré son âge avancé :

193. Kamel NAIT ZERRAD, *L'officiel des prénoms berbères*, Paris, l'Harmattan, 2003, p.55

194. *Ibid*, p.69

« *Ula d nettat tevli-d fell-as tewser maca, temlel n wudem-is tettvummu tewser-is* »

(p.71)

« *Son visage, à elle aussi, porte le poids des années mais l'éclat de blancheur de son visage le dissimule* »

Nna Megduda est la mère de *Σελḡeyya* mais aussi la voisine de *Jeḡḡiga*. Le nom *Megduda* vient de « *tamegdudt*, petite¹⁹⁵ ». Il peut renvoyer au physique (taille) de *Nna Megduda* :

« *Lqedd n Megduda, am win n temvarin meḡra - acku, ma beddent akken yiwet-nsent, ur telli tin yemmezlin vef tayed - d aguḡman d uḡdim.* » (p.53)

« *La taille de Megduda ressemble à celle de toutes les autres vieilles femmes, une fois debout, elles se ressemblent toutes. Elles sont toutes petites et minces* »

Ce nom peut aussi renvoyer, par connotation, au grand respect dont jouit *Nna Megduda* auprès des habitants d'Agwni, et traduire la grande force dont elle a fait preuve pour surmonter toutes ses misères (nous y reviendrons lorsque nous aborderons le portrait moral de ce personnage).

Pour le nom de *Meqqran*, il dérive de « *ameqqran* » qui signifie « grand, âgé, important, chef¹⁹⁶ ». Ici, l'importance de *Meqqran* peut être reliée à la valeur dont il jouit auprès de *Yidir* qui le considère comme un frère. Elle peut être aussi reliée au rôle important qu'il joue dans l'histoire puisqu'il sera celui, qui provoquera la prise de conscience de *Yidir*.

Azwaw qui désigne l' « homme d'honneur¹⁹⁷ », est un personnage que *Yidir* a rencontré à *Berwageyya*. C'est ce qu'il représente d'ailleurs, dans le texte, puisqu'il est décrit à l'image de cet homme d'honneur, très soucieux de la situation dans laquelle vit son peuple. *Azwaw* est très affecté par toutes ces injustices que le peuple subit :

« *Azwaw, iḡaq, yekres afus-is, yezzem-it. Yewwet ametreḡ-nni s wukim, yeḡtenten.*

Allen-is, č č urent-d ula d netta seg urfan n lbaḡel iggumman ad yekfu fell-as d wid-is ;

vef uḡerref i ten-tḡerref Lezzayer, nettat iran temver d umhaz. D awezyi ! Ur tettimvur, ur

tmeḡhez, ur tgemmu, s uḡizi ḡaz ver tama aḡric deg ugdud. » (p.126)

195. *Ibid*, p.92

196. *Ibid*, p.107

197. *Ibid*, p.30

« Azwaw, furieux, serra son poing. Il frappa le lit et son coup de poing retentit. Ses yeux, se sont remplies de larmes causées par tant de colère et d'injustice qui ne cessent de l'accabler, lui et ses siens, par la marginalisation qu'ils ne cessent de subir par Lzzayer, elle qui espère évoluer et se développer. Foutaise ! ni développement, ni évolution, ni prospérité tant qu'elle ne cessera de marginaliser toute une partie du peuple. »

Le nom du personnage d'Akli, vient d' « esclave serviteur, homme noir¹⁹⁸ ». Ce nom est donné pour des raisons prophylactiques, pour faire fuir le mauvais œil. Le nom de ce personnage traduit quelque peu son portrait physique :

« Iteddu-d s yiwet n zzedwa am uherbebbu. Netta dva d awezlan, d aberkan n teglimt, yesseqdeh yiṭij, d ayen i d ssber. Asmi ilul semman-as Akli, akken ur yettmerrat s tiṭ. Amzun d bu twenza n wurey. » (p.90)

« Sa démarche était semblable à celle d'un lézard. Il est petit de taille, sa peau très mate est grillée par le soleil, c'est toute la consolation. Le jour de sa naissance, on l'appela Akli pour faire fuir le mauvais œil. Comme si cet enfant était un cadeau du ciel. »

Le texte explique qu'Akli a été nommé ainsi pour faire fuir le mauvais œil. Mais dans *Tafrara*, Akli est justement celui qui envie tout le monde. De plus, il a toujours été à la source des malheurs de ses parents.

« Akli, d ṣṣifa n imedval ittarran kan ver wul, uzant tismen. Lemmer d tazmert-is, ur yelli uxxam ara d-yegren awwu deg Ugwni ; ur yelli win ara igerrzen. D aqerrad, d bu nmayem ; d alemmam, yettnawal ala di ṭṭnun. At Ugwni, meṛra ssinifen-as, am win yessinifen i uydī, » (p.91)

« Akli a le physique d'un hypocrite, qui cache son jeu. Il est rongé par la jalousie. Si c'était à sa portée, aucune chaleur n'émanera des maisons d'Agwni, aucune personne ne vivra en paix. C'est un médisant, qui aime colporter ; c'est un rapporteur, qui ne rapporte que des malheurs. Les habitants d'Agwni le mettent à l'écart de la même manière qu'on écarte un chien ».

198. *Ibid*, p.112.

Σelǧeyya, qui est la fille de *Nna Megduda* et la future épouse de *Yidir*, porte un nom dont le sens est explicité dans le texte lui-même « *d taelǧet/ poupée*¹⁹⁹ ». La beauté de *Σelǧeyya* est exprimée dans le texte à maintes reprises, que ce soit dans le discours du narrateur ou celui de *Yidir*.

« *Σelǧeyya, d lal n εcrin d aseggas, akken teqfel tmentac i tt-tefka yemma-s, nnig lebvi-s. D isem-is i d awal-is, d taelǧet. Taksumt-is d tamellalt am uyefki. Ulac win i tt-izran ur tt-ixǧib.* »(p.34)

“*Σelǧeyya a vingt ans. Sa mère la maria contre sa volonté dès qu’elle atteignit ses dix huit ans. ”Σelǧeyya” porte bien son nom, c’est une poupée. Sa peau est aussi blanche que du lait. Tout homme l’ayant vu, s’empressa de demander sa main* »

Les deux personnages de *Nuja* et de *Mezryan* dérivent respectivement de « *anuji*, hôte, invité²⁰⁰ » et de « *amezzyan*, jeune²⁰¹ ». *Nuja* est en quelque sorte l’invitée de l’histoire. C’est la dernière épouse de *Lħaǧ Arezqi*, et n’apparaît que dans quelques pages du texte. Il en est de même pour le personnage de *Mezryan* qui tient un petit rôle dans le texte. Il est celui avec lequel *Yidir* partage la chambre à la cité universitaire de *Bab-zzwar* et n’apparaît que vers la fin de l’histoire.

Mais les noms peuvent aussi se revêtir d’une charge émotionnelle. Ainsi la fille de *Σelǧeyya* est désignée par « *tasa-s/ mon coeur* » pour marquer ce lien maternel qui unit les deux personnages. *Dda Ĥemmu* appelle souvent *Yidir* « *a mmi/ mon fils* » en raison de l’estime et de l’affection qu’il lui voue. Mais l’une des dénominations les plus récurrentes dans *Tafrara* est celle de « *gma/mon frère, atmaten/ frères* ». Lorsque les personnages de *Tafrara* (notamment les personnages jeunes) débattent autour de la situation du pays ou de la question identitaire, ils se dénomment mutuellement par le terme « *gma* ». Dans toutes les discussions, les noms propres laissent place à la fraternité. Cette dernière puise sa force, non de la culture mais dans la lutte pour la reconnaissance identitaire, dans l’implication des personnages dans la même cause et la soumission au même sort, bien qu’ils puissent parfois

199. Arav BENYOUNES, *Lexique de poche illustré Français-Tamzight*, Béjaia, Talantikit, 2002, p.250.

200. Kamel NAIT ZERRAD, op.cit, p.110

201. *Ibid*, p.103

ne pas partager le même avis. Car « [...] la fraternité implique une communauté émotionnelle de nature fusionnelle ²⁰²». Cela est le cas de *Yidir* et d'*Azwaw* qui ne voient pas la lutte de la même manière. Alors que le premier revendique une lutte pacifique, le second ne jure que par une lutte sanguinaire. Les termes de « *gma/atmaten* » soudent ces différents personnages et deviennent les indicateurs d'une identité de combat. Un combat pour la reconnaissance identitaire.

A partir de ces premières remarques, il est dès à présent possible d'abolir la thèse qui stipule que les noms ne font que désigner. Selon les personnages, le nom fait tantôt référence à leur essence, tantôt à leur rôle dans l'histoire, tantôt aux liens et aux affinités qui se tissent entre eux, ou au destin qui les attend au fil de l'histoire. La fonction d'essence, dans *Tafrara*, ne se limite pas à traduire uniquement la nature des personnages. L'essence est prise comme cette image que les noms des personnages projettent, la fonction et le reflet qu'ils font graver dans la mémoire du lecteur, même après la fin de la lecture.

La motivation du signe est déjà apparente à travers cette étude étymologique du nom. Il y a un rapport naturel entre les noms des personnages et leurs essences. Ils ont aussi un rôle dans l'économie du récit. Suite à l'étude qui a précédé, il est fort de constater que les noms dans *Tafrara* renvoient, non seulement, à l'essence des personnages mais aussi à leurs rôles narratifs. Le nom assume, par là, une fonction anaphorique car il est régi par la nécessité de résumer en lui le personnage qu'il désigne, son essence et son rôle dans l'histoire.

IV.1.1.b. Nommer pour exister

Le point précédent peut paraître comme en marge de notre objectif (qui est l'identité). Mais il n'est, en fait, qu'un moyen nous permettant d'accéder à toute la charge identitaire que véhiculent ces noms. L'étude étymologique qui a précédé a permis de déceler plusieurs réseaux de sens. Elle a démontré, d'abord, que la plupart des noms des personnages étaient d'origine berbère (*Yidir*, *Jeğğiga*, etc). Les autres noms tels *Lwennas*, *Hemmu* et *Σmer*, font tous partis des prénoms traditionnels de Kabylie²⁰³. Cela implique que les personnages de *Tafrara* sont profondément ancrés dans leur culture. Au niveau du texte, l'usage de ces noms a, d'abord, pour but la valorisation de cette identité. Dire et mettre en place ces noms c'est reconnaître leur existence, et l'existence de cette identité. Mais l'auteur va encore plus loin. Aux côtés de tous les personnages nommés, nous retrouvons une autre catégorie de personnages non nommés. Ces personnages sont, soit dénommés par un qualificatif

202. Brahim SALHI, *Algérie citoyenneté et identité*, Tizi Ouzou, Achab, 2010, p.53

203. Kamel NAIT ZERRAD, op.cit.

dépréciatif (*afyul*²⁰⁴, *imirqiq*²⁰⁵), soit présentés de manière anonyme (*yiwen*/ l'un). Si la première catégorie des personnages nommés représente la catégorie des personnages « Azwaw, Amaziγ », la seconde est celle des personnages « arabes ». L'auteur fait violence sur ces personnages en leur ôtant toute identité. Alors que le « Moi », dans le discours du narrateur, est représenté comme un être marginalisé, privé de son identité, l'auteur en nommant les personnages qui représentent cette catégorie et en acculant l'« Autre » dans l'anonymat, fait renverser les rôles. La nomination devient telle une assignation identitaire et une reconnaissance de l'identité du (Moi), tandis que l'absence de nomination est équivalent à une occultation identitaire, ou plutôt à une non-identité.

Les noms des personnages dans *Tafrara* forment un système complexe assumant plusieurs fonctions. Comme si le nom du personnage devait « anaphoriser » tous les traits que l'auteur veut renvoyer de lui. Aussi, ces noms sont reliés entre eux de la même manière que sont liés les personnages qui portent ces noms. Nous verrons plus tard que certains noms dotés de sèmes positifs et d'autres de sèmes négatifs collent à des personnages qui sont soit valorisés ou dévalorisés dans le texte. Les noms des personnages dans *Tafrara* sont, donc, en harmonie avec leur être mais aussi avec leur faire.

La fonction première des noms dans *Tafrara* est avant tout d'ordre identitaire. Le narrateur a disposé ces noms en vue de signifier l'identité et la non identité, c'est-à-dire l'existence et la non existence. Attribuer un nom à un personnage, c'est avant tout le reconnaître. La motivation du signe n'est pas uniquement la propriété des personnages nommés. L'absence de noms est des plus significatives. Si le « Moi » (personnages appartenant à la catégorie de l'*Azwaw* et/ou de l'*Amaziγ*) est nommé, l'« Autre » (*Aerab*, *Yiwen*, *Afyul*), s'il n'est pas identifié par des qualificatifs dépréciatifs, apparaît de manière anonyme. Le narrateur n'octroie à l'« Autre » aucune individualité, donc aucune reconnaissance. Ne pas reconnaître l'« Autre » c'est ne lui accorder aucune identité.

A partir de là, nous pouvons considérer le nom, non comme une donnée qui est limitée et conditionnée par son étymologie mais comme une construction qui accumule plusieurs sèmes au fil du texte. Ces sèmes contribuent, non seulement, à construire le personnage, mais participent aussi dans la signification d'un contenu spécifique qui, dans notre cas, est l'identité.

204. *Afyul* : Grand, gros, bien bâti. Il peut aussi avoir une connotation péjorative et signifier un sot, voir même un monstre. Cf. Jean-Marie DALLET, *Dictionnaire Kabyle-Français*, SELAF, Paris, 1982, p.213.

205. *imirqiq* : très mince.

IV.2.Question de portrait :

Si le nom du personnage est le premier trait servant à l'individualiser, il n'est toutefois pas le seul. La singularité et la densité d'un personnage ne se limitent pas uniquement à sa dénomination. Le personnage est construit à partir d'un certain nombre de traits éparses parsemés au fil du texte. Chaque personnage est doté d'une existence singulière mais aussi de traits singuliers. L'ensemble de ces traits (portraits, vêtements, paroles, éléments de la biographie) contribuent à construire l'être du personnage et une partie de la matière signifiante du récit. Comme le nom, les descriptions des personnages se dotent d'une charge symbolique due au fait qu'elles sont disposées, dans le texte, de sorte à mettre en place des systèmes d'oppositions relatifs à des considérations culturelles et idéologiques. La caractérisation des personnages est présentée, soit de manière directe (à travers le portrait), soit de manière indirecte (à travers différents procédés de contiguïté comme les lieux, la nourriture et les systèmes énonciatifs). Commençons d'abord par le portrait des personnages.

IV.2.1. Portraits physiques des personnages :

Le portrait est autant un instrument d'évaluation qu'un instrument de caractérisation du personnage. Ces caractéristiques dévoilent, non seulement, les traits physiques des personnages mais traduisent aussi une certaine « connotation psycho-sociologique²⁰⁶ ».

Comme nous l'avons signalé plus haut, le personnage dans un texte n'existe pas isolément mais il est, toujours, corrélé à d'autres personnages. Ces derniers s'imbriquent dans un « réseau de dépendances²⁰⁷ » où deux d'entre elles sont en corrélation, à savoir le classement des personnages (au niveau de leurs traits caractéristiques) et la fonction des personnages dans le processus narratif du texte qui est aussi un « processus créateur de sens²⁰⁸ ». Commençons par l'étude de la première dépendance, à savoir les traits caractéristiques des personnages. Pour cela, il sera d'abord question d'inventorier tous les traits caractéristiques du portrait physique des personnages dans le tableau suivant :

206. Henri MITTERAND, *op.cit*, p.49

207. *Ibid*, p.61

208. *Ibid*.

cheveux	peau	sourire	cou	taille	nez	visage	qualificati f
d aberkan (noir)		Γer-s i yerra yidir aseḡsu (Le sourire de <i>Yidir</i> ressemble à celui de <i>Lwennas</i>)		D alemmas (moyen)		D imreyyec d amellal (de beaux traits, peau blanche)	
Clayem Qqacwen Bernen yer Yixfawen (hérissées, bouclées aux	D aras d ungil (brun, mat)	D uwzin (harmonieu x)			Yerha (droit)		
						Temlel n wudem -is tettyummu tewser-is (la blancheur de sa peau dissimule sa vieillesse)	
tettef-it s tmeḡremt () attachés avec un	D tamellalt am uyeḡki (blanche comme du	d amellal (dents blanches)	D tacebḡant (blanc)	D tayeḡfant (grande)			D taēlḡet (une poupée)
				d awfayan am yilef () gros comme un porc)		D imizwiy n wudem (a une bonne mine)	

Kra n tzerzurin (quelques mèches)	Tequr (dure)	Yettarra tafat i wudem-is (il illumine son visage)	D agutman d uħdim (petite, mince)				Γzan-t wussan n lhif (marqué par la misère)	D ahuskan, mezzi (beau et	personnages <i>Yidir</i>	Yeux D tiberkanin (noirs)
Yumes, yettminiħ (sale, collant)							Teħħa-t tamart (envahi par une barbe)		<i>Lwennas</i>	
	D tarast, tequr (mate, et dure)								<i>Jeħħiga</i>	
	D aberkan (noir)		D awezlan (petit)					D sħifa n imedyal (le physique d'un hypocrite)	<i>Σelħeyya</i>	Meqrit d tiberkanin (grands, noirs)
								D azmamag (souriant)	<i>Ccix</i> <i>ħmed</i>	

<i>Nna Megduca</i>	Ttakent telqeq n tlemzīt, d tiwannayin (miroitent la douceur d'une jeune-fille, de couleur noisette)		Am tid n uzrem (comme celles d'un serpent)	D tizerqaqin am snat tseeqquin (clairs comme des perles)		
<i>Σmer</i>						
<i>Muhend</i>						
<i>Dda Hemmu</i>						
<i>Akli</i>						
<i>Meqqran</i>						

Une première lecture de ce tableau permet de voir que les personnages sont répartis selon un ensemble de traits dont ils sont porteurs. Nous pouvons distinguer, à partir de là, plusieurs réseaux de personnages. Le premier réseau concerne les personnages dotés des mêmes traits caractéristiques ou similaires. Il y a d'abord le portrait physique de *Yidir* (héros du roman) dépeint avec beaucoup de précisions, et les traits qui le caractérisent sont très abondants dans le texte. Le portrait physique de *Yidir* apparaît presque comme un portrait modèle : ni gros, ni maigre, de taille moyenne. Une peau blanche, des yeux et des cheveux noirs. *Yidir* partage avec son père *Lwennas* le même sourire. Ce dernier, quant à lui, est costaud mais de petite taille (il est décrit par rapport à son pantalon qui est court). Il porte des moustaches et a un nez droit (qui peut être connotatif de sa droiture d'esprit). *Yidir* partage aussi la même couleur de peau (blanche) avec sa mère *Jeğğiga*. Cette dernière est principalement décrite à travers le regard de *Lwennas* qui la trouve belle malgré son âge avancé, et dont l'éclat de la blancheur de sa peau lui donne un air de jeunesse.

Le personnage de *Yidir* partage aussi plusieurs traits avec *Σelğeyya* (yeux noirs, peau blanche). Rappelons que *Σelğeyya* deviendra au fil de l'histoire l'épouse de *Yidir*. *Nuja*, la femme de *Lħağ Arezqi* (ce personnage n'est pas cité dans le tableau précédent), qui a une attirance physique pour *Σmer*, partage avec celui-ci, le trait de la jeunesse. Nous pouvons constater, que le portrait ne sert plus uniquement d'un instrument de caractérisation mais s'inclut dans une sorte de logique narrative. Le portrait finit par traduire les affinités qui se tissent entre les personnages et va jusqu'à anticiper sur les différents liens qui vont se tisser entre eux au fil de l'histoire (comme c'est le cas pour *Yidir* et *Σelğeyya*).

Les personnages féminins portent presque tous les mêmes traits physiques. Après *Jeğğiga*, dont la beauté est décrite à travers le regard de *Lwennas* et le discours du narrateur, le

personnage de *Σelğeyya* (fille de *Nna Megduda* et futur épouse de *Yidir*) est décrit en deux temps. La première fois, c'est le narrateur qui nous la présente comme étant d'une très rare beauté : peau blanche, un sourire rayonnant, des joues bien roses. La seconde fois, c'est à travers le regard de *Yidir* que le portrait de *Σelğeyya* se dresse : de grands yeux noirs, des cheveux longs, un cou blanc, une peau blanche aux éclats sans omettre de décrire tous les traits qui mettent en avant sa féminité.

Le personnage de *Nna Megduda* (mère de *Σelğeyya*) est une sexagénaire de petite taille, comme toutes les autres femmes de son âge. Elle porte un sourire qui rayonne sur son visage. De ses cheveux, il n'en reste que très peu qu'elle cache sous son foulard. Sa peau est dure mais ses yeux de couleur noisette sont remplis de douceur, tels les yeux d'une jeune fille.

Ces trois personnages féminins (*Jeğğiga*, *Σelğeyya*, *Nna Megduda*), construisent ensemble, le portrait type de la femme *Azwaw*, qui l'emporte par l'éclat de sa peau et de sa beauté. Cette charge positive dont se sont dotés les portraits de ces femmes traduit une valorisation du physique de la femme *Azwaw*²⁰⁹.

Un autre réseau de sens peut être repéré au niveau du nombre des traits caractérisant les personnages. Si les personnages comme *Yidir* ou *Σelğeyya*, sont ceux qui présentent des traits de portrait à foisons, cela n'est pas le cas pour tous les autres personnages. Le personnage d'*Akli* (ennemi d'enfance de *Yidir*) est décrit comme petit, brun et très bronzé. Il est aussi frappé d'une caractérisation que le narrateur lui assigne « *d şşifâ n imedyal* / le physique d'un hypocrite ». Le personnage de *Dda Hemmu* (forgeron du village) est décrit un peu plus : des moustaches fines et blanches, des cheveux très tôt grisés, des yeux clairs tels des perles. *Muħend* (qui est un ami de *Yidir*) est décrit brièvement : il porte une barbe et des cheveux sales et l'odeur de son haleine est immonde. Son regard est semblable à celui d'un serpent. Certains personnages secondaires s'offrent à des descriptions beaucoup moins abondantes où le détail se fait très rare. Les descriptions sont parfois réduites à un seul trait de caractérisation. Le personnage de *Ccix Hmed* (qui est une sorte d'oracle du village) est décrit comme étant gros avec des joues bien roses. *Meqqran* (ami de *Yidir*) est décrit uniquement comme étant très souriant. Le seul trait caractérisant le personnage de *Nuja* (plus jeune femme

209. On verra plus tard comment la beauté des traits est en harmonie avec le caractère de ces femmes.

de *Lħağ Arezqi*) est sa jeunesse. *Σmer* (qui est un ouvrier de *Lħağ Arezqi*) est décrit comme étant jeune et beau.

Le narrateur ne prend pas le temps de décrire tous ses personnages, puisque certains n'occupent que de petits rôles dans le texte et n'apparaissent que de manière occasionnelle. L'absence de portraits, pour d'autres personnages, peut être très motivée. Dans *Tafrara*, il y a d'un côté les personnages dont les portraits physiques sont brossés et de l'autre ceux qui ne le sont pas²¹⁰. Les personnages tels *Ccaf*, *Imirqiq*, *Afyul*, ne sont habillés d'aucune caractérisation physique²¹¹. Ce sont en réalité, les mêmes personnages « arabes » dont nous avons signalé, au préalable, l'absence de noms. L'absence de portrait s'inscrit dans le même processus d'« effacement » identitaire de l'« Autre », déjà enclenché avec l'absence de dénomination pour certains personnages. Toutefois, un portrait de cet « Autre » est présent dans le texte. Il s'agit d'un personnage anonyme que *Yidir* décrit :

« Zdat Yidir, yebded yiwen, d afyul, yufrar nnig medden ; tuyat d tihrawanin, udem d imibrik ; aqerruy d imqerrec ; ač čamar annect yedleq vef yedmaren-is ; clavem ttwasettlen ; yewwet ccama di tlemmast n twenza, nnig wallen yerra d tizegzawin s tazẓult. Yettvez aqeccuđ. Yelsa aqendur d amellal, d uzmiđ di tmegret, akken i t-ttlusen Isaεudiyen, d aquđiđ, yuval-as vef tgecrar ; ddaw-as, yettban-d userwal bu ubruε d awezlan. S ufella n uqendur, yelsa lbista. » (184-185)

« Aux côtés de Yidir, s'était dressé un homme de grande taille, dépassant tous les autres ; il avait de larges épaules, une peau très mate ; des cheveux rasés ; une barbe qui lui arrivait jusqu'au torse. Ses moustaches étaient rasées. Sur son front se voyait une marque et ses yeux étaient fardés de khôl. Il mastiquait une sorte de brindille. Il portait une djellaba blanche, avec un col serré au niveau du cou, comme celles que portent les Saoudiens. Elle était courte et lui arrivait aux genoux. En dessous se voyait un pantalon court. Par-dessus la djellaba, il portait une veste ».

210. Les personnages dont le portrait n'est absolument pas dépeint, ne figurent pas dans le tableau précédent.

211. A l'exception de la charge descriptive que peuvent véhiculer certains noms comme (*afyul* ou *imirqiq*).

Yidir décrit ce personnage avec un très grand étonnement, tant son physique lui semble étrange et, surtout, différent. Le portrait cesse d'être uniquement un instrument de caractérisation pour devenir un instrument de différenciation identitaire. En effet, les notations descriptives diminuent, à un niveau vertical, lorsque nous passons d'un personnage principal à un personnage secondaire. Elles connaissent aussi une très grande baisse et sont, parfois, réduites à zéro, à un niveau horizontal, lorsque nous passons du personnage *Azwaw* ou *Amaziɣ* vers le personnage « arabe ». L'absence de noms et de portraits pour certains personnages fait d'eux des êtres sans visages, sans identités.

