

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET CULTURE AMAZIGHES

Thèse de doctorat

Spécialité : Langue et Culture Amazighes

Option : Littérature amazighe

Présentée par : Nabila Sadi

Thème

Problématique de l'écriture romanesque en « kabyle » Approche sociopoétique

Sous la direction du :
Professeur Mohand Akli Salhi

Membres du jury :

- KHERDOUCI Hassina, Professeure, Ummto, présidente
- SALHI Mohand Akli, Professeur, Ummto, rapporteur
- DJELLAOUI Mohamed, Professeur, Université de Bouira, examinateur
- MEKSEM Zahir, Professeur, Université de Béjaïa, examinateur
- BOUKHERROUF Ramdane, MCA, Ummto, examinateur
- RABHI Allaoua, MCA, Université de Béjaïa, examinateur

23/10/2019

Remerciements

Au terme de cette thèse, nos sincères remerciements s'adressent à notre directeur de recherche, le professeur Mohand Akli SALHI, ayant permis l'aboutissement de ce travail de recherche de par son suivi, ses précieuses orientations ainsi que ses critiques avisées.

Nos remerciements vont, également, au jury de cette thèse ayant accepté de faire part à son expertise. Nous exprimons, également, notre reconnaissance à Amar Ameziane pour sa disponibilité à des échanges ayant été d'un intérêt particulier à ce travail. Nous tenons, aussi, à présenter nos remerciements au professeur Patrice POGNAN pour sa disponibilité ainsi que pour ses encouragements incessants.

*À ma famille, pour
leurs encouragements et, surtout, pour leur patience*

*À Hakima et Saïda pour leur disponibilité
et leurs encouragements*

Table des matières

Introduction générale	06
Partie I : La question du genre. Fondements théoriques et méthodologiques	18
Introduction	19
Chapitre 1 : Une sociopoétique pour l'étude de l'<i>ungal</i>	21
I. Définir une théorie et une méthode : la sociopoétique	22
I.1. Le prisme de la langue.....	29
I.2. Le champ littéraire comme médiation.....	31
I.3. Le genre comme institution	34
I.4. La question de l'auteur et de ses positions	36
I.5. Vers une approche de la réception	37
Chapitre 2 : Méthode d'approche d'un genre nouveau en situation de passage à l'écrit ...	40
I. La question de la filiation généalogique	42
II. Définir le roman	47
II.1. Roman et nouvelle	49
III. Quelques pistes pour l'analyse d'un genre nouveau en situation de passage à l'écrit.....	51
III.1. La notion de genre à travers l'histoire	51
III.2. Dénomination générique et variabilité historique	53
III.3. Le rapport des textes au genre : vers une identité modulatrice	56
IV. Nouveau genre dans le champ littéraire kabyle : Quelle méthodologie ?.....	57
Conclusion.....	61
Partie II : Le corpus de l'<i>ungal</i> : Production, réception et problématique du genre	62
Introduction	63
Chapitre 1 : La production de l'<i>ungal</i>	64
I. Genèse de l' <i>ungal</i> dans le champ littéraire kabyle	65
I.1. L'impact du champ littéraire algérien.....	69
II. De la production de l' <i>ungal</i>	72
II.1. L'écriture d' <i>ungal</i> : Une double posture	74

II.2. Les traductions de « roman » et d'« ungal » : deux stratégies, deux enjeux.....	81
Chapitre 2 : La réception de l'ungal	84
I. De la réception de l'ungal.....	85
I.1. Les grandes tendances de la critique universitaire	85
I.2. Une lecture des comptes rendus de l'ungal	93
I.3. La problématique du genre de l'ungal dans la critique littéraire kabyle	101
I.3.1. Histoire de la réception de <i>Lwali n udrar</i> de Belaïd Aït Ali	102
I.3.1.1. Procédures des classifications successives de <i>Lwali n udrar</i>	102
I.3.1.2. Vers une évolution de la réception littéraire kabyle	106
I.3.1.3. L'emprise de Belaïd Aït Ali sur la réception de ses textes	108
Chapitre 3: L'ungal dans le système de la prose kabyle	111
I. Aperçu des genres littéraires kabyles oraux en prose	112
I.1. Les différentes classifications de la prose kabyle orale.....	112
I.2. La nomenclature des genres kabyles en prose	116
II. La naissance d'une prose kabyle écrite	131
II.1. Les prémisses des questionnements sur le roman.....	132
II.2. L'ungal : genre nouveau ? Émergent ? Emprunté ?	137
Conclusion.....	144
Partie III : Contiguïtés génériques	146
Introduction	147
Chapitre 1: Contiguïtés génériques : ungal-tullist	149
I. Identité de l'ungal : entre prescription et description du corpus.....	150
II. Éléments de contiguïtés génériques : ungal-tullist.....	152
II.1. Intrigue simple ou morcelée	152
II.2. Réduction de l'épaisseur psychologique des personnages	156
II.3. Réduction du système discursif	159
II.4. L'espace comme circonstant de l'action	161
II.5. Simplicité de la structure temporelle et vitesse narrative.....	165
III. Essai de définition de l'ungal	167

Chapitre 2 : Contigüités génériques : <i>tullist-ungal</i>	176
I. À propos de <i>Tullist</i>	177
II. Éléments de contigüités génériques : <i>tullist-ungal</i>	180
II.1. Complexité des intrigues	180
II.2. La multiplication des voix narratives	184
II.3.La surcharge du contenu	187
II.4.Foisonnement des personnages mis en scène et exploration de leurs portraits	191
II.5.Vers une identité narrative du personnage de <i>tullist</i>	196
II.6.Descriptions détaillées et multiplication des fonctionnalités de l'espace	197
II.7.Pauses narratives et complexité de la structure temporelle	200
III. Pourquoi ces nouvelles empruntent-elles à <i>l'ungal</i> ses techniques?.....	203
Conclusion.....	206
Partie IV : Sociopétique des composantes textuelles de <i>l'ungal</i>	208
Introduction	209
Chapitre 1: Sociopoétique de la narration	210
I.La fiction dans <i>l'ungal</i> : thèmes et structures narratives	211
I.1. <i>L'ungal</i> : une représentation de la réalité sociale	211
I.2.Les structures narratives	218
I.2.1.De la linéarité de la narration	218
I.2.2.La rupture de la linéarité comme prise de position.....	219
II. Jeux et enjeux de la narration dans <i>l'ungal</i>	224
II.1.Postures narratives	224
II.2.L'invocation du narrataire	231
II.2.1.Vers une proximité narrative.....	231
II.2.2.Narrateur et narrataire : problématique d'une identité.....	233
II.3.La digression : un élément aux multiples usages.....	237
II.3.1.La digression et sa fonction narrative	238
II.3.2.La digression : un lieu d'inscription de l'idéologie	240

Chapitre 2 : Sociopoétique de la description	246
I.La description est-elle une pratique exclusive à l' <i>ungal</i> ?.....	247
II. Poétique de la description dans l' <i>ungal</i>	252
II.1.Les descriptions denses	252
II.2.Le portrait progressif.....	256
II.3.Un portrait hypothétique	261
III. Les enjeux de la description	263
III.1.Pour une écriture « représentationniste » de la réalité sociale	263
III.2.La description comme système	268
III.2.1.Rôle des descriptions dans le processus narratif	268
III.2.2.La description comme contenu identitaire.....	270
Chapitre 3: Sociopoétique du personnage et de l'espace	277
I.La nomination comme marque de l'écrit (et de l' <i>ungal</i>).....	278
I.1.Le nom pour marquer l'univers de l' <i>ungal</i>	279
I.1.1.Noms construits et originalité de certains personnages	280
I.1.2.Noms en usage et illusion « réaliste ».....	284
I.2. Le nom comme système	288
I.2.1.Le nom comme marqueur identitaire	288
I.2.2.Le jeu des noms : la pluri-nomination	294
I.2.3.Le nom comme composante narrative	297
II. Vers des personnages types de l' <i>ungal</i>	300
Conclusion.....	309
Conclusion générale	311
Bibliographie	321
Annexes	340
Annexe I : résumé en tamazight (Agzul)	341

Introduction générale

Avec le mouvement de passage à l'écrit, inaugurant une ère nouvelle au sein de la littérature kabyle, les transcripateurs kabyles engageaient cette dernière dans un processus d'accumulation du capital littéraire, qui fut préalablement enrichi par l'apport des administrateurs, des militaires français ainsi que des pères blancs ayant été, dès le XIX^{ème} siècle, les pionniers de cette activité de collecte, bien qu'à des fins stratégiques et idéologiques (de domination). La scolarisation à l'école française ainsi que les premières publications de collectes de la littérature kabyle orale ont indéniablement contribué à cette prise de conscience ayant favorisé l'émergence des premières élites kabyles (S. Boulifa, B. Ben Sedira, M. Mammeri, etc.). En raison des mutations colossales que connaissait la société kabyle sous l'effet de la colonisation, ce qui entraînait l'effondrement progressif des structures sociales traditionnelles (notamment après l'insurrection de 1871), la collecte, la transcription et la publication du patrimoine littéraire oral urgeaient vu les circonstances qui menaçaient sa disparition¹. Il n'était pas uniquement question de pérenniser un ensemble de textes par leur fixation à l'écrit mais leur survie représentait un enjeu identitaire de premier ordre aux yeux de ces transcripateurs (à l'image de J. Amrouche et de M. Mammeri) qui voyaient graver dans ce patrimoine toute l'identité d'un groupe². Aussi, peut-on voir dans cette activité de collecte, de par sa mise à disposition sous forme transcrite, la volonté de constituer des ressources littéraires (qui agiront, plus tard, comme matrices à la production d'œuvres nouvelles³), une sorte de stratégie d'exhibition des richesses littéraires, contribuant à hisser cette littérature - et par ricochet, à redorer l'image de la langue qui la véhicule- au rang des littératures nationales.

La naissance de nouvelles formes littéraires succéda à l'entreprise de collecte sans pour autant l'annuler puisqu'elle se poursuit à ce jour. Néanmoins, le choix de produire de la prose écrite est l'une des étapes charnières de ce mouvement de passage à l'écrit. L'*ungal*, représenté par l'équivalent que suggère cette dénomination comme la version en langue kabyle de l'expression romanesque, est l'une des nouvelles couleurs s'étant additionnée à

¹Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, La Découverte, 2001, p.10.

²SALHI Mohand Akli, *Poésie kabyle. Transcriptions, typographies et formes métriques*, Tizi-Ouzou, L'Odyssée, 2016, pp.39-41.

³ Il suffit simplement de penser aux nombreuses productions basées sur la réécriture de textes traditionnels à l'image de la nouvelle *Tirgara* de K. Bouamara, ou encore la nouvelle *Tafunast igujilen* de B. Aït Ali produite à partir d'un conte oral portant le même nom. Voir SALHI Mohand Akli, « La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : Aħeddad l-lqalus et taqsiħ n Aziz d Āzuzu », BONN Charles (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, t. 2, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 205-211. Et MOHAND SAIDI Saïda, *Le récit Tafunast igujilen de Belaid Aït Ali : du conte à la nouvelle*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2011.

la donne du paysage littéraire kabyle. La naissance de l'*ungal* peut être établie à une date précise puisque l'on atteste présentement le texte *Lwali n udrar*, écrit au milieu des années 1940, comme le premier roman de langue kabyle⁴. L'initiative de B. Aït Ali était, à cette époque, un cas extraordinaire et isolé car une trentaine d'années allait agir en intervalle entre les deux premiers *ungal*. Si le premier faisait partie d'un projet d'écriture que l'auteur avait entrepris suite à une demande des pères blancs⁵, la publication du second, en l'occurrence *Asfel* de R. Aliche, accompagne le mouvement des contestations identitaires des années 1980, se cristallisant, entre autres, autour de la demande de reconnaissance et de consécration de la langue et de l'identité amazighes. À partir du moment où l'écriture romanesque en kabyle, ou l'*ungal*, fait partie intégrante, de manière officielle, de l'espace culturel kabyle des années 1980, il paraît plus qu'opportun de procéder à une esquisse, ne serait-ce qu'à grands traits à ce niveau, du cadre général ayant abrité les premières publications romanesques. La période post-indépendante est dominée par deux mouvements résolument différents dans leur nature, mais similaires dans l'esprit de leurs actions, guidé principalement par des préoccupations d'ordre identitaire. Une série d'évènements (insurrection de 1963⁶, la création de l'académie berbère en 1965⁷), dont le point culminant fut le printemps berbère de 1980 allait ponctuer l'histoire du mouvement culturel berbère. Mais l'embargo qui entourait, à cette période, le débat autour de l'identité amazighe ainsi que les réactions, pour le moins répressives, ayant suivi le printemps berbère ont amené ces préoccupations existentielles à se déverser dans la littérature qui laissait une grande ouverture à l'expression de cette identité. En effet, en parallèle à ce contexte revendicatif, s'est imposé à la même période un important mouvement de création

⁴DALLET Jean-Marie et DEGEZELLE Jean-Louis, *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan*, Fort National, FDB, 1964.

⁵ Précisons que la requête des pères blancs était formulée autour d'une demande de transcription de contes oraux. Mais B. Aït Ali s'inscrivit plutôt dans la création littéraire : « *Belaïd se mit à l'ouvrage et produira en moins d'une année, une vingtaine de textes en prose. La quasi-totalité de ces récits a été publiée en version intégrale en 1963* ». BELLAL Hakima, « La question du genre entre le manuscrit de Belaïd At-Ali et son édition. Regard sur trois textes Tafunast igujilen, Lexdubegga et Sut taddart », SALHI Mohand Akli (dir.), *Iles d'imesli*, n°8, Tizi Ouzou, 2016, p.38, URL : file:///C:/Users/DELL/Downloads/1470-5338-1-PB%20(2).pdf. Consulté le 05/04/2018.

⁶Bien avant la guerre de libération nationale, les prémisses de l'action identitaire, en rapport avec la revendication amazighe, peuvent se lire dans la crise berbériste de 1949 au sein du PPA-MTLD entraînant l'exclusion de certains militants kabyles pour motif de berbérisme. Cf. OUERDANE Amar, *La question berbère dans le mouvement national algérien 1926-1980*, Alger, Epigraphe/Dar el ijthad, 1993. Bien que cette revendication ne soit pas explicitée dans les projets politiques de l'après indépendance, l'insurrection armée qui suivit la création du Front des Forces Socialistes (FFS) en 1963 allait contribuer davantage à accentuer la stigmatisation d'une région et d'une identité tout entière. Cf. SALHI Karim, *Représentations de soi et constructions identitaires en Kabylie*, HADDAB Mustapha (dir.), thèse de doctorat, UMMTO, 2015, p.160.

⁷ Ibid, p.188.

littéraire en langue kabyle. La poésie⁸, et plus particulièrement la chanson kabyle, a été un terrain fécond au véhicule des préoccupations identitaires et démocratiques. À cet effet, H. Kherdouci note que la chanson kabyle a opéré, à partir de 1973, plusieurs mutations notamment au niveau de son aspect, désormais plus politique, car « *son impact est celui de la langue qu'elle diffuse, travaille et perpétue, donc de tamazight*⁹ ». Le rôle de la chanson kabyle dans la revendication de l'identité amazighe n'est pas des moindres, comme l'énonce K. Salhi : « *Des chanteurs comme Slimane Azem ont entretenu une vision critique de l'ordre établi et ont loué la terre des ancêtres. Mais c'est au début des années soixante-dix, que la chanson moderne va propulser la culture amazighe au-delà de ses frontières et contribue ainsi à la valorisation de l'image de soi et à la déstigmatisation de l'Amazigh*¹⁰ ». Mais ce qui allait marquer ce mouvement contestataire de son empreinte est la production d'une prose écrite en langue kabyle qui allait gagner de plus en plus de terrain, notamment à partir des années 1970/1980. Portée par l'action « militantiste » de ses auteurs¹¹, il était question de traductions/adaptations de pièces théâtrales/*amezgun*, de l'écriture de *tullisin/nouvelles*, d'*ungalen/romans*, etc., en somme, un puissant mouvement de productions écrites qui, bien qu'il n'était pas dépourvu de connotations identitaires, allait marquer la continuité du mouvement de passage à l'écrit. Cette littérature écrite en prose, qui s'étoffait en milieu étudiantin loin de tout cadre institutionnel, allait mettre au premier plan le romancier de langue kabyle. R. Aliche, A. Mezdad, S. Sadi, S. Zenia, etc., furent les premiers noms d'une longue nomenclature. La littérature kabyle y gagnait une entrée timide et clandestine au sein du champ littéraire algérien. Ce n'est qu'à partir des années 1990 et surtout 2000, que l'*ungal*, de par les publications de plus en plus croissantes, allait se donner à voir comme l'une des nouvelles formes en vogue, marquant ainsi un tournant majeur dans le champ de la littérature kabyle.

L'*ungal* est, donc, l'une des manifestations « concrètes », sur le plan littéraire, de ces mutations socio-culturelles. Aussi, la tâche de le définir en tant que genre demeure difficile. Les romanciers de langue kabyle se sont réappropriés une forme architextuelle, en l'occurrence le roman, originellement issue d'un autre espace, à savoir l'Occident. Et une fois qu'elle passa les frontières, à la fois géographiques mais aussi culturelles et

⁸Durant la période coloniale, des chants nationalistes, à l'image de ceux de Mohand Ou Idir Aït Amrane, étaient truffés de référents à l'identité amazighe. Ibid, pp.145-146.

⁹KHERDOUCI Hassina, *La chanteuse kabyle, identité de soi, identité culturelle. Étude de cas en Kabylie*, NACIB Youcef (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 1995/1996, p.39.

¹⁰ SALHI Karim, *Représentations de soi et constructions identitaires en Kabylie*, op.cit, p.175

¹¹ SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », *Emerging Actors in post-revolutionary north africa Berber Movements: Identity, New Issues and New Challenges*, Studi Magrebini, Naples, 2016/2017, pp.75-91.

linguistiques, il paraît évident que celle-ci finisse par s'imprégner de cette culture et de cette littérature d'« accueil ». L'influence de ces deux dernières est indéniable, ne serait-ce qu'à travers la langue d'expression et le substrat culturel communs aux auteurs d'*ungal*. Il suffit d'observer, à titre d'exemple, l'impact du contexte revendicatif des années 1970/1980 sur les textualités des *ungal*, non seulement au niveau thématique où l'identité s'érige en toile de fond à de nombreux textes, mais aussi au niveau poétique, façonné au gré des contenus identitaires que cherchent à exprimer les auteurs¹². Mais située au niveau des conceptions génériques, la question est sensiblement plus complexe. De nombreux paramètres entrent en jeu: le poids de la tradition générique occidentale, le caractère essentiellement oral de la langue et de la littérature kabyles au moment de la naissance de l'*ungal* et les différentes formulations, parfois difficilement conciliables, que proposent les textualités de ces productions en langue kabyle. La tâche de définir l'*ungal* est alors problématique. Il s'agit là de l'interrogation principale à laquelle tente de répondre cette étude.

Problématique

La problématique de l'écriture romanesque en langue kabyle met au cœur de la réflexion l'identité même d'une écriture. Un temps d'arrêt sur les usages de la notion de romanesque s'impose, tant son emploi fréquent l'a amenée à se charger de nombreuses significations qui ne fonctionnent pas toujours comme qualificatif du genre « roman »¹³. J.-M. Schaeffer atteste la première occurrence de l'adjectif « romanesque » au XVII^{ème} siècle, renvoyant à tout « *ce qui a trait au roman* ». Selon le même auteur, cette notion comporte deux acceptions : la première de nature adjectivale, se décline en une spécification générique et la seconde, de forme nominale, renvoie au sens thématique du terme. Dans le premier cas, le « romanesque » agit en tant que forme adjectivale de « roman » et les deux termes renvoient alors tous deux à une catégorie textuelle définie par sa propre tradition générique. La deuxième acception, c'est-à-dire, le romanesque au sens thématique, renvoie à un éthos spécifique rendu par la notion de « romance » en anglais. La détermination thématique de cette notion réfère, non pas à un genre spécifique, mais à quelques

¹²Cf. SADI Nabila, *L'expression de l'identité dans le roman Tafrara de Salem Zenia*, DJELLAOUÏ Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2011.

¹³Le romanesque est, aussi, utilisé pour parler d'une certaine manière de vivre où domine la rêverie et la romance.

caractéristiques matérialisées par certains récits¹⁴. La référence au romanesque, tout au long de ce travail, se limitera à son acception générique, autrement dit, comme forme adjectivale référant à l'objet « roman ».

Dans le cas de l'*ungal*, la sensibilité de la problématique de cette écriture tient de l'association d'une langue jusque-là essentiellement orale, et d'une forme générique originaire d'un autre espace. L'*ungal* se définit ainsi au sein d'un double postulat : Il est la conséquence d'un renouveau ayant engagé tout le système littéraire kabyle (à la fois dans ses formes génériques et dans ses modes de production, de diffusion et de réception) mais dont la forme est « empruntée » à une tradition littéraire d'écriture. Aussi, l'*ungal* engage des textualités sensiblement différentes, parfois même opposées, marquant par moments plusieurs cas de contiguités génériques. En effet, bien que l'*ungal* soit d'âge récent, une soixantaine d'années à peine si l'on se place du côté du premier texte fondateur *Lwali n udrar* - malgré les trente années de passage à vide qui ont suivi cette publication - les textualités que présente le genre sont foisonnantes et ne se rallient pas forcément à la même voie. Si certaines productions peuvent facilement se ranger dans la catégorie du romanesque (dans sa conception occidentale), d'autres semblent plutôt s'en éloigner. Ainsi, à la complexité des intrigues et à l'élaboration de la psychologie des personnages que réhabilitent, par exemple, certains *ungal*, d'autres auteurs ont plutôt préféré simplifier la construction de leurs trames narratives en réduisant considérablement le nombre de rebondissements entravant, ainsi, l'inscription de leurs personnages dans la durée. Aussi, à partir des années 2000, commencent à s'entendre, de manière plus explicite, plusieurs appréciations en rapport avec l'« inadéquation » de certaines inscriptions génériques. À première vue, ce serait la mention paratextuelle d'« *ungal/roman* », posée en première page de couverture, qui rend problématique cette relation d'appartenance des textes à ce genre. Mais à l'origine de ces appréciations réside le poids de toute une tradition exogène, ayant été la porteuse « originelle » de cette forme générique, ce qui conditionne de fait -

¹⁴Parmi ces caractéristiques, nous pouvons citer le rôle primordial des affects et des passions au sein de la diégèse où les actions sont la conséquence directe de la vie affective des personnages. La posture du narrateur au niveau de la représentation des sentiments et des passions est, toujours, de connivence avec les sentiments représentés. Les représentations actantielles, autant physiques que morales, sont brossées dans des portraits qui matérialisent des traits dans leurs extrêmes (la passion, la bravoure, le courage, etc.). N. Frye notait, à ce sujet, que le romanesque est une forme antérieure au roman dont les origines étaient perceptibles dans les légendes de saints et les romans de chevalerie. Etant de ce fait un « objet majeur de la fiction », J.-M. Schaeffer conclut que le romanesque n'est pas strictement limité à une seule catégorie littéraire particulière. Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du Romanesque », MURAT Michel et DECLERD Gilles (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.153-154.

consciemment ou pas - l'esprit de cette critique. En effet, certaines d'entre-elles, plus virulentes et radicales, prennent appui, ne serait-ce que de manière tacite, sur une norme occidentale qui sert de justificatif à la remise en cause de la légitimité d'une telle inscription. Ainsi peut-on dire de certaines réflexions de N. Aït Ouali qui qualifie, par exemple, d'« anomalie éditoriale » l'inscription de « roman » portée sur des textes jugés « trop courts »¹⁵. Par ailleurs, M. A. Salhi tend plutôt à problématiser la question en soulevant, d'abord, plusieurs interrogations à propos de certains textes (comme *Salas d Nuja*, *Bu-tquhatin*, etc.) qu'il reprend, ensuite (bien des années plus tard), sous forme de réflexions plutôt théoriques interrogeant les cas de contiguités génériques manifestées au niveau des textes¹⁶. Ce type de réflexions, loin de proposer une interprétation symptomatique des genres en contact à partir d'une idée préconçue du roman (le roman occidental dira-t-on) tend plutôt à définir la spécificité d'une écriture en proposant des outils théoriques permettant l'investissement de ce type de problématique. La question de l'*ungal* offre, de ce fait, pertinemment matière à débat. Se pencher sur ce genre de problématique implique, avant tout, une manière d'appréhender les créations littéraires, en les envisageant soit comme des productions conditionnées par la logique d'un temps et d'un espace, façonnées également par « l'individualité du créateur », soit comme des productions essentiellement « esthétiques » se devant de répondre à des impératifs « extérieurs », autrement dit, à une conception normalisée du genre, le roman, en l'occurrence. L'interrogation de fond de cette étude est, donc, avant tout une question de méthode. Elle implique une prise de position par rapport à la question du traitement des formes génériques. La dominante occidentale, doit-elle exercer son pouvoir coercitif dans la lecture de toute formulation du roman, indépendamment de la nature et des spécificités de l'espace culturel dans lequel cette formulation évolue? Autrement dit, les lois génériques érigées dans d'autres traditions littéraires (de l'écriture notamment) doivent-elles s'exercer spontanément et religieusement sur l'*ungal*, produit d'une société réputée, pendant longtemps, orale ? Si nous nous en tenons au cas de l'*ungal*, il n'est guère possible de faire l'impasse sur tout cet héritage littéraire et culturel qui intervient (consciemment ou pas) au niveau des textes dont de nombreuses études ont, déjà, rendu compte de plusieurs de ses manifestations¹⁷. Nous partons, donc, de l'hypothèse que le genre de l'*ungal* épouse

¹⁵ Cette remarque est formulée à l'égard des textes dont la longueur n'excède pas les 80 pages. Cf. AIT OUALI Nasseridine, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère*, Tizi Ouzou, l'Odyssee, 2015, p.15.