IV.2.2. Portraits moraux des personnages :

Le portrait d'un personnage ne se limite pas uniquement à la description de ses particularités physiques mais passe, aussi, par la présentation de certains de ses traits moraux. Ces traits qui représentent le caractère moral des personnages peuvent être donnés de manière explicite (comme il a été le cas pour le portrait physique) ou être dissimulés et déduits (à travers la trajectoire des personnages, par exemple). Il est remarquable de constater que le portrait moral des personnages, dans *Tafrara*, est souvent en harmonie avec leurs portraits physiques. Pour le personnage d'*Akli*, par exemple, caractérisé par un portrait physique à caractère dépréciatif se retrouve en harmonie avec son portrait moral dépeint comme très jaloux. Pour les personnages féminins (*Σelǧeyya*, *Nna Megduda*, *Jeǧǧiga*), la beauté de leurs portraits physiques est corollaire de certains traits de caractère positifs. Ces trois belles femmes ont toutes connus des moments difficiles durant leur vie, qu'elles ont su affronter avec beaucoup de courage. Ce qui est mis en exergue dans le portrait moral de ces femmes est cette dignité qu'elles ont su préserver malgré toutes les misères qu'elles ont du subir. *Nna Megduda* est appréciée par tous les habitants du village pour son courage. *Σelǧeyya* est décrite comme « *d m-yiseɣ* /fille d'honneur » en raison de sa capacité à préserver elle-même sa propre dignité. *Lwennas* voit sa femme *Jeǧǧiga* comme ayant enduré beaucoup de peines dans sa vie sans jamais se plaindre. La beauté physique de ces femmes est corollaire d'une beauté de l'âme qui réside dans leur courage et leur dignité. La redondance de ces mêmes sèmes chez ces trois personnages permet de mettre en place le type de la femme *Azwaw*.

Passons à présent aux portraits des autres personnages. Le portrait de *Yidir* qui est le héros de ce roman doit être étudié minutieusement. Son portrait moral est très ambivalent puisqu'il porte, en lui, deux traits de caractère complètement opposés : douceur et dureté. *Yidir* est de nature très pacifique mais ce trait, à un certain moment, se métamorphose. Après

le séjour qu'il a passé dans la prison de *Berwageyya* et après avoir lu sur une pancarte « *Lzzayer d taerabt d tineslmet/ l'Algérie est arabe et musulmane* », l'idée de commettre un crime traversait, pour la première fois, son esprit :

“Din yetti wudem-is, tetti tfekka-s, tetti yes-s dunnit; yuli-t-id uvilif ur yessin ula deg wussan-nni n lhebs. Yebva ad isuv deg wayen yellan di tezmert-is. Urġin i d-yuriw wallav-is takti n wanva, imir-n yurew-itt-id, yegr-itt-id, tuv-d am tafat. Lemmer yettaf ad yessenger kra yufa zdat-s.” (p.139-140)

“Là, son visage était transformé, son corps se transformait, il s'est retrouvé sans dessus dessous ; il était gagné par un grand malaise qu'il n'avait même pas ressenti lors des jours passés en prison. Il voulait crier de toutes ses forces. Son esprit n'avait jamais pensé à l'idée de crime, mais ce jour là, cette pensée avait pris place, elle jaillissait telle une lumière. S'il le pouvait, il exterminerait tout sur son passage ».

La fausse identité attribuée à *Lzzayer* a engendré une métamorphose au niveau du portrait moral de *Yidir*. Cette métamorphose signifie que le portrait des personnages n'est pas donné une fois pour toute car ces derniers, sont très sensibles au monde qui les entoure.

Lħaġ Arezqi est un personnage dont le portrait physique n'est pas dépeint. Mais le narrateur insiste beaucoup plus sur son portrait moral. Un portrait très dévalorisant. En effet, malgré toutes les richesses que *Lħaġ Arezqi* possède, et l'autorité dont il jouit au village, la répulsion qu'ont les habitants à son égard est expliquée par les traits moraux qui le caractérisent : jalousie et avarice. Mais sa plus grande tare réside dans le fait qu'il ait révélé tous les secrets de son village lorsqu'il s'était vendu au pouvoir. Deux traits qui sont fatales pour l'identité de l'*Azwaw*. Le statut de *Lħaġ Arezqi* et son portrait sont dévalorisés en raison de son délaissement des valeurs qui caractérisent le bon *Azwaw* :

« Am Lħaġ Arezqi, am Akli, Yidir ivucc-iten di sin. Yiwen yeznuz ayetma-s, wayeċ d izzan n tfednin. Zik, asmi lbaċna d tuvrst vur imawlan-is, tin n taddart-is, am tin n iεeggalen, tettvima deg wulawen. Win isuffven lbaċna n taddart d tin ines i yesuffev. Ma d tura, kra yeċran di taddart Lħaġ Arezqi d terbaεt-is, suffven-t, semven-t. » (p. 94-95)

« *Lḥağ Arezqi*, comme *Akli*, *Yidir* ne les supporte pas. L'un vend ses frères, l'autre est pris pour de la crotte. Autrefois, lorsque l'intimité était un bien précieux pour les gens, les secrets du village comme ceux de la famille, restaient toujours enfouis dans les cœurs. Celui qui divulguait les secrets du village, c'est son propre secret qu'il dévoilait. Mais maintenant, toute chose qui s'est produite au village, *Lḥağ Arezqi* et son groupe, l'ont dévoilée et diffusée »

Nous pouvons, à présent, remarquer que les personnages de *Tafrara* finissent par porter en eux le poids des événements qui ont parcouru leurs vies, que ce soit à travers leurs portraits moraux ou physiques. Le portrait devient un miroir où se reflète l'identité de ces personnages, une identité parfois en métamorphose. Dans *Tafrara*, le paraître des personnages est souvent en harmonie avec leur être. Si cet être vient à changer, le paraître change forcément. La dure vie que mène *Lwennas* à *Lzzayer tamaneyt* se traduit sur son visage, très tôt vieilli. La prise de conscience de *Yidir* à propos de son identité métamorphose son corps et sa voix à chaque fois qu'il se met à parler de cette cause qui l'habite (reconnaissance de son identité).

L'ensemble de ces descriptions contribue peu à peu à construire le personnage. Le portrait qui forme d'apparence un système dénoté dans le langage descriptif implique un système de signification connoté qui renvoie à une certaine symbolique. L'ensemble des portraits construit cette « matrice signifiante²¹² » dont parlait R.Barthes. L'inventaire de ces traits caractéristiques permet d'accéder à une première signification du système des personnages. Aussi, la distribution des traits n'est pas aléatoire et porte en elle une surdétermination poétique et anthropologique. A un niveau poétique, l'inventaire de ces portraits a permis, avant tout, de déceler deux catégories de personnages : la catégorie dotée de portraits à valeurs positive (+) et la catégorie comprenant les portraits à valeurs négatives (-)

+	-
<i>Yidir</i>	<i>Lḥağ Arezqi</i>
<i>Megduda</i>	<i>Akli</i>
<i>Σelḡeyya</i>	
<i>Jeḡḡiga</i>	

212. Roland BARTHES, *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967. Cité par MITTERAND Henri, op.cit. p.63.

<i>Dda Hemmu</i>	
<i>Lwennas</i>	
<i>Meqqran</i>	

Il faudra à présent pousser l'analyse encore plus loin pour saisir la nécessité d'une telle configuration, à un niveau anthropologique. Il ne faut pas oublier que la répartition des portraits n'est pas aléatoire. Pourquoi certains personnages sont décrits positivement tandis que d'autres ne le sont pas. Pour cela, il faudra, à présent, corréler le portrait des personnages à leurs systèmes énonciatifs.

IV. 3. La parole comme acte identitaire :

L'une des caractéristiques des personnages du roman est qu'ils sont très bavards. Tout au long du texte, ils ne cessent de dissenter et de proférer des paroles exprimant leurs manières de penser, leurs sentiments, leurs états d'âmes, etc. La place qu'occupent les dialogues dans le roman ne va pas sans dire. Mais chaque auteur leur accorde un intérêt différent. Certains manifestent un goût très prononcé pour le dialogue tandis que d'autres n'y recourent qu'occasionnellement lorsque le besoin est ressenti. Que les dialogues apparaissent souvent dans un texte, ou de manière occasionnelle, ils contribuent à bien des égards à construire le personnage. Comme le signale F. Berthelot : « Si les yeux sont le miroir de l'âme, la parole est celui de l'être, sous tous ses aspects : être social, être physique, être mental, etc²¹³ ». Les paroles des personnages participent dans le renforcement de l'effet du réel mais ce n'est pas là, leur seule fonction. La parole est telle une porte entrouverte qui nous permet d'accéder à la psychologie des personnages et, par conséquent, contribue à les caractériser²¹⁴. Elle peut aussi permettre la progression du récit et jouer un rôle dramatique. Rappelons que le « discours des personnages est l'une des trois composantes du récit avec la description et la narration²¹⁵ ».

La fonction classique de la parole est de symboliser, c'est-à-dire que « le comportement verbal ne fait que traduire une certaine disposition interne, sans avoir avec celle-ci un rapport de nécessité²¹⁶ ». Cette parole devient le miroir des pensées, des états d'âmes, des opinions, bref de l'intériorité des personnages. Il est clair que le narrateur fait usage des dialogues

213. Francis BERTHELOT, op.cit, p.205-206.

214. Cf. Catherine DURVYE, *A la découverte du roman*, Ellipses, 2002, p.129

215. *Ibid.*

216. Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p.101.

comme d'un instrument à double fonction : communiquer et caractériser. Ainsi, lorsque *Nuja*, demande à son époux *Lħağ Arezqi* d'augmenter le salaire de *Σmer*, sous prétexte qu'il lui faisait pitié, il n'est en réalité qu'une manière de dissimuler l'attirance qu'elle lui vouait secrètement. Dans la page (112) de *Tafrara*, lorsque *Lħağ Arezqi* se trouve incapable de trouver une formule de politesse, comme réponse à sa servante qui venait de lui souhaiter un bon appétit, signifiait indirectement le manque d'éloquence de ce personnage.

Mais la parole des personnages a aussi d'autres fonctions autant sur le plan narratif que poétique. Si les attitudes verbales peuvent signifier plusieurs choses différentes²¹⁷, l'ensemble de la matière verbale du roman, pris dans sa totalité, forme un système. Ce système permet à son tour de déceler plusieurs réseaux de personnages. Le premier peut être repéré au niveau des différents dialogues qui apparaissent dans le texte. Ceux-ci permettent aux personnages de communiquer, et par là même, de tisser des relations. Mais dans *Tafrara*, la parole peut tout aussi bien relier les personnages que les séparer : *Σelğeyya* apprécie *Yidir* pour sa petite parole. *Dda Ĥemmu* est apprécié par les jeunes d'*Agwni* en raison de son sujet de prédilection qu'est la politique, ce qui lui a valu d'ailleurs le surnom de *Dda Ĥemmu lpulitik*. *Yidir* apprécie, justement, la compagnie de *Dda Ĥemmu* pour toutes les histoires qu'il lui raconte. *Lħağ Arezqi* et *Akli* sont dénigrés par les habitants d'*Agwni* par ce qu'ils ont mis à nu tous les secrets du village.

Le deuxième réseau peut être déterminé par la quantité de paroles attribuées à chaque personnage. Nous aurons, d'un côté, la catégorie des personnages les « plus bavards », de l'autre, celle des « moins bavards ». Dans *Tafrara*, le personnage de *Yidir* est impliqué dans la plupart des dialogues : beaucoup de conversations sont échangées entre *Yidir*, *Meqqran*, *Azwaw* et surtout avec *Dda Ĥemmu*. *Yidir* est aussi celui dont les monologues intérieurs sont les plus nombreux. Quoi de plus naturel dira-t-on puisque *Yidir* est le héros de ce roman. Mais il faudrait voir quels sont les personnages qui échangent des paroles avec quels types de personnages ? et quelle valeur identitaire en résulte-il ?

Parmi les personnages avec lesquels *Yidir* échangent le plus de propos, se trouve le personnage de *Dda Ĥemmu*. Dans tous les dialogues qui ont eu lieu entre ces deux personnages, *Dda Ĥemmu* essayait, à chaque fois, de lui transmettre son expérience du

217. Todorov donne l'exemple du silence qui peut signifier différents sentiments selon le contexte où il est placé : il peut signifier l'absence de paroles, le secret, etc. Cf. Tzvetan TODOROV, op.cit, p.102.

maquis. Le discours de *Dda Hemmu* s'érige en dénonciateur des malversations du pouvoir, y compris celles commises lors de la guerre :

« Nekkni, deg-nev izmawen, deg-nev uccanen. Ala keč č čč i d ussan n yemma-k. Izem ad yazz imi d bu tissas, ad yewwet, ma ihella-d, ad yeč č čč, č č ččen yid-s wuccanen ; ma yevli, ad yevli kan netta, ad zzin fell-as ad t-ččč č en » (p.86)

« Parmi nous, il y'a des lions, mais aussi des loups. Tu es le fils unique de tes parents. Le lion avance en premier puisqu'il est courageux, il attaque, s'il attrape quelque chose, il le dévore, et les loups avec lui ; mais s'il tombe, il est tout seul, c'est à son tour d'être dévoré ».

Dans ce fragment de dialogue, *Dda Hemmu* conseille *Yidir* de ne pas se précipiter et de toujours faire attention car dans le peuple il y a des *Izmawen* (lions) et des *Uccanen* (loups) : deux figures dont use *Dda Hemmu* pour signifier l'existence de deux catégories de personnes : celle des personnes courageuses, et celle des personnes opportunistes. Tous les conseils et tous les dialogues, parfois très longs, qui ont eu lieu entre ces deux personnages forment la socialisation politique de *Yidir*. Les conseils de *Dda Hemmu* ont fait de lui une personne chère aux yeux de *Yidir*. Celui-ci d'ailleurs, lorsqu'il était incarcéré, seules les paroles de *Dda Hemmu* trottaient dans son esprit.

Ces longues discussions ayant pour fonction d'assurer la socialisation politique de *Yidir* sont observables avec un autre personnage : *Azwaw*. Ce dernier est l'une des connaissances que *Yidir* s'est faites lors de son passage à *Berwageyya*. Ces deux personnages ont fini par se tisser des liens d'amitié malgré leurs manières différentes de penser :

Yidir: “Amek tebviđ ad neg ihi !?”

Azwaw-Amek byiv ? Akken ad tt-id-nesuffey si lhebs yessefk tagrawla ; ad azzlen

idammen ; ad nerz tiwwura ; imir, ahat, ad nessirem talwit, ad nales tikli. Acku, s tlalli kan i nezmer ad nemhez.

-Nekk ad iniv ulac am tegrawla n war takriđ acku, idammen ssemvaren taluft,

gellun-d s twiva, maččč č i deg sent i deg i nxuṣ” (p.128)

Yidir: “- Comment veux tu qu'on fasse alors?

Azwaw :- Comment je veux ? Pour que nous la libérions de cette prison il faut qu'il y ait révolution, que le sang coule ; que nous brisions les portes ..., à ce moment là, peut être, nous pourrions espérer la paix, redéfinir notre parcours. Car seule la liberté nous permettra d'évoluer.
- Moi je dis que rien ne vaut une révolution pacifique car l'écoulement de sang ne fera qu'amplifier les choses, entraîner des tragédies, ce n'est pas ce qui nous manque ».

De nombreux dialogues à propos de la manière d'agir sont enregistrés entre ces deux personnages. Alors que *Yidir* se voit plus dans une lutte pacifique, *Azwaw* ne jure que par une lutte sanguinaire car pour lui, seule la force peut libérer le peuple. Comme *Dda Hēmmu*, *Azwaw* donne toujours conseil à *Yidir* et lui demande de faire attention.

Globalement, il est possible de constater la présence de deux types de discours, dans le texte : le discours des aînés et le discours des jeunes. Chacun des deux a la caractéristique de traiter de la situation que vit le pays et du combat en cours. Chacune de ces deux catégories profère des jugements à propos de l'une ou de l'autre. Si, *Jeğğiga* et *Lwennas* représentent principalement cette catégorie des aînés, *Yidir* est quant à lui, le porte parole de la catégorie des jeunes. Pour preuve, il a été souvent en conflit avec ses parents, notamment avec sa mère *Jeğğiga*, à propos de certaines croyances :

Yidir “*Acuvefi yi-tettnadiq ?*

Jeğğiga -*Nniv-as niqal ad tedduḍ yid-ntev ver zeyyara !*

-*Wwacu zeyyara ? Anida...wuxur ?*

-*yer Ccix Hmed.*

-*Aha efk-iyi lehna...; d acu ara m-d-yini ccix-im hmed ?*

-*Zriṣ kunwi s lqum-a n tura ur yekki deg-wen liman!*” (p.97)

“- Pourquoi me cherchais-tu?

-Je me suis dite que peut être tu voudrais nous accompagner pour rendre visite à l'oracle !

-Quelle visite ? où....chez qui ?

-Chez Ccix Hmed.

-Laisse moi tranquille..., qu'espères-tu qu'il t'apprenne ton Ccix ħmed ?

-Je sais que vous, jeune génération que vous êtes, n'avez plus la foie ! »

Ces conflits sont aussi notables entre *Yidir* et son père *Lwennas* qui n'adhère pas à cette lutte dans laquelle se sont investis tous les jeunes. Tandis que les aînés assoient leur autorité en exhibant l'irresponsabilité de la jeunesse, cette dernière fonde sa légitimité en remettant en cause l'autorité de la première :

« -Ihi, imenvi-nnev nekkni d tukksa n ubařar-a aberkan, ucmit. Yessefk ad nelmed amek ara neħrez irgazen-nnev ; amek ara d-nesker lemħella n imusnawen ; amek ur tettili tegnit akken i tt-ddren imezwura-nnev yefkan urar i tnefsit. Ad nelmed amek ara nessuruf acku, azwaw d aya ur yettawi, d ayen ur yessin, ur yessin ad yessuref... » (p.67)

“- Alors, notre combat consiste à supprimer cette chose énorme, sombre et moche. Il faut que nous apprenions à préserver la vie de nos hommes ; voir comment gagner le soutien des intellectuels ; pour que cette situation ne ressemble en rien à celle de nos ancêtres qui jouaient de leurs vies. Il faut que nous apprenions à pardonner car l'Azwaw c'est ce qu'il ne sait pas faire, ce qu'il ne connaît pas, il ne sait pardonner... »

Yidir insiste sur l'idée que leur combat ne doit pas être le même que celui de leurs ancêtres et qu'il faut savoir apprendre des erreurs du passé. L'ensemble des discours que profèrent ces deux catégories, prend forme d'un conflit de génération ayant pour objet la définition de l'identité. Alors que le discours des aînés prône une identité plus tournée vers les valeurs de la société « traditionnelle », les plus jeunes proclament une identité qui tend vers de nouvelles valeurs, plus modernes. Dans l'ensemble, le discours des personnages qu'il soit introduit par un dialogue, un discours immédiat, un discours rapporté ou un discours narrativisé²¹⁸, ne remplit pas uniquement la fonction de « pause narrative²¹⁹ ». Ces différents discours participent dans l'élaboration de plusieurs rôles thématiques : nous aurons, ainsi, la figure du « révolutionnaire pacifique » pour *Yidir*, celle du « mentor » pour *Dda Ĥemmu*. Le personnage d'*Azwaw* assume le rôle thématique du « bras droit », et *Lwennas* et *Je ġġiga* celui

218. Le discours narrativisé est présent lorsque le narrateur se met à résumer et à condenser les paroles des personnages auxquelles nous n'avons pas accès. Cf. Michel ERMAN, op.cit, p.79.

219. *Ibid*, p.74

des « traditionalistes », tandis que *Lħağ Arezqi* et *Akli* sont frappés du rôle thématique du « mouchard ». C'est dire le grand rôle que ces dialogues assument dans l'identification des personnages.

Dans *Tafrara*, les personnages ne cessent de parler ou de s'enfermer dans des monologues intérieurs. Mais il est possible de voir un certain rapport entre le discours et la manière d'agir des personnages dans la mesure où le second apparaît au niveau du premier. Comme le signale Todorov : « Toutes les qualités, toutes les attitudes se traduisent par une certaine manière de discourir²²⁰ ». Les paroles peuvent parfois être plus fortes que l'action. A *Agwni*, la parole des gens est l'appréhension de tous les villageois. C'est cette parole qui est aussi à l'origine du licenciement de *Lwennas*, puisque ce personnage perdra son travail après avoir tenu tête à son directeur qui dénigrait le combat des jeunes. L'humiliation que subit *Muħend* dans le bus, est dû aux paroles qu'une jeune fille lui avait adressées. Il en est de même pour la torture que subit *Yidir* à *Berwageyya*, dont le seul tort était d'avoir parlé en *tamaziyt* à ses parents. La parole est violente dans *Tafrara*. Elle finit par engendrer l'action ou représente elle-même cette action. Le dernier acte de *Yidir* lorsqu'il subissait l'interrogatoire au commissariat de police, sera de parler et d'afficher son identité. C'est cela même qui déclenchera la prise de conscience du *Ccaf*, à propos de sa véritable identité. La parole est aussi fatale et assassine puisque c'est cette même parole qui provoqua la mort de *Yidir*. Ce dernier est mort en proclamant et en revendiquant son identité. La mort de ce personnage peut être représentée comme une manière d'empêcher *Yidir* de parler, en d'autres termes, l'empêcher de dire son identité. La parole, dans *Tafrara*, devient « active » puisqu'elle est à la fois caractéristique et acte identitaires.

V. Le faire des personnages :

Si la description de l'être des personnages a une valeur diégétique, elle ne constitue pas, à elle seule, toute la signification du personnage. Pour explorer cette dernière, il faudrait corréler l'être au faire (actions) des personnages. En parlant d'actions, il est nécessaire de savoir ce qu'agir dans le roman veut dire : « c'est modifier des états de faits plus ou moins subordonnés les uns aux autres qui, donc, se répondent et se transforment, et cela relativement à un individu-sujet²²¹ ». Mais l'action ne signifie pas toujours « quelqu'un qui agit ». En effet, si le personnage peut être l'agent d'une action et peut marquer la réalité de manières

220. Tzvetan TODOROV, op.cit, p.100

221. Michel ERMAN, op.cit, p.86

différentes, il peut aussi occuper le rôle de « patient », c'est-à-dire subir les événements qui peuvent, par exemple, modifier ses états de consciences²²². Il peut aussi être un « bénéficiaire » et profiter des changements qui s'opèrent.

Après avoir décelé quelques rôles thématiques lors de l'exploration de la catégorie de l'être, l'analyse du faire passera inévitablement par le repérage des rôles actantiels où le personnage est pris comme « une force agissante au fondement de la dynamique narrative ²²³ ». L'étude des rôles actantiels sera appréhendée à travers l'étude des programmes narratifs dans lesquels sont inscrits les personnages. Dans tout programme narratif est présenté un Sujet à la quête d'un objet, poussé par un destinataire en vue d'en faire bénéficier un destinataire. Tout Sujet est aidé dans sa quête par des adjuvants et retardé ou empêché par des opposants. Le programme narratif (Pn), selon A.J.Greimas, se présente comme « une séquence de quatre phases : manipulation, compétence, performance, sanction ²²⁴ ». La mise en place de ces programmes narratifs permet de repérer les valeurs qui animent les Sujets dans leurs quêtes et d'accéder à l'idéologie du texte. Rappelons toutefois, qu'il ne s'agit pas là d'une stricte application de la grille sémiotique greimassienne, mais d'une tentative de saisie des rôles qu'assument les différents personnages dans ce texte.

Dans *Tafara*, nous dénombrons deux principaux programmes narratifs. Le premier est centré sur l'acquisition de l'objet « reconnaissance de l'identité », le deuxième, quant à lui, gravite autour de l'objet « femme (*Σelǵeyya*) ». Ces deux programmes narratifs sont assumés par un seul Sujet (*Yidir*) dont les deux quêtes et les valeurs qui s'en suivent seront appréhendées ci-dessous.

V.1.Le Sujet (*Yidir*)

Yidir est le héros qui mènera la principale quête (faire reconnaître son identité), dans *Tafara*. Il est le premier personnage mis en scène, et apparaît dès les premières pages du texte sous la forme de « *axxam n Yidir* » (p.15). Au début de l'histoire, rien ne destinait *Yidir* à un parcours hors du commun. C'est la conversation qu'il eut avec *Meqqran*, qui venait de lui apprendre que le *Tamaziyt* pouvait s'écrire, qui provoquera en lui une véritable prise de conscience :

222. *Ibid.*

223. Vincent JOUVE, op.cit, p.60

224. La manipulation correspond au coup d'envoi du programme narratif. Dans cette phase, le destinataire cherche à pousser le sujet vers la quête en lui transmettant l'une des modalités du vouloir faire ou du devoir faire. La compétence représente la phase où le sujet acquiert le pouvoir faire et/ou le savoir faire indispensables à la réalisation de sa quête. Cette phase est suivie par la performance qui est la mise en action de la compétence. La sanction est la dernière phase. L'action y est clôturée et évaluée. Cf. Vincent JOUVE, op.cit, p.54.