¹⁶ SALHI Mohand Akli, « Texte inédit », à paraître.

¹⁷ Nous aborderons ce point plus amplement dans les développements consacrés à la réception de l'*ungal*. Cf. Partie II.2.

les couleurs de l'espace qu'il intègre. Reste à déceler les choix de couleurs opérés à partir des gammes disponibles, les propositions qui en sont données et la logique qui commande leur usage. Il y a, donc, tout un intérêt à porter une réflexion autour de l'élaboration de l'identité générique de l'*ungal* et de sa poétique. En effet, à partir du moment où l'on adhère à l'idée que l'*ungal* est le produit d'un mouvement de passage à l'écrit dont le processus s'est accéléré sous l'influence d'un contexte socio-politique marqué par des questionnements de type identitaire, les choix génériques et textuels ne peuvent être, en grande partie, que stratégiques. C'est pour cela que la présente étude se penche sur l'élaboration d'une forme générique « importée », interrogée dans la logique du champ littéraire kabyle qu'elle a intégré sous forme d'*ungal* afin de relever les conceptions dans lesquelles elle s'insère et les choix poétiques qu'elle présente. Il s'agit de voir quel(s) type(s) de réappropriation du « roman » proposent les auteurs d'*ungal*, à la fois à partir d'un « modèle » doté de sa propre tradition mais, aussi, en fonction d'un certain nombre de dispositions héritées de leur propre espace culturel et des enjeux idéologiques, identitaires qui lui sont assignés. En somme, cette étude interroge l'*ungal* dans le contexte littéraire qui est le sien afin d'en reconstituer les grandes lignes, génériques et poétiques, à la fois en réponse à l'évolution d'un système littéraire et en réaction aux grandes mutations de la société kabyle.

Présentation du corpus

Les publications d'*ungal* s'élèvent, présentement, à plus d'une soixantaine de textes. Dès lors, le critère d'exhaustivité est écarté d'autant plus que l'objet d'étude n'est pas de décrire la totalité des productions, dont la recension n'est, par ailleurs, pas toujours acheminée de façon aisée¹⁸. Il est plutôt question, comme nous avons pu l'observer, de problématiser la question d'une écriture, d'offrir une vue du paysage que propose l'*ungal*, à travers ses homologues, ses oppositions, ses contiguïtés génériques, etc. Car une réelle histoire et une réelle description de l'*ungal* ne peuvent se faire qu'en joignant les voies extrêmes qu'engagent les textualités composant ce genre. Notre étude procède, donc, à l'analyse « à partir d'un certain observatoire¹⁹ » composé d'un corpus régi par le souci de représenter la naissance, l'installation et l'évolution de l'*ungal*. C'est ce qui justifie la

¹⁸ M. A. Salhi souligne le problème de diffusion qui caractérise les publications en langue amazighe qui ne sont, parfois, disponibles que dans « l'environnement immédiat de leurs auteurs ». SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, Alger, Enag, 2011, p.85.

¹⁹ BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. Le temps du Monde*, Paris, Armand Colin, 1979, p.9.

sélection d'un certain nombre de textes couvrant une étendue temporelle allant des débuts du genre jusqu'à certaines publications les plus récentes. Ceci rejoint notre volonté d'appréhender ce genre non seulement en tant que matière textuelle mais aussi comme l'une des solutions apportées à des problématiques « non » littéraires (identitaires notamment), ce qui permet de juxtaposer certaines prises de position littéraires (choix génériques, poétiques, thématiques, etc.) aux positions de leurs auteurs dans le champ littéraire.

La mention « *ungal* » ne représente pas un critère exclusif de sélection étant donné que la composition d'ensemble de notre corpus comprend trois tendances majeures. Ce critère est fonctionnel au niveau des deux premières tendances dont l'élément commun est la présence, en première page de couverture, de l'inscription « *ungal/roman* ». Par ailleurs, du point de vue de leur conception, tout semble les opposer. En effet, la première tendance regroupe six textes marquant des similitudes au niveau de l'élaboration de leur intrigue dont la complexité est la marque distinctive. La construction du personnage y jouit d'un intérêt particulier de par le foisonnement des descriptions - très minutieuses -, donnant beaucoup d'épaisseur à la psychologie des personnages. Le rythme de la narration est également ralenti, à la fois par les nombreuses descriptions (de personnages et d'espaces), et par la complexité des structures temporelles qui jouent aisément des anachronies narratives. Il s'agit, en somme, d'un ensemble d'éléments faisant écho au romanesque, du point de vue de sa conception occidentale. Les textes en question sont : *Lwali n udrar* de Belaïd Aït Ali (1945-1946)²⁰, *Asfel* de Rachid Aliche²¹ (1981), *Tafrara* de Salem Zenia (1995)²², *Nnig usennan* de Boualem Rabia²³, *Tagrest uryu* d'Amar Mezdad²⁴ et *Nayla* de Brahim Tazaghart²⁵. Inversement, c'est d'une toute autre nature que se révèlent les textualités que proposent la seconde tendance marquée par une relative simplicité dans la construction des intrigues, gérées par un rythme de la narration, pour le moins accéléré, conséquence de la réduction des actions, des descriptions, des digressions, etc. Les personnages y évoluant ne jouissent, souvent, d'aucune profondeur psychologique. Six textes composent, également, cette seconde catégorie : *Salas d Nuja* de Brahim Tazaghart²⁶, *Bu tqulhatin* d'Omar Dahmoune²⁷, *Nekk akked kem, kem akked nekk* de

²⁰ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, Béjaïa, Tira, 2011.

²¹ ALICHE Rachid, *Asfel*, Mussidan, Fédérop, 1981.

²² ZENIA Salem, *Tafrara*, Paris, l'Harmattan, 1995.

²³ RABIA Boualem, *Nnig usennan*, Tizi Ouzou, l'Odyssee, 2009.

²⁴ MEZDAD Amar, *Tagrest uryu*, Ayamun, 2000.

²⁵ TAZAGHART Brahim, *Nayla*, Béjaïa, Tira, 2014.

²⁶ TAZAGHART Brahim, *Salas d Nuja*, Béjaïa, 2004.

Hamdani Belaïd²⁸, *Ccna n yibzaz* de Laïfa Aït Boudaoud²⁹, *Ijeğğigen n ccwal* de Youcef Achouri³⁰ et *Tfuk ur tfuk ara* de Hocine Louni³¹. C'est, donc, sur la base d'un principe d'opposition que s'élaborent les deux premières tendances où la seconde semble se rapprocher par moments –au niveau de l'élaboration des textes- de *tullist/nouvelle* et, d'autres fois, de la prose kabyle orale. La manifestation de ces contiguïtés génériques est ce qui a motivé la sélection d'une troisième tendance où la mention « *ungal* » est non fonctionnelle puisqu'il s'agit de *tullisin/nouvelles* qui manifestent un autre type de contiguïtés génériques en empruntant de nombreux procédés à l'*ungal* (développement de la psychologie des personnages, complexité des intrigues, descriptions détaillées, etc.). Deux recueils de nouvelles sont pris à témoins : *Ameddakkal d tullisin niđen* de Mourad Zimu³² et *Ṭaṭabaṭaṭa* de Mohand Arab Aït kaci³³.

Nous pouvons observer que le choix de ce corpus procède déjà d'une lecture analytique préalable, nécessaire dans le cadre de ce type de problématique. Il sera parfois mention de quelques autres textes, à titre de passage, dans le but de confirmer une poétique d'auteur ou de souligner une prise de position par rapport à une certaine « tradition » de l'*ungal*. Par contrainte de faisabilité, d'autres *ungal* n'ont pu intégrer l'éventail des textes réunis dans ce corpus. L'accélération du mouvement de publication d'*ungal* pendant ces trois dernières années, notamment par des romancières, est indicateur de nouvelles positions au sein du champ littéraire kabyle, représentant en soi une donnée importante pour l'étude de ce genre. Nous pensons, entre autres, à *Tamacahut taneggarut*³⁴ de Lynda Koudache, à *Gar igenni d tmurt*³⁵ de Dihia Louiz, à *Iḥulfan*³⁶ de Kaïssa Khalifi, à *Lḥif d usirem*³⁷ de Rachida Bensidhoum, à *Amsebrid*³⁸ de Chabha Ben Gana et à *Tidet deg targit*³⁹ de Touati Zoulikha (Hakima)⁴⁰. Notre corpus n'épuise, donc, pas toutes les propositions qu'offre l'*ungal* mais reste représentatif de quelques-unes de ses facettes majeures.

²⁷ DAHMOUNE Omar, *Bu tqulhatin*, Alger, HCA, 2003.

²⁸ HAMDANI Belaïd, *Nekk akw d kem, kem akw d nek*, Tizi Ouzou, [1998?].

²⁹ AIT BOUDAUD Laïfa, *Ccna n yibzaz=Le chant des cigales*, Alger, Editions Casbah, 1999.

³⁰ ACHOURI Youcef, *Ijeğğigen n ccwal*, Alger, Baghdadadi, 2009.

³¹ LOUNI Hocine, *Tfuk ur tfuk ara*, 2013, à compte d'auteur.

³² ZIMU Mourad, *Ameddakkal d tullisin niđen*, Béjaïa, tira, 2010.

³³ AIT KACI Mohand Arab, *Ṭaṭabaṭaṭa*, Tizi Ouzou Editions Mehdi, 2011.

³⁴ KOUDACHE Lynda, *Tamacahut taneggarut*, ROUTNAHCOM, 2016. L'auteur a, également, à son actif un second roman *Aecciw n tness*, Tasekla, 2008.

³⁵ LOUIZ Dihia, *Gar igenni d tmurt*, Tizi Ouzou, Frantz Fanon, 2017.

³⁶ KHALIFI Kaïssa, *Iḥulfan*, 2017.

³⁷ BENSIDHOUM Rachida, *Lḥif d usirem*, Tamagit, 2018.

³⁸ BEN GANA Chabha, *Amsebrid*, Tizi Ouzou, Imru, 2019.

³⁹ Texte inédit.

⁴⁰ Les textualités de certains de ces *ungal* sont, également, singulières. Nous pensons, entre autres, au texte *Tamacahut taneggarut* de Lynda Koudache (2016) dont le thème de la folie rythme de manière particulière

Méthodologie de travail

Le principe de la démarche inductive rythme le long de cette étude. Elle procède par une étude de corpus dans l'objectif d'offrir quelques-unes des facettes de l'*ungal*, en tentant de les légitimer par une description qui reconstruit une logique propre à ce genre. Aussi, l'impératif premier a été de forger- en prenant appui sur la sociopoétique d'A. Viala, inspirée de la théorie des champs de P. Bourdieu⁴¹, des outils critiques qui permettraient, à niveau égal, d'interpréter les différentes conceptions que proposent les textualités des *ungal* (partie I). Les consignes de prudence se résument à se servir du roman (tel que le présente la critique occidentale) comme un « outil d'appréhension critique⁴² » qui ouvrirait la voie à l'interprétation de la pluralité des codes proposés par l'*ungal* sans pour autant brider la définition de ce dernier par rapport à une forme « attendue », qui proscrierait certains textes de l'*ungal* faute de ne pas s'y conformer.

L'investissement de cette problématique s'effectue en deux temps. L'*ungal* est, d'abord, appréhendé comme stratégie littéraire à travers sa manifestation comme nouvelle forme d'expression dans le champ littéraire kabyle. La « contextualisation » de cette forme d'écriture, à la fois par rapport à un espace et à un système littéraires, répond à la nécessité de compréhension des facteurs ayant permis la naissance de ce genre et l'émergence du romancier de langue kabyle (Partie II). Ceci offre, également, la possibilité de décrire et de discuter les modalités de son entrée dans le champ littéraire kabyle, à la fois par rapport à l'évolution du système littéraire kabyle et au travers des faits de réception qui permettent de suivre le processus et les difficultés d'institutionnalisation de ce genre.

L'étape qui succède à la mise en contexte de l'objet « ungal » est l'étude du corpus. Celui-ci est interrogé sous deux angles différents: générique et sociopoétique. Les mouvements des contiguïtés génériques - de *tullist* vers l'*ungal* et de l'*ungal* vers *tullist*, voire vers la prose orale- sont interrogés à partir d'une série de textes afin de relever les manifestations « textuelles » de ces contiguïtés pour, ensuite, les saisir comme la conséquence des différents paramétrages auxquels est soumis le « roman » une fois qu'il intègre le système littéraire kabyle (Partie III). L'étude de ces contiguïtés génériques permet de voir comment certaines conceptions de l'*ungal* s'élaborent en étroite relation

l'écriture de ce texte. Voir le compte rendu qu'en propose M. A. Salhi, diffusé sur le réseau social *facebook*. Mais cela s'applique, également, au roman *Gar igenni d tmurt* dont l'histoire est structurée au rythme d'échanges épistolaires et d'extraits d'un journal donnant à voir une forme d'écriture très originale.

⁴¹ Les fondements de cette orientation théorique sont développés dans la première partie de cette étude.

⁴² CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.

avec le système littéraire dans lequel ce genre évolue mais, aussi, en rapport avec la fonction associée à celui-ci, à différents moments de son histoire.

Notre corpus est, ensuite, soumis à une analyse « sociopoétique » ponctuée par trois éléments majeurs : la narration, la description et le personnage (dans ses relations avec l'espace, également) (Partie IV). Néanmoins, l'approche du corpus n'est pas, à strictement parler, immanentiste puisqu'elle tente, certes, d'offrir une vue d'ensemble de la poétique des textes étudiés à travers les modalités citées précédemment, mais elle procède aussi à des correspondances entre certaines prises de position (certains choix poétiques) en rapport avec les positions des auteurs et les luttes symboliques dans lesquelles le champ littéraire kabyle est engagé.

Partie I

**La question du genre. Fondements
théoriques et méthodologiques**

Introduction

À l'heure où les questionnements sur les genres relevant de la prose kabyle écrite (*ungal*, *tullist*, *amezgun*) gagnent de plus en plus de terrain dans le champ de la recherche, il paraît plus que nécessaire de tenter une réflexion sur les fondements théorico-méthodologiques nécessaires à une telle démarche. Cette nécessité, s'explique, entre autres, par la spécificité du contexte dans lequel ces genres ont vu le jour. Ces derniers font leur apparition « officielle » dans le sillage d'une étape qu'a connue la littérature kabyle, consacrée dans la recherche par « le passage de l'oralité à l'écriture ». Par ailleurs, la nature de ces genres, issus d'une longue tradition d'écriture, nous invite à baliser les fondements théoriques et, surtout, méthodologiques, dans l'approche de ceux-ci pour éviter de confiner notre démarche à une approche comparatiste par rapport à des modèles, jouissant de leur propre tradition littéraire et demeurant malgré cela problématiques. La question de cette méthode est, donc, cruciale car conditionnant l'esprit général de cette étude. Elle prend appui sur la sociopoétique d'A. Viala dont l'exposé de ses principaux fondements sera orienté, plus particulièrement, vers l'étude du genre, ce qui permettra, par la suite, de problématiser, non seulement la question de l'*ungal* mais surtout et avant tout la question de la position méthodologique à adopter face à l'étude d'une nouvelle forme d'expression, elle-même chargée dans d'autres espaces littéraires de toute son histoire, mais interrogée cette fois-ci au sein d'un champ littéraire en pleine construction, à savoir le champ littéraire kabyle.

Lorsque la critique occidentale aborde la question du roman par rapport à sa dimension générique, elle le fait toujours par rapport à une tradition littéraire bien établie. Elle y réfère même, de manière tacite, lorsqu'elle parle de transformation, d'hybridation¹ ou encore de la mort du roman². Ce dernier est issu d'une longue tradition littéraire

¹ L'hybridité, employée au domaine littéraire et plus particulièrement au roman, renvoie à un jeu sur la norme où des éléments hétérogènes (croisement des genres, photographies, illustrations, etc.) sont amenés à cohabiter au sein d'un même texte. Par ce jeu de transgression, l'hybridité met le genre au centre de l'interrogation. Cf. BESSIÈRE Jean (dir.), *Hybrides romanesque. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

²La mort du roman renvoie au débat virulent qui a marqué la critique occidentale, notamment aux Etats-Unis, face aux nouvelles textualités que proposaient les romanciers dès les années 1960/1970. Celles-ci étaient marquées par un ensemble de ruptures (dans l'action, dans la narration, etc.) et un brouillage des pistes où les textes mêlent fiction et autobiographie, et intègrent des éléments hétérogènes (photos, images, etc.). Par ailleurs, certains critiques, à l'image de B. Gervais et G. Scarpetta (ce dernier publie, en 1996, *L'âge d'or du roman*), associent cette idée de la mort du roman à une crise culturelle guidée par un esprit de critiques « attachés à une tradition littéraire en voie de disparition », marquant leur refus « d'une nouvelle conception du littéraire et de sa pratique ». GERVAIS Bertrand, « La mort du roman: d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, n° 2, 1999, p. 53.

« occidentale » marquée de mutations et de transformations qui l'ont amené à se constituer en catégorie littéraire à part entière. Aussi, travailler sur la problématique du genre de l'*ungal*, dont la naissance représente l'une des formes de passage à l'écrit, revient à circonscrire la réflexion sur le genre à une perspective bien particulière. Les développements qui vont suivre n'ont guère pour but de « réinventer » la définition du « genre », fortement explicitée dans de nombreux travaux, à l'image de ceux de J.-M. Schaeffer. Il s'agit plutôt d'une réflexion méthodologique autour de la démarche la plus adaptée à l'étude d'un genre « nouveau » dont l'architexte, provenant d'une autre culture, prend place au sein d'une tradition littéraire en transformation.

Chapitre 1

**Une sociopoétique pour l'étude de
*l'ungal***

Le point de départ de cette recherche est que la naissance de l'*ungal* résulte d'un ensemble de facteurs ne se limitant pas seulement à l'évolution des formes littéraires. Cette étude admet comme fait l'impact des mutations socio-culturelles sur les transformations littéraires. Il s'en suit que le choix d'une approche exclusivement immanente paraît d'emblée réducteur quant à la saisie de la mise en place des nouvelles formes génériques, comme l'*ungal*. C'est donc non sans raison que nous optons pour une combinatoire, celle d'une sociopoétique, qui d'une certaine manière s'impose d'elle-même, étant donné que la nature du phénomène (la naissance de l'*ungal*) est elle-même tributaire d'un ensemble de facteurs qui dépassent les frontières de l'objet-texte. Ce sont ces facteurs-là qui invitent à s'orienter, plus précisément, vers cette approche qui intègre parmi ses principales préoccupations la question du genre en mettant en corrélation les variations de ce dernier avec les dynamiques socio-culturelles. Les développements qui vont suivre ont pour objet l'exposé des fondements de cette approche qui - en plus de baliser des principes théoriques - met en place une attitude méthodologique qui serait plus fructueuse pour l'analyse des genres (et dans notre cas, de l'*ungal*), ne réduisant pas l'identité de ces derniers à une pure identité de filiation, mais interroge les conceptions littéraires (les formes génériques) selon les différents états de la (ou des) société(s).

I. Définir une théorie et une méthode : la sociopoétique

L'idée d'une sociopoétique s'enracine dans une interrogation très ancienne et de tout temps reprise dans le champ de la recherche, à savoir, le rapport du littéraire au social. Rappporter le texte à son contexte de production est une tradition dont la genèse est souvent associée au marxisme qui propose de lire le social à travers les œuvres littéraires. Les formulations de cette interrogation ont été retraduites au niveau de plusieurs conceptions et réflexions théoriques qui - à quelques nuances près - ont proposé une manière de lire, de repérer l'immersion du social au sein du texte littéraire. Il est possible de faire remonter les prémisses de cette interrogation à la question de l'engagement en littérature dont l'amorce est attribuée à J.-P. Sartre dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature ?*¹ dans lequel il insistait sur la situation sociale de la littérature et la responsabilité de l'écrivain devant l'Histoire. Un questionnement qui engendra, pendant longtemps, un flot d'analyses qui tentèrent de confiner le texte dans une stricte analyse sociologique en l'envisageant, de manière fondamentale, comme simple reflet ou miroir de la société. Les jalons de cette

¹ SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

orientation se lisent, d'abord, dans les travaux de K. Marx et F. Engels dans leur théorie du « reflet » qui représente l'art et la littérature comme une reproduction de la vie sociale, autant au niveau de ses structures idéologiques que politiques, économiques et religieuses¹. Idée également reprise et corroborée par G. Lukács qui voit dans l'œuvre littéraire un lieu où versent fréquemment les éléments propres à une période historique. Dans le sillage des réflexions de G. Lukacs, L. Goldmann, dans *Le Dieu caché*, construit la notion de « vision du monde » qui réfère à 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 »². Toute œuvre, selon L. Goldmann exprime, par un principe de « médiation », le système de pensée propre à un groupe partageant les mêmes conditions sociales et économiques. Il établit, de ce fait, l'idée d'une « homologation structurelle » entre les phénomènes textuels et les phénomènes sociaux, plus concrètement, entre la structure de l'œuvre et le milieu social de l'écrivain. Par ailleurs, P. Macherey dans *Pour une théorie de la production littéraire*, en appelle à relativiser la conception de l'œuvre comme miroir de la société mais insiste sur le degré « fictionnel » de la littérature et propose de lire l'idéologique dans le texte comme une « construction », une forme de « représentation » du langage idéologique³. Toutefois, l'une des premières orientations qui opère un revirement dans l'étude des rapports littérature/idéologie est la sociocritique, souvent associée à C. Duchet qui en formalisa les premières propositions⁴. Cette approche prône l'immanence de sa démarche qui, en interpellant de nombreuses disciplines (sémiotique, poétique, syntaxe, etc.) tente de reconstituer la « socialité » du texte. C. Duchet note à ce sujet que « c'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité⁵ ». De nombreux chercheurs adoptent la même orientation, scellant ainsi davantage cette rupture vis-à-vis des approches marxistes. Les travaux de P. Zima (qui distinguent les plans sémantiques, syntaxiques et narratifs comme les corrélats des intérêts spécifiques à un groupe⁶) et ceux

¹ Cf. MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Sociales, 1954.

² GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p.106.

³ Cf. MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966

⁴ Cf. DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, pp. 5-14.

⁵ DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », DUCHET Claude, MERIGOT Bernard et TESLAAR Amiel Van (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

⁶ Cf. ZIMA Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

d'H. Mitterrand (qui reconstituent le discours idéologique inscrit sur la structure de surface du roman¹), en sont quelques exemples.

C'est dans cette veine que s'insèrent les réflexions d'A. Viala autour de la sociopoétique mais avec une nette démarcation autant au niveau de la démarche que de la perspective qui se retrouvent totalement réinterrogées en mettant, avant tout, l'objet littéraire au centre de ses interrogations. Par ailleurs, l'idée d'une sociopoétique avait été, d'abord, formulée par P. Hamon, en 1984 dans *Texte et idéologie* en parlant d'« une sociopoétique générale des textes » sur laquelle il revient en conclusion de son ouvrage *Le personnel du roman* où il souligne la vocation « structurale » d'une telle combinatoire dont la finalité est de repérer l'inscription de l'idéologie dans le texte, notamment au niveau du personnage, à travers son savoir-dire, son savoir-faire, son savoir-vivre et son savoir-jour². Une manière de proposer, par le biais de l'idée de « carrefour » et de « foyer », une façon d'observer comment « un texte [...] lit le réel³ », orientant ainsi la sociopoétique vers une approche interne, celle d'« une poétique de l'effet-idéologie, une poétique du déontique et du normatif textuel⁴ ». Au même nom et à la même combinatoire, A. Viala affecte à la sociopoétique une toute autre dimension en croisant les acquis de la poétique et surtout ceux de la théorie des champs, fortement développée dans les travaux de P. Bourdieu⁵. C'est autour de l'idée de la littérature comme institution que s'organise la réflexion d'A. Viala qui rattache tout acte de la communication littéraire aux conditions qui rendent possible son existence⁶. Une manière de reconnaître à la littérature sa part d'autonomie par rapport à d'autres institutions littéraires appartenant à d'autres espaces. En effet, partant du principe que « tout ce qui est institué est éminemment social », les réalités littéraires qui

¹ H. Mitterrand démontre que certaines composantes du roman (comme le personnage ou l'espace) portent en elles l'inscription de leur propre discours idéologique. Cf. MITTERRAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, Puf, 1980.

² Selon P. Hamon, les personnages expriment un système de valeurs en rapport avec le monde dans lequel ils évoluent, et ce, à travers quatre types de relations : Le savoir-dire (les formes de la parole dans le texte et ce qu'elles expriment), le savoir-faire (compétence en matière de manipulation des outils), le savoir vivre (leurs rapports aux codes et aux lois de la société), le savoir-jour (leur capacité à exprimer des émotions). Et c'est par le biais de ces quatre types de relations que peut être dressée la dimension idéologique d'un texte, selon le même auteur. Cf. HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.

³ Ibid, p.327.

⁴ HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Puf, 1984, p.6.