‘Yidir, akken i s-yesla yeḥbek wul-is, iccaṛew uksum-is. Teddun, netta yessusem kan ur d-yerni awal. Isugun amek gan isekkilen-a. Ma s tidet llan, ihi am netta am yemdanen niḍen ; tutlayt-is am tiyaḍ ; agdud-is am yegduden n umaḍal. Yeqqim deg yiwen n lferḥ urġin i t-yeddir ». (p.27)

« Yidir, dès qu’il l’ait entendu, avait senti son cœur battre, sa peau se hérissait. Ils marchaient, mais lui, s’était tue, sans dire mot. Il imaginait quelles formes avaient ces lettres. Si elles existaient réellement, cela veut dire que rien ne le diffère des autres personnes, sa langue est semblable à toutes les autres ; son peuple ressemble aux autres peuples du monde. Il venait de ressentir une joie sans précédent ».

Le cœur de *Yidir* s’est rempli de joie car il venait de renouer avec ses origines. Il s’est précipité pour transmettre cette joie à sa mère *Jeġġiga* mais celle-ci ne lui attribue pas la même valeur, ce qui fait échouer la communication de cet objet et engendrer une friction entre les deux personnages. *Yidir* tente une seconde fois de faire communiquer cet objet à sa mère en lui montrant la fameuse feuille qui contenait l’alphabet du *Tifiniay* mais *Jeġġiga* reste toujours indifférente. Le désaccord entre *Yidir* et sa mère entraîne un véritable conflit de génération :

« Ayen ineggez, ayen yefreḥ...Niḡal irkeb-it wurrif imi ur tessin yemma-s, ur tefhim tamsalt. Yetkuffut kan weḥd-s » (p.28)

« Tous ces sauts, toute cette joie...il était gagné par une grande colère car sa mère ne connaissait pas, ne saisissait pas l’enjeu. Seul, il bouillonnait de rage ».

Après que *Meqqran* ait été le destinataire de *Yidir*, ce dernier devient son propre destinataire puisqu’il se fait agir. En effet, *Yidir* prend la décision de distribuer cet alphabet *Tifiniay* que *Meqqran* lui avait remis, malgré les conseils de celui-ci qui le défendait de faire une telle chose. C’est là l’entreprise d’un programme narratif (qui sera le Pn principal) centré autour de la reconnaissance identitaire. L’objectif de la quête de *Yidir* est que tout le peuple prenne conscience de son identité et se mobilise dans la lutte. C’est pour cela que nous retrouvons dans le texte un programme narratif secondaire centré sur l’acquisition de la

compétence. En effet, *Yidir* tente d'apprendre le plus de choses (savoir faire) à propos de l'Histoire de son peuple et les différentes périodes qui l'ont jalonné, que ce soit en faisant son plein de lectures ou en écoutant *Dda Hemmu* qui lui transmettait de véritables leçons d'Histoire. *Yidir* espérait aussi avoir la force qui puisse faire trembler les montagnes (pouvoir faire), et rendre son entreprise beaucoup plus efficace. Nous rencontrons ensuite un motif très répandu dans ce type de textes où le héros se déplace d'un lieu à l'autre pour effectuer sa quête. *Yidir* et ses amis se déplacent dans plusieurs lieux pour diffuser leurs idées (communication de l'objet) et éveiller la conscience du peuple :

“İdes-is, uççë ç i-ines d yemddukal-is ; zgan akken, am zal am yiğ. Yal ass anta tamdint ara kecmen. Teddun zettën tikiwin d wid i ten-yecban, d yiverfan, ama di temdinin yellan di tamağ nsen ama di tid ibeɛden” (p.61)

“ Ses nuits et ses repas, ils les partageaient avec ses amis; ils sont tout le temps ensemble, de jour comme de nuit. Chaque jour, une ville nouvelle les attendait. Ils avançaient en communiquant leurs idées à ceux qui partageaient les mêmes convictions, avec des peuples, que ce soit dans des villes avoisinantes ou lointaines ».

Lorsque *Yidir* a été entraîné au commissariat de police suite à une dispute à la cité de *Bab-Zzwar*, il subit un interrogatoire par le *Ccaf*. Lors de cet interrogatoire, *Yidir* n'hésite pas à exprimer son opinion à propos du *Ccaf* et de ses semblables. Il lui apprend que sa véritable identité était celle d'*Amaziɣ*. Bien que ces paroles aient coûté la vie à *Yidir*, mais leurs échos retentissaient dans l'esprit du *Ccaf* qui ne cessait de les ruminer, en commençant à s'interroger sur sa véritable identité. Le *Ccaf* commençait à prendre conscience de son identité et la quête de *Yidir* réussit :

« Awal-nni i s-yenna Yidir, “ulac Aɛraben di tmurt-a, d Imaziven akk i nella ”, itezzi kan deg ixɣ-is. » (p.200)

« Les mots que lui avait dit Yidir « il n'y a pas d'Arabes dans ce pays, nous sommes tous des Imaziɣen », trottaient sans cesse dans son esprit ».

Le deuxième programme narratif est aussi mené par le Sujet *Yidir*. Ce (Pn) est centré sur l'acquisition de l'objet-femme (*Σelğeyya*). C'est en fait une quête secondaire mais parallèle à

la première. L'union de *Yidir* et de *Σelǧeyya* est semée d'embûches. Ce dernier devait tenir tête, non seulement à ces parents, mais aussi à tous les autres habitants d'*Agwni* qui le pointaient du doigt. Malgré les réticences de *Lwennas* et de *Jeǧǧiga*, ils finissent par céder à la volonté de leurs fils, à cause de son entêtement. *Yidir* épouse *Σelǧeyya*, sa deuxième quête aboutit.

V.2.L'objet valeur : (*Nettat*, *Σelǧeyya*) :

L'objet de valeur de la première quête de *Yidir* est la reconnaissance de son identité d'*Amaziɣ* (c'est le principal objet de valeur). Cette quête est rendue par le pronom « *Nettat*²²⁵ », qui est représentée comme sa principale obsession, l'objet de ses désirs. Cette cause l'habitait corps et âme:

« [...] asmi iger fell-as tamuxli, yuval ameslay-is, tidmi-s, tirga-s, asirem-is fell-as, vef tmaziyt, am win yemmuten yekker-d. Slid nettat i d-yeggar ger wallen-is, i d-yesrus vef yixf n uqad-is, yeskan-itt i medden » (p.43)

« Le jour où ses yeux se posèrent sur elle, ses discussions, ses pensées, ses rêves lui étaient destinés, à Tamaziyt, c'était telle une renaissance. Il ne voyait qu'elle, il ne désignait qu'elle, pour la présenter aux autres ».

Σelǧeyya est l'objet de la seconde quête de *Yidir*. Il s'agit pour ce personnage de conquérir sa bien aimée en dépit des obstacles rencontrés. A certains moments, cet objet se confond avec la quête principale de *Yidir* (reconnaissance de son identité d'*Amaziɣ*).

« Ula deg ides-is irennu tirga vef tiyiḍ imi s-zzint snat n tayriwin : tayri n tmeṭṭut d tin n tmaziyt. Nev ahat di snat yid-sent vur-s d yiwet ? » (p.61-62)

« Même dans son sommeil, ses rêves s'emmêlaient les uns aux autres puisqu'il était pris entre deux amours : l'amour d'une femme et l'amour de Tamaziyt. Ou peut être qu'elles ne forment qu'un pour lui ? ».

225. Ce pronom personnel féminin « *Nettat/elle* » nous rappelle étrangement celui que l'on retrouve dans le roman *Asfel* de Rachid Aliche, et dont l'ensemble des descriptions et des qualifications se rapportent à *Tamurt*, qui font que les deux acteurs (c'est-à-dire *Nettat* et *Tamurt*) se subsument en un seul. Cf. Ouardia BOURAI, *Asfel, étude narrative et discursive*, Abderrezak DOURARI (dir.), 2007, p.11.

Il y a une possibilité que ces deux objets différents et distincts aient la même valeur et le même objectif pour *Yidir*. *Σelǧeyya* représenterait-elle la figure de l'identité ? En effet, épouser *Σelǧeyya* (qui est une femme veuve, plus âgée que *Yidir*), est en fait une remise en cause de certaines valeurs de la société. Cette union visait, en réalité, à asseoir la notion de liberté individuelle, à délivrer cette identité des carcans de la tradition.

V.3. Le destinataire (*Meqqran, Yidir*) :

Si pour la quête de l'objet-femme, *Yidir* était son propre destinataire, *Meqqran* sera son principal destinataire pour la conquête de l'objet (identité). *Meqqran* est l'un des personnages secondaires de l'histoire. D'ailleurs, à partir de la page (176) nous ne le reverrons plus dans le texte. Cependant, le rôle qu'il assume est des plus importants. Il est non seulement l'ami de *Yidir* mais aussi la source de sa prise de conscience. La feuille sur laquelle était transcrit l'alphabet du *Tifinay* qu'il lui avait remis, a provoqué un véritable bouleversement dans la vie de *Yidir*. *Meqqran* a fait acquérir l'objet modal du vouloir faire à *Yidir*. Il est, par conséquent, le destinataire du programme narratif de la reconnaissance de l'identité. Sans la présence de ce personnage, l'histoire de *Tafrara* n'aurait pas eu lieu.

V.4. Les adjuvants : (*Lwennas, Jeǧǧiga, Dda Hemmu, Azwaw*) :

Lwennas et *Jeǧǧiga* ont toujours désapprouvé les choix de leur fils *Yidir*, que cela se rapporte à son investissement dans la lutte identitaire, ou à son désir d'épouser *Σelǧeyya*. Les rapports entre *Yidir* et ses parents sont conflictuels, et traduisent cette confrontation établie entre l'ancienne et la nouvelle génération. Ces rapports de tensions entre *Yidir*, *Lwennas* et *Jeǧǧiga*, marquent un conflit générationnel très prononcé. La première catégorie (les parents de *Yidir*) n'arrive pas à saisir le comportement de leur fils qui semble tourner le dos aux traditions. Celui-ci prend la décision d'opérer ses choix, selon ses propres convictions faisant fi des lois de la société. Mais les deux personnages de *Lwennas* et de *Jeǧǧiga* finissent par se plier aux choix de leurs fils, voire même y adhérer. Les parents de *Yidir* acceptent de demander la main de *Σelǧeyya*, et se mettent à défendre la position de *Yidir*, dans sa lutte. C'est le cas de *Lwennas* qui a tenu tête à son directeur, lequel s'est mis à traiter de tous les

noms, les jeunes semblables à *Yidir*. *Jeğğiga* prend conscience, à son tour, de ce qui pousse ces jeunes au combat après avoir vu la manière dont était traité *Yidir* à *Berwageyya* :

« *Ad d-yefk Rebbi ara tt-yesiffgen, tmurt-a ! Iwumi-tt ? Iwumi-tt, ma yella mi d-nesker argaz ad t-cellfen di temzi-s !* » (p.130)

“*Que Dieu bannisse ce pays! Quelle en est l'utilité ? Où est elle, si toutes les fois où nous donnons naissance à un homme, ils l'exterminent à la fleur de l'âge* »

Dda Hemmu a, de tout temps, fait figure d'adjuvant pour *Yidir*, par ses conseils incessants ou par ses longues histoires. Le personnage d'*Azwaw* a été d'une très grande aide à *Yidir*, tout au long de son séjour à *Berwageyya*. Ces deux personnages ont fini par devenir de très bons amis malgré leurs manières différentes de penser.

V.5. Les opposants : (*Lħağ Arezqi, Afyul, Imirqiq, Ccaf*)

Lħağ Arezqi peut être considéré comme un opposant dans les deux quêtes de *Yidir*. Bien qu'il le dissimulât, il était en réalité contre le combat que menait *Yidir*. Il a été aussi un opposant à la deuxième quête de *Yidir*, puisqu'il envisageait de prendre pour épouse *Σelğeyya*, mais celle-ci refusa.

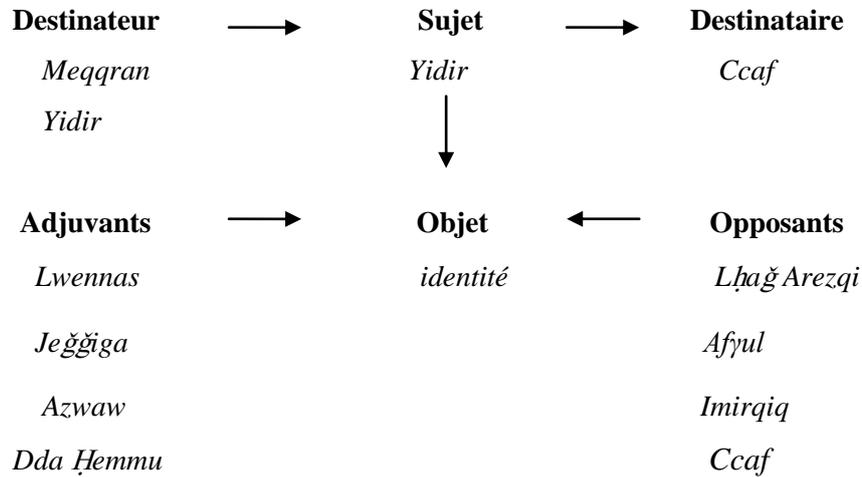
Les personnages d'*Afyul*, d'*Imirqiq* et de *Ccaf* ont été à la source des différentes tortures qu'a subies *Yidir*. Par les différents supplices qu'ils lui ont infligés, *Yidir* a terriblement été meurtri lors de son séjour en prison. Ils représentent, de ce fait, les principaux opposants à la quête de *Yidir*.

V.6. Le destinataire : « *Yidir, Σelğeyya, Ccaf* » :

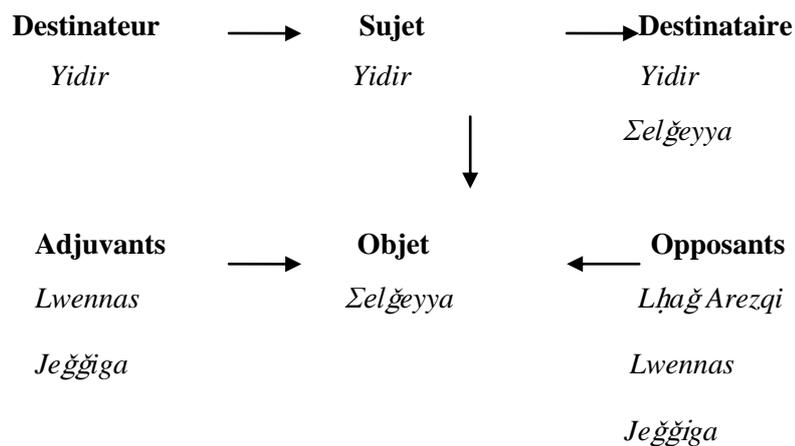
Yidir et *Σelğeyya* sont les principaux destinataires de leur union. Quant au *Ccaf*, il est, à la fois, un opposant à la quête de *Yidir* mais aussi son principal destinataire (dans le Pn1), bien que ce ne soit qu'à la fin de l'histoire que ce fait est mis en évidence. Le *Ccaf* représente, selon *Yidir*, cette catégorie du peuple ignorant son identité. La quête de *Yidir* visait à donner, à ce type de personnages, conscience de sa véritable identité. Après la mort de *Yidir*, le *Ccaf* commençait à se remémorer toutes les paroles de *Yidir* qui l'ont amené à s'interroger sur sa propre identité, ce qui montre la réussite du programme narratif de la reconnaissance de

l'identité. Les questionnements du *Ccaf* engagent, implicitement, un autre programme narratif articulé autour de la recherche de l'identité. Ces deux programmes narratifs peuvent être schématisés comme suit :

Pn1 : Reconnaissance de l'objet « identité » :



Pn 2 : Acquisition de l'objet-femme « Σelḡeyya » :



La mise en relation des ces deux programmes narratifs permet de saisir cette articulation entre « identité individuelle » et « identité collective ». Lorsque *Yidir* tente, lors de sa quête,

de faire reconnaître son identité d'*Amaziɣ*, c'est en réalité son identité collective qu'il vise à faire reconnaître. Un Sujet se place du côté de son identité collective dès lors qu'il rassemble une série d'identifications qu'il puise de son entourage pour se reconnaître. L'identité collective provoque : « [...] un effet de fusion qui gomme la multiplicité des appartenances. On passe ainsi d'un groupe complexe et fermé sur lui-même à un groupe dont les représentations tendent à s'organiser autour d'un principe dominant et intelligible²²⁶ ». L'identité collective que *Yidir* promeut à l'existence se cristallise autour du critère d'« amazighité » qui soude l'identité du groupe. Mais lors de sa seconde quête c'est plutôt son identité individuelle qu'il met en avant, puisqu'il se distingue de son groupe en voulant épouser *Σelǧeyya*, faisant, par là, fi des valeurs de son groupe (valeurs collectives). Mais au lieu de voir ces deux identités comme opposées, il faudrait plutôt essayer de mettre en relief leurs rapports de complémentarité. Lorsque *Yidir* entreprend sa seconde quête et s'obstine à épouser *Σelǧeyya*, il se retrouve dans une position où son « identité pour soi²²⁷ » est exhibée. Cette « identité pour soi », qui d'apparence traduit les éléments propres à la personnalité individuelle de *Yidir*, tend plutôt à bouleverser certains aspects de l'identité collective. C'est pour cette raison, peut être, que *Yidir* voit ses deux quêtes comme étant une seule, puisqu'il a la conviction que son identité collective doit se construire sur de nouvelles valeurs, celles des libertés individuelles, entre autres. La seconde quête de *Yidir* projette, en réalité, l'émergence de l'individu au sein de la communauté.

Maintenant, si nous mettons en relation le faire et l'être des personnages, nous pouvons constater que le second est plus développé que le premier. Le texte privilégie beaucoup plus le discours sur les êtres au point où nous ne dénombrons que deux principaux programmes narratifs. Mais de manière générale, le faire des personnages est plutôt en harmonie avec leur être. Cette harmonie nous permet de déceler plusieurs « types » de personnages.

VI. Vers une typologie des personnages dans *Tafrara* :

Après le relevé de l'être et l'analyse du faire, ces deux catégories doivent, à présent, être corrélées pour construire tout le signe du personnage. L'articulation de l'être et du faire contribue à construire des « types » de personnages. Le type « est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le

226. Raymond BOUDON, Philippe BESNARD, Mohamed CHERKAOUI et Bernard-Pierre LECUYER, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Larousse-Bordas, 1999, p.118.

227. *Ibid*, p.117.

modèle du genre²²⁸ ». L'élaboration d'une typologie a pour enjeu la saisie de l'univers dans lequel baignent ces personnages ainsi que la mise en évidence des valeurs inscrites dans le texte.

Plusieurs auteurs se sont attachés à décrire des « types » de personnages qui seraient applicables à tout récit. V. Propp avait mis en place une typologie des personnages qui se réduit à sept sphères d'actions. La typologie la plus récurrente, que reprend d'ailleurs M. Erman, est celle des personnages principaux et des personnages secondaires²²⁹. Les personnages principaux sont déterminés par leur faire (impliqués dans le plus grand nombre d'actions) et leur être (transformations de leurs états du début vers la fin de l'histoire)²³⁰. Dans *Tafrara*, par exemple, nous aurons *Yidir*, *Lwennas*, *Jeğğiga*, *Σelğeyya*, *Ccaf*, comme principaux personnages. *Yidir* est le héros de ce roman, par conséquent, il joue le rôle le plus important dans l'histoire car sans lui, il n'en existe aucune. C'est *Yidir* qui assume le plus grand nombre d'actions (il est le Sujet des deux programmes narratifs). De plus, nous pouvons constater deux grands changements d'état de *Yidir* au fil de l'histoire : inconscience/prise de conscience identitaire, Vivant/Mort. *Lwennas* et *Jeğğiga* (parents de *Yidir*) assurent à leurs tours un certain nombre de fonctions. Leur état change aussi à la fin de l'histoire en raison de la perte de leur fils unique, *Yidir*. Cet état sera transformé par la suite avec la naissance de *Yidir II* (petit fils). *Σelğeyya* (épouse de *Yidir*) est aussi un personnage principal de l'histoire. Elle est l'un des principaux objets de quêtes de *Yidir*. De la même manière que *Lwennas* et *Jeğğiga*, l'état de *Σelğeyya* se transforme, à trois reprises, au fil de l'histoire pour finir par se retrouver à son état initial : veuve-épouse de *Yidir* -veuve. Vient maintenant, le personnage du *Ccaf* dont la modification de l'état de conscience vers la fin de l'histoire est l'une des plus grandes transformations d'état, dans *Tafrara*. Il faut, toutefois, s'interroger sur la pertinence d'une typologie qui distinguerait entre personnages principaux et personnages secondaires. Dans quelle catégorie allons-nous placer, par exemple, *Meqqran*. Il est un personnage qui apparaît de manière occasionnelle dans le texte, sans qu'il y ait une quelconque modification dans son état. Toutefois, son importance peut se mesurer aux effets de son absence : Si *Meqqran* n'existait pas, *Yidir* aurait-il eu le même parcours ? Cette typologie doit, donc, être affinée davantage pour mieux représenter les différentes catégories de personnages.

228. Dit Balzac dans sa préface d'*Une ténébreuse affaire*

229. Cf. Michel ERMAN, op.cit, p.109.

230. *Ibid*, 109-110.

Une fois que le personnage est devenu un objet privilégié de la sémiotique, une autre typologie a été mise en place. En considérant le personnage comme « signe », P.Hamon distingue trois catégories : les référentiels (renvoyant à une « réalité du monde extérieur » et définis par le dictionnaire), les déictiques (embrayeurs, qui traduisent la présence d'une instance d'énonciation et d'une situation d'énonciation) ; et les signes anaphoriques (ceux-ci renvoient à d'autres signes qui ont précédé ou qui vont suivre, que ce soit dans la chaîne parlée ou écrite²³¹). A partir de cette typologie du signe, P.Hamon distingue trois types de personnages : les personnages référentiels, les personnages embrayeurs et les personnages anaphores²³².

Pour les personnages-anaphores, une analyse a été entreprise plus haut pour le cas des noms propres, mais aussi pour les désignations par « *gma*/mon frère- *atmaten*/frères » dont use les personnages pour se dénommer mutuellement. Les personnages-embrayeurs (ou déictiques) relatifs à la présence d'une instance d'énonciation (le narrateur), ont été abordés lors du second chapitre. La troisième catégorie concerne les personnages référentiels. Ce qui caractérise, avant tout, le personnage référentiel est la fixité de son sens et son emploi souvent stéréotypé qui font de lui un véritable élément de lisibilité, notamment, lorsque le lecteur est un ressortissant de la même culture de l'auteur²³³. Pris dans les mailles du texte, les personnages référentiels assument la fonction « d'ancrage référentiel » en renvoyant à quelques éléments de la culture, de l'idéologie, enfin, tout ce que R.Barthes appelle l'« effet de réel »²³⁴. Une autre caractéristique des personnages référentiels est qu'ils sont dénués de toute identité narrative puisqu'« aucun statut ontologique dans la diégèse fictionnelle²³⁵ » ne leur est attribué. Cette définition du personnage référentiel entraîne une autre typologie : celle des personnages ancrés dans la dynamique du récit et celle des personnages hors de la dynamique du récit. Dans *Tafrara*, nous aurons d'un côté les personnages qui participent dans le déroulement de l'histoire (*Yidir*, *Şelğeyya*, etc.) et ceux qui n'ont d'existence que lorsque les premiers (c'est-à-dire les personnages qui participent dans le domaine de l'histoire) en font appelle (*Masensen*, *Şebban Remdan*, etc). Cette tendance n'exclut pas la possibilité, comme le signale M.Erman, qu'un personnage référentiel puisse figurer de manière originale dans le texte et assumer un rôle particulier dans l'existence des personnages. C'est le cas, dans *Tafrara*, où nous retrouvons bon nombre de ces personnages référentiels. Ces derniers

231. Philippe HAMON, « Statut sémiologique du personnage », op.cit, p. 121-122.

232. *Ibid*, p. 122.

233. *Ibid*, p.127.

234. *Ibid*, p.127-128.

235. Michel ERMAN, op.cit, p. 119.

remplissent généralement une fonction de « situation » puisque leur évocation fait référence nécessairement à un « espace-temps » bien particulier. Ainsi, la désignation de personnages comme *Masensen* ou *Yugurten* entraîne inévitablement une référence à l'histoire antique des *Imaziyen*. Lorsque *Yidir* évoque *Sebban Remḍan*, cela implique automatiquement une référence à l'époque de la guerre d'Algérie. Dans *Tafrara*, ces personnages référentiels servent souvent d'appuis et d'illustrations au discours du narrateur et des personnages. Ainsi, lorsque le narrateur évoque le personnage mythique de l'*Anzar* (Dieu de la pluie), ce n'est que pour mieux illustrer cet aspect des croyances relatif à l'identité de l'*Azwaw*. La même chose est observable avec les deux personnages historiques de *Masensen* et de *Yugurten* dont les interpellations visent principalement à légitimer et à asseoir l'identité de l'*Amaziy* sur des propriétés objectives telles l'Histoire. Mais parler de personnage principal, de personnage secondaire, ou de personnage référentiel et de personnage embrayeur, n'est en fait qu'une manière de réduire et de figer les personnages à un ensemble réduit de « types », censés être récurrents dans tout texte. Or, il ne faut pas oublier, que de la même manière que la construction des personnages diffère d'un texte à un autre, la typologie qui en résulte l'est aussi. L'addition de l'être et du faire dans *Tafrara*, permet de mettre en évidence deux grandes catégories anthropologiques qui sont le « Moi » et l'« Autre ». Il faut rappeler que l'identité est une notion qui implique deux facettes : l'identité elle-même (le caractère de ce qui est même, Moi) et l'altérité (le caractère de ce qui est Autre). L'ensemble des indications relatives aux personnages, dans *Tafrara*, permet de construire le contenu de ces deux entités.

VI.1.Le Moi

Dans le deuxième chapitre, l'accent a été mis sur les deux stéréotypes de l'*Azwaw* et de l'*Amaziy*. Les personnages, tels que disposés dans le texte semblent servir de prototypes à ces deux stéréotypes. D'ailleurs, ces personnages se réclament parfois, eux-mêmes, comme plus proches de l'un ou de l'autre stéréotype. Les personnages, dans *Tafrara*, font figure de « types » de l'*Azwaw* et de l'*Amaziy*. Pour preuve, le narrateur passe sans cesse de l'un de ces personnages (particulier) vers l'un de ces stéréotypes (général) au point où, parfois, nous avons l'impression que certaines scènes et certains personnages n'apparaissent que pour mieux illustrer les propos du narrateur.

VI.1.1. Le bon *Azwaw* :

Certains personnages, par leurs noms, leurs portraits, leurs discours ou leurs actions, complètent la définition de ces deux stéréotypes. C'est le cas, lorsque le narrateur nous informe que *Muħend*, comme tous les *Izwawen*, a une addiction à la boisson. D'autres personnages font, exclusivement, figure de « types » de ce stéréotype. Ainsi, *Dda Ĥemmu*, incarne le type du bon *Azwaw*, par son caractère discret qui fait qu'il ne parle jamais de ses affaires privées. *Lwennas* incarne aussi le type du bon *Azwaw*, par son attachement aux traditions et aux valeurs ancestrales. Il voit, d'ailleurs, d'un mauvais œil le combat de la nouvelle génération tant elle tourne le dos aux traditions. Mais ce qui caractérise l'*Azwaw* dans *Tafrara*, c'est avant tout la femme *Azwaw*. Le statut de cette dernière est très valorisé, notamment, à travers les trois personnages de *Jeħħiġa*, *Σelġeyya* et de *Nna Megduda*. *Jeħħiġa* en bonne femme *Azwaw*, endosse toute les responsabilités de sa maison et prend en charge l'éducation de son fils *Yidir* pendant l'absence de son époux *Lwennas*. Pour le personnage de *Nna Megduda*, c'est plutôt sa trajectoire qui fait d'elle un type de la femme *Azwaw*. En effet, l'histoire de *Megduda*, comme le signale le narrateur, est l'histoire de tous. Incarnant le type de la bonne femme *Azwaw*, *Nna Megduda* a su surmonter toutes les misères qu'elle avait endurées, tout en préservant sa dignité, chose qui lui a valu le respect de tous les habitants d'*Agwni*. Les misères qu'elle a endurées sont elles mêmes « typiques », puisque le narrateur souligne que toute femme *Azwaw* fait face aux mêmes conditions de vie, au même parcours. Pour le personnage de *Σelġeyya*, elle est « *m-yissej*/ femme d'honneur ». Sa bonne éducation, fait d'elle le type de la bonne femme *Azwaw*. L'éducation est une valeur très importante pour l'*Azwaw*. Ce fait est illustré par cet épisode où *Muħend* s'éprend de la beauté d'une fille qu'il avait rencontré à la gare, s'en presse même de la suivre dans le bus, mais se désintéresse d'elle aussitôt qu'il remarque un manque d'éducation.

La femme *Azwaw* est valorisée par sa beauté. Qu'elle soit jeune ou d'un certains âge, la beauté de la femme *Azwaw* reste toujours éclatante. Celle-ci est aussi caractérisée par sa bonne éducation et sa dignité. C'est là une autre manière de valoriser l'*Azwaw* (Moi).

VI.1.2. L'Amaziγ :

Yidir incarne le type du personnage *Amaziγ* et ce, principalement, par son esprit révolutionnaire qui est l'une des marques de l'identité de l'*Amaziγ*. Cette dernière apparaît, dans *Tafrara*, comme une réappropriation tandis que l'identité de l'*Azwaw* est un héritage. Ce qui fait que *Yidir* partage aussi beaucoup de points avec l'identité de l'*Azwaw*. Cet aspect de

son identité est mis en évidence lorsque *Yidir*, en sortant de *Berwageyya*, avait peur, comme tout *Azwaw*, des dires du village bien qu'il sache que ce qu'il défendait était une noble cause. Mais *Yidir* prend l'*Azwaw* comme une expérience dont il faut tirer leçon et proclame l'identité de son peuple comme étant celle d'*Amaziɣ*.

D'autres personnages se situent, aussi, au croisement de l'*Azwaw* et de l'*Amaziɣ*. C'est le cas pour *Muħend* (identifié au départ comme un *Azwaw*) qui, face aux paroles humiliantes et violentes de la jeune fille dans le bus, se retrouve dans l'incapacité de lever sa main sur elle car pour un *Amaziɣ*, battre une femme serait une tare. Cet épisode a son versant avec le personnage de *Lwennas* (qui est un *Azwaw*) qui, un jour, avait frappé sa femme *Jeħħiġa* dans le seul but de regonfler son ego de mâle.

VI.2.L'Autre :

VI.2.1. Le mauvais *Azwaw* :

Lħaġ Arezqi et *Akli* incarnent exclusivement les types du mauvais *Azwaw*. Ce qui fait d'*Akli* un mauvais *Azwaw* est sa jalousie excessive. Le portrait moral dévalorisant de *Lħaġ Arezqi* lui vaut la place de mauvais *Azwaw*, en raison de deux traits : vendre sa dignité au pouvoir et divulguer les secrets du village, deux erreurs fatales pour le bon *Azwaw*. L'« Autre », n'est pas uniquement le ressortissant d'une autre culture ou d'une autre identité, mais c'est aussi un être qui tourne le dos à l'identité du « Moi ».

VI.2.2. *Aerab* :

L'« Autre », dans *Tafrara*, est arabe. Mais ce n'est pas tant son identité qui le range dans cette catégorie de l'« Autre » que ses actions principalement orientées contre l'*Azwaw* et l'*Amaziɣ*. Si, en règle générale, l'« Autre » aide le « Moi » à se définir en mettant en avant les critères propres à son identité, dans *Tafrara*, il fait toujours obstacle à l'identité de l'*Azwaw* et de l'*Amaziɣ*. D'où cette absence de dénominations et de portraits qui le caractérise.

Conclusion :

Il a été question, dans ce chapitre, de corréler la modalité du personnage à l'expression de l'identité. Nous avons pu constater que l'ensemble des paramètres qui construisent le personnage se mettent au service de ce signe de l'identité. L'être comme le faire des

personnages se superposent en vue de construire les deux catégories anthropologiques du Moi et de l'Autre. Cela veut dire que, derrière cet élément de poétique, qu'est le personnage, s'inscrit tout un métalangage destiné à signifier cette identité. Il faut aussi signaler que ces personnages, de même que leurs différentes figurations dans le texte, sont mis au service du discours du narrateur. Comme si l'histoire de *Tafrara*, principalement véhiculée par les personnages, n'était présente que pour faire bonne illustration des propos du narrateur.

CHAPITRE IV

Espace et identité

Introduction :

L'espace est un élément essentiel de la fiction. Il constitue l'un des « invariants de l'écriture romanesque²³⁶ ». M.N.Njeukam l'envisage comme l'un des « opérateurs de lisibilité » des textes littéraires. Il est un élément « saisi par l'imagination de l'écrivain, et donc perçu non pas dans la positivité de la science, mais avec toutes les partialités de

236. Marcel NJEUKAM NOUAGO, « L'espace et le temps romanesques : deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'aventure ambiguë de CHIKH HAMIDO KANE ». [http:// www. Editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp ?no_10125& no_artiste=16894](http://www.Editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no_10125&no_artiste=16894). Consulté le 17/07/2010.

l'imagination. Il est donc une représentation investie par la subjectivité²³⁷ ». C'est ce qui fait de lui un lieu privilégié pour l'inscription de l'identité. Pris comme micro-signe, l'espace est supposé être le lieu où se loge le sens identitaire. Il faudra, donc, scruter ce signe, le disséquer selon la formalité du signifiant et du signifié sans omettre de le mettre en relation avec l'interprétant qui peut être le narrateur ou l'un des personnages. Cette démarche permettra de faire ressortir toute la charge identitaire qui caractérise la modalité de l'espace.

I. Décrire l'espace :

Le roman est toujours une invitation au voyage à travers un monde, des espaces, des paysages, etc. Comme le cite J.George : « L'une des vertus traditionnellement reconnus aux romans est de transporter les lecteurs dans un « ailleurs » temporel et géographique²³⁸ ». Dans le texte, l'espace et la description sont intimement liés. Les indications descriptives sont importantes dans tout récit. A ce propos, G.Genette écrivait : « Il est plus difficile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire²³⁹ ». Les modalités et les fonctions de la description diffèrent selon les époques et les auteurs²⁴⁰. Les romanciers n'ont pas toujours fait appel à ce mode de la description. Décrire ou ne pas décrire, telle était la question²⁴¹.

Tout récit véhicule un minimum d'indications descriptives. La question qu'il faudra se poser, c'est de voir quel usage fait le texte de cette description. Les romanciers ont été, parfois, tentés de recourir à la description pour marquer des pauses dans le récit. Mais pour C.Durvy, « la description des lieux comme celle des objets, n'est jamais une enclave inutile, elle remplit toujours une fonction car elle contribue à préciser et à enrichir le sens du récit²⁴² ». En effet, les romanciers recourent, parfois, à la description, par exemple, pour justifier l'harmonie qu'ils mettent en place entre la nature et le sentiment du héros. Certains recourent à la « description constituée » qui est aisément repérable (pause dans le récit) même si elle est liée à lui à plusieurs niveaux. D'autres qui pratiquent le « réalisme subjectif²⁴³ » ne décrivent que ce que le héros voit du réel. A la fin du XIX siècle, M.Schwob propose

237. Paul ARON et Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, op.cit, p. 192.

238. Jean GEORGE, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971, p.190.

239. Gérard GENETTE, op.cit, p.57.

240. La genèse du morceau descriptif remonte à l'époque antique où Homère décrivait le bouclier d'Achille et Virgile le bouclier d'Enée. Cf. Michel RAIMOND, op.cit, p.158.

241. Les surréalistes ont décrété l'abolition des développements descriptifs et Montherlant insistait sur son refus de décrire en mettant en avant des arguments esthétiques selon lesquels la description des personnages n'appartenait pas vraiment au genre et que le lecteur sautait toujours les descriptions. Cf. Michel RAIMOND, op.cit.

242. Catherine DURVY, op.cit, p.118.

243. Michel RAIMOND, op.cit, p.153.

l'expression de « description progressive²⁴⁴ » pour parler de l'éclatement que subit le morceau descriptif en indications descriptives parsemées dans tout le texte. Cette pratique tend plus à intégrer le descriptif au narratif.

La description n'a pas qu'une fonction ornementale. Balzac justifie cela par l'effet que les espaces (paysages, villes, maisons, appartements, etc.) exercent sur les êtres. Les descriptions se dotent d'une valeur explicative et/ou symbolique qui opère une rupture avec le morceau descriptif exclusivement ornemental. L'espace devient une explication des caractères, il annonce l'action et la contient virtuellement. Il est alors telle la figure matérielle de l'action car « le drame est inscrit sur les visages et dans les lieux avant de constituer le déroulement d'une aventure²⁴⁵ ». La description devient le fil conducteur vers l'action romanesque.

L'espace, dans le roman, peut être étudié dans sa relation avec l'espace « réel » ou à travers ses fonctions à l'intérieur du texte. Nous allons nous consacrer au second car c'est celui qui concerne le domaine de la fiction.

Concernant l'espace narratif, plusieurs définitions ont été enregistrées : selon M.N.Njeukam, l'espace narratif « se conçoit comme un volume plus ou moins vaste et plus ou moins délimité où se situent les objets de l'univers du récit²⁴⁶ ». Pour G.N.Fischer, l'espace est : « un lieu, un repère [...] où peut se produire un événement et où peut se dérouler une activité²⁴⁷ ». Pour M.Butor : « l'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque²⁴⁸ ». Il abrite les personnages, contient leurs actions et crée une atmosphère particulière.

Plusieurs éléments se combinent pour construire cette modalité de l'espace. Tout comme le personnage, le premier trait servant à décrire l'espace est son nom. C'est pourquoi nous allons d'abord commencer par étudier les différentes désignations des espaces dans *Tafrara*.

I.1. Toponymes et désignations des espaces dans *Tafrara* :

Les toponymes contribuent à former le cadre spatial et participent dans la logique du récit. Ils peuvent aussi être la matière même du récit, le support d'une croyance, d'une peur collective, etc²⁴⁹. La nomination toponymique correspond à « la saisie d'un événement objectif unique par un événement linguistique unique, par un hapax : d'une nomination qui ne

244. *Ibid*, p.159.

245. *Ibid*, p.160.

246. Marcel NJEUKAM NOUAGO, op.cit.

247. Nicolas FISCHER GUSTAVE, *La psychologie de l'espace*, Paris, Puf, 1981, p.125.

248. Michel BUTOR, *RépertoireII*, Paris, Minuit, 1964, p.44.

249. Cf. Jean Claude BOUVIER, op.cit, p.164.

ne passe pas par la catégorisation²⁵⁰ ». La première fonction naturelle des toponymes est avant tout de nommer ou de désigner un lieu. Lorsque les toponymes utilisés dans un texte ont aussi une existence dans la vie courante, cela contribue à renforcer l'illusion référentielle et à ancrer le texte dans le réel. C'est le cas, dans *Tafrara*, des toponymes tels *Tizi Wezzu*, *Bab-zzwar*, *Lzzayer*, *Berwageyya*, etc. Le nom de lieu appuie l'authenticité de l'aventure par « une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai²⁵¹ ». Par conséquent, lorsque le romancier évoque un lieu quelconque, cela suppose que le lecteur a connaissance de l'ensemble de la topographie du lieu en question. Cela veut dire que le lecteur ne découvre pas cet espace mais le reconnaît et l'inscrit mentalement dans une carte qui préexiste au roman et à sa lecture²⁵². Mais notre objectif n'est pas de confronter les données du texte à ceux de la réalité mais de voir l'emploi original qui est fait de ces toponymes à l'intérieur du texte.

Tout comme le nom propre, le toponyme est régi par le souci de résumer en lui l'espace qu'il désigne et devient de ce fait pleinement motivé. La fonction de « situation²⁵³ » prend alors le dessus et devient à l'origine de la création de plusieurs toponymes. Ainsi, le toponyme d'*Ilmaten* qui vient de « *Alma/prairie*²⁵⁴ », situe les limites géographiques de cet espace. Ce toponyme apparaît dans sa forme plurielle « *Ilmaten/ prairies* », ce qui fait de cet espace un lieu très vaste :

*‘Ilmaten, d taddart meqqren. Am Ugwni, tezga-d ddaw udrar. Maca, nitni -At
Yilmaten- vur-sen tazavart, dayemmi i ten-fernen d ssuq. »* (p.12)

*“Le village d’Ilmaten est grand. Comme Agwni, il est situé au pied de la montagne.
Mais les gens d’Ilmaten habitent la plaine, c’est pour cela qu’ils peuvent abriter le
marché”.*

Il en est de même pour le toponyme d'*Agwni* qui signifie « plateau²⁵⁵ », ce qui situe cet espace dans un endroit élevé en montagne, chose confirmée par le texte :

250. Robert LAFONT, *Le travail et la langue*, Flammarion, 1978, p.130. Cité par Jean Claude BOUVIER, op.cit.

251. Henri MITTERRAND, op.cit, p. 194.

252. *Ibid*, p. 197.

253. Jean Claude BOUVIER, op.cit, p. 165.

254. Jean-Marie DALLET, op.cit, p.454.

255. *Ibid*, p.263.

“*Agwni, yaεreq deg wedrar, ala netta i yeṭṭurfin weḥd-s. Yettaki-d s walluy n yiṭij yeggan s uvelluy-is.*” (p.11)

“*Agwni est perdu en pleine montagne, il est situé dans un coin isolé. Le soleil se lève et se couche, chaque jour, sur le village d’Agwni*”

Dans le texte, l’opposition entre *Agwni* et *Ilmaten* correspond à l’opposition entre « plaine » et « montagne ». Ces deux entités s’opposent selon les deux sèmes du « haut » (pour *Agwni*) et du « bas » (pour *Ilmaten*). Ces toponymes ne se contentent pas de situer les deux espaces, géographiquement, mais portent en eux toute une masse de connotations explicitées au fil de l’histoire. Ces deux toponymes délimitent, à la fois, les frontières des espaces qu’ils désignent, mais aussi les frontières de deux groupes culturels. Ils ont fini par donner naissance à deux ethnonymes correspondant aux groupes humains qui y habitent. Dans *Tafrara*, nous parlons des « *At Ugwni* / les habitants d’*Agwni* » et des « *At Ilmaten* / les habitants d’*Ilmaten* ». Ces deux groupes culturels s’opposent à la fois par leurs espaces respectifs et par leurs différents modes vie. Ces deux toponymes marquent les frontières de deux identités différentes.

Si les toponymes ont donné lieu à des ethnonymes, le contraire est aussi valable. Il arrive qu’un ethnonyme fournisse de la matière à la création d’un toponyme²⁵⁶. C’est le cas du toponyme « *Tamurt n Yezwawen* » dont la composition permet de révéler l’ethnonyme complet de *Izwawen*, et du toponyme *tamazya* qui dérive de l’ethnonyme *Imaziyen* :

« *Yezra kan yella yisem yesdukklen imezdav n Tmazya : “Imaziven”.* » (p.23)

« *Il sait qu’ un nom rassemble tous les habitant de Tamazya : les Imaziyen* »

Si ces remarques mettent en évidence le lien qui existe entre l’homme et son espace, elles traduisent aussi le rapport qui existe entre l’identité de l’homme et l’identité de son espace. Comme le cite F.Chériguen : « [...] C’est toujours par la désignation toponymique que les lieux, en tant qu’espaces délimités existent et s’affirment pour les hommes²⁵⁷ ». L’identité de l’homme et l’identité de son espace s’influencent mutuellement. Les *At Ugwni* / habitants d’*Agwni* tirent leur identité de cet espace. En effet, *Agwni* est représenté dans le texte comme se situant à un endroit perché, isolé en pleine montagne, ce qui rend les habitants de cet

256. Cf. Foudhil CHERIGUEN, op.cit, p.41.

257. *Ibid*, p.41-42.

espace d'un caractère très renfermé, et très à l'écart du monde extérieur. Les « *At Ilmaten/ habitants d'Ilmaten* » tirent en partie leur identité de leur espace. Cet espace vaste, situé sur la plaine, fait de lui un lieu ouvert au monde extérieur. Aussi, les *At Ilmaten* sont considérés par les *At Ugwni* comme étant très libérés, et très relâchés vis-à-vis des mœurs. Cela a été le cas lorsque les *At Ilmaten* avaient décidé de scolariser leurs filles, chose à laquelle n'adhèrent pas les *At Ugwni* :

‘Sut Yilmaten γrant akk, d ayemmi ur sliKent di tselqab n At Ugwni. Win yekkren yer wayeḍ ad s-yini “Ilmaten yefkan tullas-nsen ad γrent, ur γur-sen nnif wala tirrugza”. (p.12)

“Les femmes des Ilmaten, sont toutes instruites, c'est pour cela qu'elles font toujours l'objet des critiques des habitants d'Agwni. Ils se disent: “les habitants d'Ilmaten qui ont scolarisé leurs filles n'ont ni point d'honneur, ni virilité”

Les toponymes de *Tamurt n Yezwawen* et *Tamazya* contribuent davantage à marquer leur identité ainsi que celles des groupes qu'ils abritent. Dire et nommer son espace, c'est dire son identité, lui permettre de s'énoncer toutes les fois où cet espace est cité. Le toponyme devient le vecteur de cette identité car « nommer un lieu, c'est le socialiser : c'est le partager et le faire exister autrement pour d'autres et pour soi-même [...] »²⁵⁸. La désignation toponymique devient un « enjeu possessif »²⁵⁹, et un outil de différenciation culturelle. Comme l'énonce J.C.Bouvier : « Il n'en reste pas moins que les toponymes et anthroponymes, aussi limitée soit d'un point de vue quantitatif, leur place dans la communication linguistique quotidienne, sont des indices très précieux de cette quête constante de l'identité culturelle »²⁶⁰. Nommer un espace et le présenter comme marquant une identité particulière c'est d'abord reconnaître l'existence de cette identité et ensuite souligner sa spécificité par rapport à d'autres identités.

I.2. Description des espaces dans *Tafrara* :

Le texte *Tafrara* regorge de morceaux descriptifs. Dès les premières pages du texte, notre attention est tournée vers cet être qui perçoit et qui décrit l'horizon qui s'offre à sa vue.

258. *Ibid*, p.57.

259. *Ibid*, p.42.

260. Jean Claude BOUVIER, op.cit, p.166.

Cet être qui prend en charge la description de cet espace est le narrateur dont une analyse plus fine a été menée lors du deuxième chapitre. Ce qui nous intéresse, ici, ce n'est pas ce « sujet percevant » mais la description qu'il nous offre de cet espace.

La première étape consiste à mettre en place les critères qui permettent de reconnaître les propriétés de ces espaces, et leurs modes de représentation. Si l'espace est avant tout défini par ses attributs et ses qualités sensorielles²⁶¹, il peut aussi être caractérisé de propriétés d'un autre ordre. Nous pensons, plus précisément aux propriétés culturelles que le narrateur et/ou les personnages peuvent assigner à un espace quelconque. Ces propriétés culturelles représentent autant une description qu'une définition de ces espaces. La première démarche consiste à repérer les différentes propriétés de ces espaces (qu'elles soient sensorielles ou culturelles) pour ensuite les découper en unités sémiologiques. Ces sèmes seront regroupés, par la suite, selon le principe de similitude, d'opposition ou de récurrence pour tenter de repérer les isotopies qui font que les espaces, d'apparence différents et autonomes, s'unissent dans une sorte de code qui finit par produire ses propres effets de sens.

Dans *Tafrara*, le narrateur nous présente d'abord une vue panoramique de cet horizon qui s'offre à sa vue. Il passe ensuite de la description de cet espace englobant vers une description plus fragmentée des micro-espaces : rues, maisons, boulevards, etc. La constitution des espaces dans *Tafrara* se base, le plus souvent, sur le principe d'« hétérotopie²⁶² », c'est-à-dire qu'un espace se définit toujours par opposition à un autre. Mais plusieurs catégories peuvent être envisagées. Il y a, par exemple, « *axxam n Yidir* /maison de *Yidir* » qui est décrite comme étant un endroit calme et vide, s'opposant à « *axxam n Ccix Hmed* /maison du *Ccix Hmed* » et « *axxam n Lħağ Arezqi* /maison de *Lħağ Arezqi* », décrits dans le texte comme étant des lieux bruyants et surpeuplés de monde. Cette opposition prend son plein sens lorsqu'on parvient à établir le rapport entre ces différentes descriptions avec une vieille valeur des *Izwawen* concernant cet amour insensé qu'ils ont pour les familles nombreuses (voir chapitre 2). La petite famille à laquelle appartient *Yidir* explique peut être le fait que celui-ci, lorsqu'il était enfant, se faisait toujours harcelé par *Akli* qui, d'ailleurs n'hésitait pas à manquer de respect à *Jeğğiga* (mère de *Yidir*) en l'absence de *Lwennas*. Ce fait explique, peut être aussi, le désir de *Lwennas* de voir son fils marié et père de ses petits enfants, ou encore cette angoisse permanente qui le gagne à chaque fois qu'il songe à l'éventualité de perdre son fils unique. Cet exemple montre combien une description des

261. Les propriétés sensorielles sont celles qui se rapportent aux cinq sens de l'être humain.

262. Marcel NJEUKAM NOUAGO, op.cit.

espaces, d'apparence simple, parvient à générer tout un discours sur l'identité. Mais d'autres cas similaires sont présents dans le texte. Certains espaces peuvent s'opposer ou se compléter selon le sème que l'on choisit de mettre en avant.

Si au niveau de l'axe paradigmatique, les deux espaces *Agwni* vs *Ilmaten* s'opposent selon le sème différentiel du « mode de vie », au niveau syntagmatique, ces deux espaces s'unissent pour s'opposer à d'autres espaces, selon d'autres sèmes. Le couple *Agwni* vs *Tamanayt* s'oppose sur la base du sème différentiel de la beauté. Le texte déploie tout un champ lexical exprimant la beauté d'*Agwni* contrairement à *Tamanayt*, qui se charge d'un ensemble de sèmes négatifs (bruits, air pollué, surpeuplement, odeur nauséabonde, etc) traduisant sa « non beauté ».

“Tifirellas n yillel tezzint vef iverruba, ma yella kra ara d-leqqdent. Zzhir mač č čči d izli. I tikkelt tamenzut i iwala tamaneyt. Qqaren-as tecbeḥ, netta ur iwala ccbaha-s. Ur tt-yessin. Almi i t-id-sukken Berwageyya, i rsent wallen-is fell-as. “Da tura i ixeddem baba ! Tif-itt tmurt. Da ula d azwu ur yelli, vas yella azgen deg-s d awwu ” i yeqqar weḥd-s, weḥd-s. »(p.139)

“Les hirondelles au dessus de la mer voltigeaient autour des bateaux cherchant à picoter quelque chose. C'est pour la première fois qu'il voyait “tamaneyt/la capitale”. On lui décrivait sa beauté, mais lui n'a rien vu de cela. Ce n'est qu'après sa sortie de Berwageyya, qu'il l'ait vu. “c'est donc ici que mon père travaille! Tamurt est plus belle. Il n'y a pratiquement pas d'air pur, même là où il y'en a, la moitié n'est que fumée” c'est ce qu'il se disait tout seul.”