⁵ Notamment dans son article « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246 (novembre), 1966, pp. 865-906. Mais c'est surtout dans son article « Le champ littéraire » et son ouvrage *Les règles de l'art* qu'il développe en fond cette notion. BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46. Voir aussi BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

⁶ Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », MOLINIE George et VIALA Alain (dir.), *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Puf, 1993, p.149.

sont souvent considérées comme « universelles » ne sont finalement que « *le produit, en quelque sorte "sédimenté" dans l'inconscient collectif, d'une logique des usages et des institutions* »¹, écrit A. Viala. Et l'un des niveaux d'institution les plus visibles se lit dans ces traditions et habitudes, propres à chaque société, érigées en lois des genres². Ces derniers ne peuvent se constituer en objet unifié ne serait-ce que dans les limites d'une société à un moment donné de son histoire, encore moins en diachronie et à travers diverses aires géographiques³. Toute littérature ne peut, donc, être pensée qu'à travers la société l'ayant produite⁴, fait qui suppose que la première est variable au gré du changement de l'espace social. Le discours gravitant autour des différentes variations manifestées au niveau de la poétique des textes gagnerait beaucoup, dans ce cas, à être corrélé aux différents états de la société⁵, car bien que la codification des formes textuelles soit souvent prise pour une réalité « naturelle », ses différentes réalisations en formes et en genres ne sont pas toujours partagées à l'identique dans toute société. C'est ce qui amène A. Viala à réfuter l'idée qui ne voit dans les différentes variations qui s'opèrent sur les genres et leur classification à travers l'Histoire, que le fruit de transformations immanentes aux textes indépendamment de tout déterminisme socio-culturel. Pour rendre compte de cet effet de réception et de réfraction (la littérature reçoit des « influences » mais peut ne pas les reproduire à l'identique) et offrir une représentation schématique de la littérature, A. Viala opte pour l'image du « prisme⁶ » :

« un corps, un ensemble structuré : la littérature l'est. Il peut être de diverses formes : la littérature l'est. Il a pour propriété de laisser la lumière le traverser mais, selon les formes et selon les matériaux utilisés, chaque prisme agit diversement sur la lumière qui vient en lui se réfracter. Tel laissera passer tous les rayons, que tel autre en arrêtera la majorité ; tel leur fera subir une grande distorsion, que tel autre les infléchira à peine, voir de façon imperceptible, etc. Affaire de matériaux (les diverses conceptions du littéraire selon les époques et les sociétés), et affaire de formes (les genres, leurs "lois", leurs traditions) ⁷ ».

Le prisme est donc ce matériau, cette sorte de spectre aux multiples facettes dont la capacité est à la fois de recevoir la lumière et de laisser certains rayons le traverser, se

¹ Ibid, p. 207

² Selon A. Viala, le degré d'institution d'une littérature peut se lire, également, dans la position économique de cette dernière ou encore dans la place qui lui est attribuée dans les programmes scolaires et son intégration dans l'enseignement scolaire. Ibid, p.205.

³ Ibid, p. 146

⁴ Cf. VIALA Alain, « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature, Médiations du social, recherches actuelles*, n°70, 1988, p. 64.

⁵ Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p. 147

⁶ Ibid, pp.187-188.

⁷ Ibid.

retrouvant ainsi modifié dans son aspect et sa luminosité sous leurs effets. Mais sa capacité est aussi de renvoyer cette lumière, la réfracter selon la spécificité du matériau composant le prisme¹. Cette image est une métaphore efficace qui traduit la manière dont agit cette lumière (les logiques externes) sur ce prisme (qu'est la littérature), selon les formes et les matériaux qui le composent (autrement dit, en fonction des conceptions du littéraire propres à celle-ci). Élément qui accentue la valeur créative de la littérature, révélant ainsi une forme d'autonomie, étant donné que le prisme réfracte ce qu'il reçoit et n'agit pas comme simple reflet. Ces jeux de lumières dépendent des différentes facettes du prisme qui sont la langue, le champ littéraire, le genre et l'auteur (nous y reviendrons plus loin). De par cette image du prisme, le texte littéraire n'est pas considéré comme un élément clos sur lui-même mais un lieu où s'opèrent de nombreuses « médiations » (qui est la notion qui retraduit l'image du prisme)². Une problématique fort ancienne à laquelle A. Viala donne une toute autre dimension, bien loin de celle du reflet, en mettant en avant l'inscription du texte au sein d'une « chaîne »³, traduisant, ainsi, les relations qui s'exercent de part et d'autres, c'est-à-dire entre la littérature et les autres niveaux de la réalité sociale. Le texte ne se contente plus, alors, d'être le simple réceptacle des facteurs externes mais il y répond également et peut, tout aussi bien, influencer à son tour certains niveaux de la réalité sociale, autres que ceux qui l'ont influencé. Par ailleurs, cela ne signifie aucunement que tout doit être rapporté dans le texte à l'environnement social de sa production, précision que n'occulte pas de signaler A. Viala lorsqu'il affirme qu'« *il y a enfin des phénomènes qui sont propres au texte, qui se produisent en lui et ne concernent que lui*⁴ ». Plus concrètement, l'exemple qui peut en être donné est celui d'un texte littéraire écrit sous l'impulsion d'un mouvement donné mais qui, à son tour, va exercer une influence sur son lectorat. Aussi, ce texte s'inscrit dans un genre qui lui-même s'insère dans une tradition littéraire mais dont la logique est, également, façonnée au gré des compétences de l'auteur et de l'espace de production et de réception de cette œuvre⁵. Ainsi, un auteur n'écrit pas pour lui-même et « *n'écrit pas simplement pour écrire*⁶ », comme y insiste A. Viala, mais produit un texte dans le but qu'il soit lu et/ou écouté. Dans ce sens, tout texte se retrouve constitué en fonction de cette communication, c'est-à-dire, de cette « socialisation ». Idée que développe amplement A. Viala qui explique que « *les phénomènes les plus "internes"*

¹ Cf. VIALA Alain, « Effets de champs et effets de prisme », op.cit, p.71

² Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.189

³ Ibid, pp.188-189

⁴ Ibid, p.189

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

sont bien, inéluctablement, liés à la production et à la réception : c'est selon le but poursuivi (polémiquer, convaincre, instruire...) que les données formelles et sémantiques du texte sont gérées¹». Tout texte est, de ce fait, inscrit dans une sorte de dialogisme fait d'anticipations des deux pôles de la communication littéraire où l'auteur produit son texte en fonction des « effets » qu'il veut répercuter sur le lecteur et des profits (symboliques, financiers ou autres) qui en seront déduits, tout comme le lecteur, en allant vers la lecture d'un texte, y attend aussi un certain profit (plaisir, savoirs, etc.)². Ces anticipations sont retraduites au niveau du texte, ce qui confirme que celui-ci fait bel et bien partie d'une chaîne. Les médiations sont, de ce fait, multiples en raison de la multiplicité des rapports qui s'exercent sur cette chaîne³.

Au regard de l'inscription de tout texte dans une chaîne et de cette logique des médiations, la nécessité d'un dialogue entre les disciplines se justifie par les insuffisances que présentent les approches immanentes qui ne sont pas à même d'explicitement totalement les variations de la littérature, écrit A. Viala⁴. En interpellant ainsi la dimension historique de la poétique, l'auteur affirme que les variations des genres ne sont pas seulement le résultat de transformations « internes » qui ne se produisent et ne s'expliquent que dans et par telle ou telle littérature mais représentent, également, la conséquence de causalités externes, dans lesquelles les premiers (les genres) se trouvent influencés par les faits de société et « la corrélation entre ces faits et les états de la poétique donne l'objet de la "sociopoétique" »⁵. Nulle volonté, toutefois, de ne voir que du social ou du politique, dans l'œuvre littéraire comme l'ont longtemps prôné les approches marxistes, mais plutôt de saisir les dynamiques socioculturelles comme données permettant de justifier, expliquer et interpréter les choix opérés au niveau poétique, qui à leur tour donnent une couleur particulière à un texte, à l'œuvre d'un auteur, à un genre. Les variations au niveau générique que connaît le champ littéraire sont ainsi rapportées au discours social, ce qui ne réduit en rien la part créative des œuvres littéraires mais permet, plutôt, d'outrepasser la théorie du « reflet » tout en évitant d'inhiber leurs propriétés en les confinant à leur dimension purement textuelle. Ainsi, de par l'apport de la théorie des champs et de celle de la poétique, le dialogue entre ces deux disciplines offre la possibilité, pour la première, de poser la question de la position des agents de la communication littéraire (notamment

¹ Ibid, p.190

² Ibid, pp.191-192

³ Ibid, p.193.

⁴ Ibid, p.154.

⁵ Ibid, p.147

auteur/lecteur) et de la situation qui rend cette dernière possible, et pour la seconde, d'expliquer la manière dont sont transcodées ces différentes positions¹. L'analyse de ces codes «textuels» trouve réponse au sein de la poétique, définie de manière générale comme étant «la science de la littérature», la discipline qui se consacre à l'étude des propriétés du discours littéraire, comme l'énonce R. Barthes: «*lorsque le poéticien se place devant une œuvre littéraire, il ne se demande pas qu'est ce que cela veut dire, d'où est ce que ça vient, à quoi est ce que ça se rattache, mais plus simplement et plus clairement comment est ce que c'est fait*²». La poétique se consacre à la description des lois générales que mobilisent les œuvres littéraires (un genre, un texte particulier ou l'œuvre d'un auteur) en s'interrogeant sur le comment de l'écriture, autrement dit, sur les mécanismes de production du sens, sans être, néanmoins, réductive à une simple mécanique des textes littéraires. Le choix de la poétique est, donc, justifié par la vocation de cette discipline qui s'intéresse à «l'art des formes», ce qui représente un lieu privilégié pour l'étude des variables, et par ricochet, l'étude des conceptions du littéraire dans un temps et un espace donnés³. L'apport de la théorie des champs de P. Bourdieu intervient dans la caractérisation, au sein des textes littéraires, d'un état du discours social et, inversement, elle permet de replacer ces textes dans leur espace de production et/ou de réception. Ainsi, si la sociologie intervient dans l'étude des significations, la poétique se charge de l'analyse de leur codification au sein de l'échange littéraire, élaborant, ainsi, un point de rencontre entre ces deux disciplines en analysant la signification que prend une forme générique, selon la position de ses auteurs, des possibles que met à disposition le champ littéraire, etc., en somme, selon l'espace dans lequel ces productions s'insèrent⁴.

La jonction de ces deux disciplines, précise A. Viala, ne vise pas à créer un nouvel assemblage qui se rajouterait aux précédents (psychocritique et sociocritique, entre autres) mais représente un «construit» qui permet au poéticien comme au sociologue de s'investir dans les deux disciplines selon une logique conforme aux exigences de leurs investigations. Elles créent, de la sorte, un pont de rencontre mais gardent leurs caractéristiques propres en prêtant attention à la spécificité du code que propose chaque texte en rapport avec les autres codes du discours social⁵. C'est sur cette base qu'A. Viala

¹ Ibid, p.155.

² BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 201.

³ Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.155

⁴ Ibid.

⁵ Ibid, pp.155-156

formule une construction de la sociopoétique en entendant par là «une poétique, c'est-à-dire une étude des genres et des formes, qui s'inscrit dans une réflexion sur ses variations en fonction de variations sociales ; une poétique qui, parce qu'elle est variable et que ces variations se discernent selon des états différents de la société, soit identifiée non comme une quête d' "universaux" mais bien comme une variable sociale¹ ». Cette démarche invite à rompre avec la vision d'une « littérature universelle » pour mettre l'accent davantage sur les propriétés de chaque catégorie de textes². Ce qui va suivre rendra compte de la démarche qui permet le croisement de ces deux disciplines qui prend appui sur quatre éléments fondamentaux à savoir, la langue, le champ littéraire, le genre et l'auteur.

I.1. Le prisme de la langue

La langue est la matière première de toute littérature à tel point que nulle d'entre-elles ne peut être pensée indépendamment de l'autre comme le rapporte G. Antoine à propos des déclarations de M. Arland qui annonçait que « Sans une langue, il n'y aurait pas de littérature ». Une annonce qu'il appuie davantage en ajoutant « Sans littérature, il n'y aurait pas de langue (au moins de langue de civilisation) »³. En effet, toute littérature est avant tout portée dans et par une langue. Les effets de légitimation sont mutuels : toute littérature se légitime par la langue qui l'exprime tout comme cette dernière se retrouve renforcée par cette littérature⁴. Comme l'énonce A. Viala : « Premier dans l'ordre social : la langue est l'institution la plus sociale qui soit, et la base qui fait qu'une communauté se perçoit comme telle ⁵ ». La langue représente, donc, l'un des prismes les plus importants. Penser les rapports entre la langue et la littérature en termes de prisme peut être situé en premier lieu, selon A. Viala, à un niveau historique en abordant la langue pour laquelle optent les auteurs dans leurs productions littéraires en tant que « choix » notamment lorsque celle-ci est minorée et non légitimée au niveau social et politique. En effet, des liens singuliers se tissent entre les auteurs et la langue qui porte leur expression littéraire. Et ces liens dépendent grandement du statut de la langue en question (langue maternelle ou pas, reconnue par les institutions officielles ou non, etc.)⁶, élément qui agit sur les enjeux assignés à son usage par les auteurs. Ceci représente un niveau d'analyse primordial pour

¹ Ibid, p.147

² Ibid, p.253.

³ Citations rapportées par ANTOINE Gérald, « Où va notre langue littéraire ? », *Annales de l'université de Paris*, Octobre-Décembre 1956, pp.469-485.

⁴ Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p. 194.

⁵ Ibid.

⁶ CASANOVA Pascal, op.cit, p.75

l'*ungal* en raison du statut de la langue amazighe (kabyle) qui évoluait jusqu'à une époque récente (le milieu des années 1990¹) loin des cadres institutionnels. Sa reprise comme langue d'écriture de l'*ungal* (mais aussi d'autres genres littéraires comme *Tullist/nouvelle*, *amezgun/théâtre*, *tamedyazt yuran/poésie écrite*) signe d'emblée une position des auteurs qui sera analysée en termes de « postures » qui laissent voir les jeux et les enjeux qui leur sont corolaires (Cf. Partie II.1). Ces postures sont, également, retraduites au niveau poétique puisqu'il est possible de constater, au niveau de l'*ungal*, une constante thématization de la langue qui devient objet de réflexion autour du thème de l'écriture qui prend des formes variables au niveau des textes (Cf. Partie IV.1). Le second niveau que peut investir l'étude des rapports langue/littérature se situe dans un ordre formel qui peut se résumer sommairement à la manière dont « le texte *parle la langue* ²», que ce soit dans les contraintes que celle-ci impose ou dans les registres dont elle dispose (A. Viala se réfère ici à la langue française)³. Le niveau formel implique, de ce fait, toute action qui s'effectue sur la langue, ce qui représente un exercice auquel recourt tout auteur que ce soit, par nécessité, lorsque ce dernier n'est pas dépositaire d'un code écrit de la langue en question mais dispose seulement d'un outil d'expression dans sa forme orale (comme c'est le cas pour la langue kabyle) ou par souci esthétique, dans le but de marquer un effet de style ou signifier un contenu idéologique particulier. Comme l'annonce M. Proust : « *chaque écrivain est obligé de faire sa langue* ⁴ », ce qui amène nécessairement les assises d'une langue à être ébranlées, transformées, donnant naissance, selon les propos de G. Deleuze, à « *une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue* ⁵ ». Il s'agit, ici, d'un niveau d'analyse d'une importance considérable pour l'étude de l'*ungal* en raison du caractère essentiellement oral de la langue kabyle dont le passage à l'écrit a été affirmé par la naissance d'une littérature écrite, qui s'est accompagnée d'un réel travail sur la langue, autant au niveau lexical que syntaxique. La tendance dans les premiers *ungal* était, par exemple, à la substitution de tous les emprunts de la langue arabe par des néologismes dans le but de marquer un positionnement identitaire comme le démontre A. Abrous à propos des trois textes : *Asfel*,

¹L'enseignement de la langue amazighe intégrera le secteur de l'éducation nationale en 1995 suite à un boycott scolaire d'une durée d'une année

² GAUVIN Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004, p. 12

³ Le choix d'un registre au profit d'un autre exprime une prise de position en raison des significations qu'il permet en désignant, de par ce choix « *une catégorie de destinataires possibles, ceux qui ont la maîtrise de ce code et de ce registre, et qui partagent la même prise de position* ³ ». VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.195.

⁴ PROUST Marcel, *Correspondance*, Vol. 8, Paris, Plon, 1981, p. 276.

⁵ DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, De Minuit, 1993, p.15

Askuti et *Faffa*¹. D'autres auteurs (comme A. Mezdad et S. Zenia) forgent leurs propres néologismes ou puisent dans le réservoir lexical d'autres dialectes, ce qui explique le système de notes de bas de pages ou les glossaires recensés au niveau de leurs textes². D'un point de vue syntaxique, la langue de certains textes est problématique : présence de calques d'autres langues, notamment de la langue française, dû principalement à la langue de formation des auteurs³. L'élaboration d'un code écrit de la langue kabyle ne va pas sans susciter plusieurs interrogations. M. A. Salhi observe, par exemple, à propos de la langue du roman *Iyil d Wefru* qu'elle est un peu « forcée »⁴. Les auteurs des *ungal* participent, donc, à l'élaboration de ce code en usant d'un réservoir de possibles déjà existant et en proposant des solutions aux contraintes qu'ils rencontrent, ce qui représente autant de positions des auteurs devant leur langue, où les textes deviennent des « corpus-témoins ⁵ » permettant de décrire et d'évaluer l'élaboration et l'évolution de ce code écrit. Toutefois, en dépit de l'importance de ce niveau d'analyse (étude des prismes de la langue au niveau formel), il sera, par ailleurs, occulté de notre étude pour des raisons de faisabilité vu l'ampleur de ce type de questionnements qui nécessite en soi un investissement considérable qui dépasse largement les limites de notre corpus. Car l'élaboration de ce code écrit de la langue kabyle ne peut être explicitée totalement qu'en rapport avec sa forme orale à partir de laquelle il s'opère et se construit.

I.2. Le champ littéraire comme médiation

A. Viala s'est beaucoup inspiré, dans sa démarche, des réflexions de P. Bourdieu⁶ à propos des créations littéraires notamment dans son article « champ intellectuel et projet créateur⁷ ». Ce dernier est un fervent défenseur d'une conception rejetant la corrélation directe des textes au contexte, une remise en cause de la théorie du reflet qui, selon P. Bourdieu, ne permet pas une pleine saisie de toutes les dimensions de l'œuvre. Pour parer aux insuffisances que présente la théorie du reflet, P. Bourdieu forge la notion de champ, en s'inspirant pour sa description des sciences physiques, le donnant à voir comme un

¹ ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, CHAKER Salem (dir.), Université de Provence, DEA, 1989.

² Cf. SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, pp.86-87.

³ Ibid, p.86.

⁴ SALHI Mohand Akli, « Iyil d Wefru: Un grain dans la meule », *Mensuel Izuran/Racines*, n°42, Mai 2003.

⁵ GAUVIN Lise, op.cit, p.10.

⁶ Pour A. Viala, bien que la théorie bourdieusienne offre un terrain fécond pour l'étude de l'inscription des œuvres au sein d'un champ littéraire et inversement celui du champ littéraire dans le champ social, il reste encore matière à élaborer notamment dans son volet textuel qui abordera, justement, cette retraduction des rapports sociaux au niveau « interne » des œuvres. Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.181.

⁷ BOURDIEU Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », op.cit.

champ de forces doté de nombreux éléments, en rapport les uns avec les autres selon les capacités de chacun d'eux, mais qui sont également structurés selon leurs rapports avec d'autres ensembles, c'est-à-dire, d'autres champs voisins¹. Le champ littéraire réfère à l'espace qui englobe les agents et les institutions responsables de la production, diffusion et réception de toute littérature, comprenant, ainsi, tous les phénomènes liés à la pratique littéraire mais pris dans un faisceau de relations, de positions, dans un système de forces et de lutte dont l'enjeu est l'acquisition du capital symbolique². Une définition que reprend A. Viala en ces termes, en présentant le champ littéraire comme «*l'ensemble des agents des faits littéraires (auteurs, lecteurs, médiateurs...), de leurs pratiques et des objets de celles-ci (la création littéraire, les lectures, les livres, les bibliothèques, les critiques, etc.) et les valeurs qui y sont en jeu (esthétique et idéologie)*»³. Bien évidemment, ces éléments qu'englobe le champ ne se placent pas tous au même niveau. Certains ont plus de poids, plus de pouvoir que d'autres mais tous intègrent une compétition perpétuelle dans le but de s'accaparer de plus de pouvoir et de prestige⁴.

L'acte de concevoir une œuvre est conditionné par la logique d'un espace social où se meuvent les activités intellectuelles, affirme P. Bourdieu. Cet acte est, ainsi, influencé par cet espace qui, à son tour, est affecté par chaque publication⁵. En effet, P. Bourdieu pense l'ensemble des activités sociales (art, littérature, etc.) en termes d'univers sociaux relativement autonomes qui s'insèrent tous au sein d'un espace social. De par son principe d'inclusion au sein d'un espace social, le champ littéraire agit selon un certain nombre de lois spécifiques, suivant un principe de médiation entre les logiques externes et les productions littéraires. Il subit les influences de cet espace social mais n'est guère amoindri de sa part d'autonomie qui lui permet de réagir par rapport à ces déterminations externes. Il faut retenir, en effet, que considérer le champ littéraire comme prisme ou comme médiation c'est reconnaître que celui-ci ne véhicule pas seulement les déterminations

¹ Le champ littéraire entre dans des rapports de forces avec d'autres champs, selon P. Bourdieu. Ce qui l'amène à transposer cette notion à d'autres domaines pour parler de champ politique, de champ scientifique, etc. Cf. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op.cit, p.353.

²P. Bourdieu énumère quatre types de capitaux qui permettent aux individus de se distinguer selon leur degré d'acquisition de tel ou tel type de capital. Le capital économique renvoie à l'ensemble des biens et revenus dont peut disposer un individu. Le capital culturel est de nature incorporée dans la mesure où il ne se transmet pas de manière directe mais représente la conséquence d'un processus d'acquisition du savoir (l'ensemble des habitus). Il peut être, également, institutionnalisé (titres scolaires, cursus, etc.). Le capital social est assimilé aux ressources et au pouvoir dont est doté un individu par le biais d'un réseau de relations. Le capital symbolique représente la somme de tous les autres capitaux pouvant apporter à tout individu crédit et autorité. Cf. BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, De Minuit, 1979.

³ VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.175.

⁴ Cf. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, pp.353-365.

⁵ Ibid, p.384.

sociales qui agissent sur la littérature mais que cette dernière y évolue, également, selon une logique propre à cet espace et qu'elle agit, à son tour, sur les autres domaines de la pratique sociale, par la même logique de médiation¹. Le texte est envisagé, de ce fait, dans une « chaîne » de phénomènes, ce qui l'engage dans plusieurs types de relations. C'est pour cela qu'A. Viala conçoit le champ littéraire comme « médiation² » portant les traces des contraintes économiques, sociales et politiques dont les effets sur la littérature sont relevables au niveau du texte lui-même, au sein de l'échange littéraire (sa mise en circulation) et au niveau de sa réception. Cette voie engage de nouvelles réflexions sur la conception des œuvres littéraires qui proposent de situer les descriptions des pratiques littéraires au sein de leur espace social qui comprend plusieurs « positions » possibles ayant leurs propres avantages et inconvénients. Ainsi sont posées les questions liées à l'auteur (les objectifs visés et les contraintes qui lui sont imposées) et aux ressources culturelles qu'il déploie pour l'expression de ses positions (thèmes, sujets traités, etc.). Les œuvres et les genres littéraires choisis sont représentés comme des « prises de position », conscientes ou pas, partagées ou pas par les lecteurs. Cette orientation fournit, selon A. Viala, quelques éléments de réponse quant à la part d'autonomie de la littérature, en privilégiant l'étude des dialogues s'étant instaurés entre les œuvres et les modèles repris ou rejetés, tout en indiquant également le degré d'hétéronomie auquel elle doit se soumettre (privilège accordé à certains sujets aux détriments d'autres, censure, etc.³). Cette orientation signe d'emblée le dépassement de la sociopoétique d'A. Viala de la théorie du reflet.

L'étude de l'*ungal* procèdera selon la logique du champ littéraire qui lui est propre, c'est-à-dire le champ littéraire kabyle. Ce dernier évolue dans un espace social marqué par la cohabitation de plusieurs langues et littératures « *plus valorisées et qui ont leurs propres logiques d'institutionnalisation et leurs propres critères de légitimation*⁴ ». L'élément linguistique, ici la langue kabyle, constitue le critère identificateur par excellence de la littérature évoluant dans ce champ comme l'annonce M. A. Salhi: « *est littérature kabyle toute pratique créative de texte et de genre à prétention esthétique exprimée en langue kabyle*⁵ ». La transposition de la notion de champ à des cultures orales ou ayant marqué un passage à l'écrit, comme pour la société kabyle, impose le maniement de cette notion dans

¹ Cf. VIALA Alain, « Effets de champ et effets de prisme », op.cit, pp.64-65.

² VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.192

³ Ibid, p.176.

⁴ SALHI Mohand Akli, « Quelle grille d'analyse pour le (sous) champ littéraire kabyle? », DAOUD Mohamed (dir.), *Champs littéraires et stratégies d'écrivains*, Oran, CRASC, 2012, p.145

⁵ Ibid, p. 148

le respect des spécificités de ces cultures¹. Cette étude tentera de déceler la part du champ social et politique (statut de la langue kabyle, mouvements identitaires, etc.) dans le cheminement ayant amené la naissance du romancier de langue kabyle, et par ricochet, la naissance de ce genre (et les enjeux derrière le choix de cette langue d'écriture et de cette forme d'expression), contribuant, ainsi, à la reconfiguration du champ littéraire kabyle.

I.3. Le genre comme institution

Le fait littéraire est envisagé dans la conception d'A. Viala dans sa dynamique communicationnelle, signant un pacte entre l'auteur et le lecteur, ce qui rend indispensable la prise en charge du caractère institutionnel de l'échange littéraire². L'institution est en fait « *un usage érigé en valeur. Une manière de faire (ou de dire, ou d'écrire) passée en habitude et par un usage répété, devenue "d'usage". [...] Et lorsque cet usage, parce qu'il a atteint un seuil suffisant de durée et d'extension, est reconnu par une large communauté sur une longue durée, il devient "institution"* »³. Cette dynamique de l'échange littéraire implique que l'auteur conçoive une œuvre selon l'idée qu'il a de cet acte communicationnel, du genre et du lecteur. Par ricochet, ce dernier entreprend sa lecture et y réagit selon l'image qu'il a de l'auteur, du genre, du sujet, etc. Ces « anticipations » faites, de part et d'autre, sont liées aux dimensions institutionnelles du genre littéraire. En effet, prendre le genre comme une institution, c'est reconnaître que sa spécificité se révèle à travers les traditions qui sont perçues comme des lois du genre mais dont la reconnaissance en tant que tel est conditionnée par les intérêts du groupe concerné⁴. Plus brièvement, à partir du moment où un genre est institué, il est inévitablement social. Et de ce fait, les lois d'un genre qui sont considérées comme « universelles » ne sont, en fait, que le fruit de la logique d'un usage implanté dans l'inconscient collectif⁵ (nous développerons plus amplement ce point dans le second chapitre). Autrement dit, l'auteur produit son œuvre à partir de certains possibles et de certaines contraintes qu'impose le genre, et les choix qu'il opère permettent d'évaluer la « doxa » dans laquelle s'intègre ou non le texte⁶. Ainsi, « *un contenu non conformiste dans une forme conforme, ou à l'inverse une forme non*

¹ DERIVE Jean, « Représentations des actes de parole et frontières de la littérarité », BAUMGARDT Ursula et DERIVE Jean (dir.), *Littératures orales africaine. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, p.106.

² Cf. VIALA Alain, « sociopoétique », op.cit, p.205

³ Ibid, pp.192- 206.

⁴ Ibid, pp.206-207.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid, p.213

*conformiste pour un contenu conformiste retirent à la prise de position que le texte propose une part essentielle de sa singularité*¹». Cette conception permet de mettre en corrélation les choix esthétiques (choix d'un genre et sa construction) et idéologiques en inscrivant le genre dans le cadre institutionnel de sa production et de sa réception. En effet, tout genre est normé de par ses lois et traditions (de forme et de fond). Et les œuvres sont élaborées en fonction de celles-ci et désignent aussi une catégorie de destinataire potentiel. Toutefois, la notion de genre n'est pas des plus simples à définir en raison de sa variabilité historique². Et circonscrire l'étude du genre à l'inscription que manifeste chaque texte au sein d'un code, à la fois poétique et social, et à travers la formulation qu'il en propose est déjà d'une longue avancée³. A éviter, donc, l'extrapolation des résultats obtenus pour en faire des généralisations inopportunes. Rien n'empêche, également, de procéder, comme l'annonce A. Viala, à une approche inter-générique dans laquelle seront interrogées les propriétés réhabilitées par les textes, qu'il s'agisse de spécificités du genre dont ils proclament l'identité ou d'autres⁴.

Poser dans ces termes, la sociopoétique d'A. Viala considère que le genre, objet littéraire qu'il est, ne relève pas du seul domaine de la littérature, en ce sens que même s'il puisse exister dans d'autres sociétés, il se retrouve infléchi nécessairement une fois qu'il intègre un nouvel espace social. C'est cet élément qui constitue l'un des points névralgiques de la rencontre du littéraire et du social, l'un des principaux lieux de manifestation des « effets de prisme »⁵.

L'étude du prisme du genre constitue la majeure partie de notre travail. Si, donc, changeant de perspective, nous acceptons de nous distancier d'une approche générique purement normative pour parler du genre au sein de l'institution littéraire, cela revient à poser la question de son inscription (dans notre cas l'*ungal*) dans un code social (ici, la société kabyle) et de voir la formulation qui en est proposée. Orientation qui a pour but de déceler tous les réseaux qui sont à même de participer à la construction de l'identité de l'*ungal*. La définition de ce dernier sera discutée à partir d'un certain nombre de textes traduisant différentes facettes du même genre afin de tenter d'expliquer les facteurs ayant engendré ces différentes prises de position des auteurs (voir *infra*) et leurs conséquences sur l'institutionnalisation du genre. C'est à partir de là que nous aborderons la poétique de

¹ Ibid.

² Ibid, p.197.

³ Ibid, p.212.

⁴ Ibid,

⁵ Ibid, p.245.

l'ungal et les dialogues qu'il opère avec différents genres, dans une logique d'approche inter-générique qui révèle plusieurs manifestations de contiguités génériques (entre l'ungal et tullist ou encore entre l'ungal et la prose kabyle orale).

I.4. La question de l'auteur et de ses positions

Au niveau de la sociopoétique, la question de l'auteur est discutée à deux niveaux : celle de la psyché de l'auteur (liée à l'image qu'il a ou veut projeter de lui-même)¹ et celle relevant de sa dimension sociale analysée en termes de « position »². Les choix poétiques que mettent en œuvre les auteurs ne sont guère interprétés par A. Viala (qui reprend P. Bourdieu) comme une manière de marquer leur empreinte, leur signature personnelle mais comme des « prises de position » induites par les « positions » occupées par les agents du fait littéraire (auteur, lecteur, éditeur) au sein du champ littéraire³. Ces prises de position (choix thématique, stylistique, reprise ou rejet de la tradition, etc.) ne peuvent, donc, être comprises qu'en accordant une attention à l'« espace des positions⁴ » de ces agents. En effet, ces choix nullement hasardeux ne sont pas seulement le résultat d'une liberté entreprise par les auteurs mais sont étroitement conditionnés par les possibilités que met à disposition le champ ainsi que par les positions des auteurs comme nous l'avons vu précédemment⁵. A. Viala signale, à ce propos, plusieurs éléments intervenant dans la structuration de ces prises de position comme l'école, le capital personnel de l'auteur (lectures, expériences personnelles, parcours scolaire, etc.) ainsi que les dispositions⁶ représentant, selon P. Bourdieu, l'ensemble des réflexes culturels incorporés inconsciemment depuis l'enfance par l'éducation au sein de toute personne, désignées également par le même auteur sous le concept d'habitus qui est une¹:

« Loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre

¹ La psyché de l'auteur ne sera pas abordée dans le présent travail malgré les bénéfices qu'elle puisse apporter car nécessitant un certain nombre d'éléments (biographies d'auteurs, parcours, entretiens) qui constituent en soi un travail de longue envergure que ne permet pas le cadre de cette étude, à la fois, d'un point de vue méthodologique mais, aussi, en termes de faisabilité.

² VIALA Alain, « Sociopoétique », pp.199-198.

³ VIALA Alain, « Effets de champ et effet de prisme », op.cit, p.67

⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.378-379.

⁵ Cf. VIALA Alain, « Effets de champ et effet de prisme », op.cit, p. 69

⁶ Ibid. Il serait opportun de rajouter le « militantisme » comme une donnée structurant de manière radicale les positions des auteurs dans le cas du berbère (kabyle).

l'habitus des agents mobilisateurs (e.g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations¹».

Ces habitus transparaissent, dans les œuvres de par différents éléments allant de l'inscription du destinataire dans le texte (qui traduit des « habitus lectoraux ») en passant par les choix stylistiques dans l'usage des « codes collectifs » comme la langue et le genre. Ces habitus ne peuvent, toutefois, prendre leur plein sens qu'une fois intégrés dans une problématique globale des positions, des postures qu'affichent les auteurs². Ces dernières, néanmoins, ne sont pas forcément une reproduction fidèle des dispositions héritées (c'est-à-dire l'ensemble des positions d'origine)³. Tout comme un même auteur peut afficher diverses positions à travers son parcours. Cette question peut être menée également en termes de trajectoire en se référant à l'ensemble des positions adoptées par un même auteur ou plusieurs⁴. En tenant compte de ces trajectoires et des postures choisies, nous pouvons arriver à relever la logique d'une stratégie littéraire qui «*au sens propre, est bien une façon de poursuivre un but, et une manière mise en œuvre pour l'atteindre. [...] Mais une stratégie est un mouvement qui a une direction d'ensemble, un sens : l'analyse en termes de stratégie est donc un moyen heuristique particulièrement puissant*»⁵. L'orientation vers l'étude des stratégies des auteurs d'une époque donnée est des plus fructueuses car permettant de rendre compte d'un état du champ littéraire⁶. Cette démarche sera pleinement exploitée pour parler des postures des premiers romanciers de langue kabyle et des détournements opérés parfois dans leur trajectoire (les genres choisis pour s'exprimer) aux grés des enjeux et des possibilités qu'offre chaque genre. C'est en expliquant d'abord les médiations particulières adoptées par les auteurs (postures, position par rapport à un genre) qu'il est possible d'interpréter les « médiations d'ensemble » qui touchent le champ littéraire dans ses relations avec la société. Des relations qui varient dans le temps suivant la situation du champ littéraire⁷.

I.5. Vers une approche de la réception

Il convient, avant de procéder à l'exposé des principes d'une approche de la réception telle que la formule A. Viala, de préciser que ce dernier ne la situe pas au même niveau que

¹ BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000, p.272.

² Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.216.

³ Cf. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, pp.122-127.

⁴ Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.216

⁵ Un auteur peut choisir d'adopter une ou diverses postures comme produire dans un même et unique genre ou diversifier ses propositions. Ibid, pp.216-217.

⁶ Ibid, pp.217-218

⁷ Ibid, p. 219

les précédents éléments mais la considère comme un « effet de prisme » puisque les différentes facettes du prisme (l'auteur, le champ littéraire, le genre, la langue) ne prennent sens qu'une fois le lecteur atteint par le biais du texte, selon la logique de cet « espace de la réception ¹ ». La réception fait partie de cette chaîne et de ces anticipations croisées dont il a été, déjà, question. Elle dispose, tout comme la production de textes, d'un code et d'un ensemble de règles qui permettent son accomplissement, offrant au lecteur la possibilité de reconstruire le sens de l'œuvre. En ce sens, elle n'est « *pas une opération abstraite, et elle n'est pas non plus une opération qui suivrait docilement les indications de lecture suggérées par le texte ou par la critique*² ». L'expression de « rhétorique du lecteur » sert à exprimer les manières « réelles » dont se fait la lecture, à commencer d'abord par le choix du texte à lire. Par ailleurs, A. Viala signale la « liberté » réduite de la lecture, étant tributaire de facteurs psychologiques et individuels mais aussi collectifs (imposition des textes par les programmes scolaires, échos des critiques, médiatisation, etc.). En effet, le choix des textes à lire ou à « re-lire » n'est pas toujours un choix individuel puisqu'il se soumet à d'innombrables enjeux. C'est par là qu'A. Viala justifie la prise en compte d'une rhétorique du lecteur comme réalité sociale par le fait que « *lire n'est pas une capacité naturelle à l'humain, mais bien une compétence acquise, qui s'inscrit dans l'ordre des habitus. De ce fait, lire est en soi un acte éminemment socialisé, et en tant que tel tributaire de tous les aléas de quelque pratique sociale que ce soit*³ ». Bien plus encore, la rhétorique du lecteur est envisagée comme une « réalité collective différentielle ⁴ » dans la mesure où il n'existe pas seulement des lecteurs individuels et encore moins un seul modèle de lecteur mais bien des groupes et des classes de lecteurs.

L'intérêt d'une rhétorique du lecteur est qu'elle permet de structurer les recherches entreprises sur la lecture et d'éclairer l'horizon d'attente en offrant une image du marché littéraire⁵. Aussi, cette démarche permet de traduire de manière effective la question des anticipations croisées dont nous avons parlé au tout début. Ceci constituera le pan majeur d'une sociopoétique de la réception qui implique, par conséquent, l'existence d'une « poétique de la lecture⁶ » qui ne se conforme pas forcément à l'inscription générique proposée par l'auteur. Les significations accordées à l'œuvre sont ainsi variables au gré de

¹ Ibid, p.199.

² Ibid.

³ Ibid, p.201.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid, p.202

ces poétiques de la lecture qui varient en fonction de la nature du public et des horizons d'attente.

Le volet de la réception, au sein de notre étude, se consacre davantage à structurer les différentes lectures faites de l'*ungal* et que l'on peut situer à deux niveaux différents: celui s'inscrivant dans un cadre plus académique (à savoir la recherche universitaire) et celui prenant place de manière relativement plus informelle dans la presse et autres moyens de diffusion (comme les revues en ligne et les réseaux sociaux qui fournissent, tous deux, une matière considérable en termes de comptes rendus de lecture¹). Des poétiques de lecture seront dégagées à partir des réceptions plurielles élaborées autour du texte *Lwali n udrar* où les nombreuses relectures et les différentes constructions de sens qui en ont été données permettent de fournir quelques éléments de réponse quant à l'horizon d'attente ayant marqué chaque réception et à la manière dont est appréhendée la question du genre².

La démarche de la sociopoétique est, en somme, inductive. Elle investit les textes selon la logique des prismes pour observer leurs répercussions sur l'objet « texte ». C'est ainsi que la sociopoétique sert à la fois de méthode et de théorie, élargissant l'œuvre au-delà des frontières du seul texte, permettant d'éviter, à la fois, le réductionnisme textuel et l'absolutisation de la matière littéraire comme simple miroir de la société. En considérant le genre comme institution, elle permet de suivre l'institutionnalisation de l'*ungal*, et sa mise en place dans le champ littéraire kabyle. Elle est le moyen d'en observer l'établissement mais aussi l'évolution. Elle permet, à cet effet, de poser la question de l'identité (textuelle) de ce genre et de fournir les moyens d'y répondre par le biais d'une orientation poétique qui ouvre la voie à de nombreuses disciplines (narratologie, stylistique, etc.)

¹ Les agents ou groupes investissant ces deux niveaux peuvent se croiser. De nombreux chercheurs universitaires se consacrent à la présentation de comptes rendus de lecture (Cf. Partie II.2).

² MOHAND SAIDI Saïda et SADI Nabila, « Histoire de la réception des textes de Belaïd Aït Ali », SALHI Mohand Akli (dir.), *Iles d'imesli*, n°8, UMMTO, Tizi Ouzou, pp.51-59, [en ligne]. URL : file:///C:/Users/DELL/Downloads/1474-5349-1-PB%20(3).pdf.

Chapitre 2

**Méthode d'approche d'un genre
nouveau en situation de passage à
l'écrit**

Le contact des littératures n'est pas un phénomène nouveau. Et la littérature kabyle n'en fait pas exception. Celle-ci a, de tout temps, adopté et adapté des textes d'autres cultures de langue. En s'appuyant sur la présence de thèmes archaïques au sein des littératures berbères, P. Galand-Pernet fait remonter les contacts des littératures berbères avec la rive méditerranéenne jusqu'à la préhistoire¹. Paradoxalement à son aspect conservateur, la culture kabyle a, en effet, toujours été ouverte aux changements et à tous types d'emprunts, ce qui a permis à C. Lacoste-Dujardin de noter qu'à côté des contes que les femmes racontent habituellement, il existe un registre de contes masculins, inspiré des mille et une nuits que des immigrants kabyles ont rapporté et intégré à leur culture en le dotant d'une teinte kabyle². Dans la même perspective, M. A. Salhi insiste sur le rôle du contact culturel dans la création littéraire dont il relève quelques manifestations au sein de la littérature kabyle, à la fois au niveau lexical³ mais aussi dans le transfert de certains textes des cultures en contact avec la culture kabyle⁴. Il note, à ce propos que « *nombre de contes, ceux qualifiés de citadins, et nombre de poèmes (comme les légendes d'inspiration religieuse) constituent, probablement, des "kabylisations", à la fois culturelles et linguistiques, des textes orientaux* »⁵. En effet, de nombreux contes issus de la littérature arabe ont trouvé place au sein du répertoire des contes kabyles. Lorsque Rivière formule l'hypothèse d'une origine « aborigène » d'un certain nombre de contes kabyles, il apporte une précision de taille : « *nos récits, en passant par la bouche des kabyles ont revêtu une forme nouvelle* »⁶. Ce postulat émis par Rivière - en mettant de côté la question des

¹P. Galand-Pernet cite l'exemple de quelques contes marocains au personnage de l'ogre borgne (ou de sa variante animale) qui rappellent l'épisode de Polyphème dans l'Odyssée d'Homère. Des textes associés à des rites et comprenant des éléments mythiques, comme les légendes des « Jours d'emprunts », sont attestés non seulement au Maghreb et au Moyen-Orient mais, aussi, anciennement présents dans le monde européen. Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, Paris, Puf, 1998, pp.112-114.

²Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La Découverte, 2005, p.19.

³Au niveau lexical, les effets de ces contacts culturels peuvent se lire dans l'intégration d'emprunts à la langue arabe dans la dénomination de types poétiques de la littérature orale, bien qu'ayant au préalable leurs équivalents en langue kabyle (*Aserqes/ asjelleb, Aquli/ ccnawi n yimeksawen, Amjaddel/ameezber*, etc.). Les éléments premiers de chaque paire sont représentatifs de ces emprunts. Ces derniers, explique M. A. Salhi, n'assument pas qu'une fonction de substitution mais participent de manière directe à la poétique des textes, à la fois dans leur structure métrique mais aussi dans l'organisation des poèmes dans leur globalité. Cf. SALHI Mohand Akli, « Première approche de la relation contact culturel/création littéraire en kabyle », *Le brassage de la culture amazighe et de la culture arabe*, Fès, 2009, pp.235-242.

⁴ Il s'agit, à la fois, d'adaptation de textes littéraires, à l'image de *Mmi-s n tağğalt* (qui fait écho à Aladin des *Mille et une nuits*), des histoires de *Djeha*, mais aussi d'adaptation de textes non littéraires dont les éléments les plus manifestes sont les *Tiqsidin n ddi*, inspirées de la tradition islamique. Cf. SALHI Mohand Akli, « Première approche de la relation contact culturel/création littéraire en kabyle », op.cit.

⁵ SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.14.

⁶ RIVIÈRE, *Contes*, pp. IV-V.

origines¹- signifie que l' « adoption » de ces textes venus d'ailleurs par la littérature kabyle, ne s'effectue pas par une simple imitation des contenus et des thèmes. Fait également corroboré par C. Lacoste-Dujardin qui, en parlant du conte kabyle, soutient que « *ce qui paraît bien plus essentiel, c'est que l'influence des contextes soit si importante que des thèmes forts voisins puissent servir de trames à des textes aussi différents, tant par leur forme que par leur contenu*² ». De nombreuses transformations (autant au niveau de la forme que du contenu) sont, donc, à l'origine de cette « forme nouvelle ».

Que se passe-t-il lorsque ce n'est plus le texte qui est transporté d'une littérature à une autre, mais l' « architexte », entendu comme « *l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. –, dont relève [en littérature] chaque texte singulier*³ », qui s'intègre au sein d'une autre tradition littéraire? Dans ce cas, quelle méthodologie d'analyse adopter quand l' « architexte » prend assise au niveau d'une littérature essentiellement orale, et y apparaît comme l'une des principales formes de passage à l'écrit ? Comment aborder la question de la problématique de l'*ungal* ? Par une référence à la norme générique occidentale, qui elle-même ne cesse de se redéfinir? Ou par une élaboration de l'identité générique à partir des textes qui forment la production romanesque kabyle ? Ces interrogations fondent les soubassements théorico-méthodologiques de ce chapitre

I. La question de la filiation généalogique

La naissance du roman fait toujours débat et ce, principalement, à défaut d'une « loi écrite⁴ » du genre qui l'aurait accompagné depuis ses débuts. Les critiques ont souvent

¹ C'est par rapport à l'étude de la circulation des thèmes des contes, écrit P. Galand-Pernet, que le travail est plus ponctué depuis maintenant les travaux de R. Basset. Cette auteure observe, par ailleurs, que les travaux de filiation dans le domaine littéraire berbère, reliés aux effets des contacts culturels, manquent terriblement et qu'il serait erroné d'envisager ces rapports dans un seul sens, allant des autres civilisations de langue écrite vers le berbère. Elle pose, par exemple, plusieurs interrogations à propos des exordes de poèmes composés à partir de motifs agrestes présents, à la fois, dans la poésie arabe d'Andalousie au XI^{ème} siècle, dans la chanson courtoise européenne du XIII^{ème} siècle, et dans les chants grecs, kabyles et chleuhs traditionnels. P. Galand-Pernet note, toutefois, que cette conception d'un rapport unilatéral, où la culture berbère est représentée toujours comme la réceptrice d'autres formes et contenus, a longtemps dominé notamment lorsqu'il était question des rapports avec la littérature arabe. Une représentation alimentée par l'idée de « *l'ancienneté des œuvres en arabe* » et le « *prestige de l'islam* ». Néanmoins, tout le travail sur le domaine reste à faire, rajoute la même auteure, notamment en ce qui concerne les contacts entre les textes berbères et les littératures vernaculaires en langue arabe. Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, pp.160-161.

² LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, François Maspero, 1970, p.37

³ GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 87-88.

⁴ PAVEL Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2014, p.29.

clamé la paternité occidentale et plus précisément européenne du roman¹, idée qui se retrouve présentement contestée depuis maintenant plusieurs années de par les travaux de M. Ddoody *The true Story of the novel* (1996) et le chapitre sur le roman signé par S. Rabau, D. Souiller, A. Strubel et W. Troubetzkoy, paru dans l'ouvrage *Littérature comparée* (1997)². Ces travaux font, non seulement, remonter très loin dans l'histoire « *les longues narrations en prose* » mais font, également, vaciller les assises d'une critique occidentale qui s'arroge le droit à la paternité exclusive du « roman », représenté comme un genre typiquement « moderne »³. C'est dans ce sens que R. Etiemble, propose de parler de la pluralité des « genèses » du roman⁴ en témoignant du développement de la prose narrative chinoise dès le VII^{ème} siècle qui voit naître, entre le X^{ème} siècle et le XII^{ème} siècle, une forme de romanesque qui s'appuie sur des matériaux traditionnels portés dans une langue proche de la langue courante où s'insèrent de nombreux passages versifiés. Du côté japonais, c'est un peu plus tôt, entre le IX^{ème} siècle et le XII^{ème} siècle, que des productions similaires ont vu le jour. Œuvres de Japonaises, ces productions font joindre des écrits intimes (tels les journaux, les autobiographies et les lettres) à des récits traditionnels anonymes qui étaient souvent imprégnés de fantastique⁵. Le recueil d'études *Il Romanzo* (2001-2003) corrobore cette idée en donnant, comme preuve à l'appui, plusieurs textes en prose japonaise et chinoise à l'image de *Le Dit du Genji*⁶ de Murasaki Shikibu (XI^{ème} siècle), *Au bord de l'eau* de Shi Nai-An (XIV^{ème} siècle), *Le Roman des Trois royaumes* de Luo Guanzhong (XIV^{ème} siècle), et *Le Rêve dans le pavillon rouge* de Cao Xueqin (XVIII^{ème} siècle)⁷. T. Pavel soutient, suite à ces nouvelles données, que « *l'essor du roman en Europe, de la Renaissance au XIX siècle, n'a pas été à vrai dire une invention du genre mais plutôt une "accélération européenne", laquelle a plus tard abouti à une expansion planétaire*⁸ ». L'auteur appuie davantage cette idée en remontant encore plus loin dans le temps pour inscrire les origines historiques du roman à la période de l'Antiquité avec les romans grecs (bien qu'ils ne fussent pas dénommés de la sorte). Ceux-ci, sorte de récits idéalistes en prose, furent écrits entre le I^{er} siècle et le VI^{ème} siècle, autrement dit, plus d'un

¹ Ibid, p.19.

² Ibid, p.18.

³ R. Marthe représente le roman, dans sa forme actuelle, comme un genre « moderne » dans la mesure où il n'entretient plus de grands rapports avec la tradition lui ayant donné naissance. Cf. MARTHE Robert, *Roman des origines et Origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977, p.11.

⁴ Cf. ÉTIEMBLE René, « Genèse du roman ou genèses de romans », *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975, pp.237-257.

⁵ Cf. GILLES Philippe, op.cit, p.66

⁶ Il s'agit d'une biographie romancée d'une longueur considérable. Cf. PAVEL Thomas, op.cit, p.19.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

millénaire avant l'apparition des premiers textes dénommés « romans »¹. Cependant, très peu lus, ces textes n'ont été redécouverts qu'à partir du XV^{ème} siècle². Les longues narrations en prose étaient, donc, attestées bien avant les premières formulations de ce qui allait porter la dénomination de « roman ». Cet effet d'« accélération » du genre en Europe a été, selon T. Pavel, la conséquence d'une rivalité de longue date entre plusieurs sous-genres appartenant à la prose narrative³. Pour autant, le renouvellement littéraire n'est pas la principale raison de ce passage de l'épopée au roman dans la mesure où ce qui a donné un coup d'aplomb à l'essor du genre est le phénomène de laïcisation ayant affecté la société occidentale. En effet, les liens que partagent la culture et l'écriture sont infiniment singuliers à tel point que les transformations littéraires -le cas ici du roman- ne sont que l'expression d'« adaptation des techniques à des conditions de production et donc à des contenus nouveaux⁴ ». P. Gilles rapporte, à ce propos, une réflexion de G. Dumézil qui signale que les récits mythiques ou épiques portent fortement le poids du religieux et du social tandis que le roman est marqué par « une mise en valeur du psychologique et du personnel⁵ ».

La genèse du roman si nous nous en tenons, à présent, à l'histoire de cette forme d'expression en Occident⁶, remonte au Moyen Âge (plus précisément au XII^{ème} siècle) lorsque l'étiquette de « roman » fut appliquée aux récits longs en langue romane⁷, langue vulgaire par opposition à la langue savante qu'était le latin⁸. Trois grandes tendances jalonnent cette époque-là. Il s'agit, d'abord, de la « matière antique » dont la caractéristique est la reprise de contenus anciens, issus de l'épopée, entre autres. La

¹ Ibid, p.20

² T. Pavel cite l'exemple de *Ethiopiennes* d'Héliodore redécouvert à cette époque-là et traduit dans plusieurs langues dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle. Ibid, p.20

³ Ibid, p.19.