Le couple *Tizi Wezzu/ Bgayet* vs *Tamanayt* s'opposent sur la base de leurs propriétés culturelles. Les deux espaces *Tizi Wezzu* et *Bgayet* sont frappés d'une première détermination : « *d tamanayt n Yezwawen/ c'est la capitale des Izwawen* ». *Tizi Wezzu* est défini, en premier lieu, par sa dimension culturelle. Ces deux espaces *Tizi Wezzu* vs *Tamanayt* tendent à instituer l'opposition entre le « culturel » et le « national ». Cette opposition devient plus pertinente lorsqu'on confronte les espaces de « *Agwni, Ilmaten, Tizi Wezzu, et Tizi n At Sica* » aux espaces « *Tamanayt, Bab-zzwar* ». Ces deux pôles s'opposent sur la base du sème différentiel de la « beauté ». Le premier pôle se charge d'un ensemble de sèmes positifs

exprimant la beauté de ces espaces contrairement au second pôle surchargé de sèmes négatifs et dévalorisants. Ces deux catégories s'opposent aussi par leurs propriétés culturelles, puisque la première est relative à l'espace des *Izwawen* tandis que la seconde peut être considérée comme un espace étranger à la culture des *Izwawen*. Cela est même confirmé par l'usage que fait le narrateur des toponymes, lorsqu'il parle de *Tamurt* au sens de « pays des *Izwawen* » et de *Tamurt* au sens large de « pays *Lzzayer* ». Pour éviter l'interférence de sens entre ces deux espaces, nous parlerons de *Tamurt I* pour le premier et de *Tamurt II* pour le second.

Si l'on met en avant les propriétés sensorielles de ces deux espaces, il est possible de constater que pour *Tamurt I*, tout un arsenal de sèmes positifs exprimant la beauté de cet espace, est mobilisé. Du côté du code olfactif, il y a une mise en évidence de l'odeur enivrante de cet espace. Du côté du code visuel, il y a une énumération des éléments qui constituent cet espace : « *idurar/montagnes, igenwan/cieux, etc* », mais aussi une description des couleurs qui font toute sa beauté : le blanc pour exprimer la beauté de cet espace, le vert pour signifier la vie qui peuple cet espace, etc :

« Igenni yezzegzew d ayen kan, akken tezzegzew tmurt s ddaw-as. Mlalen idurar d yigenwan ansi i d-uvalent wallen. Amzun s-yenni i d-tuval tmurt ; amzun s-yenni i d-fflen di sin. » (p.07)

« Le ciel bleuissait de la même manière que l'était « Tamurt » qui se trouvait en bas. Les montagnes et les cieux se croisaient aux points de l'horizon. Comme si c'était par là que commençait Tamurt, par là qu'ils se déversaient tous les deux ».

Lorsque nous passons au second pôle, c'est-à-dire *Tamurt II*, il est plus difficile de retrouver toutes ses propriétés pour la simple raison que les éléments descriptifs le concernant se font beaucoup plus rares. Le texte *Tafrara* s'ouvre sur la description de *Tamurt I*. Celle-ci se développe au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire mais en même temps, elle se réduit au fur et à mesure que l'on s'éloigne de cet espace vers *Tamurt II*. Parmi les rares passages où il est décrit, cet espace se charge de plusieurs sèmes négatifs : « saleté, odeur nauséabonde, air pollué, absence de confort, etc ». Au niveau des propriétés culturelles, l'accent est directement mis sur l'identité de *Tamurt II* : elle est arabe : Il y a donc, une opposition entre l'espace « *Azwaw/Amaziy* » et l'espace « arabe » :

« *Ur yelli wi bnan vef aya... Afen-d, am wid i d-yekkren si targit, ziv Lezzayer-nsen d taεrabt ; tella d taεrabt ; ad tuval d taεrabt ; ad teddu s taεrabt ; ver taε erabt s weqlaqal... arway amenzu d wa. » (p.42)*

« *Nul ne s'attendait à cela... comme quelqu'un qui s'était réveillé brusquement d'un rêve, finalement leurs pays Lzzayer est arabe, il était arabe, il deviendra arabe, il avancera avec l'arabe, vers l'arabe, au trot... c'est la première calamité ».*

Le foisonnement des descriptions relatives à *TamurtI* équivaut à une valorisation de l'identité de l'*Azwaw*. L'attribution de propriétés sensorielles positives, à travers les couleurs, les sons, des odeurs, s'inscrit dans la même perspective. Ce caractère identitaire dont se dotent les descriptions n'est mieux observable que lorsqu'il est mis en opposition avec l'espace *TamurtIII*. La confrontation identitaire de ces deux catégories se concrétise par la nomination d'une capitale pour *Tamurt n Yizwawen* qui est *Tizi Wezzu* et *Bgayet*. Nommer une capitale pour un espace c'est avant tout l'instituer. La revendication identitaire passe, dans *Tafrara*, par la mise en avant d'un espace²⁶³ qui lui est propre. Mais opposer *Tizi Wezzu* qui est la capitale des *Izwawen* à *tamanayt* qui est la capitale de *Lzzayer* c'est avant tout accorder la primauté au « local » sur le « national », et mettre en avant l'identité culturelle par rapport à l'identité nationale. Mais cette répartition différenciée de la description des espaces et de leurs différentes propriétés ne fait que souligner davantage la différence entre « identité du Moi » et « identité de l'Autre ». Le jeu de la confrontation identitaire n'est plus l'enjeu des personnages uniquement, mais aussi celui de leurs espaces.

II. La fonction de l'espace :

L'étude des toponymes et des propriétés de l'espace marquent définitivement la rupture de l'espace avec le morceau descriptif exclusivement ornemental. L'espace devient l'objet d'un discours explicite ou implicite s'inscrivant dans une conception, une certaine vision du monde. Il est alors doublement signifié et doublement « sémantisé ». Le texte romanesque « le désigne, et lui donne sens, de multiples façons et sur de multiples plans²⁶⁴ ». C'est cette figuration de l'espace ou des espaces qu'il sera question de problématiser.

263. L'espace est l'un des critères objectifs sur lequel se base la définition de l'identité. Cf. Denys CUCHE, op.cit, p. 86.

264. Henri MITTERRAND, op.cit, p.189.

II.1. le lieu et l'action :

Prendre l'espace comme lieu, c'est le considérer comme étant susceptible de contenir l'action, mais c'est surtout le prendre comme un lieu faisant l'objet d'un discours (qu'il soit explicite ou implicite²⁶⁵). Dans le roman, plusieurs classes de lieux coexistent. Ce dernier contient plusieurs zones et parfois plusieurs mondes. Dans toutes leurs diversités et dans tous leurs éclatements, ces lieux entretiennent des rapports dont la dynamique peut être traduite au niveau de la dynamique des déplacements des personnages. En effet, les lieux (espaces) remplissent de multiples fonctions qui peuvent être d'une importance égale aux actions. L'espace est à la fois un circonstant (il contient les actions narrées) mais peut devenir « une sorte de protagoniste de l'action²⁶⁶ ». Ces espaces n'assument pas tous les mêmes fonctions car certains sont plus favorables à produire telle ou telle type d'action, que d'autres. Ce qui serait intéressant, c'est de décrire la topographie de l'action, de repérer ses fonctions dans son rapport avec les autres modalités (le personnage, par exemple), pour essayer de dégager la valeur symbolique et idéologique liée à sa représentation. Ce sont ces éléments qui fondent l'étude de la narrativité du lieu. Comme l'énonce H.Mitterrand : « Dans ses structures profondes, le roman ne tient son harmonie et son efficacité que de la rigueur des relations paradigmatiques et syntaxiques qui unissent entre eux les actants, les actions et les circonstants²⁶⁷ ».

Il ne sera pas question, ici, d'inventorier les différents espaces ni de les classer selon leurs natures (lieux périphériques, lieux topiques, etc). Les espaces, qu'ils soient proches ou éloignés, privés ou publics, topiques ou périphériques, se rejoignent au moment de l'action pour former des lieux favorisant telle ou telle type d'action. Il s'agit à présent de voir comment l'espace, le personnage et l'action se déterminent et se combinent pour produire une typologie des lieux. Certes, il n'existe pas de théorie constituée de la spatialisation narrative mais plusieurs voies de recherche se sont constituées. Ce qu'appellait G.Bachelard « poétique de l'espace » est, selon Mitterrand, la meilleure représentation de cette orientation²⁶⁸. Celle-ci se penche sur les valeurs symboliques que véhiculent les paysages (lieux de séjour, maisons, etc.) perçus par le narrateur ou par les personnages ainsi que les différentes oppositions de lieux qui peuvent se dessiner dans le texte. Mais ces oppositions sont étudiées à l'écart du

265. *Ibid*, p.189.

266. Paul ARON et Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, *op.cit*, p. 192.

267. *Ibid*, p. 205.

268. *Ibid*, p.193.

reste du système topologique et encore moins avec l'ensemble des composantes narratives. C'est ce que nous allons tenter de faire dans l'analyse qui va suivre.

Nous avons signalé au préalable qu'il n'y a point de personnages qui ne soient inscrits dans un espace donné. Les différentes modalités du récit s'interpénètrent et s'influencent mutuellement. Il en est de même pour la modalité de l'espace et celle du personnage. Tentons à présent d'élaborer une carte relative à la topographie de l'action et aux principaux déplacements des personnages. Le héros de cette histoire est *Yidir* qui habite à *Agwni*, aux côtés de sa mère. Son père *Lwennas* dû s'installer à la capitale *Lzzayer tamanayt* pour y travailler, et ne rentre à *Agwni* qu'une fois par mois ou deux mois. Durant son absence, c'est *Yidir* qui endosse la charge d'homme de la maison. *Yidir* grandit à *Agwni* et se scolarise au lycée des *Ilmaten* où plusieurs grèves ont eu lieu suite aux différents événements survenus à *Tizi Wezzu*. A *Agwni*, il y a *tamadayt* qui est l'endroit où *Yidir* et ses amis ont l'habitude de se retrouver pour se reposer et aborder tous types de sujets : grèves, situation politique du pays, etc. Après avoir échappé une première fois au ratissage des policiers, *Yidir* se retrouve la seconde fois embarqué à la prison de *Berwageyya*. A sa sortie de prison, il poursuit ses études, obtient son baccalauréat et part s'installer à *Bab-zzwar* pour y poursuivre ses études supérieures. A « *tasdawit/université* », il découvre un autre monde où les valeurs universelles prennent leurs pleines significations. Mais un jour, une bagarre se déclencha à la cité *Bab-zzwar* et *Yidir* se retrouve entraîné une seconde fois au commissariat de police pour y subir un interrogatoire et une torture des plus atroces. Il succombe à ses blessures à *Lzzayer*, et fut rapatrié à *Agwni* pour y être enterré, dans sa terre natale. Voilà de manière générale, les principaux déplacements effectués par *Yidir*, dans *Tafrara*. Ces différents mouvements mettent en évidence la présence de plusieurs zones qui ne se croisent qu'à travers les différents déplacements des personnages.

Dans *Tafrara*, les descriptions traduisent d'emblée ce lien unissant les personnages à leurs espaces. Elles mettent en avant, non seulement, les propriétés de ces espaces, qu'elles soient culturelles ou sensorielles, mais décrivent par la même occasion, les personnages. Tous les éléments sont disposés de sorte à signifier cette fusion qui existe entre le personnage et son espace :

“Yal tivilt tesmuqqul di tayed. Di tilawt yiwet-nsent akken llant. Amzun yiwen ufus i tent-yebnan. Akken llan imezdaven-nsent, yiwen umahil-nsen ; yiwen uybel i ten-yesdukkulen ; yiwen ubrid i ttaven di yal taluft. » (p. 10)

“Chaque colline contemple sa voisine. En réalité, elles sont toutes les mêmes. Comme si elles étaient bâties par la même personne. Comme c’est le cas aussi pour leurs habitants qui ont tous le même programme, font face au même souci, et qui prennent le même chemin face à tout problème”.

A partir du moment où les personnages prennent existence dans un espace donné, ils ne peuvent rester insensibles au monde qui les entoure. L’identité des personnages n’est pas uniquement la somme de leurs caractéristiques physiques ou psychiques, naturelles ou culturelles. Mais elle englobe aussi l’ensemble des facteurs extérieurs qui modulent leur existence. A partir de là, il serait intéressant de repérer l’impact que peuvent avoir ces espaces sur la psychologie des personnages, leurs actions mais surtout sur leurs identités.

II.1.1. Les lieux familiers:

Les personnages de *Lwennas* et de *Yidir* sont ceux qui effectuent les principaux déplacements entre *Agwni* et *tamanayt*. À travers toutes ces navettes, les personnages finissent par produire leurs propres discours à propos de ces espaces. Pour *Yidir*, « *adrar*/la montagne », est le seul espace où il puisse réellement se reposer. Lorsqu’il y passe du temps, il finit par se sentir léger, vivant et libre. Cet espace lui procure un bien être fou car, tout en lui, lui rappelle et lui affirme son identité : l’odeur enivrante, la couleur jaune du genêt, etc. Pour marquer davantage l’identité de cet espace, *Yidir* inscrit son nom en caractère *tifinay* sur le tronc d’un arbre.

«Akken yehma uzal, yuli s adrar. Dinna i yesgunfuy mi yerfa nev yeεya. Akken kan ara yekcem di tasmuđi n umadav, tafekka-s ad tifsus. Ccna n yegdađ yessefsuy-it. Ad iteddu ad itekkes, da d taseđta, da d tajeđđigt ara yeđđ ddaw tanzarin-is alamma tsallew. Yebded ver yiwen n useklu d azuran, yeffel nnig wiyađ di tevzi, d tazanet. Ijebd-d lmus, injer fell-as isekkilen n tfinav, yura fell-as isem-is. Ad t-yeđđ d izen i wid ara d-yawin abrid-nni deffir-s, ad t-id-afen.» (p.33-34)

« Dés que le jour atteint son point culminant de chaleur, il est monté vers la montagne. C’est là bas qu’il se repose lorsqu’il est furieux ou fatigué. Dès qu’il commence à ressentir la fraîcheur de la forêt, son corps devient plus léger. Le chant des oiseaux l’allège. Il marche, et cueille une branchette par- ci, une fleur par- là, qu’il place sous son nez jusqu’à ce qu’elle se fane. Il s’est mis debout face à un gros arbre, plus

grand que tous les autres, c'était un chêne. Il avait pris un couteau de sa poche, et avait inscrit en lettre du tifiniay, son nom. Il allait le laisser comme message pour tous ceux qui allaient emprunter le même chemin après lui, pour qu'ils le trouvent ».

Cette vitalité que lui procure cet espace s'estompe au fur et à mesure que *Yidir* s'en éloigne. Un sentiment de malaise le gagne dès qu'il quitte *Agwni* pour rejoindre *Bab-zzwar*. Les mêmes sentiments d'inconfort et d'instabilité sont ressentis par *Lwennas* lorsqu'il se retrouve sur son lieu de travail, à « *Tamanayt/* la capitale ». Ce malaise que ressent *Lwennas* est aussi la résultante d'un manque de liberté :

“Nekk di Lezzayer tteassan-iyi ur zriv vef acu, zgan d uberdi-w... Yiwen yenna-yi imi d azwaw kan...Kra n wanda yella uzaw fkan-as yiwen ad t-ias. Amzun izwawen-a s anwa igenni i deg i d-vlin...” . (70)

« Moi, à Lzzayer, ils sont toujours entrain de me guetter je ne sais pourquoi, ils sont toujours à mes trousses. L'un m'avait dit que c'était par ce que je suis un Azwaw... Partout où il y avait un Azwaw, on lui avait coltiné quelqu'un pour le surveiller. Comme si les Izwawen tombaient du ciel...».

Le lien établi entre les personnages et leurs espaces est crucial. Dès que les personnages quittent leurs espaces, ils se sentent déstabilisés, mal-à-l'aise, étouffés. Ce rapport fusionnel entre les personnages et leurs espaces est rendu par l'image de la « terre-mère ». Un rapport privilégié qui s'intensifie et se durcie surtout lorsqu'ils se retrouvent en terre d'exil :

“Tamurt ur telli fell-as tatut, Imaziyen ddren i wakar-nsen. D illeliyen deg wakar-nsen, s wakar-nsen. Tamurt deg wulawen i tezga. yas teč č čča-ten lverba, vas mmven timura n medden, du leqrar akal-nni i ten-id-yurwen ad sen-yessiwel. D akal n lejdud ad sgunfun degs, asgunfu aneggaru, asgunfu amexlal. »(p.09)

« Tamurt ne peut être oubliée, les Imaziyen vivent pour leurs terres. Ils sont libres dans leurs terres, grâce à leurs terres. Bien que l'exil ait pris toute leur vie, et qu'ils se soient implantés dans des pays étrangers, mais leurs terres finissent toujours par leur faire appel. C'est dans la terre de leurs ancêtres qu'ils trouveront le repos, le dernier repos, le repos éternel. »

I.1.2. Les lieux étrangers :

Dés les premières pages du roman, le narrateur tend à mettre en valeur la beauté de l'espace *tamurtI*, notamment à travers la description valorisante des trois espaces : *Agwni*, *Ilmaten*, et *Tizi n At Sica*. Mais le rapport des personnages à cet espace n'est pas toujours aussi idyllique. Car la beauté de ces espaces ne cache pas les séquelles des différents sacrifices qu'ils ont dû consentir, ni la réalité d'un peuple qui a toujours été aliéné. Les personnages dans *Tafrara* sont décrits comme étant marginalisés par un espace qui est pourtant le leur. Cette situation est parfaitement rendue par l'image de rupture du lien maternel :

“Tamrawt yid-sen, vef uḡar, lehḡun deg ubrid, war awal, sikkiden kan anda srusen iḡarren-nsen. Isebbaḡen llexsen, ixmir yuli-ten almi d adrar ufud. Teddun, ggumman ad awḡen. Seg wasmi mezziyit nitni d yiwen ubrid i ttawin. Ur tbeddel fell-asen, ur ten-id temmuḡel tmurt i ten-id-yefkan, ur sen-tezmir. . » (p.21)

“Ils étaient une dizaine à marcher à pied, ils marchaient dans la rue, sans dire mot, ils regardaient seulement où ils allaient poser leurs pieds. Les chaussures étaient mouillées, la boue leur arrivait jusqu'au tibia. Ils avançaient sans pouvoir arriver. Depuis qu'il étaient petits, ils empreintaient le même chemin. Rien n'avait changé, Tamurt qui les avait enfanté, leur a tourné son regard, elle ne peut les prendre en charge”

Cette « terre-mère » ne cesse de rejeter ces enfants qui, pourtant lui ont toujours été fidèles. Malgré tous les sacrifices consentis, le lien maternel établi entre *Tamurt* et ses enfants, se fond et se rompt petit à petit. Cette rupture entraîne un sentiment d'étrangeté. Les personnages de *Tafrara* finissent par se sentir étrangers dans un espace qui leur appartient. Cette perte de l'espace, traduit implicitement la perte d'une identité :

“At Ugwni, am wiyāḡ, gren tamawt s tmurt-nsen tuḡen, tsus··; ladva nutni, ugar wiyāḡ, afen-d iman-nsen d imaggaren di tmurt i ten-id-yurwen ; di tmurt n lejdud nsens”
(p.25)

« Les habitants d'Agwni, comme tous les autres, ont pris conscience que leurs pays est malade, pourri... eux, surtout, plus que les autres, se sont retrouvés tels des étrangers dans le pays qui les avait enfanté ; dans le pays de leurs ancêtres ».

I.1.3. Les lieux de souffrances :

Si l'espace de *Lzzayer* dans sa totalité, est un espace aliéné où le peuple est privé de sa liberté et de son identité. La prison de *Berwageyya* est le lieu qui matérialise ce côté sombre et pourri de *Lzzayer*. La souffrance que subit *Yidir* à *Berwageyya* est autant morale que physique. *Berwageyya* est l'espace du déni des libertés, mais aussi, le lieu où les personnages sont privés de toute identité. C'est le cas pour le personnage de *Yidir* qui avait subi une torture des plus atroces pour avoir simplement parlé dans une langue autre que l'arabe à ses parents. Les personnages, à *Berwageyya*, ne sont pas privés uniquement de leur identité culturelle mais aussi de toute identité humaine. Les descriptions de *Berwageyya* brossent plusieurs scènes qui frôlent les limites du bestiaire. Cette souffrance qu'affligent les espaces aux personnages a des répercussions très fortes sur leurs psychologies. *Yidir*, qui a toujours mis en avant son principe de lutte pacifique, s'est retrouvé, à sa sortie de *Berwageyya*, complètement métamorphosé. L'idée de commettre un crime gagnait pour la première fois son esprit (voir chapitre 3). Mais *Berwageyya* n'est que le prototype de ce que deviendra l'espace *Lzzayer* au fil du temps. Selon *Azwaw*, tout le pays est en voie de devenir une énorme prison où toute liberté sera occultée :

« Akka alamma tuxal akk Lezzayer d lħebs ameqqran. Ula d nnig lkanun ad av-yuval d lħebs, i iman- nnev ; yal wa ad yettawi lħebs deg wallav-is ; yal wa d amehbus n yiman-is... » (p.127)

« Ce sera ainsi jusqu'à ce que Lzzayer devienne une énorme prison. Dans chaque maison, ce sera une prison pour nous, chacun portera une prison dans son esprit, chacun sera prisonnier de lui-même... »

La souffrance qu'infligent ces espaces aux personnages est avant tout identitaire. Elle équivaut à une occultation des droits et des libertés, mais elle est, surtout, reliée à un processus de déni identitaire. Ces espaces font violence sur les personnages pour en faire des êtres humains au second degré, c'est-à-dire des êtres dénués de toute identité.

II.1.4. Les lieux d'apprentissage :

L'école dans *Tafrara* n'est pas un lieu d'apprentissage selon *Yidir* car leur histoire et leur identité y sont complètement niées. L'absence d'apprentissage approprié est palliée par des expériences individuelles et collectives effectuées dans d'autres lieux. En effet, cet

apprentissage se fait d'abord dans la rue, à travers les différentes conversations qu'ont *Yidir* et ses amis. C'est aussi dans la rue que *Yidir* reçoit, par le biais de *Meqqran*, les fameuses lettres du *Tifinaɣ*. *Yidir* a acquis toute l'expérience du combat dans la rue, lors des affrontements mais aussi à travers les longues discussions qu'il eut avec *Dda Hemmu*. La forgerie de *Dda Hemmu* est le lieu où *Yidir* acquiert une grande partie de sa socialisation politique

Cet enseignement biaisé qu'assure « *ayerbaz/l'école* » est compensé par d'autres espaces. L'apprentissage de l'Histoire, de la sexualité, des valeurs du groupe se fait dans les espaces du dehors. C'est le cas de « *tajmaet* » qui est le lieu où les plus jeunes font l'expérience de leur identité collective. A « *tala/ la fontaine* », c'est au tour des femmes de s'initier à la vie sociale. C'est dans ce lieu qu'elles s'échangent les dernières informations, et qu'elles règlent leurs différents conflits. Mais à « *lexla/ forêt* » un autre type d'apprentissage est assuré, pour les plus jeunes. C'est à cet endroit que ces derniers s'initient à la vie sexuelle et en font l'expérience :

“Yal amezyan, yessefk ad yissin meqqar kra di tmeddurt-is tazfit. Ayen i senttwagedlen deg uxxam, ur t-qqaren deg uverbaz, lemmden-t di lexla nev di tmedwa. ɣas ad ttwakellxen tikkelt nev snat. Mi yemmed uqcic, tamrawt iseggasen, amur ameqqran yessen-it deg igan n tayri.” (p.26)

“Tout jeune garçon doit connaître un minimum sur sa vie sexuelle. Ce qui leur est interdit à la maison, qui n'est pas étudié à l'école, l'apprennent à la forêt ou dans les fontaines. Ils peuvent être piégés une ou deux fois. Mais dès qu'un garçon atteint ses dix ans, il est au courant de la plupart des choses qui se passent dans le monde de l'amour »

II.1.5. Les lieux de luttes :

Ce sont les lieux où l'activité de militantisme trouve son plein essor. Ils sont de deux types : les lieux qui génèrent une lutte pacifique et ceux qui entraînent une lutte violente. Pour le premier type, nous pensons entre autre à « *ayerbaz n Yilmaten/ école des Ilmaten* » qui a enregistré plusieurs grèves suite aux événements survenus à *Tizi Wezzu* :

“Svezfen asunded-nsen. Ddurt ur kcimen ad ɣren, ur č č ččîn tagella i d-nnawlen deg uverbaz.” (p.40)

“Ils avaient prolongé leur grève. Une semaine qu’ils ne sont pas rentrés en classes, qu’il n’ont pas touché à la nourriture préparée à l’école ».

Tasdawit est le lieu où *Yidir* a pu toucher à plusieurs valeurs modernes, comme celle de la liberté d’expression. C’est dans ce lieu que *Yidir* entend entreprendre sa lutte pacifique :

« Akken yebvu yili, iveblan d usirem n tmetti ufraren-d di tesdawit ; netta yemlal-iten, yennul-iten, dinna, rnan-as-d di tmusni. » (p.183)

«Quoi qu’il en soit, les soucis comme l’espoir d’une société émergeaient de l’université ; il les avait rencontrés, il les avait touchés, là, il avait gagné en instruction ».