⁴ GILLES Philippe, op.cit, p. 62.

⁵ Ibid.

⁶ L'Occident est un concept géopolitique renvoyant, à la base, à la civilisation de l'« Ouest » dont la configuration géographique première est l'Europe bien qu'il connut par la suite une expansion pour intégrer de nouveaux alliés comme les États-Unis. L'Occident s'est donné à voir, historiquement, comme un « concept-monde », s'érigeant en modèle en propulsant l'« universalité » de ses valeurs comme les Droits de l'Homme qu'il présente comme l'un de ses traits définitoires par excellence. Cf. DIENE Doudou, « Crise identitaire du monde occidental », *Le monde occidental est-il en danger ?*, *La revue internationale et stratégique*, n°75, 2009, p.93.

⁷ Cf. ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p.680. La langue romane est une langue vernaculaire parlée dans le nord de la France. Cf. GILLES Philippe, op.cit, p.1.

⁸ Ce n'était pourtant pas le cas de tous les genres littéraires, telle la chanson de geste qui, bien qu'elle fût écrite (ou chantée) en langue romane, n'a jamais été considérée d'un point de vue générique comme roman. Ceci est lié aux origines antiques de l'épopée qui agissent en tant qu'« ossature calcifiée » et comme une « force historique réelle » selon les termes de M. Bakhtine. Cf. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.441.

seconde, gravitant autour de la « matière de Bretagne (Grande Bretagne) », s'organise autour des romans de Chrétien de Troyes, *Tristan* ainsi que ceux relatifs à la cour du roi Arthur¹. La dernière est « la matière de France » qui s'imprègne du contenu des chansons de geste² avec parfois une tendance plutôt réaliste pour cette matière³. La forme première par laquelle le roman se fit connaître est, donc, versifiée. Elle demeurera jusqu'au XIV^{ème} siècle, période à laquelle l'épopée léguait sa place peu à peu à ces mises en prose qui commençaient déjà à avoir, à cette époque-là, une tradition littéraire.⁴

Le passage des vers en prose, appelé également « dérimage⁵ », gagne de plus en plus de terrain à partir du XIV^{ème} siècle. Toutefois, la désignation de « roman » continuera, jusqu'au XVII^{ème} siècle de renvoyer quand même à des textes versifiés relatant des aventures fabuleuses⁶. Lors de la seconde moitié du quinzième siècle, certains auteurs cherchèrent à instaurer ce que R. Barthes désignera plus tard par l'« effet de réel », en usant de deux éléments: le mode narratif en prose (pour donner l'impression que les événements se racontent d'eux-mêmes) et l'abolition de toute trace du merveilleux puisés de la chanson de geste⁷. Le roman vient, alors, privilégier l'aventure individuelle au détriment de l'aventure collective que présente la chanson de geste, tout en réactualisant le modèle du guerrier qu'affectionne particulièrement le genre épique, substituant par là, la contrainte de la « vérité historique » par « la pure fiction⁸ ». Le roman se construit ainsi sur la base d'un fond ancien mais doté d'une dimension réaliste⁹. Le prix qui résultera de la constitution de ce genre sera la disparition et l'essoufflement de l'épopée¹⁰. Cette rupture qu'il opéra avec

¹ Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.680.

² La chanson de geste est un récit versifié relatant les épopées et les exploits d'héros légendaires. Elle est « une forme dérivée de l'hagiographie ». BOUTET Dominique, *La chanson de geste : Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993, p.42

³ *Le roman de Renart* (XI^{ème} siècle et XIII^{ème} siècle), reprenant des récits animaliers et *Le Roman de la Rose* (XIII^{ème} siècle), d'une nature plus philosophique, sont également à noter à côté des trois grandes tendances citées ci-dessus. Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.680.

⁴ Cf. LOULA Abd-Elrazak, « Guillaume d'orange : de l'épopée au roman », *Voix plurielles*, Vol.10, n°2, 2013, pp. 231, [en ligne]. URL : file:///C:/Users/DELL/Downloads/860-Texte%20de%20l'article-2901-1-10-20131128%20(3).pdf. Consulté le 10/03/2016.

⁵ ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.680.

⁶ Cf. GILLES Philippe, op.cit, p.4.

⁷ En parlant du *Roman de Guillaume d'Orange* (qui s'insère dans l'ère des formulations en prose du roman à partir de la seconde moitié du quinzième siècle), A. Loula explique que cet auteur avait choisi cette forme d'écriture en prose pour des raisons esthétiques affirmant par là la volonté de marquer sa propre identité littéraire en s'éloignant des modèles épiques en vers décasyllabiques. Cf. LOULA Abd-Elrazak, op.cit, p.231-234

⁸ VOICU Mihaela, « Sociopoétique du roman courtois », Universitaetea din Bucuresti, Aout 2002, [en ligne]. URL : <http://ebooks.unibuc.ro/lls/MihaelaVoicu-ChretienDeTroyes/II-3.htm>. Consulté le 12/09/2014.

⁹ Cf. LOULA Abd-Elrazak, op.cit, p.232.

¹⁰ La prose allait supplanter le vers narratif et le roman allait être « l'espace du dire d'une subjectivité littéraire » que ne permettait pas l'épopée. Ibid, pp.239-240.

les contenus anciens en ne donnant pas à voir des personnages idéalisés mais, plutôt, en relatant le quotidien de personnages « plausibles », se rapprochant du monde réel est la raison principale amenant certains chercheurs à considérer le roman comme « *l'expression littéraire des temps modernes*¹ ». Sa rébellion contre la matière ancienne est, ainsi, représentée comme facteur de sa modernité², comme le note R. Marthe : « *Quoiqu'on le tienne ordinairement pour le descendant des grandes formes épiques du passé, le roman au sens où nous l'entendons aujourd'hui est un genre relativement récent, n'ayant plus que des liens très lâches avec la tradition dont il est issu*³ ». Entendu comme tel, la critique octroie la qualité de premiers « véritables » romans aux premiers récits dont il ne subsiste plus grand-chose des liens que le genre entretenait avec les traditions précédentes, à l'image de *Don Quichotte* de Cervantès qui est une parodie des récits de chevalerie (publié en deux parties en 1605 et 1615), ou encore *La Princesse de Clèves* de Madame La Fayette (publié en 1678) dont la teinte tragique, traduisant la faiblesse humaine, donne le ton à tout l'univers de l'histoire⁴. Au regard de cette histoire du roman, il est remarquable de noter que ce n'est pas tant le passage des formulations en vers à la prose qui fut prôné comme critère de modernité de ce genre, que son détachement des genres anciens dont il était le descendant. Et c'est justement là que réside l'art du roman, selon certains critiques, dans « *sa capacité de rompre avec ce qui le précède au point de se retourner contre lui-même en autocritique et en autodérision. Son renouvellement perpétuel est désormais une composante de son impossible définition*⁵ ». Cette capacité d'adaptation à travers les siècles a concouru à son succès et à sa domination⁶. En effet, le genre s'imposera à partir du XIX^{ème} siècle comme catégorie littéraire à part entière notamment avec la production industrielle de livres qui favorisa sa diffusion et son émancipation⁷ avec une expression littéraire très loin des genres dont il était originellement issu.

¹ PAVEL Thomas, op.cit, p.17

² Ibid, p.18. Selon R. Marthe, ce qui est entendu par la notion de « modernité » est « *le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits* ». MARTHE Robert, op.cit, pp.11-12.

³Ibid, p.11.

⁴Cf. PAVEL Thomas, op.cit, p.32. Du côté anglo-saxon, c'est *Le naufrage et l'île déserte de Robinson Crusoé* (1719) de D. Defoe qui se voit attribué la qualité de premier roman anglais moderne en inaugurant la voie vers le réalisme. À ce propos, c'est vers les années 1740 que la dénomination de « *novel* » se précise pour désigner le roman anglais réaliste considéré comme moderne, par opposition à « *Romance* » qui se limiterait à l'acception thématique du « *romanesque* », autrement dit, le récit d'une romance. Voir GILLES Philippe, op.cit, p.23. Et SCHAEFFER Jean-Marie, « *La catégorie du romanesque* », op.cit, p.292.

⁵ LOULA Abd-Elrazak, op.cit, p.240.

⁶ Cf. PAVEL Thomas, op.cit, p.17.

⁷ Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.681.

II. Définir le roman

Au regard de son histoire, le roman est sans aucun doute l'un des genres les plus difficile à définir en raison des transformations -parfois radicales- qu'il a subies au cours de son histoire. Le roman n'a pas toujours été un texte en prose, comme nous avons pu l'observer, ce qui fait que les contours et les tracés de cette catégorie générique n'ont pas toujours été clairement établis. Si nous voulons tenter une définition qui saurait regrouper le plus grand nombre de textes sous cette appellation, elle ne peut être que très sommaire, se basant sur un élément formel : « *le roman est une fiction narrative d'une assez grande longueur*¹ » comme le présente *Le dictionnaire du littéraire*. En termes de contenu, la tâche n'est pas plus aisée. Le roman jouit d'une grande souplesse de par les divers sujets qu'il a (ou qu'il peut) traiter². Comme le note le même dictionnaire : « *Au fond, le roman est, de toutes les formes de littérature, celle qui privilégie la lecture du monde (tandis que la poésie incline à le sentir, et le théâtre à l'entendre)*³ ». Certaines constantes sont notées par P. Gilles au fil de l'évolution du genre : « *Restent quelques grands principes qui feront office de définition : le roman est un texte de prose narrative littéraire, il est assez long, il met en scène des personnages et présente des événements fictifs*⁴ ». Ce dernier critère, interpellant la dichotomie « fiction/vérité », a tendance à être repris pour définir le roman par opposition aux formes anciennes, notamment les œuvres écrites en langues romanes représentées comme des récits pouvant se révéler « vrais » ou « fictifs ». Ainsi selon le dictionnaire du *Littre*, le roman est « *une histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures*⁵ ». Le qualifier d'« histoire feinte » est une manière comme une autre de rapprocher le roman de la fiction par opposition à d'autres formes anciennes plus proches de l'Histoire⁶. Un critère de définition auquel n'adhère pas R. Marthe, récusant toute définition du roman qui s'appuierait sur le sujet comme critère définitoire sous argument que toute œuvre créée est « feinte », c'est-à-dire « fictive » par nature (indépendamment du degré de « vérité » dont tel ou tel genre est censé rendre compte) tout comme il existe de nombreuses productions romanesques s'appuyant sur des épisodes historiques

¹ ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.680

² Ibid.

³ Ibid, p.682

⁴ GILLES Philippe, op.cit, p.59.

⁵ LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1866, t.VI, p.5621.

⁶ Cf. MARTHE Robert, op.cit, pp.19-21.

« réels »¹. Ce critère est bien loin de rendre compte selon l'auteur, de l'inextricable complexité de ce genre.

Selon les époques -et bien sûr les auteurs- le roman a été tantôt imprégné de merveilleux (à ses débuts), tantôt qualifié par les critiques de réaliste, de naturaliste, de psychologique, etc². Et vu qu'il ne pouvait se reconnaître dans les genres traditionnels, ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle qu'il fit l'objet de grandes analyses. Hegel, dans *Esthétiques* (posth.1835), le conçoit comme la somme de la poésie et de la prose représentant la réalité sociale³. Tout événement individuel que propose le roman ne sert qu'à représenter une totalité, aidé dans cela par sa forme en prose qui propulse l'individu face au monde, au cœur d'un conflit qui est l'un des critères d'identification de ce genre, selon le même auteur⁴. Une idée reprise par G. Lukàcs dans *La théorie du roman* qui voit dans le roman une forme qui traduit « *le conflit qui oppose la conscience moderne à un monde qu'elle tente en vain d'appréhender* »⁵. Ce n'est qu'à partir du XX^{ème} siècle qu'émergent des réflexions autour d'une poétique du roman qui n'est rien d'autre qu'une poétique des textes. M. Bakhtine voit dans le « dialogisme⁶ », entendu comme la pluralité des « voix » idéologiques et sociales, souvent non compatibles, qui peuvent se lire dans le texte romanesque, la caractéristique du roman par excellence. Ainsi, l'une des principales composantes intrinsèques du roman est cette « polyphonie », cette irréductible multiplicité des voix des hommes qui inscrit dans l'univers du genre plusieurs visions du monde qu'il en devient presque inconcevable, selon M. Bakhtine, qu'un roman soit porteur d'une seule thèse. Du côté de la critique française, les approches immanentes qui prennent souvent le roman comme objet, vont se multiplier notamment avec les travaux de R. Barthes, de G. Genette, de J. Kristeva, etc⁷. Aussi, plusieurs auteurs s'attèlent à établir des éléments introductifs à l'analyse du genre⁸ ou encore à présenter l'exposé de quelques éléments de sa poétique⁹. Toutefois, l'introspection dont le roman fera l'objet à partir du XX^{ème} siècle alimentera de nombreux débats autour de l'une des propriétés majeures du genre à savoir sa capacité à absorber de nombreuses formes d'expressions¹⁰. Comme le note R. Marthe : « *le roman*

¹ Ibid.

² Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.681

³ Ibid, p.682

⁴ Cf. GILLES Philippe, op.cit, pp. 51-52.

⁵ Ibid, p. 52

⁶ Cf. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

⁷ Cf. GILLES Philippe, op.cit, p. 54

⁸ Cf. REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 1991.

⁹ Cf. JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

¹⁰ Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.681.

*est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie*¹ ». En effet, les procédés que réhabilite le genre sont multiples et variables à travers les époques autant que l'est la vie humaine qu'il investit de manière souvent profonde, « *tantôt en la saisissant directement, tantôt en l'interprétant à la façon du moraliste, de l'historien, du théologien, voire du philosophe et du savant*² ». C'est ce qui fera que sa définition demeurera toujours assez vague puisque le roman restera, premièrement et avant tout, un genre « *protéiforme*³ ». Cette élasticité et cette souplesse que connaît le genre est à l'origine de cette éternelle « *indéfinition*⁴ ».

II.1. Roman et nouvelle

Vu l'impossible définition du roman, à moins de le circonscrire à une période bien délimitée d'une tradition littéraire, celui-ci a souvent été opposé par la critique à la nouvelle⁵. C'est généralement, à ce niveau de comparaison, que sont mises en relief les caractéristiques internes du genre. Pour revenir à la nouvelle littéraire, les dénominations foisonnent. Conte, histoire, anecdote ou encore *short story*⁶ ou nouvelle, sont autant d'appellations renvoyant au même genre, à différents moments de son histoire, et à travers différentes cultures littéraires⁷. En tant que genre, la nouvelle partage avec le roman la caractéristique de ne pas disposer de définition uniforme en raison de la nature des corpus (présentant des éléments variables au fil de l'histoire⁸) mais aussi par rapport aux nombreuses tentatives de définition qui, en mettant en avant un élément classificatoire au profit d'un autre (poétique formelle, mode de publication, etc.), ont abouti, parfois, à des

¹ MARTHE Robert, op.cit, p.14.

² Ibid, p.14.

³ ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.680.

⁴ Ibid.

⁵ Cf. GILLES Philipe, op.cit, p.60

⁶ *Short story* est l'acception anglaise de la dénomination générique de « nouvelle ».

⁷ Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.524.

⁸ Sa genèse, dans le cas de la littérature française, remonte au XII^{ème} siècle, à l'époque où elle renvoyait à un « *fabliau en prose* » abordant un sujet plaisant. Au XVII^{ème} siècle, elle fait office d'une histoire vraie et insolite. Entre le XVII^{ème} siècle et le XVIII^{ème} siècle, la nouvelle, de par certains éléments de sa poétique (narration détaillée des événements, complexité des intrigues et multiplicité des rebondissements, etc.), allongeait le volume de certains textes, créant parfois la confusion avec de petits romans. Sa diffusion, par la suite, par la presse la contraindra au resserrement qui constituera, dorénavant, l'une des marques spécifiques du genre. Ce dernier continuera son évolution durant ces dernières décennies pour devenir un « *laboratoire d'écriture* » dans lequel sont expérimentées différentes techniques de condensation, de fragmentation qui seront privilégiées au détriment de l'événement et de la chute finale. Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, pp.523-524. C'est ce qui amène, également, D. Grojnowski à noter la variabilité de la définition de la nouvelle en fonction des époques et des poétiques d'auteurs. Cf. GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, 2000.

définitions contradictoires¹. Par ailleurs, son étymologie « *novus/nouveau* », renvoyant à « *l'idée d'information neuve et, au-delà, de jamais vu, d'inouï* » où la nouvelle « *raconte un fait extraordinaire mais donné pour vrai* »², reste un point de départ assez fiable pour la présentation du genre. Ces critères de « nouveauté » et de « vraisemblance » sont généralement avancés par la critique comme éléments différenciant ce genre du conte³.

La longueur de la nouvelle n'a pas toujours été un critère d'identification du genre puisqu'à ses origines, les textes dépassaient les centaines de pages⁴. C'est pour cela que certains dictionnaires nuancent leurs propos lorsqu'ils abordent le volume d'une nouvelle littéraire en signalant qu'il s'agit d'« *un récit "généralement" bref* »⁵. En réalité, cette nuance fait écho à l'histoire du genre dont la structure ramassée n'est due, en fait, qu'à la nature du support par lequel elle fut fortement diffusée, à savoir la presse⁶. Cette structure ramassée est l'élément qui va devenir, par la suite, l'une des marques distinctives du genre. En effet, cette concision se répercute de manière indéniable sur la structuration et l'organisation de l'histoire et devient le signe matériel d'une poétique, marquée généralement par la réduction des éléments descriptifs et la simplicité de l'intrigue se traduisant par une forte tension maintenant le lecteur en haleine pour un dénouement subit et inattendu vers la fin de l'histoire⁷. Mais cette concentration dont la nouvelle fait preuve se dévoile sous forme d'un « effet de loupe », une sorte de forme métonymique s'accaparant de la partie pour le tout, faisant qu'« *à travers une anecdote, c'est toute une vision du monde qui se révèle* »⁸. C'est aussi là, l'un des éléments par lesquels roman et nouvelle sont souvent opposés. Là où le premier peut se permettre de multiplier le nombre de personnages, les péripéties, les indications spatiales, etc., le second est régi par le souci de concision et d'économie faisant qu'il ne cherche qu'à « *captiver son lecteur, à le prendre au piège d'un texte qui recèle l'essentiel* »⁹. Une concision qui confère à la nouvelle une « efficacité dramatique¹⁰ » qui n'est pas toujours valable dans le cas du roman. En effet, celui-ci offre l'avantage de disposer d'une grande liberté dans la peinture des événements, des portraits et de la psychologie des personnages (et de leur éventuelle

¹ Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.524.

² Ibid, p.523.

³ Ibid, p.524

⁴ Cf. GROJNAWSKI Daniel, op.cit, p.08.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid, p.10.

⁷ Cf. AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2002, p.147

⁸ Ibid, p.146.

⁹ GROJNAWSKI Daniel, op.cit, p.36.

¹⁰ AUBRIT Jean-Pierre, op.cit, p.147.

transformation), des lieux abritant l'action, par opposition à la nouvelle qui s'appuie sur les bénéfices de la contrainte pour en puiser l'intensité de l'effet¹. En général, le roman déploie pleinement l'univers qu'il met en scène alors que la nouvelle est connue pour son caractère déstabilisant, ne dévoilant pas tout des personnages ou des événements de l'histoire vu qu'elle est elle-même, par définition, « *une forme elliptique*² », s'appuyant le plus souvent sur l'implicite. Les formalistes russes se sont, également, intéressés à cette dualité nouvelle/roman en mettant en avant, notamment pour la nouvelle, le rythme assez rapide des actions, les éléments souvent homogènes qui sont assemblés dans l'histoire et le dénouement inattendu ou « chute » qui la caractérise particulièrement. Ils lui opposent le roman par rapport à la lenteur des actions, l'hétérogénéité des éléments qu'il met à disposition, et surtout le dénouement construit sous forme d'un bilan ou d'un épilogue³.

Malgré cette mise en opposition du roman à la nouvelle, faisant émaner de nombreuses caractéristiques internes, le roman n'a guère cessé de se redéfinir au sein d'une longue tradition littéraire marquée par l'écriture. Comment alors l'aborder lorsqu'il prend place au sein d'une littérature qui était, au moment de la naissance de ce genre (sous forme d'*ungal*), essentiellement orale?

III. Quelques pistes pour l'analyse d'un genre nouveau en situation de passage à l'écrit

III.1. La notion de genre à travers l'histoire

Jusqu'au XIX^{ème} siècle, la notion de genre était appréhendée en termes de conformité et d'écart par rapport à « *un ensemble de règles*⁴ ». Le genre y était envisagé comme une sorte de moule conditionnant la forme et l'essence des œuvres, occultant par là même la relation des textes à celui-ci. J.-M. Schaeffer note à ce propos qu'avant le Romantisme, « *la plupart des classifications génériques ont été en même temps des théories normatives établissant des modèles à imiter*⁵ ». L'établissement d'une convenance entre des formes et des contenus prévalait déjà au sein des théories classiques qui loin de centrer au cœur de leurs réflexions la relation des textes à la catégorie générique de leur inscription, elles étaient plutôt soucieuses de régenter les contours de cette dernière par la présentation d'attributs intangibles, à tel point que le genre était devenu moins « *une notion explicative*

¹Cf. BAUDELAIRE Charles, *Théophile Gautier*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

² AUBRIT Jean-Pierre, op.cit, p.152.

³ Cf. GROJNAWSKI Daniel, op.cit, p.32

⁴ SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p.33.

⁵ Ibid, pp.29-30

qu'un critère de jugement littéraire¹ ». Les théories normatives classiques s'attachaient ainsi à ériger des modèles génériques. Les fondements de la notion de genre, à la période classique, se lisent dans les *Arts poétiques*, ouvrages à visée moralisante et critique marquant les assises des théories normatives et classificatrices. Les *Arts poétiques* du XV^{ème} siècle s'alignent au rang de la tradition médiévale de la poétique dont Horace est la principale inspiration. Celui-ci s'exprime à propos des convenances en matière d'art poétique en parlant du « *droit de tout oser* » qui ne lui permet pas, toutefois, d'assembler des éléments pêle-mêle ni « *d'associer serpents et oiseaux, tigres et moutons* »². La poétique est représentée comme la somme des procédés qui interviennent dans l'élaboration des poèmes dotés d'une teinte moralisante et didactique³. Le plus populaire des *Arts poétiques* est sans doute celui de Boileau, publié à la fin du XVII^{ème} siècle qui participa à la codification de la littérature en édictant des règles et des préceptes en matière d'art dramatique. Voir dans les genres un « moteur » régulant la littérature au niveau interne et pouvant servir à l'explication de textes singuliers ne semblait pas faire partie des prérogatives des poéticiens pré-romantiques. En effet, la réflexion sur le genre va se réinventer progressivement à partir du Romantisme laissant une nouvelle voie se profiler qui, loin de se borner à élaborer des critères à reproduire, s'attachait davantage à expliciter l'évolution de la littérature⁴. Ainsi, peut-on dire des théories évolutionnistes des genres à l'image de celle de Brunetière. Pour mieux cerner les transformations ou les recompositions que peut subir le genre, l'auteur emprunte la vision darwinienne et consacre les genres comme des « *organismes vivants* » insérés, à la manière d'individus, dans une lutte dans le temps⁵. En effet, Brunetière, en voulant déterminer les rapports qui unissent les genres, s'est proposé de concevoir (à la manière d'une espèce biologique mais abstraite) les genres pris dans une lutte concurrentielle. D'autres approches plus historicisantes replacent les catégories génériques dans un ordre de succession, de progrès et de décadence. Le plus illustre de cette orientation est Des Granges qui procède à des définitions génériques sur la base de critères énonciatifs, thématiques, formels et historiques⁶. Pour rendre compte du caractère fluctuant des genres à travers l'histoire et de

¹ Ibid, p.34

² HORACE, *Arts poétiques*, 1934, Vol.12-13. Cité par DENIZOT Nathalie, *Genres littéraires et genres textuels en classe de français. Scolarisation, construction, fonctions et usages des genres dans la discipline française*, REUTER Yves (dir.), thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle Lille III, 2008, p.76.

³ Ibid.

⁴ Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.34.

⁵ Cf. BRUNETIERE Ferdinand, *La moralité de la doctrine évolutive*, Nabu press, 2009, p.30.

⁶ Cf. DENIZOT Nathalie, op.cit, p.93.

leur impossible inertie, T. Todorov propose, quant à lui, de parler, d'une part, de « *genres théoriques* » qui seraient le fruit d'une analyse et d'une conception théorique, et d'autre part, de « *genres historiques* », relevant, plutôt, d'une description de la réalité littéraire¹. Malgré les critiques² qui ont été adressées à l'encontre de ces conceptions, celles-ci ont le mérite de mettre en relief le caractère mouvant du genre, qui n'est plus pensé comme un « *cadre contingent* ³ » conditionnant l'œuvre mais comme l'une de ses composantes⁴. Par conséquent, le genre ne délimite pas l'essence des œuvres bien qu'il participe dans la structuration de la lecture⁵. C'est dans ce sens que J.-M. Schaeffer dénonce « *l'extériorité générique* ⁶ » qui se résume à construire le genre, non pas sur la base d'un rapprochement entre les œuvres mais en postulant un texte promu comme modèle dont les autres ne seraient que des formalisations appréhendées en termes de conformité ou d'écart⁷. De nombreuses possibilités de rapports s'établissent entre le genre et l'œuvre, et ce sont ces rapports-là qu'il faudrait étudier.

III.2. Dénomination générique et variabilité historique

La dénomination générique pose le premier de ces rapports. Bien évidemment, le nom du genre n'est pas arbitraire et certains de ses traits sont constants. Néanmoins, il détermine à des degrés plus ou moins variables cette relation d'appartenance qui unit le texte au genre. En effet, selon qu'il fasse partie du volet paratextuel (première page de couverture, prologue, avertissement), c'est-à-dire, comme étant une inscription assignée par l'auteur et/ou l'éditeur au texte, assurant avant tout⁸ une fonction de régulation de la lecture, ou qu'il soit octroyé par le critique ou le théoricien à l'égard d'un texte faisant

¹ Cf. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.10-18

² À titre illustratif, J.-M. Schaeffer n'adhère pas à cette conception d'une lutte vitale entre les genres qui expliquerait l'évolution de la littérature pour la simple raison que de nombreux exemples témoignent de la « *coexistence pacifique* » entre divers genres, y compris les plus proches. Cette lutte, selon cet auteur, ne serait pas le fruit des genres eux-mêmes mais plutôt celle des auteurs. Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p. 57.

³ NEIVA Saulo, « NEIVA Saulo, « Fortunes et infortunes de la notion de genre », MONTANDON Alain (dir.), *Fortunes et infortunes des genres littéraires, Cahiers de l'Echinox*, Vol. 16, 2009, pp.06.

⁴ Cf. MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

⁵ Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.199.

⁶ SCHAEFFER Jean-Marie, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp.179-205.

⁷ Cf. CICHOCKA Marta, « L'histoire, le roman, le genre », *Synergie Pologne*, n°1, 2005, pp.136-137, [En ligne]. URL : http://www.academia.edu/9222540/_Lhistoire_le_roman_le_genre_. Consulté le 14/02/214.

⁸ Une identification générique peut aussi avoir pour objectif de porter un impact sur l'institution littéraire en légitimant les pratiques littéraires notamment pendant les périodes où elles étaient sous l'influence des théories exogènes. Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, pp. 127-128.

office d'une fonction « métatextuelle », servant à l'identification d'une catégorie générique, le nom du genre n'assumera pas les mêmes fonctions, ne couvrira pas les mêmes enjeux ni même n'investira les mêmes niveaux d'appartenance¹. De ce fait, un même texte peut appartenir à plusieurs genres² présentant ainsi le cas d'une multiplicité générique. C'est ce qui amène J.-M. Schaeffer à apporter plusieurs nuances à la notion d'appartenance en stipulant que lorsqu'une identification générique est assimilée à un texte, ce n'est pas l'intégralité de celui-ci qui manifeste cette relation d'appartenance mais plutôt quelques uns de ses segments, tandis que d'autres, peuvent également faire référence à un autre genre³. Ainsi, « *ce n'est jamais le texte total qui est identifié par un nom de genre, mais tout au plus un acte communicationnel global ou une forme fermée- ce qui, nous l'avons vu, n'est nullement la même chose, le texte étant la réalisation de l'acte et la forme n'étant qu'un aspect du texte*⁴ ». Pris en tant que tels, les noms des genres peuvent, de manières différentes, identifier les textes et l'une des raisons à cela est le caractère variable des critères d'identification d'un genre à travers son histoire. En effet, des textes qui apparaissent fort éloignés et assumant des fonctions socioculturelles différentes peuvent se recouper sous la même appellation⁵. Nous avons pu observer cela lors de notre présentation de la genèse du roman dont les textualités fort différentes au fil des époques ont revêtu le même nom générique de « roman » amenant la définition de ce dernier à s'étoffer progressivement au grés des propositions diverses qu'offrent les œuvres. Comme le note J.-M. Schaeffer : « *Le terme roman, par exemple, n'est pas un concept théorique correspondant à une définition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre époque, mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses, à des textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers*⁶ ». Par conséquent, J.-M. Schaeffer ne voit plus de nécessité à ce qu'il y ait une « parenté unique » entre les textes désignés par le même nom⁷. Ce fait est également attesté dans d'autres traditions littéraires à l'image de la littérature kabyle dont certaines dénominations servent à désigner des formes génériques qui semblent très éloignées (Cf. Partie II.3). Néanmoins, la prise en compte de cette faculté dont dispose le genre n'a pas toujours fait l'unanimité. Des auteurs ont parfois remis en cause certaines assignations génériques en procédant à

¹ Ibid.

² Ibid, p.69.

³ Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.70.

⁴ Ibid, p.130

⁵ Ibid, p.66

⁶ Ibid, p.65.

⁷ Ibid, p.126.

l'exclusion de tel ou tel texte de telle ou telle classification. Ce fut le cas, par exemple, lorsque des critiques ont contesté la qualité de roman au texte *Pierre et Jean* de Maupassant qui, selon R. Marthe, est une démarche qui n'est possible et correcte que dans la mesure où elle prend appui sur une loi permettant à la fois de traduire les caractéristiques diverses des œuvres et leurs caractères communs dont elles doivent absolument rendre compte¹. C'est ainsi que Maupassant, en réaction à ces critiques, et pour s'exprimer à propos des fondements même d'une telle démarche, oppose de nombreuses œuvres (*Don Quichotte/ le Rouge et le Noir, Monte-Cristo/L'Assomoir*, etc), si différentes les unes des autres mais qui se rejoignent toutes sous l'appellation de roman, pour enfin poser plusieurs interrogations : «*Laquelle de ces œuvres est un roman ? Quelles sont ces fameuses règles ? D'où viennent-elles ? Qui les a établies ? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements ?*»². Les catégorisations génériques ont souvent été l'objet de ce type de conflits entre critiques et romanciers où ces derniers apprécient, en ce genre, cette absolue liberté qui n'est guère tolérée par les premiers qui en fixent les frontières, souvent, au grès des appréciations des uns et des autres³. L'exemple est celui de M. Bakhtine qui, parlant des romans grecs, présente un «*jugement d'imperfection*» à l'égard de ces textes par rapport au caractère rigide de la psychologie des personnages, au temps et à l'espace abstraits abritant l'action, à la succession d'épisodes de manière arbitraire, etc⁴. Il y observe une «*naïveté*» de la forme et une sorte d'incompétence qui ne seront excédées, selon lui, qu'à partir du XIX^{ème} siècle avec les romans réalistes. Un jugement dont T. Pavel remet totalement en cause la recevabilité en notant que toute forme est rendue intelligible par un certain contenu dont elle est porteuse. Ce qu'il faudrait rechercher est ce qui justifie «*artistiquement*» le choix et l'emploi de ces traits et la pensée qui est communiquée par leur usage⁵. Une démarche appuyée par R. Marthe qui, dans la même lignée, signale que tout critique devrait s'abstenir de procéder à des exclusions tant qu'il ne dispose pas de «*règles*» indispensables sans lesquelles un texte ne pourrait être un roman et tant qu'il passe sous silence l'histoire même de cette dénomination et ce qui a légitimé son emploi à travers les époques⁶.

¹ Cf. MARTHE Robert, op.cit, pp.17-18.

² Ibid, p.18.

³ Ibid, pp.18-19

⁴ Cf. BAKHTINE Mikhaïl, «*Les formes du temps et le chronotope dans le roman*» (1937-1938), *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, 1978.

⁵ Cf. PAVEL Thomas, op.cit, 38-39

⁶ Cf. MARTHE Robert, op.cit, p.18

Il en ressort de cet exposé que les niveaux qu'investissent les noms des genres dans cet acte communicationnel avec les textes sont divers. Certes, en portant un nom générique, le texte y réfère de manière naturelle mais cette inscription demeure une « *construction métatextuelle*¹ » loin de rendre compte, sans ambiguïtés, de l'organisation interne de la littérature. C'est ce que confirme N. Frye lorsqu'il note que l'étude des rapports que tissent les textes avec leurs désignations génériques doit prévaloir sur la classification des genres dans le travail de tout poéticien².

III.3. Le rapport des textes au genre : vers une identité modulatrice

Les précédents développements montrent que les noms génériques n'ont pas une réalité purement endogène, n'étant point des termes analytiques qui agiraient sur les textes de l'extérieur mais participent de l'histoire d'une tradition littéraire, c'est-à-dire, de l'histoire de textes propres à une culture donnée³. Cela confirme que, non seulement, les noms des genres ne se matérialisent pas forcément dans les textes par un ensemble de traits identiques, mais que les textes, en investissant un certain nombre de possibles⁴, parviennent parfois à changer l'espèce⁵. Le changement de propriétés, qu'elles soient partielles ou globales, relève « *des possibilités intrinsèques du genre*⁶ ». En d'autres termes, le texte peut moduler les propriétés fixées par le genre et les instituer et ne pas afficher une simple position d'exemplification mais plutôt « *une identification générique modulatrice*⁷ ». Cela peut même virer, comme en témoigne l'histoire de certains genres, vers des contiguïtés génériques qui marquent des rapports de proximité entre deux genres au sein d'un même texte. Cela s'applique, par exemple, à la nouvelle française durant les années 1650-1750 qui emprunta de nombreux procédés au roman (récits d'aventures secondaires en parallèle à l'intrigue principale, détails des actions et des péripéties, lenteur du rythme de la narration, éclatement temporel et anachronies, etc.) entraînant, du fait des brouillages des limitations des genres, la formation de nouvelles désignations dans le but

¹ SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op.cit, p.75.

² Cf. FRYE Northrope, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p.301.

³ Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op.cit, p.65.

⁴ Selon P. Bourdieu, chaque agent est face à un « *espace de possibles* », constitué de la somme des travaux antérieurs, autrement dit, des prises de positions déjà effectuées. Cet espace de possibles s'annonce pour tout auteur comme un ensemble de « *contraintes* » potentielles qui peuvent également agir comme point de départ d'un ensemble d'« *usage de possibles* » (possibilités d'ordre stylistique ou thématique, dépassement de certaines prises de position voir même rupture totale, etc.). Cf. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op.cit, pp.384-385.

⁵ Cf. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op.cit, p. 10

⁶ SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, pp.170-171.

⁷ Ibid, p.166.

de nommer cette nouvelle réalité littéraire¹. Ainsi pouvait-on lire « nouvelle romanesque » ou encore « petit roman », en parlant de la nouvelle de cette période-là.

Le genre admet, donc, bel et bien la transformation. Et la notion d'institution appliquée au genre dans le chapitre précédant, permet de relever la capacité de celui-ci à être un moyen avec lequel il est possible de s'exprimer, avec possibilité de le remodeler, voire d'en créer des nouveaux². L'avantage de soulever le caractère institutionnel des genres est de mettre en relief leur dimension historique et socioculturelle (Cf. Partie I.1). Par conséquent, le genre est fortement lié à son contexte de production/réception et ne saurait se réduire à une loi générale de filiation. Même lorsque l'approche du genre se retrouve circonscrite dans sa sphère culturelle d'origine, la relation des textes aux genres peut ne pas être entièrement généalogique, hypertextuelle³. Certes, l'auteur, en optant pour une inscription générique, met en avant dans son texte, un certain nombre de choix textuels qui traduisent cette appartenance au genre. Toutefois, cette inscription ne se limite pas à un mimétisme « générique » mais peut s'élaborer sur la base d'un certain nombre de rapports qui peuvent varier de la simple imitation, à la transgression ou à la réactualisation de conventions génériques antérieures⁴.

Si cette inscription générique modulatrice est recevable au sein même de la tradition littéraire ayant donné naissance au genre, cela est-il valable lorsque ce dernier est repris dans une autre sphère culturelle et dans une autre tradition littéraire?

IV. Nouveau genre dans le champ littéraire kabyle: Quelle méthodologie ?

Nous avons déjà fourni quelques éléments de réponse à cette interrogation à travers les fondements de la sociopoétique d'A. Viala, inspirée profondément de la théorie des champs de P. Bourdieu. En effet, la naissance d'un genre nouveau ne prend pas place dans un espace indéfini mais s'insère forcément dans un champ littéraire donné. Aussi, les structurations ou « re »structurations que peut subir ce champ (naissance d'un genre, choix d'une thématique, etc.), pour être comprises, doivent être renvoyées à la logique même de ce champ comme espace de position et de prises de positions (Cf. Partie I.1) afin de saisir comment les facteurs externes (phénomène intervenant au moment de la production d'une

¹ Cf. GODENNE René, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n°18, pp.66-78.

² WELLEK René et WARREN Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p.318.

³ Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, pp.173-174.

⁴ Cf. NEIVA Saulo, op.cit, pp.7-8

œuvre donnée comme un mouvement ou une révolution) sont retraduits au niveau textuel¹. Il faudra, donc, accorder également la primauté aux effets qu'exerce l'espace social sur la structuration des formes génériques et leurs poétiques².

La poétique des textes, bien qu'elle soit la résultante d'une action des auteurs, ne peut se faire qu'en réponse à une position que ces agents adoptent dans le champ littéraire. Et le choix d'un auteur d'écrire un roman (un *ungal*, genre inédit dans notre cas) apparaît comme une position qui n'est qu'une réplique à une problématique que présente le champ littéraire (nous développerons ceci dans la partie II). De ce fait, cet architecte (nous utiliserons ce concept pour sa nature analytique) venu d'« ailleurs » et inédit au sein du champ littéraire kabyle, ne peut se positionner au niveau de ce dernier que par rapport aux traditions génériques antérieures et surtout par rapport à celles qui lui sont contemporaines. En effet, « *le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent*³ ». Par conséquent, cette position qu'affichent les agents (les auteurs) au sein d'un champ littéraire est naturellement retraduite dans leurs textes, formant des corpus représentatifs de tel ou tel architecte. Ce dernier devrait, donc, se lire non seulement, à travers les conventions qu'il connaît dans d'autres traditions littéraires mais aussi dans la réponse qu'il fournit à cet ensemble de possibles, cet horizon marqué de conventions et de contraintes. Son identité ne se résume plus alors à un assemblage de lois intrinsèques mais elle se définit également de par et en relation avec les genres institutionnalisés, c'est-à-dire, ceux déjà installés dans le champ littéraire. Comme le note P. Bourdieu : « *chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficientes, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés*⁴ ». La nécessité d'une telle démarche tient compte du fait que les prises de position - la structuration des genres, leurs thèmes, etc. - et leurs valeurs sont liées à la relation qui les unit aux autres prises de positions du champ qui, en circonscrivant les premières, contribuent à les définir⁵. Ainsi, « *le sens et la valeur d'une prise de position (genre artistique, œuvre particulière, etc.) changent automatiquement, lors même qu'elle reste identique, lorsque change l'univers des options substituables qui sont simultanément*

¹ Cf. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.380.

² Ibid.

³ Ibid, p.381.

⁴ Ibid, p.378

⁵ Ibid, p.382.

offertes au choix des producteurs et des consommateurs ¹». Les propriétés d'un genre ne sont plus à considérer comme une « *essence transhistorique* » devant se réfracter nécessairement dans toutes les formulations de ce genre dans d'autres cultures littéraires mais seulement comme la consécration d'une « *position historique* »² adoptée par tel et tel auteur dans tel ou tel système hiérarchique. Car, comme le note P. Bourdieu, les « réels » invariants propres à un genre ne peuvent être décelés que sur la base d'une comparaison des différentes variations d'un genre dans divers champs³.

En considérant, toujours, le genre comme la conséquence d'une position des auteurs, sa constitution devient de ce fait « inter-générique », se retrouvant ainsi relié à l'ensemble du système littéraire à un moment donné de son histoire. G. Genette réfute, à cet effet, l'idée qu'« *une ultime instance générique, et elle seule, se laisse définir en termes exclusifs de toute historicité : à quelque niveau de généralité que l'on se place mêle inextricablement, entre autres, le fait de nature et le fait de culture* »⁴. Le genre devient, de ce fait, historiquement et socialement variable, fortement conditionné par les compétences génériques des auteurs (leurs dispositions) et l'horizon d'attente des lecteurs qui, tout deux, paramètrent ses dimensions (Cf. Partie I.1). En partant du principe qu'une catégorie générique ne peut nullement se concevoir en dehors de l'Histoire mais qu'elle y est toujours inscrite, J.-M. Seillan parle de « champs génériques », relatifs à des territoires donnés composés de plusieurs foyers génériques propres à chaque période de l'Histoire et soumis à diverses recompositions selon les époques et qui « *font en permanence l'objet de tentative de dépossession et d'appropriation, de "re" conquête ou de désertion* »⁵. En d'autres termes, les genres ne naissent pas *ex nihilo*. Ils ne sont, techniquement, que le fruit de réaménagements faits sur la base d'horizons génériques déjà existants. Comme le mentionne J.-M. Schaeffer, citant Brunetière : « *A chaque "moment" de l'histoire d'un art ou d'une littérature, quiconque écrit est [...] sous le poids, si je puis ainsi dire, de tous ceux qui l'ont précédé, importe ou non qu'il les connaisse* »⁶. Pour prendre en ligne de compte cette habilité du genre à se transformer, J.-M. Schaeffer propose de le distinguer de la généricité. Alors que le premier est une catégorie de lecture dotée d'une composante prescriptive, agissant donc selon une fonction de classification, la généricité traduit une

¹ Ibid.

² Ibid, pp.382-383

³ Ibid, pp.382-383

⁴ GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, op.cit, p.73.

⁵ SEILLAN Jean-Marie, « L'introduction générale », SEILLAN Jean-Marie (dir.), *Les genres littéraires émergents*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.9.

⁶ BRUNETIERE Ferdinand, « Revue littéraire- La critique scientifique », *Revue des deux mondes*, Vol. 3, t. 88, Paris, 1888, p.223.

relation d'appartenance dans toute sa dynamique, et est par définition une « *composante textuelle* » susceptible d'être transformée et modulée¹. C'est à partir de là que l'auteur avance que la genericité d'un texte est avant tout contextuelle dans la mesure où celle-ci n'est pas la résultante seulement d'une intentionnalité mais aussi d'un contexte² dans lequel elle est produite et réactualisée³. Comme le note P. Gilles à la suite des développements de G. Genette dans son *Introduction à l'architexte* : « *On (je) me propose de lire tel texte comme un roman ne signifie donc pas seulement : ce texte répond à certaines exigences formelles ou thématiques, mais d'abord, ce livre se situe dans tel corpus attestable de la tradition littéraire*⁴ ». Et l'ensemble des formulations théoriques qui ont été données par la critique occidentale à propos du roman ne visaient nullement à définir « *un concept à valeur universelle*⁵ » mais un genre dont l'esthétique s'est construite « *historiquement* » à l'intérieur du champ littéraire occidental doté de son propre système générique⁶.

¹ Cf. SHAEFFER Jean-Marie, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », op.cit.

² Le terme de « contexte » renvoie de manière générale à « *l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'inscrivent un acte de discours, sa situation d'énonciation proprement dite, mais aussi les conditions sociales, politiques, économiques et culturelles qui en orientent la production et le sens* ». ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.146.

³ Cf. SHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.153.

⁴ GILLES Philippe, op.cit, p.58.

⁵ Ibid, p.65.

⁶ Ibid.

Conclusion

La sociopoétique balise les fondements théoriques et méthodologiques nécessaires à la « contextualisation » des interrogations en relation avec le genre, et plus précisément avec l'*ungal*. La prise en considération de cette donnée permet de discuter la généricité des textes composant l'*ungal*, non pas dans une stricte perspective de filiation (en relation avec sa culture littéraire d'origine) mais à partir de la formulation qui lui est donnée au niveau de son milieu de production et de réception. Et c'est sur la base de l'étude des interactions que ce « nouveau venu » (à savoir l'*ungal*) entretient avec les autres conventions génériques du champ littéraire kabyle, qu'il est possible d'étudier la problématique du genre romanesque kabyle et les conséquences de ces rapports sur les textes, et par ricochet, sur la définition du genre. Cela ne signifie pas que toute contrainte du genre est à évacuer. La désignation d'*ungal* est jusqu'à présent toujours transposée par « roman ». Et ce dernier garde, toujours, sa valeur de modèle en postulant un certain nombre de critères dont la réalisation effective n'est pas forcément assurée par les textes dans la mesure où certains traits peuvent y prendre forme de manière originale¹. La réalisation de l'*ungal* en tant que genre est discutée, par conséquent, non pas sur la base d'un romanesque « préconstruit » qui serait envisagé comme simple classification artificielle au sein d'une configuration dont les textes devraient « obligatoirement » répondre, mais à partir d'un corpus dévoilant différentes facettes de cette forme d'expression. C'est à partir de là que sont interrogées les textualités qu'engage notre corpus ainsi que les différents cas de contiguïtés génériques qui s'y manifestent. Des contiguïtés engendrant, parfois, au niveau de la critique, une forme de discrédit à l'égard de certains textes en raison de leur « supposée » non-conformité par rapport à une série de critères (Cf. Partie III). Cette démarche évitera de faire le procès de ces textes en ne procédant pas à leur exclusion de la catégorie d'*ungal* mais en interrogeant ces différentes tendances « textuelles » comme les étapes de constitution d'un genre et de son degré d'institutionnalisation.

¹ J.-M. Schaeffer note que les possibles que permet chaque genre ne sont pas forcément tous repris dans les textes. Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.20.

Partie II

**Le corpus de l'*ungal* : Production,
réception et problématique du genre**

Introduction :

Les narrations en prose en langue kabyle connaissent un important renouveau dès le XX^{ème} siècle offrant une nouvelle image du paysage littéraire par l'introduction de nouvelles formes d'expression qui, pour ce faire, se sont vues dotées de nouveaux modes de production et de réception. En raison de l'assimilation des nouvelles reconfigurations génériques en littérature kabyle aux mutations ayant affecté l'espace social et le système littéraire, deux types d'interprétations s'imposent pour expliquer la naissance de l'*ungal*. Le premier, plus historique, procède à une « contextualisation » de cet objet par son inscription au sein du champ littéraire kabyle pour observer en quelle faveur, le choix et la reprise de cette forme d'expression n'ont affiché une allure plus significative qu'à partir des années 1970/1980, bien que les débuts du genre remontent à une date plus lointaine. Au centre de l'interrogation est exposé le romancier de langue kabyle, le premier agent de cette communication littéraire.

La contextualisation de cet objet impose, également, la prise en compte des faits de réception pour déceler les modalités de son insertion et les différentes lectures proposées de ce genre, qui sont autant de composantes importantes à son histoire et à son institutionnalisation. C'est par la réception que peut s'appréhender l'accueil réservé à l'*ungal* dès ses débuts permettant ainsi, en procédant par périodisations, d'observer les différentes stratégies visant sa légitimation, et de suivre le processus de sa codification. La lecture d'un texte comme *Lwali n udrar*, à travers ses différentes réceptions, est l'exemple patent de différents positionnements de la critique par rapport au traitement des nouvelles conceptions génériques tel l'*ungal*.

La naissance de l'*ungal*, pour être comprise, a également besoin d'être appréhendée par rapport à l'évolution même du système littéraire. C'est ce qui justifie, dans un second temps, le recours à une interprétation plutôt « formaliste », offrant une vue d'ensemble de la prose kabyle orale d'avant la naissance de l'*ungal*. Un balayage des principaux genres la composant est proposé dans le but de prêter attention aux dynamiques intra-littéraires afin de mieux y inscrire la naissance de nouvelles formes d'expression et de discuter, de manière plus efficiente, les questions d'« émergence », de « nouveauté » et d'« emprunt » souvent assignées à l'*ungal*.

Chapitre 1

La production de l'*ungal*

La problématique de l'écriture, dans le cas de la littérature kabyle, « *se pose, non seulement en matière de textualité, mais en tant que choix de certaines formes d'expression, en tant que position adoptée par les auteurs, à un moment donné de l'histoire de cette même littérature*¹ ». En effet, l'enrichissement et la restructuration qu'a connus le champ littéraire kabyle se sont manifestés, entre autre, par la naissance d'une littérature écrite dont l'*ungal* est la concrétisation de l'un de ces choix. Etant un objet bidimensionnel, recouvrant une catégorie générique issue d'un autre espace, d'une autre culture littéraire mais prenant place en tant que forme de passage à l'écrit de la littérature kabyle, le présent chapitre se propose d'interroger, à la fois, les modalités de son entrance dans le champ littéraire kabyle (contexte d'émergence) et de problématiser cette prise de position (l'écriture d'*ungal*) en l'interrogeant du point de vue de sa production, notamment en rapport avec la posture de ses auteurs et les motivations ayant présidé à sa naissance.

I.Genèse de l'*ungal* dans le champ littéraire kabyle

À partir des années 1970/1980, des prises de position s'affichent de manière plus prononcée amenant une restructuration de la configuration générique kabyle par l'établissement d'une littérature écrite dont l'*ungal* n'est que l'une de ses manifestations. Ce dernier s'affirme avec la multiplication des publications romanesques qui vont croissant de décennie en décennie pour s'afficher pleinement, à présent, comme une catégorie à part entière de la littérature kabyle. C'est à partir de 1981 que l'*ungal* fait son entrée « officielle »² au sein de la littérature kabyle. Et cette période-là (les années 1980) a été le véhicule d'un mouvement contestataire gravitant autour de « *la demande de reconnaissance culturelle et linguistique et l'aspiration au changement du modèle de gestion politique*³ ». Et en raison de l'opposition s'étant dressée à l'encontre de la question amazighe, la littérature a souvent été le canal de l'expression culturelle, évoluant tant bien que mal dans⁴ « *un environnement hostile à l'expression amazighe puisque celle-ci montre ses capacités de remise en question de l'ordre établi*⁵ ». En effet, la montée des revendications identitaires en Kabylie depuis les années 1960/1970, et de manière plus

¹SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, « Le Roman Maghrébin En Berbère », *Contemporary French and Francophone Studies*, Irlande, Vol.20, 2016, p.28.

² La mention paratextuelle « ungal » fut inscrite pour la première fois en cette date-là en première page de couverture de *Asfel* de R. Aliche, rendant manifeste la naissance de cette forme d'expression.