Le second type de lieux est celui de la lutte violente. C’est le cas de la rue ou plutôt des rues de *Tizi Wezzu* qui ont abrités de nombreux et violents affrontements dont les traces demeurent même après le refroidissement des heurts :

« Tamdint n Tizi-wezzu, tufa-d iman-is d tamaneyt n Yezwawen, nettat d Bgayet. Deg wass tettevduv d imdanen i d-iserrun deg idurar, tameddit tettvima d tilemt, slid imezdaven-is. Di yal tivmert n izenqan n temdint, takemmict n yemsulta, εussen. Deg iberdan, qqiment ccwami n tsegrarabin yerɣan di herwel-nni yezrin” (p. 75)

“ La ville de Tizi-Wezzu est la capitale des Izwawen, elle et Bgayet. Dans la journée, elle est surpeuplée de gens qui descendent depuis la montagne. Le soir, elle reste vide, seule avec ses habitants. Dans chaque coin des ruelles de la ville, il y a un groupement de policiers qui guettent. Les rues portent les traces des pneus brûlés lors des agitations passées ».

La mise en place d’une typologie des espaces ne peut prendre son plein intérêt que si l’on parvient à former une interprétation relative à son sens. La constitution de ces espaces, leur disposition en différentes classes de lieux comprennent-elles une dimension identitaire ?

Les espaces dans *Tafrara* sont décrits au fur et à mesure que les personnages avancent dans l’histoire. A travers ces différents déplacements, les personnages finissent par ressentir des charges émotionnelles lorsqu’ils sont confrontés à un espace quelconque : répulsion, joie, confort, malaise, sont autant de sentiments qui gagnent les personnages lors de leurs exploration des espaces.

En effet, le narrateur fait jouer ces différents espaces et les dispose de sortes à produire certains effets sur les personnages. Cet « effet-espace » se décline en deux grandes catégories de lieux : les lieux euphoriques et les lieux dysphoriques. Certains espaces entraînent un sentiment de malaise chez les personnages. C'est le cas de l'espace « *ayerbaz/école* » où *Yidir* a l'impression de ne rien apprendre de son histoire ou de son identité. C'est le cas aussi pour l'espace *Lzzayer tamanayt*, qui n'a procuré à *Lwennas* qu'inconfort et fatigue depuis le jour où il a dû s'y installer pour travailler. *Yidir* fait aussi une expérience dysphorique de l'espace *Bab-zzwar* qui entraîne en lui un sentiment d'angoisse et d'étouffement. Mais *Berwageyya* est le lieu qui le priva de tout droit, de toute liberté et surtout de toute identité. La consommation que fait *Yidir* de ce lieu est sans doute l'une des plus traumatisantes de l'histoire.

En contraste avec cette expérience dysphorique des espaces, une autre consommation des lieux, plus euphorique, est décelable au niveau de certains personnages. Le narrateur ouvre le bal, dès les premières pages du texte, sur un ton joyeux et euphorique. La description qu'il nous offre sous-tend la présence d'un lieu beau et exaltant. Les personnages se sentent plus à l'aise, plus vivants dans certains espaces que d'autres. *Lwennas* retrouve son plein confort lorsqu'il est chez lui, et prend du mal à quitter son foyer pour retourner à *Tamanayt*. *Yidir* se sent aussi plus à l'aise, et plus vivant lorsqu'il est à *Agwni*, à *Ilmaten* ou à *Tamadayt*. Mais ce sentiment euphorique gagna aussi *Yidir* lorsqu'il a mis les pieds pour la première fois à l'université de *Bab-zzwar*, lieu des libertés d'expression. Les espaces dans *Tafrara*, aussi éclatés qu'ils soient se regroupent pour former cette double articulation des espaces en lieux euphoriques et lieux dysphoriques.

Cette répartition tend à construire deux types de lieux : ceux où les personnages ont la possibilité d'exprimer librement leur identité et les lieux où cette identité est complètement stigmatisée, voire niée. En effet, les lieux dysphoriques sont les endroits où les personnages se trouvaient privés de leur identité culturelle, linguistique et humaine. A ces espaces, se substituent les lieux euphoriques où les personnages peuvent laisser libre court à ce qu'ils sont réellement, à leur véritable identité. A partir de là, il est possible de conclure que la disposition de l'espace narratif en surface enclot tout un discours idéologique en profondeur. Etre attentif à ces micro-signes, c'est accélérer le pas vers la découverte de toute la charge identitaire qui les caractérise. Mais il serait vain d'étudier le rapport personnage-espace, sans se pencher sur son corollaire qu'est le temps. C'est ce que nous allons entreprendre dans le point suivant.

III. Les espaces face à l'épreuve du temps :

La question du temps en tant que modalité, ayant ses propres caractéristiques et ses propres modes de fonctionnement, ne sera pas abordée dans notre travail. Mais là, n'est pas une raison pour ne pas étudier l'impact du temps, en tant qu'entité abstraite, sur la question de l'espace. La narrativité de l'espace ne se limite pas à déceler dans les relations qu'entretient cet espace avec le personnage, mais aussi dans ses rapports avec la notion de temps.

III.1. Le statique :

Les descriptions, dans *Tafrara*, mettent souvent l'accent sur l'aspect statique de certains espaces, décrits dans leur totale immobilité. Dans certains d'entre eux, rien ne bouge. Les tableaux qui se dressent présentent quelques espaces comme figés, favorisant par là une mise en scène du statique. C'est le cas dans le passage qui va suivre, où le narrateur nous décrit l'espace « *tajmaet/ Agora* » :

“Si zik n zik i yiwet-nsen. Lemmer ad d-yenṭeq umkan-nni ad d-yini cfiv-d i tsutwin urarent fell-i, qqiment fell-i... ur nbeddel am nekk am nutni, am tsutwin n yimira. » (p. 14)

“Depuis toujours qu'elle étaient les mêmes. Si cet endroit pouvait parler, il dirait je me souviens des générations qui jouaient ici, qui sont restées ici... nous n'avons pas changé, comme moi, comme eux, comme les générations actuelles ».

Tout semble coagulé dans cet espace. Le narrateur lui accorde la faculté de la parole pour pouvoir exprimer cette immobilité qui le caractérise et ce figement dans lequel il est suspendu. Cette faculté de la parole est complétée par celle de la « mémoire » que le narrateur lui assigne avec le verbe « *cfiv/ je me souviens* ». Cette mémoire est mise en service pour signifier cet aspect statique des espaces. Ces derniers ont résisté à l'épreuve du temps. Ils sont témoins, non seulement, des générations passées mais aussi de la génération actuelle. Nul d'entre eux n'avait changé.

« Zrin iseggasen izuvar ur ttwakerzen, abelluḍ yesken-d iman-is ziv yettmaččč č a, zḍid ula d netta. Am akken zḍidet tebrayt d yemvan niḍen deg ivuraren nev deg wussan n tṭrad. Σeddan akk, ḡḡan limara-nsen ; ḡḡan tuggdi n laz di tmurt ; ḡḡan ccwami deg

ixfawen i tent-ineblen, yeqqimen deg-sen d aktay, d arzagan, teħrez tsuta i tayed. Ġġan limara-nsen di tmurt, deg wakal; di yal tivmert ibedden, di yal asarag.” (p.10)

« Les années sont passées sans que les plaines ne soient labourées, les glands se sont révélés être mangeables, doux, eux aussi. De la même manière que le deviennent quelques grains et d'autres plantes dans le désert ou lors des périodes de guerre. Elles sont toutes passées laissant leurs traces ; laissant la peur de la famine dans Tamurt ; laissant des cicatrices dans les esprits de ceux qui les ont connues ; qui sont restés tels des souvenirs, amers, que chaque génération transmet à une autre. Ils ont laissé leur marque dans Tamurt, dans la terre, dans chaque coin encore debout, dans chaque place ».

Depuis les périodes de guerre, ces espaces n'ont guère changé. Ils portent en eux l'inscription des temps difficiles et des périodes de misère. Les séquelles qui en ont résulté restent gravées en eux, tels des fossiles, permettant de reconnaître et de transmettre le poids de toutes ces années. Ces espaces, comme s'ils s'acharnaient à préserver ces séquelles, à rester statiques de sorte à transmettre cette mémoire du temps passé. Le statique devient telle une enveloppe du temps en mouvement. Cette immobilité et ce figement des espaces permettent de transmettre l'histoire et la mémoire. Le statique n'est plus réduit à une simple contemplation d'un espace sans mouvement. L'expérience du statique se cristallise en une sorte de reflet ayant pour but de maintenir et de transmettre la mémoire.

“Idurar, uvalen d iberkanen si lħif yekkan fell-asen, si tækkmin refden ;ddren yal imen vi, quzmen yal times. ġas akka yekka wannect-a fell-asen, ur ġin i ten-te ġġi temlel d ccbaħa. Imi ccbaħa nsen d imezda ven nsen. Cebħen imi i d-zegren leqrun ssadren izuran, meblen-ten ur rkin, ur nnegzan, ur ttwagezmen” (p.10)

“ Les montagnes ont été noircies par tant de misères endurées, tant de fardeaux coltinés. Elles ont assisté à tous les combats, fait face à toute urgence. Malgré tout ce qu'elles ont connu, leur blancheur et leur beauté sont restées intactes. Car leur beauté est celle de leurs habitants. Ils sont beaux vu qu'ils ont traversé les siècles, et maintenu en vie leurs racines, ils les ont préservé sans qu'ils ne pourrissent, sans qu'ils ne se rompent, sans qu'ils ne se coupent ».

Après avoir mis l'accent sur la stigmatisation à laquelle ont été soumis ces espaces, ayant connus différentes périodes de misère, le narrateur finit par leur attribuer un air de béatitude. Celui-ci transparait dans la description de la beauté permanente qui caractérise « *idurar*/les montagnes ». Ces différents sèmes relatifs à la beauté de ces espaces ont pour corollaire la prégnance d'une identité qui a pu être préservée au fil du temps. Ce caractère statique est marqué par la blancheur et la beauté des ces espaces qui ont pour source la permanence de l'identité. Ce n'est plus alors l'évènement que peut abriter cet espace qui importe mais la manière dont il parvient à s'immobiliser, à rester pétrifié face aux changements du temps. Cette stagnation gagne en signification et en importance lorsqu'elle se trouve représentée comme ce qui permet de conserver la mémoire et l'identité.

III.2. Le dynamique :

Si l'immobilité de certains espaces peut se revêtir de plusieurs significations, leur mouvance a aussi une grande valeur. Se pencher sur l'espace en pleine mutation est aussi important que de travailler sur l'espace statique. En fait, la stagnation de certains espaces n'est qu'un moment préalable à leur transformation et à leur bouleversement. Si certains espaces ont su préserver leurs qualités au fil du temps, cela n'est pas le cas pour tous les autres. Certains ont fini même par perdre complètement leurs propriétés :

*« yer tevmert ufella n ufrag, mi d-tkecmed s uzniq, ad k-id temmager tessirt n udvav
yenjer umenqar, treşsa di lqaεa. Żżadent yes-s tğiratin n Jeğğiga taεettart nev ibawen mi
cedhant talbat. Iεedda zman-nni i deg żżaden irden s tessirt-a » (p. 17)*

*« Dans le coin supérieur de la cour, quand tu rentres dans la ruelle, tu croieras la
meule en pierre, taillée au burin. Les voisins de Jeğğiga l'utilisent pour moudre des
pacotilles ou des fèves lorsqu'elles en ont envie. Le temps où on moulait du blé avec cette
meule, est révolu ».*

La perception que nous offre le narrateur de la cour « *afrag* /cour» et du moulin « *tassirt* /meule» nous fait découvrir la fonction originelle des choses. La description de la meule tombée en désuétude n'est en fait que l'expression d'un temps révolu. La perception du temps passé est traduite au niveau de la métamorphose de certains espaces :

« Leħhun sikkiden ver zdat, almi walan averbaz d amellal, averbaz nsen. yer tama tayeffust d taddart n Yilmaten, yebnan s lebni atrar i s-yefkan udem n temdint, imi dya d ayen ara tural » (p.21)

« Ils marchaient tout en regardant en avant, jusqu'à ce qu'ils perçoivent une école blanche, leur école. Sur sa droite, c'est le village d'Ilmaten, bâti sur des constructions modernes qui lui donnent un air de ville, puisque c'est ce qu'il est en voie de devenir »

En contraste avec le village d'Agwni, resté le même depuis la fin de la guerre, le village d'Ilmaten s'expose au changement. Cette métamorphose de l'espace est signifié dans l'expression « *d ayen ara tural* / c'est ce qu'il est en voie de devenir» qui engage un processus de mutation de l'espace *Ilmaten* qui passe d'un état traditionnel vers un état plus moderne. Les deux espaces d'Agwni et d'Ilmaten sont mis en place pour souligner cette opposition entre le « statique » et le « dynamique », entre la permanence et la métamorphose de l'identité.

« Tamurt tettnešsis, tidet tvab ; vlint-d tkerkas ; agdud yeħced, ur d-teqqim deg-s leħdaqa, ur yunan ». (p.25)

« Le pays de Tamurt est entrain de craqueler, la vérité est absente, les excuses sont tombées ; le peuple s'est abâtardi, aucune politesse n'a de place en lui, aucune éducation ».

Dans ce passage, un nouveau sème est attribué à *Tamurt* : elle est un espace du mensonge. La dynamique de l'espace apparaît à travers les différents bouleversements qui l'affectent. Le narrateur nous place face à un monde en pleine mouvance dans le but de nous permettre d'assister aux différents changements opérés :

“Ad d-yas wass nsen, akken llan. Kra yeč č ččan ad asen-ibded di tavect, ur d-yettural, ur yettader. Nniv-ak a mmi ! Nuđen. Lezzayer tekref. Teddun-d wussan d isetfafen, i deg wa ur yettwali wa, wa ur iseqqel wa... Ad yewwet ivisi ger medden, ger yemdukkal, ula ger watmaten...»(p.85)

“Leur jour viendra, tous comme ils sont. Tout ce qu'ils ont pu avalé, restera coincé au travers de leur gorge. Je te dis mon fils ! Nous sommes atteints. Lzzayer est paralysée.

Des jours obscurs sont à venir, des jours où nul ne verra l'autre, nul ne reconnaîtra l'autre, une scission sera provoquée entre les gens, entre amis et même entre frères »

En plus de la qualité de mensonge, l'espace *Lzzayer* est frappé d'un autre sème: celui de la paralysie. Mais cela ne doit pas induire en erreur, car l'absence de mouvement en raison de cet handicap met encore plus en relief cette dynamique de l'espace. En effet, le narrateur en attribuant cette nouvelle détermination à *Lzzayer*, ne faisait que mettre en relief la métamorphose de cet espace de la mouvance vers l'inertie. Le personnage n'est plus alors le seul élément qui puisse être mis en mouvement. Le temps finit par exercer son pouvoir de coercition sur les différents espaces qui finissent, à leur tour, par céder au changement.

L'euphorique et le dysphorique, mettent en place les espaces du « Moi » et les espaces de l' « Autre ». Le statique et le dynamique connotent respectivement la permanence et la métamorphose de l'identité. Les différents éléments composant l'espace narratif s'exposent aux effets du temps passé, présent et à venir. Il s'agit plutôt d'un temps social qui prend la forme d'une lutte entre « traditionalisme » et « modernisme », qui se traduit par la permanence de certaines propriétés des espaces (*Agwni*) et la métamorphose d'autres (*Ilmaten*). Cette métamorphose des espaces face au temps n'est en fait qu'une figure allégorique des bouleversements que subit la société et des conflits qui règnent entre les personnages de *Tafrara*, à propos de la question de l'identité.

Conclusion :

L'espace n'est plus qu'un simple décor, un horizon ou un lieu n'ayant qu'une fonction de décor. Dans *Tafrara*, il devient un véritable foyer de l'inscription de l'identité. Cet élément est modulé en fonction de ce contenu sémantique qu'il signifie de plusieurs manières, que ce soit au niveau de ses propriétés sensorielles ou au niveau de ses relations avec les autres modalités narratives (tels le personnage et le temps) dont il ne peut être nullement dissocié. Jaillissant à n'importe quel moment de la narration, l'espace, dans *Tafrara*, finit par raconter sa propre histoire, par signifier sa propre identité.

Conclusion générale

Le point de départ de la présente étude était la récurrence du thème de l'identité dans de nombreux romans kabyles. Il s'agissait, pour notre cas, de repérer l'impact de ce thème de l'identité sur la poétique du roman *Tafrara* dans le cadre de l'hypothèse que les éléments de narrateur, de personnage et d'espace représentaient les lieux où était confiné le sens identitaire. Ces éléments ont été considérés comme des « micro-signes » pouvant assurer la médiation au signe global de l'identité. Cette dernière est très développée dans *Tafrara*. Elle ne se limite pas seulement à l'histoire de *Yidir* et à son combat identitaire, vu que le texte engage des réflexions plus générales à propos de l'identité. Celle-ci est un objet en pleine

construction, situé au contrepoint de l'identité de l'*Azwaw* et de l'*Amaziɣ*. Ces deux entités forment ensemble la catégorie identitaire du Moi dont la présence fait automatiquement et nécessairement appelle à l'Autre, sans lequel elle ne peut rendre compte de sa singularité. Dans *Tafrara*, le Moi et l'Autre sont sans cesse en situation de conflits où cet Autre est représenté comme un obstacle qui entrave l'épanouissement de l'identité du Moi. L'*Azwaw* et l'*Amaziɣ*, le Moi et l'Autre, sont tels des contenants, dont le remplissage s'effectue au fur et à mesure, par le biais de plusieurs voies.

La première passe par la mise en rapport de l'identité et de l'instance narrative qui montre d'emblée que le narrateur n'est plus disponible dans le texte pour servir uniquement de régisseur au déroulement de l'histoire. En fait, le narrateur de *Tafrara* alterne entre narration de l'histoire et narration identitaire. Cette dernière est à la fois, proclamation et critique de l'identité. La proclamation de cette identité transparaît lors des différentes adresses au narrataire qui est invité à se satisfaire au devoir de mémoire. Elle est, ensuite, mise en évidence à travers les différentes interventions des deux motifs de l'*Azwaw* et de l'*Amaziɣ*. Cette narration identitaire est aussi dotée d'un aspect critique qui place ces deux entités en plein processus de métamorphose, rendu par les différentes mutations opérées au niveau de la tradition. La disposition des figures se met, à son tour, au service de ce contenu qu'est l'identité. Le bestiaire et la chosification finissent par marquer les différentes figures des personnages ayant échoué dans la préservation de la mémoire devenue, désormais, une propriété des espaces. Tous ces éléments constituant le discours du narrateur s'alignent pour signifier ce thème de l'identité.

Pour les personnages, il était question de corréler l'« être » et le « faire » pour essayer de repérer les différentes catégories anthropologiques que le texte *Tafrara*, promeut à l'existence. Cette approche a révélé que ces deux facettes qui caractérisent le personnage (être et faire) étaient construites de sorte à rendre compte des deux catégories anthropologiques du Moi et de l'Autre. Ces deux entités mettent en scène plusieurs types de personnages. Les types du bon *Azwaw* et de l'*Amaziɣ* se traduisent au niveau du texte, par une valorisation au niveau de leur nom, de leurs caractéristiques physiques, de leur portrait moral ainsi qu'au niveau de leurs actions. Le type du mauvais *Azwaw*, quant à lui, est acculé dans une identité négative rendue par une nomination dévalorisante, un portrait physique doté de sèmes négatifs, des traits de caractère dépréciatifs, etc. La catégorie identitaire de l'Autre est principalement définie par sa « non identité » qui passe par l'absence de noms, de portraits et de paroles pour les personnages qui en font figure d'illustration. La modalité du personnage s'émiette en un ensemble de petits éléments dont l'assemblage permet de construire une partie

du signe de l'identité. Ces personnages matérialisent, par la même occasion, les différentes données du discours du narrateur, avec lequel ils sont, d'ailleurs, de connivence. Les deux entités abstraites de l'*Azwaw* et de l'*Amaziɣ* véhiculées par le discours du narrateur prennent figures au niveau de certains personnages types.

En dernier lieu, et non des moindres, survient la modalité de l'espace. Dans *Tafrara*, l'espace construit son propre métalangage, exprime son propre discours sur l'identité. Les différentes désignations des espaces mettent en relation l'identité des espaces et l'identité des êtres. Les toponymes proclament à la fois leur identité mais aussi l'identité des êtres qu'ils abritent. Les différents attributs et propriétés des espaces de *Tafrara*, traduisent cette confrontation identitaire déjà exprimée au niveau de la catégorie du personnage. Les espaces du « Moi » sont beaux, euphoriques, valorisés, contrairement aux espaces de l' « Autre », devenus le foyer d'un ensemble de sensations négatives : inconfort, malaise, dysphorie et souffrance. La relation de l'espace à la catégorie temporelle se décline en deux langages identitaires : le premier est rendu par le caractère statique de certains espaces qui expriment la permanence de l'identité par opposition à d'autres espaces, plus dynamiques, qui témoignent d'une métamorphose de l'identité et de ses avatars. L'espace devient un objet construit à partir d'un certain nombre d'éléments éparses (toponymes, descriptions, relations avec le personnage et le temps) qui servent autant à le figurer qu'à générer un langage de l'espace. Celui-ci se met à narrer sa propre histoire, à énoncer sa propre identité.

Les modalités du narrateur, du personnage et de l'espace dans *Tafrara*, s'enchevêtrent les unes aux autres. Bien que chaque élément soit doté de ses propres caractéristiques, il demeure toutefois, indissociable des autres modalités et de l'ensemble du tissu narratif. Le narrateur intervient, à chaque fois, pour glisser des commentaires à propos des personnages ou de leurs espaces. De même, l'espace et le personnage n'atteignent toute leur originalité qu'une fois mis en relation avec le discours du narrateur qui les prend en charge. Mais ce que cette analyse a révélé, concerne ces trois modalités du récit et leur intime relation avec le thème de l'identité. L'impact de cette dernière sur la poétique de ce texte est à présent indéniable. Si l'identité module à sa guise ces trois éléments de la poétique du texte, ceux-ci, par leurs différentes propriétés et leurs différentes figurations dans le texte, finissent par donner plus d'épaisseur à ce signe de l'identité. Les modalités du récit ont été ce lieu qui a permis au thème de l'identité de prendre toute son ampleur mais aussi le moyen par lequel il était formalisé et signifié dans *Tafrara*.

En s'éloignant autant que possible des apories de la référence au monde « réel », l'agencement de ces différents éléments (espace, personnage, narrateur) construit tout un

« contenu » identitaire qui n'est pas tout à fait apparent au niveau des « mots » qui composent le texte. C'est là que l'expression de « laboratoire de formes » dont parlait P.Ricoeur prend toute sa signification. A partir de là, l'identité n'est plus à considérer comme simple contenu mais bien comme un élément intervenant à plusieurs niveaux de la poétique du récit. Les différents éléments qui composent cette dernière effectuent une sorte de conversion du signe de l'identité en une multitude d'éléments « formels », repérables au niveau du texte. Le narrateur, l'espace et le personnage peuvent être considérés, par conséquent, comme les figures matérielles de cette identité. Cette dernière construit la poétique de ce texte selon le contenu qu'elle veut en signifier. Par là, l'« identitaire » peut être considéré comme mécanisme et condition de la création littéraire. Il apparaît dans *Tafrara* comme un élément structurant et conditionnant la poétique de ce récit. L'« identitaire » n'est plus un élément de contenu stable qui se réduit à l'intrigue de ce texte mais devient procédé de création littéraire et élément productif du sens identitaire.

Bien évidemment, cette étude n'épuise pas toutes les données de ce texte autant au niveau de l'identité que de l'expression de cette identité. Dans une telle perspective, il serait intéressant d'élargir cette approche à l'ensemble des romans kabyles ayant abordé le thème de l'identité. Cette démarche serait encore plus fructueuse si l'on élargissait les éléments à analyser au-delà du narrateur, du personnage et de l'espace (le temps, par exemple). Une telle approche permettrait de repérer quelques constantes au niveau de la poétique de ces textes qui permettraient à leurs tours de reconstituer une partie de cet imaginaire dans lequel sont inscrits ces récits. La langue kabyle ne serait plus alors le seul élément commun à tous ces romans, et d'autres caractéristiques relatives à l'identité de ces textes peuvent être décelées. L'analyse de l'identité comme élément conditionnant l'expression de ces romans et intervenant dans la construction de cet imaginaire romanesque permettrait d'élaborer un peu plus, l'étude de la poétique de ces textes et par voie de conséquence, la définition du roman kabyle.

Bibliographie

Ouvrages :

- 1- ADAM Jean Michel, *Le récit*, Paris,] universitaires de France, 1984.
- 2- BAUMAN Zygmunt, *La vie en mœues (Expérience postmoderne et moralité)*, Le Rouergue /Chambon, 2003.
- 3- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- 4- BARTHES Roland, *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
- 5- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- 6- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- 7- BENYOUNES Arav, *Lexique de proche illustré Français-Tamzight*, Béjaïa, Talantikit, 2002.
- 8- BERTHELOT Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.