³ SALHI Karim, *Représentations de soi et constructions identitaires en Kabylie*, op.cit, p.172.

⁴Ibid, p.171.

⁵ Ibid, p.175

affirmée lors des événements du printemps berbère en 1980¹, s'est concrétisée sur le plan littéraire par le recours, entre autres, à de nouvelles formes d'expression (tels l'*ungal*, *tullist*, *amezgun*), traduisant le besoin d'exprimer, de témoigner de nouvelles aspirations et préoccupations de la société kabyle. Et vu les conditions défavorables qui entouraient la langue kabyle - s'érigeant en obstacles majeurs à la production/réception de cette forme d'expression dans sa version kabyle- cette dernière s'imposait difficilement en termes de publications². L'essor de l'*ungal*, si nous nous en tenons aux seuls textes publiés, constitue en soi une réalité biaisée vu que de nombreux manuscrits ont été recensés lors des concours littéraires mais n'ont pas abouti au stade de la publication en raison des conditions institutionnelles et éditoriales contraignantes³. S. Chemakh évoque, par exemple, la 6^{ème} édition du concours Mouloud Mammeri qui avait suscité l'étonnement des organisateurs face à la prédominance des manuscrits en prose par rapports aux recueils de poésie. Une manière de signifier la volonté d'insérer la littérature kabyle dans le rang des littératures universelles par l'investissement de nouveaux genres tel le roman⁴. L'engouement que manifestent les auteurs à l'égard de cette forme d'expression va l'amener à s'imposer au fil des ans comme l'une des formes majeures de la littérature kabyle écrite⁵.

L'*ungal* des années 1980 naît dans un moment d'urgence, marqué par le besoin d'exprimer et d'affirmer l'identité amazighe. La thématique identitaire a été, de ce fait, le versant des premiers textes romanesques et continue de l'être à ce jour, ne serait-ce que de

¹Dans le champ politique, la genèse de la revendication identitaire remonte à l'aube du nationalisme algérien. Le conflit qui oppose, durant les années 1930, Amar Imache et Messali Hadj autour de la définition de la nation algérienne, amorce l'apparition d'un clivage prononcé entre « Kabyle » et « Arabe », au sein du PPA. Cependant, cette conscience identitaire a pris d'autres formes pour se manifester. Durant l'époque coloniale, les élites kabyles ont en été les précurseurs. La crédibilité dont jouissent certains auteurs et écrivains (tels S. Boulifa, M. Mammeri) et le poids de leurs productions (littéraires et scientifiques) ont permis de préserver tout un patrimoine littéraire oral et de renforcer cette conscience. Cf. CHAKER Salem, « L'affirmation identitaire berbère à partir de 1900 », ROMM, n°44, 1987-2, pp.13-33. Toutefois, le printemps berbère 1980, baptisé comme tel depuis l'interdiction de la conférence de M. Mammeri sur « les poèmes kabyles anciens » à l'université de Tizi Ouzou, entraînant révoltes et répression, demeurera « indéniablement le fait le plus marquant dans la chronologie et la généalogie du mouvement de revendication de l'identité amazighe et des libertés démocratiques ». SALHI Karim, *Représentations de soi et constructions identitaires en Kabylie*, op.cit, p. 171.

² Cf. SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, pp.82-83.

³ Ibid, p.83-84.

⁴Cf. CHEMAKH Saïd, « Salas d Nuja ou l'amour possible », Mars 2005, [en ligne]. URL: <http://www.tamazgha/fr//Salas-et-Nuja-ou-l-amour-possible,1267,html>. Consulté le 12/02/2014.

⁵ A. Bounfour considère le roman comme le genre majeur de la littérature contemporaine en raison du travail et du renouvellement qu'il permet sur la langue, sur les personnages ainsi que sa capacité à permettre l'expression d'une réalité et de désirs s'éloignant de la convenance des textes de littérature traditionnelle. Cf. BOUNFOUR Abdellah, « Présentation de la littérarité berbère », *Études Littéraires Africaines*, n°21, 2006, p.7.

manière sporadique. La concomitance de ce fait socio-historique et de la publication des premiers *ungal* ont été interprétées selon une relation causale, réduisant un tant soit peu la naissance de ce genre à un mouvement spontané et ponctuel. Or, celle-ci relève d'un phénomène plus profond et plus complexe. D'apparence, cette forme d'expression s'est constituée comme une réponse à une problématique identitaire mais elle doit être replacée dans un contexte plus global. Global, dans la mesure où les conditions socio-politiques des années 1970/1980 et leurs incidences sur l'émergence « officielle » de l'*ungal* sont à considérer comme une étape parmi d'autres de ces nombreuses mutations ayant affecté la société et la littérature kabyles. Cette dernière était marquée, dès le XIX^{ème} siècle, par un mouvement de passage à l'écrit manifesté d'abord, par l'activité de collecte de la littérature kabyle orale lancée, en premier lieu, par les missionnaires et militaires français. L'entrée en jeu des premiers instituteurs kabyles issus de l'école française (dont S. Boulifa, B. Ben Sedira, etc.) a contribué à l'enrichissement de ce travail de collecte et de transcription. Les prémises d'une prose écrite avaient été amorcées avec S. Boulifa dans sa *Méthode de langue kabyle*¹, ce qui lui valu le statut de premier prosateur de langue kabyle malgré la finalité pédagogique de son travail d'écriture². Il n'en demeure que, présentement, B. Aït Ali est unanimement présenté comme le fondateur de la littérature kabyle écrite dont l'œuvre fut produite entre 1945-1946, période à laquelle fut écrit le premier *ungal*, *Lwali n udrar*³. Sollicité par le père J.-L. Degezelle (l'un des dirigeants du FDB⁴) qui lui avait demandé de transcrire un certain nombre de contes, B. Aït Ali, après avoir douté⁵ de la possibilité d'une telle entreprise, finit par aller au-delà de la simple transcription pour produire une œuvre écrite. Son entreprise était, certes, ponctuelle et individuelle mais elle était motivée par la nature de son profil (instruction, culture littéraire inédite) ainsi que son contact avec les pères blancs dans leur entreprise de collecte/transcription de la littérature

¹ BOULIFA Si Amar Ou Saïd, *Méthode de langue kabyle*, Alger, Jourdan, 1913.

² Voir CHEMAKH Saïd, « Les conditions de production de la néo-littérature kabyle », *Asinag*, n°4-5, Rabat, 2010, p.165. Et MEROLLA Daniella, *De l'art de la narration tamazight (berbère), état des lieux et perspectives*, Paris-Louvain, Peeters, 2006, p.38

³ La version manuscrite ainsi que la version publiée de ce texte ne disposent d'aucune mention générique. *Lwali n udrar* n'intègre la catégorie d'*ungal* qu'une fois consacré comme tel par la critique, plusieurs années plus tard (Cf. Partie II.2).

⁴ Le *Fichier de documentation berbère* fut créé, en 1946, par les pères Blancs à Larbaa Nath Irathen. Il fut orienté vers la consignation du patrimoine amazigh oral (essentiellement kabyle) et à la publication de certaines recherches ethnographiques. Comme le note J. Lanfry : « le FDB a eu pour première intention, dès ses débuts, la recherche linguistique, et très précisément la recherche du document dialectal vivant tel qu'un milieu ethnique, les membres de telle société peuvent les dire, les répéter dans la chaîne de la tradition culturelle orale ». LANFRY Jacques, *Table chronologique et index (des articles parus au « fichier » de 1946 à 1972)*, *Le fichier périodique*, n°24, Alger, 1974, pp.01-02.

⁵ Cf. IBRAHIM Mohand, *Belaïd Aït Ali. Errance et génie littéraire*, Boudouaou, Dar Khettab, 2010, p.35.

kabyle orale¹. En effet, l'entreprise des pères blancs avait contribué à ce déclic ayant poussé cet auteur à la production d'une telle œuvre. Néanmoins, certains auteurs envisagent l'émergence de l'*ungal* comme une conséquence presque inévitable de ce mouvement de passage à l'écrit qu'a connu la littérature kabyle depuis le XIX^{ème} siècle. P. Galand-Pernet (qui ne parlait pas de *Lwali n udrar* comme *ungal/roman*) signalait, durant les années 1970, que l'absence de la forme romanesque en langue kabyle n'était due qu'à des facteurs socio-économiques². Il faut noter que de ce côté-là, les conditions étaient réunies pour B. Aït Ali malgré la fragilité de sa condition physique et l'instabilité de sa vie privée³. Bien que le contexte ne fût pas totalement favorable à la production en langue kabyle écrite (et encore moins à sa réception), l'auteur était d'abord motivé par la rémunération qu'il toucha en contrepartie de son travail, qui représentait, d'ailleurs, sa principale source de revenu. Se joignant à cela, tout le plaisir auquel il avait goûté en créant (transformant) ces personnages qu'il avait mis en scène⁴. De plus, la présence d'un pôle d'édition comme le *Fichier de Documentation Berbère* auquel étaient destinés ses cahiers, offrait également un terrain favorable à la production dont n'ont pas joui la plupart des auteurs d'*ungal*. En effet, pendant les années qui suivirent, la production romanesque en kabyle connaîtra un grand vide jusqu'au début des années 1980 avec *Asfel* de R. Aliche suivi d'*Askuti* de S. Sadi en 1983 et *Faffa* (de R. Aliche également) en 1986. Toutefois, l'écriture de nombreux *ungal* parus ces années-là et même plus tard, remontent souvent à une date plus lointaine, comme en témoignent de nombreux romanciers. S. Sadi dans sa préface du roman *Iḍ d wass* d'A. Mezdad, encourageait ce dernier à publier d'autres romans qui étaient déjà prêts depuis longtemps: «*Yiwel sufey-d ungalen niḍen. Wid-nni turid asmi tfelleq tasa. Zriy llan, zriy wejden..zriy ad d-ffyen. Yiwel suffey-iten-id*⁵ ». De nombreux textes ont été écrits plusieurs années avant leur date de parution, à l'image de *Nnig usennan* de B. Rabia écrit en 1983 (publié en 2002), d'*Iḍ d wass* écrit entre la fin des années 1970 et début des années 1980⁶

¹ Ibid.

²Cf. GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », *Actes du premier congrès des cultures d'influence arabo-berbères*, Alger, SNED, 1973, pp.319.

³ Les deux mariages qu'a connus B. Aït Ali se sont soldés par un échec. Il se retrouve, ensuite, entraîné dans une sorte de vie vagabonde marquée par l'instabilité, ce qui accentua la détérioration de sa condition physique. Cf. IBRAHIM Mohand, op.cit, p.32-33.

⁴L'auteur le signale lui-même dans l'une des lettres qu'il adressa au père J.-L. Degezelle. Cf. IBRAHIM Mohand, op.cit, p.99.

⁵ « *Vite, publie d'autres romans. Ceux que tu avais écrits le cœur brisé. Je sais qu'il y en a, je sais qu'ils sont prêts, je sais qu'ils seront publiés. Vite, publie-les* ». C'est nous qui traduisons. SADI Saïd, « Tazwart i tezriḡt n 1990 » à MEZDAD Amar, *Iḍ d wass*, Ayamun, 2010, p.10.

⁶ MEZDAD Amar, « Ameggez uqbel aneggez. Asarag di tesdawit n Tubirets, 05/03/2011 », [en ligne]. URL: <http://www.ayamun.com/Mai2011.htm#section2>. Consulté le 21/03/2014.

(publié en 1990), etc. Ces textes n'ont été, donc, publiés que bien des années plus tard après leur production et ce, à défaut de disponibilité de maisons d'éditions prédisposées à assurer leur publication vu l'embargo qui couvrait la question de la langue et de l'identité amazighes. Néanmoins, les productions romanesques kabyles connaîtront, tant bien que mal, une montée florissante qui croîtra au fil des années notamment avec l'initiative de publication d'*ungal* par des maisons d'édition en Algérie. En effet, une série de maisons d'édition (Achab éditions, L'Odyssee Éditions, Mehdi Éditions, Éditions El Amel, Édition Le Savoir, Éditions La Pensée, Tira, Tamagit)¹ voient le jour à Tizi Ouzou et à Bejaïa donnant, ainsi, un nouveau souffle aux publications en berbère (kabyle). La mise en place des deux maisons d'édition « Tira » et « Achab » en particulier, semble presque répondre à une prière de S. Zenia qui clamait dans l'un de ses entretiens que ce qu'il fallait à l'essor de la littérature amazighe était un « éditeur militant ». La spécialisation de certaines d'entre-elles dans l'édition en langue amazighe, comme le cas de ces deux maisons d'édition², a boosté considérablement l'élan et le volume des publications en langue kabyle.

I.1. L'impact du champ littéraire algérien

Il faut rappeler qu'officiellement, avant les années 1980 en Algérie, il n'était question de roman que dans son expression arabe et française. La naissance du roman algérien de langue française date des années 1920 avec *Ahmed Ben Mostapha, goumier*, de Caïd Ben Cherif publié cette année là³. Jusqu'aux années 1950, une douzaine de romans suivirent la publication du premier. Mais ce n'est qu'à partir de cette année là (c'est-à-dire 1950) que le roman algérien de langue française connaîtra une véritable éclosion avec des noms tels que M. Mammeri, M. Feraoun, M. Dib, Y. Kateb, etc. Poussés par l'oppression coloniale qui couvrait depuis longtemps sur le peuple algérien, ces romanciers se réapproprièrent la langue française et en firent une arme de combat, se servant par la même occasion du roman, comme lieu où se déploie la voix et l'identité du peuple. C'est sans doute pour cela

¹ SALHI Mohand Akli et AMEZIANE Amar, « Le livre littéraire kabyle : édition et éditeurs », *Littératures en langues africaines. Production et diffusion*, Paris, Karthala, 2017, pp.315-330.

² ZENIA Salem, « Mon combat est un combat d'existence », propos recueillis par CHEMAKH Saïd, 2005, [en ligne]. URL: <http://www.tamazgha.fr/Mon-combat-est-un-combat-d-existence,1434.html>. Consulté le 12/01/2014. B. Tazaghart qui est à la direction des éditions Tira installées à Bejaïa (et lui-même également écrivain) semble bien correspondre à ce profil. Tout comme R. Achab qui est, à la fois, chercheur dans le domaine berbère et militant activant dans le milieu culturel. Voir aussi, SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », *Emerging Actors in post-revolutionary north africa Berber Movements: Identity, New Issues and New Challenges, Studi Magrebini*, Naples, 2016/2017, p.85.

³ Cf. DÉJEUX Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, PUF, 1979, p.59

que le roman algérien de langue française est souvent associé à l'avènement de la colonisation et est représenté comme une forme de témoignage en réponse à une prise de conscience idéologique et identitaire, une volonté de raconter soi-même sa propre histoire pour y inscrire son propre témoignage¹. Le roman algérien de langue française se voulait un miroir reflétant le désarroi mais aussi les espoirs d'un pays en pleine mutation. Le contexte de guerre imposait bien évidemment une toile de fond sur laquelle se tissait de nombreux textes romanesques mais la nécessité de revendiquer leur identité, se présentait comme un souci majeur des écrivains algériens de cette époque là. Ce n'est que bien plus tard -malgré certaines tentatives plus précoces- que le roman algérien de langue arabe/*Al Riwaya* fera son entrée en jeu. Il est difficile de signaler avec précision à quelle date remonte sa naissance, en raison du débat qui entoure la question du premier texte fondateur de ce même genre². Si la plupart des critiques s'accordent à présenter le texte *Rih al-djanoub* (« Le Vent du Sud ») d'A. Ben Hedouga, paru en 1971, comme le premier roman algérien de langue arabe, d'autres voient dans *La Belle de la Mecque* (*Ghadat Oum al qoura*) de R. Houhou (publié en 1947) et *Sawt al gharam* (*La Voix de la passion*)³ de M. Mouni (publié en 1967) des premières tentatives dans l'écriture romanesque⁴. Partant du texte de Ben Hedouga, autrement dit *Rih al djanoub*, qui est le premier à présenter une certaine consistance et à connaître un grand succès, faisant par là l'unanimité quant à son identité générique de roman⁵, la naissance de ce genre dans son expression arabe est pour le moins tardive. Ce retard est d'autant plus perceptible une fois que se retrouve confronté à celui-ci, le roman algérien de langue française dont la genèse remonte aux années 1920. L'émergence tardive du genre romanesque de langue arabe, explique M. Bois, est la somme de plusieurs facteurs, à la fois politiques et culturels dont la colonisation, l'histoire relativement jeune du roman arabe (paru la première fois en 1914 en Egypte), l'absence d'un lectorat, d'un public ayant accès à l'arabe classique ainsi que les problèmes

¹ Ibid, pp.62-71.

² Le texte de Réda Houhou *La belle de la Mecque* a suscité le débat quant à son appartenance générique. Il est considéré par un certain nombre de critiques littéraires (dont A. Mortad, L. Waciny) comme le premier texte fondateur du genre romanesque algérien de langue arabe, contre d'autres critiques (comme O. Benguina, A. Adib Bamia) qui intègrent ce texte dans le cadre du genre « nouvelle littéraire ».

³ Selon M. Bois, ce texte « ne mérite d'être cité que pour mémoire ». Cf. BOIS Marcel, « Au fil des années soixante dix : émergence du roman algérien d'expression arabe », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°26, 1978, p.13, [en ligne]. URL : http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1978_num_26_1_1822. Consulté le : 02/07/2014.

⁴ Cf. DÉJEUX Jean, op.cit, p.112.

⁵ Ibid.

d'édition/diffusion, qui sont autant de facteurs qui n'ont fait qu'agir en défaveur de ce genre et à l'entrée en scène des romanciers en langue arabe¹.

Autrement dit, lorsque la mention d' « *ungal/roman* » fut appliquée pour la première fois sur un texte en kabyle pendant les années 1980, l'écriture romanesque dans ses deux expressions, arabe et française, avait déjà son assise dans le champ littéraire algérien, notamment pour ce qui est de la seconde, dont les auteurs jouissaient déjà d'une grande notoriété dans la société kabyle. C'est là que la notion d'espace littéraire telle que définie par D. Merolla, peut contribuer à apporter quelques éléments de réponses face à l'émergence de l'*ungal* de manière plus significative à partir des années 1980. Par espace littéraire, D. Merolla entend « *le tout des productions dans plusieurs langues d'expression littéraire des auteurs de langue kabyle*² ». D. Merolla définit cet espace comme un « continuum littéraire³ » dans lequel la question berbère intervient en pôle position et ce, indépendamment de la langue d'expression des textes littéraires et de leur lieu de production. L'influence des romanciers algériens de langue française, à l'image de M. Mammeri, de M. Féraoun, de K. Yacine, etc., est indéniable vu la notoriété dont ils jouissaient auprès de la population kabyle à tel point que certains auteurs d'*ungal* reconnaissent volontiers l'impact qu'ont eu ces auteurs sur leurs écrits. A. Mezdad note à ce propos que : « *Nos romanciers ont [...] suivi le chemin tracé par leurs prédécesseurs immédiats surtout Feraoun et Mammeri. Ils ne sont pas nés ex-nihilo : ce sont des éléments d'une même chaîne de transmission*⁴ ». Aussi, les échos et les références à ces romans algériens de langue française ne manquent pas dans leurs textes et certains d'entre eux vont jusqu'à afficher une similitude très frappante comme c'est le cas d'*Asfel* de R. Aliche, écrit à la manière de *Nedjma* de K. Yacine⁵. Ces premiers auteurs kabyles ayant produit en

¹ Exception faite pour R. Houhou qui se trouvait en Arabie Saoudite, élément ayant favorisé sa prise de contact avec d'autres littératures. Cf. DAOUUD Mohamed, « Le roman algérien de langue arabe. Lectures critiques », Oran, CRASC, 2002, [en ligne]. URL: <http://www.crasc-dz.org/article-910.html>. Consulté le: 04/07/2014.

² La nécessité de forger la notion d' « espace littéraire » est justifiée, selon D. Merolla, par la présence d'un corpus littéraire multilingue, pouvant être oral ou écrit mais interpellant toujours la question berbère (kabyle) par la référence permanente à la langue kabyle ou à *Tamurt* (le pays). Cf. MEROLLA Daniella, op.cit, pp.73-74. Par ailleurs, M. A. Salhi signale que la référence à cet espace kabyle « *n'est ni nostalgique ni mythifié ; cet espace est tout simplement la référence naturelle, première et réelle de l'écriture littéraire en kabyle* ». SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », op.cit, p.76.

³ MEROLLA Daniella, op.cit, p.73

⁴ MEZDAD Amar, « La personne qui plante un arbre n'en mangera peut-être pas les fruits », propos recueillis par Mlle HAMEL, 20/04/2004, [En ligne]. URL : http://www.ayamun.com/Mars_2016.htm#Interview. Consulté le 05/11/2016.

⁵ Cf. ABROUS Dahbia, « Rachid Aliche », CHAKER Salem (dir.), *Hommes et femmes de kabylie*, Aix-en-Provence, Edisud, 2000, p.33

langue française ont, ainsi, servis de modèles et ont inévitablement contribué à l'apparition des premiers romanciers de langue kabyle. C'est dans ce sens qu'A. Ameziane observe une « continuité logique ¹ » entre ces deux générations de romanciers par une sorte de « passation » de cette tradition romanesque².

En parallèle, la culture littéraire de ces auteurs et leur ouverture sur les littératures étrangères ont contribué à éveiller en eux cette sensibilité à la forme romanesque. M. A. Salhi souligne, à cet effet, l'importance du contact culturel dans la reconfiguration du champ littéraire kabyle³. Il note que « *l'émergence des nouveaux genres littéraires en kabyle sera associée à l'appropriation de l'écrit, par l'élite, dans un premier temps, puis sa diffusion, petit à petit, auprès de la population kabyle. Le contact avec la langue et la culture françaises a engendré l'élargissement et la reconfiguration du champ littéraire kabyle. L'émergence du roman, de la nouvelle et du théâtre est la conséquence directe de cette appropriation culturelle⁴ ».*

II. De la production de l'ungal

Les premiers écrivains kabyles, à l'image de M. Mammeri, de M. Feraoun, se sont attelés à la production d'une œuvre écrite en langue française. Le besoin de raconter soi-même sa propre histoire, sa propre identité dans la langue du colonisateur, à laquelle avait accès de plus en plus le colonisé, offrait un avantage à l'expression littéraire en langue française. Cette dimension peut expliquer, à priori, les raisons ayant favorisé l'expression romanesque dans cette même langue. Par ailleurs, l'investissement de cette première génération d'auteurs kabyles dans le domaine de la littérature amazighe était exclusivement orienté vers l'activité de collecte/transcription du patrimoine oral. Il faut noter que la tendance à l'époque coloniale était à la collecte. Cette activité avait gagné beaucoup d'intérêt auprès de ces auteurs notamment après la désagrégation des structures villageoises dont il résultait la rupture progressive de cette passation de la tradition

¹ AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, BOUNFOUR Abdellah (dir.), thèse de Doctorat, Paris, Inalco, 2008, p.74.

² M. A. Salhi opte pour la langue kabyle comme principal élément définitoire du champ littéraire kabyle. Un champ qui se développe à la périphérie de l'espace culturel algérien tout en entretenant de nombreuses relations avec lui. C'est dans ce sens qu'il affirme que : « *la démarcation de ce champ dans l'espace culturel algérien ne signifie nullement qu'il fonctionne en autarcie. Ses relations avec les autres champs du même espace, voire même au-delà des frontières politiques, doivent être étudiés et mises en exergue notamment dans son évolution récente* ». SALHI Mohand Akli, « Quelle grille d'analyse pour le (sous) champ littéraire kabyle ? », op.cit, p.148.

³ Ibid, p.150.

⁴ Ibid.

littéraire orale que ne manquait pas M. Mammeri de noter à plusieurs reprises¹. C'était donc, un besoin urgent de noter et de transcrire ce qui restait encore de cette littérature orale d'où, sans doute, la consécration de la majeure partie des travaux de ces auteurs à la collecte et à la transcription. Néanmoins, l'enjeu identitaire n'est nullement à dissocier d'une telle entreprise. Le passage du patrimoine kabyle de l'oralité vers l'écriture représente l'étape première à la constitution du capital littéraire. Une entreprise en vigueur à ce jour puisqu'elle représente l'« *une des lignes choisies pour s'affirmer et proclamer l'existence de sa propre communauté et de sa culture* »². En effet, cette accumulation entreprise par le travail de collecte et de transcription concourt, également, à la revendication de l'identité amazighe par le déploiement et l'exposition des richesses littéraires propres à cette culture³. La mise en rapport de ce capital littéraire à l'identité amazighe a été notée par M. A. Salhi à propos des écrivains kabyles de langue française, tels J. Amrouche, M. Ouary et M. Mammeri qui « *assimilent la disparition de la poésie kabyle, et à travers elle la langue, la culture et l'identité, à leur propre mort (identitaire)* »⁴. Mais quelques années plus tard, une nouvelle génération d'écrivains se consacra à la production d'une littérature en langue kabyle. Et les conditions dans lesquelles cette littérature (et l'ungal) ont vu le jour sont pour le moins que nous puissions dire, très précaires, notamment pour ce qui est de la langue amazighe (kabyle). Bien que cette dernière a erré longtemps dans la clandestinité avant d'arracher le statut de langue nationale (en 2003) puis officielle (en 2016), plusieurs embryons d'enseignements ont, toutefois, vu le jour depuis la période coloniale à l'École supérieure des lettres et à l'École normale de Bouzaréah. C'est le cas, à titre d'exemple, du Brevet de langue kabyle créé dès 1885 et du diplôme de dialectes berbères (1887)⁵. Il ne faut pas oublier de noter, également, le rôle non négligeable qu'ont joué les cours de berbère dispensés par M. Mammeri à la faculté des lettres d'Alger, depuis octobre 1965 à juin 1972. Ceux-ci ont servi d'initiation à de nombreux auteurs de littérature kabyle qui étaient encore étudiants à

¹ Voir notamment l'introduction de *Poèmes Kabyles anciens*. Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, pp.7-57.