- 9- BOKIBA André Patient, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- 10-BOUVIER Jean-Claude, *Espaces du langage*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2003.
- 11-BONN Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, Entreprise nationale du Livre, 1986.
- 12-BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.
- 13-CANDAU Joel, *Mémoire et identité*, Paris, Puf, 1998.
- 14-CHERIGUEN Foudhil, *Essai de sémiotique du nom propre*, Alger, Office des Publications Universitaires, 2008.
- 15-CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Alger, Casbah, 1998.
- 16-DAVIE Grace et HERVIEU-LEGER Danièle, *Identités religieuses en Europe*, Paris, La découverte, 1996.
- 17-DE BENOIST Alain, *Nous et les Autres. Problématique de l'identité*, Krisis, 2007.
- 18-DURVYE Catherine, *A la découverte du roman*, Ellipses, 2002.
- 19-ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
- 20-EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, De Boeck Université, 2000.
- 21-FISCHER GUSTAVE Nicolas, *La psychologie de l'espace*, Paris, Puf, 1981.
- 22-FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires Limoges, 1998.
- 23-GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- 24-GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Le Seuil, 1972.
- 25-GEORGE Jean, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971.
- 26-GOLDMAN Lucien, *Introduction aux premiers écrits de Luckàcs*, Paris, Gontier, 1963.
- 27-GOLDMAN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1964.
- 28-GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- 29-Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Paris, Puf, 1979.
- 30-HAMON Philippe, *Du descriptif*, Hachette, 1996.
- 31-JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001.
- 32-LAFONT Robert, *Le travail et la langue*, Flammarion, 1978.
- 33-LOTMAN, *La structure du texte artistique*, trad. française, Paris, Gallimard, 1973.
- 34-LUKACS Georg, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.
- 35-MIRRAUX Jean-Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997.
- 36-MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, Puf, 1980.
- 37-NAIT ZERRAD Kamel, *L'officiel des prénoms berbères*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- 38-POUILLON Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspéro, 1975.
- 39-RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989.
- 40-REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000.
- 41-RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- 42-RICOEUR Paul, *Temps et récit (le temps raconté)*, seuil, 1985.
- 43-RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- 44-SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962.
- 45-SARTRE Jean Paul, *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

- 46- SALHI Brahim, *Algérie citoyenneté et identité*, Tizi Ouzou, Achab, 2010.
- 47- TODOROV Tzvetan, *Qu'est ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, coll.Points, 1968.
- 48- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- 49- ZIMA Pierre, *Manuel de Sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

Articles :

- 1- AMEZIANE Amar, « Les formes traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service De l'écriture », KICH Aziz (dir.), *Actes du colloque international: la littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, p.223-237.
- 2- ABROUS Dahbia, « La littérature kabyle », *Encyclopédie berbère*, CHAKER Salem.(dir.), Aix en Provence Edisud, XXVI, 2004, pp.4067-4074.
- 3- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communication* n°8, Coll. « Point », Seuil, 1981, pp.7-33.
- 4- CHAKER Salem, « L'affirmation identitaire à partir de 1900 », *ROMM44*, 1987-2, pp. 13-33.
- 5- DUCHET Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février 1971, pp.5-14.
- 6- GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communication* n°8, Seuil, 1981, p. 158-169.
- 7- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, GENETTE Gérard et TODOROV Tzevetan (dir.), du Seuil, 1977, pp.116-180.
- 8- SALHI Mohand Akli, « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle » , *Actes du colloque international: la littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, KICH Aziz (dir.), 2004, pp.103-121.
- 9- SALHI Mohand Akli, « Regard sur les conditions d'existence du roman kabyle », *Studi berber e mediterranei. Miscellanea offerta in onore di Luigi Serra, Studi Magrebini*, nouvelle série, Volume IV, 2006, pp.121-127.
- 10- SALHI Mohand Akli, « Quelques effets de la situation sociolinguistique algérienne sur la littérature kabyle », *Berber in contact : linguistic and sociolinguistic perspectives*, Berber Studies, Vermondo Brugnatelli et Mena Lafkioui (dir.), 2008, pp.165-173.
- 11- SALHI Mohand Akli, « Proleg/Tazwart », *Sol cec/itij aderyal* de Salem Zenia, Pen català/ eaccent editiral, 2008, pp.11-24.

Mémoires et thèses :

- 1- AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Thèse de doctorat, Abdellah Bounfour (dir.), 2008, 256p.
- 2- ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, Université de Provence, DEA, CHAKER Salem (dir.), 1989, 110p.
- 3- BOURAI Ouardia, *Asfel, étude narrative et discursive*, Université Mouloud Mammeri, mémoire de magister, DOURARI Abderrezak (dir.), 2007, 100p.

يردوس نادية ، السرد في النثر القصصي القبائلي – دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيد آث علي و الرواية القبائلية- رسالة ماجستير ، 2000-2001، 163ص.

حسيد فريدة ، البنية النصية في رواية لعمر مزداد ، رسالة ماجستير ، 2008 ، 148ص.
أشيلي فضيلة ، تحليل الخطاب السردي في رواية الليل و النهار لعمر مزداد ، رسالة ماجستير ، 2002، 172ص.

Dictionnaires :

1- ABEL Olivier et POREE Jérôme, *Le vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, Ellipses, 2007.

2-COURTES Julien et GREIMAS Algeirdas Julien, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

3-BOUDON Raymond, BESNARD Philippe, CHERKAOUI Mohamed et LECUYER Bernard- Pierre, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Larousse- Bordas, 1999.

4-DALLET Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français*, SELAF, Paris, 1982.

5-FERROL Gilles et JACQUOIS Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2004.

6-GARDES TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

7-GREIMAS Algeirdas Julien, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

8-*Dictionnaire Biographique de la Kabylie (DBK) Hommes et Femmes de Kabylie*, Volume 1, Salem Chaker (dir), Edisud, Aix-en-Provence, 2001.

9- REY-DEBOVE Josette, *Lexique Sémiotique*, Paris, Puf, 1979.

Références électroniques :

1- BADIR Sémir, « La production de la sémiotique. Une mise au point théorique », Nouveaux Actes sémiotique (en ligne). Actes du colloque, 2006, Arts du faire : production et expertise. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3053>. Consulté le : 15/02/2010

2- CHAKER Salem, « La naissance d'une littérature écrite (le cas berbère « Kabylie » », *Bulletin des Etudes Africaines* (Inalco) : IX (17/18), 1992, p.5. http://www.Centrederechercheberbere.fr/t_files/doc_pdf/neo_litt.pdf. Consulté le 22/06/2010.

3- DUFAYS Jean-Louis, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », 2001. www-revue-texto.net/marges/.../albi_2000-jld.pdf. Consulté le 20/07/2010.

4- GAUDEZ Florent, « De l'abduction créative comme méthode sémio-anthropologique au service de la connaissance et des représentations » <http://www.scielo.br/scielo.php>.

5- MASSE Raymond, « Les conditions d'une anthropologie sémiotique de la détresse », psychologique » Recherche sémiotique/sémiotique Inquiry (RSSI), vol.19 ; n°1,1999.http://classiques.uqac.ca/contemporains/masse_raymond/conditions_anthropo_semiotique/conditions_anthropo_semiotique.pdf. Consulté le : 15/02/2010

6- HILGERT Jean-Marc, « Phénomènes de groupe, perception de l'identité et stéréotype », 2001. [www. Revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/Documents](http://www.Revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/Documents). Consulté le 20/07/2010.

7- NJEUKAM NOUAGO Marcel, « L'espace et le temps romanesques : deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'aventure ambiguë de CHIKH HAMIDO KANE ». [http:// www. Editions - harmattan.fr/auteurs/article_ pop.asp ?no_10125 & no_artiste=16894](http://www.Editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no_10125&no_artiste=16894). Consulté le 17/07/2010.

Corpus :

1 - ZENIA Salem, *Tafrara*, Béjaia, Tira, 2010.

Annexes

Résumé en berbère

(Agzul)

Amezruy n wungal yuran s teqbaylit yuy aẓar deg yiseggasen n 1940 mi akken yura Beleid At Σli aḍris-ines *Lwali n udrar*; i c en yimrabḍen irumyen deg useggas 1964 (amaru yewweḍ leefu n Rebbi uqbel mi ara d-yeffey uḍris-a), deg udlis i wumi fkan isem *Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan*. Fer Salḥi Muḥend Akli d Σmer Amezyan, d wa i d ungal amenzu yuran s teqbaylit imi aḍris-agi yewwi-d limarat n wungal. Σeddan aḥal d

aseggas seg wasmi i d-yeffey *Lwali n udrar*, annar n wungal yuran s teqbaylit yeqqim d asuki armi d aseggas 1981 deg-i d-yessuffey Racid Sellic ungal-ines amezwaru, *Asfel*. Aḍris-agi, ḍefren-t sin wungalen niḍen i d-yeffyen deg yiseggasen n 1980. Amezwaru d Saēid Saēdi i t-yuran, isemma-as *Askuti*. Yeffey-d deg tazwara d iḥricen deg tesyunt “*Tafsu*” . Ma d wis sin, d *Faffa*. D Racid Sellic i t-yuran ḍayen. Deg yiseggasen n 1990, d azrar n wungalen i d-yeffyen, mačči d yiwen i d-yewwin yef temsalt n tmagit²⁶⁹.

Imi ungalen-agi cerken-d yiwet n tallit akked tedianin yuyen tamurt n leqbayel, Dehbiya Σebus teered ad teqqen gar-asen. Xas ulama ayen akken yeḍran deg tmurt n leqbayel yesēa afus deg tlatit n wungal, nettat, tettwali belli tilawt tugar aya. Ungal yuran s teqbaylit ur d-ilul ara seg ulac. Mi akken i d-ffyen wungalen imezwura, tasekla taqbaylit tella tettidir imir-n yiwet n tallit deg-i d-tezger tiqenṭert yettawin ger timawit d tira. Deg uzrug-agi²⁷⁰, seg tsekla timawit yer tsekla yuran, yuy lḥal ddeqs n yiḍrisen i d-ibanen. Amezwaru, d adlis n Bulifa (*la méthode de langue kabyle*), i d-yeffyen deg useggas 1913. Wis sin, yeena iḍrisen i yura Beleid At Σli ama d timucuha, ama d tulisin, ama d ungal (mi akken i d-ffyen yiḍrisen-a, ur d-banen ara lesnaf-agi akken iwata). Deg yiseggasen n 1970, tebda tettifrir-d tmedyazt yuran, lulent-d tecqufin n umezgun sya u sya, gar-asant iban-d wungal yuran s teqbaylit.

Ma yella tṭuqten wungalen i d-yewwin yef tmagit wissen amek i d-yettban usentel-agi deg yal aḍris? Dehbiya Σebus mi terra lwelha-s yer tlata wungalen: *Asfel*, *Faffa*, d *Askuti*; tger tamawt yer tṭaqa n wawalen imaynuten i smersen imyura deg yiḍrisen-a akken ad seḍden yal awal n teerabt. Xas ulama tamsalt-agi n tmagit tban-d akken iwata seg tama n tutlayt d usentel maēna ur teqqin ara ar yur-sen kan. Gef aya i ilaq ad nesseyzef tamuṣyli, ad nezzi yer yiswiren

269. Tamagit : d tamidrānt yeqqnen yer tnettīt n umdan. Tettban-d deg yiferdisen i yessemgaraden amdan yef wiyāḍ (isem, le εemer, uzuf), ayen i wumi neqqar tamagit tufriḍt ; ney deg yiferdisen i yezdin amdan d wiyāḍ (azalen, timetti, idles), ayen i wumi neqqar tamagit tamazdayt.

270. Azrug : D tigawt-nni mi ara d-yezger walbaēḍ seg tama yer tayed, ney seg liḥala yer tayed.

niden n tedyizt n tneqqist²⁷¹ akken ad neeqel anida i d-tettban tmagit-a. Anect-a temmeslay-d fell-as yakan Dehbiya Σebrus mi texdem tasleđt i kra n yiferdisen n tedyizt deg kra n wungalen. Dehbiya Σebrus twala belli yemxalaf amek i d-yettban usentel n tmagit seg uđris yer wayeđ : deg wungal *Asfel*, tacbaylit i iruhen d iceqfan tettwehhi yer tutlayt tamaziyt yebđan d tantaliyin. Deg *Faffa*, asađ (héros) n teħkayt yenya iman-is imi ur yessaweđ ad d-yaf tifat i wuguren-nni i d-yemmuger deg unadi yef tnettis. Tafekka taleqqaqt n tyemmat deg wungal *id d wass* tural d azamul n wassay yellan ger tmagit n zik d tmagit n tura. Rray-agi yefka-t-id dayen, Salhi Muħend Akli mi d-yemmeslay yef tesleđt n yiferdisen n tedyizt (am yismawen n yiwudam d wadeg) i izemren ad ay-ssiwden yer usentel n tmagit. Nedda deg wawal nsen imi tasleđt nney ad tebnu yef timita n umsawal, n uwadem d wadeg ara ay-yeldin tiwwura yer usentel n tmagit. Lebyi nney, ad nesdukkel talya d ugbur, ur ten-εezzel ara. Aybel yella deg tarrayt ara neđfer akken ad negzu amek i d-tettban tmagit seg tama n talya d ugbur. Tlaq-ay tarrayt imeqten daymi i nesdukkel tađrizmult²⁷² d tesnamdant²⁷³ deg tesleđt nney.

Tađrizmult trešša yef tesleđt n talyiwin n unamek²⁷⁴. Yis-s ara nqabel aħric-nni n tesleđt yeeanan talya. Ma yella d tasnamdant, ad tili d allal s wayes ara nessefrek anamek n tmiđrant n tmagit. Tagi, ad tettuneħsab d asyel²⁷⁵ amatu. Lmaena-s, ilaq ad nezwir qbel seg kra n yiferdisen n talya, ad ten-nesleđ, ad ten-nessemnenni, ad ten-ncudd wa yer wa akken ad nessiweđ yer usyel n tmagit. Lmaena-s dayen, tasleđt-agi teqqen yer tliša n uđris, tzerreb-it yef wayen yellan deg tilawt. Gef waya i nettef timita n uwadem, n umsawal d wadeg amzun akken ferqent ger talya d ugbur, ger tedyizt d usentel n tmagit.

271. Tadyizt n tneqqist: d iferdisen i nettaf deg tneqqist (tagi d ššenf n yidrisen i yebnan yef tsiwelt. Sumata tettili d ađris n tesrit). Iferdisen n tedyizt d ttawilat-nni i yessemras uđris akken ad d-yessenfali taħkayt d umađalines. Tadyizt temmal-d merša iferdisen-nni n talya i ibennun taħkayt yerna ssenfalayan-tt-id.

272. Tađrizmult : D tussna yeqqnen yer tesleđt n yisyal d lebni nsen deg uđris

273. Tasnamdant : D tussna yeqqnen yer tesleđt n umdan.

274. Talyiwin n unamek : d iferdisen n talya i d-yeslalayan anamek.

275. Asyel : D aferdis agejdan i yef tebna teđrizmult. Asyel d tayunt, tebna yef wawal (talya) yettwehhi yer tyawsa i d-yemmal (tuggna).

Amsawal²⁷⁶ yezga yeqqar-d tamuylis yef teħkayt i d-yessawal. Akken ara d-yawi awal yef yiwudam²⁷⁷, yef wadeg²⁷⁸, ara d-yemmeslay yef usentel agejdan n uđris (md: tamagit). Ma yella d awadem, azal-is deg usenfali n tmagit meqqr, mačči d izli. Ulac taħkayt ur nesei ara iwudam. Yerna, ulac awadem yellan deg uđris weħd-s kan imi yezga yeqqen yer yiwudam ukud i yecrek tameddurt. Maca, zemren ad mxalafen deg tmuylis nsen, deg wazalen nsen, ayen i d-yeslalayen ameckukel gar-asen, yef tmagit nsen. Yal wa amek i yettwali tanettit-is, yal wa yettaerađ ad s-d-iħelli amđiq deg ubdil n tayed. Gef waya, tasleđt n uwadem tezmer ad ay-d-telli tiwwura yer ugbur n tmagit. Maena, ulac awadem ur nuđd ara, deg uđris, yer wadeg deg-i yettidir. Assay i ten-yezdin d imezgi. Aglam n wadeg, lyerđ-is mačči kan d asneri n cebaħa d tfulka n uđris. Ismawen n yimedqan, aglam nsen, d wassayen nsen d yiwudam, ttwehhin yer temsalt n tmagit. Timita-agi, ma yella nesdukkel-itent, zemrent ad sbeddent asyel n tmagit. Ar deqqal ad d-nuđal ħur-sent yiwet, yiwet.

Mi ara d-nemmeslay yef tmagit, ilaq ad neħšu d acu-tt. Tamidrant-agi tefferkekk d inumak. Yettuqquet usemres-ines, ama deg unnar usnan ney deg tudert n yal ass armi i yuđal d ugur akken ad negzu anamek-is akken iwata. Sumata, tamagit tesa sin wudmawen: *Nekk*²⁷⁹ d *Wayeđ*. Akken ad yessiweđ *Nekk* ad d-yemmeslay yef tmagit-is, ilaq ad d-yawi awal yef wayen i t-yessemxalfen yef *Wayeđ*. Akka kan i yezmer ad as-yefk azal mi ara yefreq gar-as d *Wayeđ*. Ihi, “*Nekk*” d “*wayeđ*”, zgan ttemqabalen, zgan ttemmbarazen. Ur yezmir ad yili umeslay yef *Nekk*, ma yella *Wayeđ* ur ittekki ara. Deg sin yid-sen sebdaden tamidrant n

276. Amsawal : D win i d-yessawalen, i d-iħekkun taħkayt deg uđris. Ma εca yemgarad yef umaru yellan deg tilawt imi amsawal d aferdis seg yiferdisen n tneqqist.

277. Awadem : D aferdis agejdan deg tsiwelt, fell-as i tebna imi amsawal yettawi-d taħkayt n yiwudam Awadem d bab n tigawt deg uđris, d netta i d-yeslalayen inedruyen deg wassayen i t-yezdin ney i t-iferqen d yiwudam niđen .

278. Adeg : D abraħ deg-i tturaren yiwudam, deg-i d-ttalent tigawin . D amkan deg-i d-đerrunt tigawin.

279. «*Nekk* » d «*Wayeđ* » : Sin wudmawen i yef tebna tmidrant n tmagit. “*Nekk*” yeqqen yer yiferdisen ye εenan amdan s timad-is. Ma d “*Wayeđ*” yettban-d mi ara d-yawi umdan awal yef wayen i t-yessemgarden d yimdanen niđen. Gef aya, snat n tmidranin-a akken kan i ddukkulent imi ulamek ad yili wawal yef “*Nekk*” melba “*Wayeđ*” acku yis-s i yezmer “*Nekk*” ad yefk azal i tnettis, i tmagit-is.

tmagit. Nettat, deg-s sin lesnaf igejdanen: tamagit tufriđt d tmagit tamazdayt. Mi ara d-yemmeslay umdan ɣef wayen i t-yeenan, ɣef wayen i t-yessemgarden ɣef wiyiđ (isem, leemer, uzuf²⁸⁰,rtg); d tamagit-is tufriđt i d-yessawal. Ma yella yerra lwelha-s ɣer umađal, ɣer wayen i t-yezđin d *Wayeđ* (azalen, idles, timetti), dinna d tamagit-is tamazdayt ara d-yufraren. Maena ur nezmir ara ad nefreq gar-asent, akken kan i ddukkulent.

Mi ara yili wawal ɣef tmagit, ilaq ad t-id-iđfer umeslay ɣef tsuddas-ines²⁸¹. Yal amdan yettehririt akken ad d-iđelli amđiq i tmagit-is deg umađal ɣer yidisan n tnettiyin niđen. Maena ilaq ad yesu s wacu ara tent-iqabel akken ad yizmir ad tt-iđeđtem. Yezmer ad d-yawi awal ɣef tutlayt-is, nettat d ađric agejdan n tmagit. Yezmer ad yesnedwalay tamagit-is s ubdar neɣ s ucebbeh n wadeg deg-i yettidir. Amakken i yezmer ad yesfentez s kra yiferdisen ara d-yefren seg yidles-ines neɣ seg tmetti-s. Tamagit tezga tekcem di tindar n tsuddas-a. Ladya iseggasen-agi ineggura mi akka yettuqet wawal fell-as. D acu kan, xas ulama lesnaf igejdanen n tmagit d wid i d-nebder tura maca llan wiyad (qqnen ɣer wuzuf, ɣer tmetti, ɣer yidles, rtg). Deg leqdic nney, ur nettil ara tamagit deg yiwen wudem kan. Neldi-as tiwwura akken ad d-nessifrir merra inumak i d-teggar deg uđris ara nesleđ. Wagi d ungal Tafrara, yura-t Salem Zenia. Yeffeɣ-d tikkelt tamenzut, deg useggas 1995, ɣer tizrigin n l'Harmattan, i tikkelt tis snat deg useggas 2010, ɣer tizrigin Tira. Salem Zeniya yura diyen ungal niđen *Iyil d Wefru* (l'Harmattan, 2002) akked tlata wammuden n yisefra, *Les rêves de Yidir* (1993), *Tifeswin* (2004), *iđj aderyal* (2008), akked wammud n tmucuha *Yella Zik-nni* (2008). Sin-nni imezwura ffyen-d deg Lpari, ɣer tezrigin l'Harmattan, ma d aneggaru yeffeɣ-d deg Barselon.

Tađkayt n *Tafrara* d tađkayt n *Yidir* yellan d asađ-is. *Yidir* d anubi. Yettidir deg taddart n *Ugwni*. Tudert-is ur temmezli ɣef tudert n warrac n taddart-is armi d ass deg-i i as-d-yessenet *Meqqran* yiwet n tferka, ttwajerden deg-s yisekkilen n tfinay. *Yidir* tettef-it yiwet lehrara ɣef tnettis i yemlal ass-n i tikkelt tamenzut. Tekcem-it tawla n tmagit d umennuy ɣef

280. Uzuf : ayeu yeqqnen ɣer tfekka n umdan, i iferqen ger urgaz d tmettut.

281. Tasuddest : D abrid ara d-nheggi, ara neđfer akken ad nessiweđ ɣer yiswi.

yizerfan n umdan seg imir-n. Iger iman-is deg yal tadyant, deg yal tameskant yeḍran deg *Tizi Wezzu*. Zeglen-t yimsulta tikkelt, maca tis snat-nni, yeḍli *Yidir* deg ucengal nsen. Wwin-ten akken d tirekfin yer lḥebs n *Berwageyya*. Dinna, *Yidir* yečča yir tiḡrit maena yemnee.

Amennuy n *Yidir* yewwi-d udem niḍen. Seg wasmi yemlal *Σelḡeyya* i yeggul ḥala tinna ara yay. Imawlan-is bbaqwen, axaṭer *Σelḡeyya* d taḡḡalt yerna tugar *Yidir* deg leamer. Anect-a yeffey i wansayen d wazalen n tmetti-s. Maena *Yidir* ur iḥezzeb i tigi. Ira ad yili d ilelli, ad yefren tin i as-yehwan daymi i yetṭef deg nmmara. Xas ulama deg tazwara ur byin ara, *Lwennas* d *Jeḡḡiga* (imawlan n *Yidir*) ḡxan i lebyi n mmit-sen.

Mi yella *Yidir* deg *Bab-Zzwar* (yella yettkemmil almud-is aelayan deg tesdawit), iger iman-is akken ad yefru ger snat trebbuyaε, yekker gar-asent umceččew. Tagara, yufa-d iman-is i tikkelt niḍen yer yimsulta. Din, qeḍeen-as tudert, sersen deg-s tiḡrit armi yessuffey tarwiḥt deg tafrara. Ass-n, teččur-as. Maca, imeslayan-nni i d-yessegra (mi d-yenna agdud d amaziḡ i yella, ulac aεraben deg tmurt), ttezzin kan deg yixef n *Ccaf*. Wagi, ulin-t-id kra n yisteqsiyin yef tnettis i tikkelt tamenzut.

Lmut n *Yidir* teḍfer-itt-id tlalit n mmi-s i t-id-ixelfen deg yisem. Ilul-d *Yidir* deg tafrara. Yegla-d s usirem i yimawlan-is d umennuy yef tmagit sumata.

Nefren-d ungal-agi ger wiyad imi d-yewwi yef usentel n tmagit, d wagi dya ara yilin deg leqdic nney. Iferidsen n umsawal, n uwadem d wadeg tṭuqtan deg uḍris-agi yerna amaru yefka azal meqqren i lebni nsen acku yal aferdis yessenfalay, s wudem ney s wayeḍ, tamagit-agi. Daymi *Tafrara* d aḍris iwatan i tezrawt nney.

Akken i d-nenna yakan, ameslay yef tmagit igellu-d s umeslay yef *Nekk* d *Wayeḍ*. Deg *Tafrara*, tamagit n *Nekk* tetteddud-d deg umeslay mi ara yili wawal yef *Uzwaw* yelhan d *Umaziḡ*. Nutni ur llin ara d iwudam deg uḍris maena qqnen yer yini n umsawal i d-yettaken, yal tikkelt, taktiwin fell-asen, akken ad nzer d acu-ten.

Tamgit n *Uzwaw*, deg *Tafrara*, teqqen yer yidles. *Azwaw* yelhan d anifi. Yeckunteḍ deg yijufar n wansayen d wazalen n tmetti-s. Ma yella d *Amaziɣ*, xas akken yettef deg yidles n *Uzwaw* maena imal yer wazalen atraren. *Amaziɣ* yettgalla s tutlayt-is, yettnay ɣef *Tmazɣa*, yerra tilelli d lsas amenzu i tmagit-is.

Mi ara nuɣal, tura, yer *Wayeḍ* deg *Tafrara*, ameslay ad yili ɣef tmagit n yir *Azwaw* d *Uerab*. Wagi iban-d, deg uḍris-agi, amzun akken yebya ad yerr tilisa i tmagit n *Uzwaw* d *Umaziɣ*, neɣ ahat ad tt-yemḥu maḍi. Ma yella d yir *Azwaw*, zegren-t yir iyiren am tismen d usuref ur yessin. Maena, uqbel kulci, yir *Azwaw* d win yezzin s weerur i wazalen n tmagit n *Uzwaw* yelhan.

Iswi nney, tura, ad neereḍ ad nwali amek i d-ttuɣalen sin wudmawen-agi n tmagit (*Nekk* d *Wayeḍ*) seg tama n umsawal, n wadeg, d uwadem. Ad nwali anect-a deg tesleḍt-agi ara nexdem tura.

Deg tazwara, nemmeslay-d ɣef tmiḍrant n tmagit d tsuddas-ines. Nenna-d, yal wa yettaeraḍ ad yenjer abrid ara t-yessiwḍen, ad ireṣṣi tamagit-is deg umaḍal. Anect-a, yettban-d deg uḍris seg tama n umsawal. Wagi, d isem-is i d awal-is. D netta i d-yessawalen taḥkayt maena yemgarad ɣef umaru yellan deg tilawt. Deg *Tafrara*, amsawal icemmer-d i wayen akk yellan deg teḥkayt. Yegza yal tameqqrant, yal tamecṭuḥt yeḍran d yiwudam. Tikwal, yeggar-d iman-is, yettban-d deg uḍris s wudem usrid laɣya deg usemres n yimataren udmawanen (-ɣ) n wudem amezwaru n wasuf, d (n-) n wudem amezwaru n usget. Ney, deg umeqqim ilelli “nekkni” i yesdukklen amsawal d umsiwal²⁸². Deg tazwara, deg sin yid-sen cerken-d yiwet n tnettiti. Maena, tanettiti-a tettudeḍref, tger-iten deg yiwet liḥala rqiḡen. Ssebba-s, d tatut n umezruy d usfaḍ n ccƣayat. Amsawal yettaeraḍ, yal tikkelt, ad isduqqes amsawal, ad as-d-yeldi allen. Imi ccƣayat eerqent, amsawal d umsiwal uɣalen ur ttemyeeqalen. Tatut n umezruy tegla-d s tatut n tnettiti i d-yeslalen iyisan gar-asen.

282. Amsawal : D aferdis ger yiferdisen n teḥkayt, yettiti kan deg uḍris. Amsawal d win i wumi yettmeslay umsawal.

Amsawal yezmer ad t-neeqel dayen mi ara d-yeggar iwenniten²⁸³. Di tuget, ttilin mi ara d-yettmeslay yef *Uzwaw* ney yef *Umaziɣ*. Yal tikkelt ifesser-d umsawal isalan yeenan yal yiwen seg-sen. Yal tikkelt yeggar-d inmak²⁸⁴ ara yeqqen yer wa ney yer wayed. *Azwaw*, deg *Tafrara*, ireşša yef kra yeenan azalen ansayen n tmetti am nnif, lherma d turrugza. Maena ur yeslik ara deg tesselqab d uqejjem n umsawal. Acku, *Azwaw* zegren-t yir tɛbayee, yugi ad asent-yeburu: am usurref ur yessin, am tismen yezgan tezdey-it, rtg. Inaw-agi uzɣin²⁸⁵, iswi-s d asnefsusi n leqyud i ikeblen *Azwaw*, i t-yeğğan ur yettaɣ, ur imehhez

Ger yidis n *Uzwaw*, yella *Umaziɣ*. Netta, isebded-as umsawal ccan. Tanettit n *Umaziɣ* treşša yef wazalen atraren: *Amaziɣ* ur yekkat tameɛttut, iherz tutlayt-is, d ilelli d mmi-s n *tmaziya*, rtg. Maca, *Azwaw* d *Umaziɣ* ur yeqrış ara umrar gar-asen. *Amaziɣ* icudd ula d netta yer yidles n *Uzwaw* (md: *Imaziɣen* hemmlen acewwiq, imaziɣen rran tanekra d ansay). Deg *Tafrara*, *Azwaw* temyeħwas tudert-is, teğğa abrid i *Umaziɣ* ad ieeddi. Akken ad yessenfali umsawal abeddel-agi yuyen deg tamagit n *Uzwaw*, yefka-d amedya n kra wansayen yulsen udem yef teyzi n leqrun. (md: ansay n unzar).

Deg yini²⁸⁶ n umsawal, iwudam deg-i tuy tweekka n tatut, fkan lweed i ubluhmet. Uyalen zun d lmal ney d lewħuc ur necbi imdanen. Ney tikwal, ttuyalen d tiyawsiwin, d isufar, tettwakkes fell-asen ula d tanettit-nni talsant²⁸⁷. Ma yella d imeđqan d yimukan (adeg), d nutni i yettfen ccƣayat d umezruy n yiwudam. Adeg yuƣal iceffu, yettmeslay, yettħarab, yekseb yal şşifa i as-yettwakksen i uwadem deg *Tafrara*. Nutni ur nħezzeb i tnett nsen, ğğan amđiq i wadeg, netta i izemren i taluft.

Amsawal n *Tafrara* ur yecbi wiyad. Iħekku-d, yessegzay, yerna yeggar iman-is deg teħkayt sya yer da. Ini-s meřra iwehha yer tmagit, ama mi yella yettmeslay i umsiwal, ney mi-

283. Awennit : D asefhem d řray ara d-yettunefken yef teħkayt sdaxel n uđris.

284. Anmek : D tayunt tamecħuħ mađi i yesean anamek (Ima ε ena). Agraw n yinmak yettak-d anamek n wawal.

285. Uzɣin : Yemmal-d řray d tmuƣli i icudden yer uđris, yer udlis, rtg.

286. Ini : yekka-d seg « timenna ». D ayen ara d-nini, ama d awal, d tafyirt, rtg.

287. Talsant : Ayen akk yeqqnen yer umdan. Tamagit talsant teqqen yer tmagit n umdan, d nettat i t-yessemgaraden yef yiwersiwen.

d-yewwi awal yef *Uzwaw* d *Umazi*. Lhasun, mkul aferdis icudd yer wayed, mkul yiwen yessenfalay tamagit.

Amsawal yessawal-d taḥkayt n yiwudam. Awadem d aḥric agejdan n uferriy²⁸⁸. Akken i tetṭuqqet tsiwelt deg *Tafrara* i ṭṭuqqten yiwudam. Tasleḍt nsen ad tebḍu yef sin yimecwaren: deg tazwara, d tasleḍt n “yiman²⁸⁹” ara yilin. Lwelha nney ad tuḡal yer yismawen n yiwudam, yer uglam n tfekka nsen, n ṭṭbayeε nsen. Sin yer-s, ad d-nuḡal yer “yiggan²⁹⁰” yeqqnen yer tiggawin akked twuriwin n yal awadem deg uḍris.

Seg tama n “yiman”, isem d isali amezwaru i yeenan awadem. D netta i t-yessemgarden yef wiyad imi yal awadem s yisem-is. Maca, amaru ur yefki ara ismawen-agi i yiwudam s tuqqna n wallen. Yal wa s wazal-is deg uḍris. Tuget n yismawen i d-yettuḡalen deg *Tafrara*, kkan-d seg tutlayt n tmaziṭ (md: *Yidir*, *Jeḡḡiga*, *Akli*). Ma d wiyad (md: *Lwennas*, *Hemmu*), llan deg yismawen iqdimen n tmurt n Leqbayel. Amaru mi yessexdem ismawen-agi yuyen aḡar deg tmaziṭ, iswi-s d ccan ara yegg i tutlayt n tmaziṭ akked tmagit tamaziṭ. Maca, yer tama n yiwudam yesεan isem, llan wiyad d udrigen²⁹¹, war ismawen. Wigi, ḥseb, rnan yer yiwudam ur nelli d *Izwawen*, ur nelli d *Imaziyen*. D *Ieraben*. Gef aya, ismawen n yiwudam deg *Tafrara* ferqen d taggayin: iwudam yesεan ismawen ttekkkan yer taggayt n *Nekk* (*Izwawen*, *Imaziyen*), ma d wid ur nesεi ara rnan yer taggayt n *Wayeḍ* (*ieraben*). Seg tama, wid ittekkkan yer taggayt tmezwarut tettunefk-asen tnettitt, ma d wiyad, teedem.

Ma yella nuḡal tura yer uglam n tfekka n yiwudam, ad tt-naf tebna yef uzamul. Iwudam, deg uglam n lermah nsen, n lqedd nsen, n ṣṣifa nsen, kesben ccbaḡa d thuski. Amedya n *Σelḡeyya*, *Jeḡḡiga*, *Megduda* d *Yidir* i wumi yefka umsawal tuggna ara yesnennin deg ccan nsen. Maεna, llan wiyad (md: *Akli*), icemmet-iten umsawal. Yefka-asen udem ara yeḡḡen ameyri ad ten-yikrih. Maca llan kra n yiwudam niḍen, ur yefki ara umsawal azal i uglam nsen.

288. Aferriy : Yettak-d ineḍruyen am akken ḍran di tilawt. Aferriy yebna yef kra n yiferdisen yettarran taḥkayt amzun teḍra. Ger yiferdisen-a, ad naf amsawal, awadem, adeg, rtg.

289. Iman : Iman n uwadem yeqqen yer yiferdisen i ibennun tamagit n uwadem deg uḍris am yisem, aglam n tfekka, idiwenniyen, rtg.

290. Iggan : Seg “eg”, “yegga”. Iggan n yiwudam mmalen-d tigawin nsen deg uḍris.

291. Udrig : yettwaffer, war isem.

Wigi d *Ɣrabben*-nni ur yesein ara yakan ismawen deg tazwara (amedya n yiwudam: *Afyul, imirqiq*).

Iwudam yesean lermah yelhan, ula d tɛbiɛa nsen kif kif. Am *Σelǵeyya, Yidir ney Jeǵǵiga* i ikesben tahuski yerna sean tɛbiɛa. Ma d wiyad, d yir nutni. Am *Akli* ur nesei sɛɛifa yerna yetthawal tiwuya (yella yezga yettnay d *Yidir* mi mezzɛi, yerna yessufuy lbaɗna n taddart mi meqqer). Aglam n tfekka d tɛbiɛa, deg *Tafrara*, akken kan i ttemseɗfaren Imeslayen n yiwudam, deg uɗris-agi d lemri n tneffut²⁹² nsen. D nutni i izeɛten assay ger yiwudam. *Σelǵeyya* tɛmmel *Yidir* imi ur yestɔqqut ara awal. Netta iɛmmel *Dda Hemmu* yef tmucuha-nni i s-d-iɛekku. Imeslayen zemren dayen ad ferqen ger yiwudam. Am *Yidir* i iyucen *Akli* d *Lhaǵ Arezqi* imi zgan ssufuyen lbaɗna n taddart. Tawuri n yiwudam mi ara ttmeslayen tikwal tugar tigawt. *Yidir* yezga yettmeslay yef umennuy-is yef tmagit, d tinna i d ssebba n lmut-is dya. Amzun akken mi i t-nyan, d tamagit-nni i byan ad neɛlen. Deg *Tafrara*, d imeslayen i yessawalen i tmagit, tɛfen amkan n tigawt.

“Iman” n yiwudam d “yiggan” nsen, ɛedlen. D anect-a ara nwali, tura. Tuget n tiggawin d-yedran deg *Tafrara*, bab-nsent d *Yidir*. Seg tama, yettnay akken ad yegg amɗiq i tnettɛt-is deg tmurt-is, seg tama niɗen yettehririt akken ad yay *Σelǵeyya*. Tigawin-a merɛra, nezmer ad tent-nessemli deg sin yizenziyen n yimesgan²⁹³: amezwaru yebna yef umennuy n tmagit, ma d wis sin, yef *Σelǵeyya*. Ama deg uzenziy amezwaru ama deg wis sin, d *Yidir* i d amgay²⁹⁴. Tayawsa ara yeered ad d-iɛhelli, deg tazwara, d tamagit-is. Iswi-ines, ad yessiweɗ ad yesduqqes merra imdanen yef tmagit nsen. Win i as-yellan d amsifaɗ, d *Meqqran* i as-yefkan taferka-nni i deg-i yella ugemmay n tfinay. Acku, d taferka-agi ara yesduqqsen *Yidir* deg tazwara.

292. Taneffut : Rɛuɛ.

293. Azenziy n yimesgan : Amezwaru i yesbedden azenziy-a d A.J.Grimas. Azenziy-a yemmal-d tawuri d wazal n yiwudam deg uɗris. Ad naf deg-s, amgay, tayawsa, anernas, amallal, amnamar, rɛg. Yal awadem yezmer ad yettef amɗiq gar-asen ɛla ɛsab tawuri i as-yettunefken deg uɗris.

294. Amgay : D win ixedmen tigawt.

Ar deqqal, d *Yidir* ara yuʔalen d amsifaḍ n yiman-is, imi s lebyi-s i yekcem deg umennuy ʔef tmagit. Gar imallalen²⁹⁵, yella *Dda Hemmu*, iteddu, yettweṣṣi deg *Yidir* amzun d mmi-s. Yella *Lwennas* d *Jeḡḡiga*, nutni, xas ulama nnuyen mmit-sen aḥal d abrid ʔef tlufa deg-i iger iman-is. Maca, deg tagara, gzan d acu i t-yewwin ʔer din. Yella diʔen *Uzwaw*. Seg wasmi mlalen deg *Berwageyya*, *Azwaw* yella di lmendad n *Yidir*. Imnamaren²⁹⁶ ttuqten. Yella *Lḥaḡ Arezqi*, netta ur d-yecqi deg umennuy n yilmezyen yecban *Yidir*. Yesmeeriḡ kan zdat yimawlan n *Yidir*. Yella dayen *Ufʔul*, *Imirqiḡ* d *Ccaf* i iseḥḥen tiyrit qerriḥen i *Yidir* armi yessufey azwu aneggaru. Iswi n *Yidir* d asduqes n kra n win yettṣen ʔef tmagit-is bḥal *Ccaf*. D netta dya i d anermas²⁹⁷. *Yidir* yessawed ʔer lebyi-s mi akken d-ulin yisteqsiyen s aqerruy n *Ccaf*, mi yebda yettnadi ad iʔer wi t-ilan.

Deg uzenziy wis sin yeenan *Σelḡeyya*, d *Yidir* i d amgay, d *Yidir* i d amsifaḍ. Tayawsa ara yeered ad d-iḥelli d *Σelḡeyya*, d nettat i yebya d zzwag-is. Imawlan-is llan deg tazwara d imnamaren-is, acku ugin ad eemmden i wanect-a. Di tagara, uyalen d imallalen n *Yidir*, mi ruḥen ad as-d-xedben *Σelḡeyya* ʔer *Nna Megduda*. Imnamaren, d *At Ugwni* merṣa. Wid yettwalin s yir tamuṡli zzwag-agi i iḍerrfen i wansayen n tmetti d yidles nsen. Ccil n waya, *Yidir* ad yawed iswi-s, ad yaḡ *Σelḡeyya*.

Izenziyen i d-nebder yakan, deg sin yid-sen ttwehḥin ʔer temsalt n tmagit. Amezwaru, tufrar-d deg-s tmagit tamazdayt deg umennuy n *Yidir* ʔef tnettis tamaziyt. Deg uzenziy wis sin, mi yeḥaret *Yidir* akken ad yaḡ *Σelḡeyya*, di tilawt, d lebyi i yebya ad yefsi kra n lqid yeskerfen tilelli n umdan deg tmetti. D tamagit-is tufriḍt i d-ibanen deg uzenziy wis sin.

295. Amallal : D win yellan di lmendad n umgay akken ad yessiwed ad yexdem tigawt.

296. Amnamar : D win yellan d anemgal n umgay, d axsim-is. Yezga yeslalay-d ieuwwiqen akken ur yessawad ara umgay ʔer lebyi-s

297. Anermas : D win ara yesfaydin seg tigawt-nni ara yexdem umgay.

Ma yella nesdukkel “iman” d “yiggan” , ad aɣ-d-banen yinawen²⁹⁸ n yiwudam. Gef aya, iwudam yesean ismawen, yettwagelmen ama deg tfekka nsen, ama deg tɛbɛa nsen s wudem yelhan, wid yegren iman nsen deg umennuy ɣef tmagit neɣ llan d imallalen i *Yidir*, sebdaden inaw n *Uzwaw* yelhan d *Umaziɣ*. Ma d wid yettwagelmen s yir udem, neɣ wid ur nesei ismawen, ur nesei udmawen, yerna llan d innamaren n *Yidir*, sebdaden inaw n yir *Azwaw* neɣ n *Uɛrab*. Iwudam, deg *Tafrara*, ttwehhin ɣer sin wudmawen n tmagit: *Nekk* (yesdukklen *Azwaw* yelhan d *Umaziɣ*), d *Wayeɗ* (yesdukklen yir *Azwaw* d *Uɛrab*). S waya, iferdisen yeenan awadem qqnen wa ɣer wayeɗ, yerna ssenfalayen meɣra anamek n tmagit.

Iwudam deg uferrɣi qqnen ɣer wadeg. Azal-is, deg uɗris, am win n uwadem, neɣ ahat ugar. Iswawen n yimedqan deg *Tafrara* ttwehhin ɣer temsalt n tmagit. Yal tikkelt mi ara d-tettwabder *Tmurt* n *Yizwawen* akked *Tmazɣa* zun d tamagit n *Uzwaw* neɣ n *Umaziɣ* i d-yettwabedren. Imedqan-agi cebhen, nnecrahen, fsan, teɣɣuɣeg deg-sen tmeddurt yerna yettuqget ugram nsen, deg uɗris. Maena, simmal ttazen yiwudam ɣer *Tmanɣt*, ɣer *Bab-zzwar*, neɣ ɣer *Berwageyya*, simmal yettxaɣa ugram nsen. Neɣ ma yella, ad naf adeg-nni ur yecbih ara.

Assay yezdin awadem d wadeg d imezgi. Iwudam qqnen ɣer *Tmurt* am llufan yettɣfen deg yijufar n yemma-s. Iwudam (am *Yidir*, *Lwennas*) tettɣsus tnefsit nsen mi ara yilin deg *Ugwni*, yettnecraɣ lxaɛer nsen deg *Tmadaɣt* (tamurt n *Yizwawen*). Akken kan ara awɛen ɣer *Tmanɣt* neɣ ɣer *Bab-Zzwar*, ttemlillin, ttxiqin, tettneqlab fell asen ddunit. Yal mi ara yebeed uwadem ɣef tmurt-is, ɣef yimedqan i as-d-yesmektayen tamagit-is, ttaeraqen-as yiberdan, gellun s tnettɣt-is.

Yal amɛiq s twuri-ines, yal adeg d acu n tigawt i d-yeslalay. Llan wid yettakken abrid i imennuy akken ad yeɣɣuɣeg (am Tesdawit d *Tizi Wezzu*). Lan yimedqan niɛen, lemden deg-sen yiwudam tamagit nsen (amedya n tajmaet d lexla i yilmezyen akked tala i tlawin). Llan

298. Anaw : D amedya, deg-s ttemlilent meɣra lewsayef yeqqnen ɣer taggayt n yiwudam. Md: *Yidir* d anaw n *Umaziɣ*, *Lwennas* d anaw n *Uzwaw* yelhan

wiyaḍ slalayan-d tudert deg wulawen n yiwudam (md: *Agwni, Tamadayt*) am akken llan wid yezzen yal tamagit yekseb uwadem (*Berwageyya*). Adeg, deg *Tafrara*, yeslalay-d iḥulfan n lqerḥ ney n lferḥ deg wulawen n yal awadem.

Assay-agi yezdin iwudam d wadeg, yuttɣal-d ger wadeg d wakud²⁹⁹. Kra n yimedqan, zegren leqrin qqimen akken llan, ssadren tanettit nsen d tnettitt n yiwudam. Kra niḍen, bedden, teereq tnettitt nsen tegla s tin n yiwudam.

Tawuri n wadeg mačči kan d asneri n cebaḥa n uḍris. Yal aferdis i t-ibennun, ama d isem-is, ama d aglam-is, yessenfalay tamagit. Tikwal, yettuɣal d bab n tigawt deg ubdil n uwadem. Adeg, deg *Tafrara*, yuɣal d abraḥ deg-i tetturar tmagit. D netta i d-iḥekkun taḥkayt-is, d netta i yessawalen tamagit-is.

Timita n umsawal, n uwadem d wadeg cudden ta yer ta. Yerna qqnent yer usyel n tmagit. Yal yiwet akken i t-id-tessenfalay. Maena, mi ara tent-nessemlil, yettban-d usentel n tmagit yeddukkel. Amzun akken yiwet ur tezmir ad tebḍu yef tayed mayef ad yerrez unamek-is. Tasleḍt-agi, tbeḡgen-d belli tamagit ur telli ara kan d agbur i nezmer ad nefreq yef talya. Asentel n tmagit ur yeezil ara yef tedyizt n tneqqist, imessel-itt akken i as-yehwa. Seg tama nsent, timita n umsawal, n uwadem d wadeg mi ara ddukklent, bennunt asyel n tmagit. Maca zemren ad ilin yiferdisen niḍen deg-i d-yettban usentel-agi. Awufan ad nuɣal yer yal yiwen seg-sen, yer yal ungal d-yewwin yef tmagit, amar ad d-ufarent kra n tmezga. Tigi, seg tama nsent, ad ay-d-llint tiwwura yer talya n uḍris, d unamek i d-slalayent. Yerna, ad ilint d allal i usbadu n wungal yuran s teqbaylit.

299. Akud : Lweqt.

Table des matières

Introduction générale	7
------------------------------------	---

Chapitre I : La sémio-anthropologie

Introduction	18
I.Pourquoi la sémio-anthropologie ?.....	18
I.1. La critique sociologique.....	19
I.2. Les travaux de la narratologie.....	21

I.3. Lexicologie et idéologie.....	21
I.4. Du mot à la phrase.....	22
I.5. De la phrase à la sémantique à la sémiotique.....	22
II. Quelques éléments pour une sémio-anthropologie.....	24
II.1. Qu'est ce la sémio-anthropologie ?.....	24
II.1.1. L'identité comme signe.....	26
II.1.2. Sémosis du signe de l'identité.....	27
II.2. Les modalités du récit comme forces génératrices du sens identitaire.....	28
II.2.1. Narrateur et identité.....	29
II.2.2. Personnage et identité.....	30
II.2.3. Espace et identité.....	31
Conclusion	32

Chapitre II : L'identité et l'instance narrative

Introduction	34
I. Qu'est ce qu'un discours ?.....	34
II. Narrateur et identité.....	35
II.1. Narrateur et narrataire, rapports à la question de l'identité.....	36
II.1.1. Narrateur-narrataire, description d'une identité commune.....	38
II.1.2. Narrateur-narrataire, problèmes de reconnaissance.....	41
III. Le narrateur comme critique d'identité.....	47
IV. Une identité en métamorphose.....	59
V. Figures et identité.....	66
V.1. Violence sur l'identité : du bestiaire à la chosification.....	67
V.2. Assignation identitaire : personnification.....	70
Conclusion	73

Chapitre III : Les personnages et leurs identités

Introduction	75
I. Qu'est ce qu'un personnage ?.....	75
II. Evolution du statut du personnage.....	76
III. Les modalités d'analyse du personnage.....	77
III.1. Le modèle sémiotique.....	77

III.2. Le modèle pragmatique.....	77
III.3. Le modèle sémio-anthropologique.....	78
IV. L'être.....	79
IV.1. Le nom propre.....	79
IV.1.1. Statut sémio-anthropologique du nom propre.....	80
IV.1.1.a. Noms et essences des personnages.....	81
IV.1.1.b. Nommer pour exister.....	86
IV.2. Question de portrait.....	87
IV.2.1. Portraits physiques des personnages.....	88
IV.2. 2. Portraits moraux des personnages.....	93
IV.3. La parole comme acte identitaire.....	96
V. Le faire de personnage.....	101
V.1. Le Sujet.....	102
V.2. L'objet valeur.....	104
V.3. Le destinataire.....	105
V.4. Les adjuvants.....	106
V.5. Les opposants.....	106
V.6. Le destinataire.....	107
VI. Vers une typologie des personnages dans <i>Tafrara</i>	109
VI.1. Le Moi.....	112
VI.1.1.Le bon <i>Azwaw</i>	112
VI.1.2. L' <i>Amaziɣ</i>	113
VI.2. L'Autre.....	113
VI.2.1. Le mauvais <i>Azwaw</i>	113
VI.2.2. <i>Aɛrab</i>	113
Conclusion	114

Chapitre IV : Espace et identité

Introduction	116
I. Décrire l'espace.....	116
I.1. Toponymes et désignations des espaces dans <i>Tafrara</i>	118
I.2. Description des espaces dans <i>Tafrara</i>	121
II. La fonction de l'espace.....	124

II.1. Le lieu et l'action.....	125
II.1.1. Les lieux familiers.....	127
II.1.2. Les lieux étrangers.....	128
II.1.3. Les lieux de souffrances.....	129
II.1.4. Les lieux d'apprentissage.....	130
II.1.5. Les lieux de luttes.....	131
III. Les espaces faces à l'épreuve du temps.....	133
III.1. Le statique.....	133
III.2. Le dynamique.....	135
Conclusion	138
 Conclusion générale	 139
 Bibliographie	 143
 Annexe	 148
Résumé en berbère (<i>Agzul</i>)	149