² MEROLLA Daniella, *De l'art de la narration berbère*, op.cit, p.154.

³ Cf. CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p.322.

⁴ SALHI Mohand Akli, « Les textes poétiques kabyles face à leurs transcripateurs », *Berber Studies*, Vol.33, Naples, 2011, p.348.

⁵ CHAKER Salem, « Enseignement du berbère », *Encyclopédie berbère*, n°17, Aix-en-Provence, Edisud, 1996, pp. 2644-2648

cette époque là¹. L'enseignement scolaire de la langue amazighe ne débuta qu'en 1995, suite à un boycott scolaire (en 1994) qui avait sévit toute la région de Kabylie pendant une année. Les premiers auteurs d'*ungal* n'avaient, donc, pas eu accès à l'enseignement en langue amazighe, sauf dans le cadre de certaines formations informelles pour quelques uns d'entre eux². S. Chemakh notait à propos de l'acquisition de la compétence littéraire (en kabyle) qu' « *une bonne partie des écrivains de langue kabyle sont des autodidactes*³ » en raison de la scolarisation qui « *était faite en langue française jusqu'à l'indépendance, puis en arabe mais aussi en français jusqu'à présent*⁴ ». La notoriété était, donc, très loin d'être garantie⁵ pour les auteurs ayant fait le choix d'écrire en cette langue « *démunie* ».

II.1. L'écriture d'*ungal*: Une double posture

Poser la question de l'auteur et plus précisément du romancier de langue kabyle rejoint notre perspective d'étudier le phénomène de la naissance de l'*ungal* dans le champ littéraire kabyle. Étant l'agent premier de l'interaction et de la communication littéraires, son profil est doublement intéressant face la situation d'apparition d'un genre inédit. C'est ce qui nous amène à poser la question du profil des auteurs pour voir dans quelle mesure ils ont contribué à déterminer les codes génériques en procédant à des choix, à un moment de l'histoire, pour se représenter.

Le cas de B. Aït Ali est unique et exceptionnel. Le parcours de cet auteur ainsi que son œuvre sont devenus, désormais, un passage obligatoire à toute étude qui se donne pour tâche de parler de la littérature kabyle écrite. La biographie de l'auteur, dans le cas de B. Aït Ali, a pris tellement d'ampleur au niveau de son œuvre qu'il est presque inenvisageable

¹ C'est le cas d'A. Mezdad, de S. Sadi, etc. Cf. CHEMAKH Saïd, « Les conditions de production de la néo-littérature kabyle », op.cit, p.165.

² Cf. SALHI Mohand Akli, « Quelques éléments de la problématique de la création et de la réception du roman d'expression amazighe (kabyle) », BENDJELID Faouzia et DAOUD Mohamed (dir.), *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Émergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*, Oran, Crasc, 2010, p.83.

³ CHEMAKH Saïd, « Les conditions de production de la néo-littérature kabyle », op.cit, p.164.

⁴ Ibid, p.165. Par ailleurs, de nouvelles données sont à prendre en considération. De nouveaux jeunes écrivains sont issus d'une formation en langues et cultures amazighes. Nous pouvons citer, pour le cas de l'*ungal*, l'exemple de H. Louni (auteur de *Tfur ur tfuk ara* et *Asebbay*) ou encore R. Bensidhoum (auteure du roman *Lhif d usirem*).

⁵ M. A. Salhi notait à ce sujet que « *La plupart des auteurs sont bilingues sinon plurilingues. Les premiers auteurs pouvaient écrire en langue française. Le succès et la notoriété étaient plus faciles avec cette dernière qu'avec la langue berbère. Le roman algérien d'expression française avait déjà ses titres de noblesses* ». SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.86.

d'étudier la seconde séparément de la première¹. Certes, l'entreprise de cet auteur était ponctuelle et extraordinaire puisque non seulement il était l'auteur du premier *ungal* mais il le restera pendant les trente années qui suivirent. Cette expérience nouvelle et surtout individuelle ne nous permet pas de formuler la chose en terme de mouvement naissant mais elle nous pousse toutefois à en rechercher les causes. Homme lettré et instruit, B. Aït Ali possédait à son actif une culture littéraire assez riche. S'il devait écrire, tout le prédestinait à écrire en Français. En effet, d'après les documents parvenus, B. Aït Ali n'avait jamais formulé l'intention d'écrire en kabyle bien au contraire, il s'en trouvait étonné lorsque le père J.- L. Degezelle, son ami et son futur éditeur, lui proposa de transcrire quelques contes kabyles². Mais il en adviendra autrement. Bien qu'avec beaucoup de difficultés, autant matérielles que personnelles, B. Aït Ali produit une œuvre qui investit de nouveaux genres (roman, nouvelle, théâtre³, etc.). Son impression première d'étonnement pour la proposition de J.- L. Degezelle s'est transformée petit à petit en un amour pour l'écriture en kabyle. Cet amour (malgré son affection pour la langue française) se ressent non seulement au niveau de son œuvre, mais il l'exprima dans une des lettres qu'il envoya à l'intention de J.- L. Degezelle, dévoilant par là, une véritable prise de conscience:

« D'autre part, ne craignez pas surtout, mon Père que je ne vous...dédicace (?) chacun d'eux. Mais pour le moment, je ne vous ai pas encore dit merci!

Oui mon père, jamais assez merci, oh! Pour beaucoup de choses. Et en tout cas-et en premier pour ce que vous voulez bien m'apprendre- et me montrer...que j'ignorais mon kabyle⁴ ».

B. Aït Ali entreprit l'écriture en kabyle, et à l'exception des lettres échangées avec J.-L. Degezelle, il n'écrira qu'en kabyle⁵. Au-delà d'une simple prise de conscience, il est possible, également, de formuler ce fait en termes de « posture », autrement dit, une prise de position par rapport à un environnement littéraire, à un certain nombre de possibles. La

¹De nombreux éléments autobiographiques se décèlent dans les écrits de B. Aït Ali, que ce soit au travers des noms des personnages ou certains événements de l'histoire. Voir à ce sujet MOHAND SAIDI Saïda, op.cit, p.107. Et SADI Nabila, « Poétique du récit Jeddi », AMEZIANE Amar (dir.), *Les cahiers de Belaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Bejaïa, Tira, 2013, pp.54-60.

² Cf. IBRAHIM Mohand, op.cit.

³ B. Aït Ali est l'auteur de la première pièce théâtrale écrite. Cf. BOURAI Ourdia, « Pour une lecture dramaturgique du texte Afenğal n lqahwa de Belaïd Aït Ali », SALHI Mohand Akli (dir.), *Iles d imesli*, n°8, Tizi Ouzou, 2016, pp.43-50, [en ligne]. URL : <http://revue.ummo.dz/index.php/idi/article/view/1472/1230>. Consulté le 29/03/2018

⁴ IBRAHIM Mohand, op.cit, p.97

⁵ À l'exception d'un rapport que B. Aït Ali rédigea en langue française, à la place de son frère Mohand Saïd, qui fut, d'ailleurs, publié dans une revue. Ibid, p.27.

notion de posture qui fut d'abord élaborée par A. Viala¹ puis reprise par J. Meizoz² peut se traduire par le positionnement qu'affiche chaque écrivain au sein du champ littéraire. Les modalités de ce positionnement sont, selon J. Meizoz, « *d'ordre verbal (scénographies, éthos, choix stylistiques) et non verbal (look, comportement, conduite de vie)*³ ». C'est surtout les modalités du premier ordre qui semblent intéresser notre problématique. L'étude des postures permet de voir par quels moyens un agent de la communication littéraire (ici le romancier) prend position au sein d'un ensemble complexe de relations et de tensions. Pour revenir au cas de B. Aït Ali, sa rencontre avec J.- L. Degezelle a révélé en lui une prise de conscience dont va résulter une posture à double dimension : idéologique et littéraire. Littéraire, dans la mesure où il s'inscrit dans une perspective « originale », à l'époque, en procédant au remaniement de certains contes kabyles (dont lui-même révélait le plaisir qu'il trouvait dans cette entreprise⁴) et à l'élaboration de certains textes s'inscrivant dans des genres inédits. L'auteur affichait une position un peu particulière dans son entreprise par rapport au paysage littéraire du moment. Dans son œuvre qu'il qualifiait de « travaux de kabyle⁵ », il se situa dans une dynamique intra et extra-culturelle puisque s'imprégnant de catégories du patrimoine oral, il en créa des formes nouvelles. Sans doute conscient de son travail, il demanda, à un certain moment, à J.- L. Degezelle de lui faire parvenir des textes kabyles d'autres auteurs dont l'entreprise serait similaire à la sienne:

« À ce propos, mon Père si vous avez quelque chose de nouveau, livres, revues, journaux dont je tacherai de prendre soin, toujours, bien sûr! Ou même, tant que j'y pense, quelque chose en Kabyle, dans le genre que je fais, qui me permettrait de comparer⁶ ».

Posture d'ordre idéologique, en raison de cette position maintenue par B. Aït Ali de n'écrire que dans la langue qu'il désignait par « notre kabyle⁷ », malgré ses dispositions qui l'avantageaient à produire également en langue française. Cette ferme décision de n'écrire qu'en kabyle s'entend également chez d'autres romanciers, notamment à partir des années 1970/1980 « *révélant l'écriture en kabyle (dont fait partie l'ungal) comme un*

¹ Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, pp. 138-213.

² Cf. MÉIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

³ Ibid.

⁴ Cf. IBRAHIM Mohand, op.cit, p.99.

⁵ Ibid, p. 103

⁶ Ibid, p.101.

⁷ Ibid, p.97

devoir, un acte de militantisme que clament plusieurs auteurs »¹. En effet, l'orientation des auteurs vers la production d'*ungal* et tout simplement vers l'écriture en langue kabyle est en soi une « position risquée »², notamment à ses débuts officiels, en raison des crispations identitaires qui caractérisaient le milieu socio-politique de l'Algérie post-indépendante. Le maintien de cette position n'est dû qu'à la pulsion qu'insufflait le militantisme dans la veine de ces auteurs. Les prémisses de cette littérature kabyle écrite (hormis les écrits de B. Aït Ali) germaient en milieu étudiantin, loin de tout profit économique, maintenant tant bien que mal ces positions au nom du militantisme et de la volonté de promotion de la langue kabyle. Ce choix d'écrire en kabyle, notamment à partir des années 1970, fait de la création littéraire contemporaine en kabyle: « *une action culturelle et politique entrant dans le cadre plus général des actions visant la réhabilitation et la valorisation de la langue, la culture et l'identité berbères* »³. Il est opportun de souligner, à ce propos, le rôle qu'a joué l'espace de l'université d'Alger pendant les années 1970 dans la formation des premiers auteurs de langue kabyle (dont des dramaturges, des romanciers, des nouvellistes, etc.). Si nous nous en tenons, par exemple, à la première vague d'auteurs de langue kabyle de la décennie des années 1980 jusqu'au début des années 1990, l'élément qui leur est, souvent, commun est leur passage par l'université d'Alger. Le cours de langue berbère que M. Mammeri disposait à la faculté des lettres d'Alger et qui constituait le noyau autour duquel gravitaient quelques étudiants, à l'image d'A. Mezdad, allait leur servir de cadre de formation. Mais les productions littéraires allaient émaner notamment de la troupe de Ben Aknoun qui s'appuyait sur un groupe d'acteurs qui activaient à la fois au sein de

¹ SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p.29. Cette position se lit également chez d'autres auteurs berbères notamment chleuhs et rifains. L. Azergui, auteur chleuh, déclare qu'écrire en berbère est « *une forme de résistance à toutes les politiques qui visent notre extermination pure et simple* ». AZERGUI Lhussain, « Mon roman est inspiré des événements de Ben Talha. Entretien », propos recueillis par MOHELLEBI Aomar, *La Dépêche de Kabylie. Maison de la Presse Tahar-Djaout*, 19 February 2006, [en ligne]. URL : <https://www.depechedekabylie.com/culture/16894-mon-roman-est-inspire-des-evenements-de-ben-talha/> Consulté le 13/07/2017. Cité par SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, « Le Roman Maghrébin En Berbère », op.cit, p.29.

²P. Bourdieu note que les agents s'orientant vers les positions les plus risquées sont, généralement, en possession d'un capital économique et symbolique leur permettant de maintenir ces positions. Cf. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p. 429. La question du capital économique, bien qu'elle ait sans aucun doute ralenti l'élan de la production et surtout de la publication et de la diffusion de la littérature kabyle écrite, n'a jamais été une entrave au maintien de la position de ces romanciers de langue kabyle. De nombreux auteurs se voient contraints, en l'absence de prise en charge éditoriale, d'assurer par leurs propres moyens (à compte d'auteur), la publication de leurs écrits. Voir à propos des conditions éditoriales et institutionnelles de l'*ungal*, SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, pp.84-85. S. Zenia, auteur de plusieurs *ungal* et de recueils de poésie et ayant été à la direction de la publication du mensuel *Izuran* qui ne se maintenait que grâce à cette veine militantiste et à quelques donations, nous a révélé au cours de quelques échanges que nul profit économique n'en était retiré.

³ SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », op.cit, p. 76

l'université d'Alger, de la résidence Ben Aknoun mais également à la radio kabyle¹. Leurs activités, qu'on peut situer à la fin des années 1960 et début 1970, étaient davantage tournées vers la traduction et l'adaptation de pièces théâtrales². Des futurs auteurs (S. Sadi, A. Mezdad.) s'initiaient déjà, à cette époque, à l'écriture en langue berbère (kabyle)³ et le souci de produire de la prose écrite était déjà ressenti comme le révèle A. Mezdad : « *Nous étions conscients que, en plus du travail lexical, musical, théâtral, poétique, le moment était venu de passer aux créations en prose (nouvelles, romans, traductions). Certains d'entre-nous, ceux qui en avaient les "moyens" ont pu le faire, modestement* ⁴ ». Le choix d'écrire en kabyle était, donc, le fruit d'un réel positionnement idéologique à tel point qu'A. Mezdad affirme, par exemple, que la tentative d'empêcher leur participation au récital de poésie⁵ organisé par la faculté des lettres de l'Université d'Alger en 1971, avait alimenté davantage cet esprit de révolté en agissant comme réel moteur pour des actions à venir, qu'elles soient d'ordre littéraire ou culturel⁶. Dans la même lignée, D. Benaouf avoue se sentir moins « écrivain » mais beaucoup plus « *combattant pour la cause amazighe* ⁷ ». L'écriture d'ungal et plus généralement l'écriture en langue amazighe s'insère, comme en témoignent ces auteurs « *dans une perspective d'un combat identitaire dans lequel se joue leur propre devenir* ⁸ ». Les propos de S. Zenia corroborent davantage cette position :

« Pour moi, les écrivains berbères qui émergent ont consenti des efforts énormes pour la cause qu'ils défendent et pour leur existence même⁹ ».

Mais écrire en kabyle est, également, un combat dans lequel l'identité de soi est projetée. M. Zimu s'énonce à ce propos : « *écrire en kabyle me permet d'être moi-même ce*

¹ Ibid. Parmi les animateurs de ce groupe, Ali Ouabadi, Cheriet Hamid dit Idir, Amar Mezdad, Mokrane Ghozlane, Cherigui Mohand Akli et Saïd Sadi. Voir MEZDAD Amar, « Questions posées à Amar Mezdad par le Pr Md-Akli Salhi, travaux sur la "transformation littéraire " », propos recueillis par SALHI Mohand Akli, 2012, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Septembre2012#section2>. Consulté le 04/02/2016.

² Cf. SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », op.cit, p.81.

³ Ibid, p.82

⁴ MEZDAD Amar, « Questions posées à Amar Mezdad par le Pr Md-Akli Salhi, travaux sur la "transformation littéraire " », op.cit.

⁵ Ce récital avait réuni parmi les acteurs berbérophones, Mohia Abdellah, Houari Mohamed, Ali Ouabadi, Ali Attab, Amar Mezdad, Saïd Sadi, etc. Cf. MEZDAD Amar, « Questions posées à Amar Mezdad par le Pr Md-Akli Salhi, travaux sur la "transformation littéraire " », op.cit.

⁶ Ibid.

⁷ BENAOUF Djamel, « Rencontre à la croisée des chemins », propos recueillis par AT MAAMER Seid, *La voix de l'Oranie*, Samedi 22 mars 2003, [en ligne]. URL: <http://www.ayamun.com/Juillet2012#section2>. Consulté le 09/08/2014.

⁸ SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p.29.

⁹ ZENIA Salem, « Mon combat est un combat d'existence », op.cit.

qu'aucune autre langue ne peut m'offrir¹». Ce « malaise²», terme avec lequel A. Mezdad qualifiait le sentiment ressenti par les auteurs ayant eu recours à d'autres langues que leur langue maternelle, semble avoir participé à la production d'une littérature écrite en langue kabyle. En investissant l'écriture en langue kabyle, ces auteurs n'ont, ainsi, fait que « réhabilite(r) la fonction sociale de la langue³ » en en faisant usage comme « élément naturel de communication⁴», agissant par la même occasion, comme moyen et lieu de sauvegarde de l'identité amazighe. L'ungal, parmi d'autres formes d'expression, s'est affiché comme un moyen par lequel l'écrivain de langue kabyle projette son identité dans le champ littéraire algérien mais aussi comme une stratégie lui permettant, par la même occasion, son entrance dans ce même système car comme le note S. Zenia, écrire « c'est aussi une façon d'exister en tant que nation porteuse d'une civilisation et de valeurs⁵ ». En effet, l'ungal allait permettre à la littérature kabyle une nouvelle position au sein du champ littéraire algérien qui n'était pas possible avec les productions orales. Ce constat fut émis par D. Merolla à propos des interrogations de J. Déjeux sur l'appartenance des romans kabyles/ungal à la littérature algérienne. Elle affirme que « si l'on peut marginaliser l'attention portée à un Soi différencié, au niveau de l'oral, cela n'est pas du tout admissible à l'écrit⁶».

Cet engouement pour l'ungal noté chez de nombreux auteurs peut s'expliquer par d'autres raisons. Il est nécessaire de souligner qu'à partir des années 1970 et surtout 1980, l'investissement de la prose commençait à devenir un phénomène en vogue. Il y a un intérêt pour le narratif, mais le narratif en prose bien sûr. M. Mammeri note, à cet effet, que « dans les sociétés à tradition scripturaire, le moyen ordinaire (et très largement majoritaire) d'expression c'est la prose sous ses diverses formes, y compris la prose poétique⁷ ». L'ungal est, donc, un indice clair (parmi d'autres) du passage à l'écrit de la langue et de la littérature kabyles comme l'a également soulignée D. Abrous⁸. Toutefois, la

¹ZENIA Salem, ZIMU Mourad et KEZZAR Meziane, « Écrire en kabyle aujourd'hui pour exister demain », propos recueillis par LATEB Azzedine, *La Tribune*, 2011, [en ligne]. URL : <http://www.djazairress.com/fr/latribune/50459>. Consulté le 12/03/2015.

² MEZDAD Amar, « L'écriture n'est que le prolongement de fixation de la parole », propos recueillis par ABROUS Dahbia, 2005, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/Mai2005.htm. Consulté le 04/01/2014.

³ BOKIBA André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1998, p.32.

⁴ Ibid.

⁵ « Écrire en kabyle aujourd'hui pour exister demain », op.cit.

⁶ MEROLLA Daniella, *De l'art de la narration berbère*, op.cit, p.68.

⁷ MAMMERI Mouloud, « Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ? », *Culture savante, culture vécue*, Reghaïa, 1991, p. 231

⁸ Cf. ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, op.cit.

reprise de l'*ungal*, plus précisément, comme forme d'expression pour représenter de nouvelles préoccupations, notamment identitaires, est en soi une posture. Opter pour la forme romanesque dans une langue minorée est une stratégie de valorisation de la langue kabyle qui avait longtemps évolué loin de toute institution. Aussi, la naissance de l'*ungal* était un moyen de démontrer que cette langue était capable d'investir des genres issus de longues traditions d'écriture. La préface d'A. Mezdad au roman *Askuti* de S. Sadi est l'un des lieux où l'inscription de cette stratégie est palpable notamment lorsque le premier invite vivement toute personne dédaignant le potentiel de la langue kabyle à lire ce roman¹. C'est, donc, dans ce contexte de combat politique que l'*ungal* fit son apparition officielle, à un moment où la question identitaire atteignit des points paroxystiques au début des années 1980, faisant de cette forme d'expression « *l'un des outils par lesquels la littérature kabyle investit les luttes symboliques au sein du champ littéraire algérien*² ». Sur le plan littéraire, la nature subversive de ce genre et la longueur qu'il permet en faisait un terrain propice à l'expression de la condition kabyle, amenant de nombreux auteurs à se convertir de la poésie vers l'écriture d'*ungal*. À ce propos, S. Zenia souligne tout le potentiel de cette forme générique offrant la possibilité de travailler amplement les sujets traités, permettant, ainsi, le glissement de nombreux messages. C'est ce qu'il explique:

« Dénoncer des choses, faire passer un message à travers un poème ce n'était plus suffisant pour moi, d'où le passage du poème court à la prose pour mieux m'étaler sur les choses, les approfondir et les expliquer. Par ailleurs, faire passer un message c'est important, mais il est aussi important de faire connaître notre culture et la faire valoir et pour cela le roman est une carte à exploiter. Une sorte de passeport pour notre culture en ces temps modernes³ ».

Cette capacité à raconter l'histoire, en s'étalant longuement sur les choses et en dessinant un nouveau rapport au réel, a fait de l'*ungal* l'une des voies essentielles empruntées par ces auteurs pour se dire et se raconter. P. Galand-Pernet affirme, à ce sujet, que « *c'est souvent à la faveur des changements que l'importance sociale d'une technique littéraire apparaît avec le plus d'évidence*⁴ ».

¹ MEZDAD Amar, « Awal yef "Askuti" », op.cit, p.14.

² SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p.29.

³ ZENIA Salem, « Mon combat est un combat d'existence », op.cit.

⁴ GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.211.

II.2. Les traductions de « romans » et d' « ungal » : deux stratégies, deux enjeux

C'est dans cette même perspective de militantisme que peuvent s'insérer les différentes traductions de romans d'autres langues vers la langue kabyle, bien que représentant un autre type de stratégie littéraire. En effet, la traduction n'est pas une simple activité de translation¹ notamment lorsque les langues ne se nivèlent pas sur le plan politique et constitutionnel. Les rapports entre les deux langues (de départ et d'arrivée), dans le cas de traductions permettent d'en saisir les mouvements (« intraduction² » ou « extraduction³ ») et de toucher les enjeux visés par leur usage. Pour le roman, les premières traductions datent des années 1990⁴ : *Nnbi/Le prophète* de K. Djebrane (traduit par F. Abache en 1991 et H. Louni en 2014), *Remmana* de T. Ouettar (traduit par M. Belmadi en 2000), *Mmi-s n yigellil/Le fils du pauvre* de M. Feraoun (traduit par M. Ould Taleb en 2003), *Ageldun/Le petit prince* de Saint Exupery (traduit par H. E. Mansouri en 2004) et *Amyar d yilel/Le vieil homme et la mer* d'E. Hemingway, *Aberɣrani/L'étranger* d'A. Camus et *Tazegrawt/La traversée* de M. Mammeri (traduits et publiés respectivement en 2013, 2014 et 2017 par M. A. Aït Kaci). Par ailleurs, une lecture des traductions disponibles pour le roman, indépendamment des autres genres littéraires en ayant fait l'objet, semble être biaisée. En effet, les premières productions littéraires en langue kabyle étaient des traductions datant du XIX^{ème} siècle⁵. Néanmoins, le véritable essor de cette pratique se ressentira davantage à partir des années 1970. Le théâtre en a été l'un des premiers réceptacles et ce, dans le cercle universitaire d'Alger⁶. S. Chemakh note, à ce propos, qu'« à partir des années 70, le premier noyau de militants traducteurs se constituera à l'Université d'Alger autour de Mouloud Mammeri. Il sera vite relayé par le Groupe d'Études Berbères de l'Université Paris VIII⁷ ». Ces traductions permettaient, en premier lieu, un travail sur la langue kabyle, dévoilant, ainsi, « que le berbère est langue vivante et moderne puisqu'elle est apte à

¹ Cf. CASANOVA Pascale, op.cit, pp.200-201,

² L'« intraduction » est l'action d'importer des textes étrangers pour leur traduction dans une langue nationale. Ibid, p.201.

³ L'extraduction est l'« exportation de textes nationaux dans une autre langue ». Ibid.

⁴ Nous nous limitons dans cet inventaire aux traductions publiées.

⁵ CHEMAKH Saïd, « La traduction vers le berbère de Kabylie : États des lieux et critiques », *Actes du Colloque International. Traduction vers l'amazighe : problèmes et solutions pratiques*, Rabat, IRCAM, 2005, p.25.

⁶ C'est à cette période que sont traduites, par exemple, quelques pièces de K. Yacine (*Mohamed prend ta valise*) et d'A. Camus (*Caligula*).

⁷CHEMAKH Saïd, « La traduction vers le berbère de Kabylie : États des lieux et critiques », op.cit, p.27.

véhiculer la littérature universelle¹». Dans un second temps, elles offraient le moyen d'intégrer à la périphérie (le champ littéraire kabyle) des œuvres ayant fait date dans le champ littéraire algérien ou en Occident et de constituer de nouvelles ressources littéraires en annexant, par un travail de translation linguistique, des œuvres de renommées nationales et internationales. À travers cette activité de traduction/adaptation se dessine « *la volonté d'insérer la langue et la culture berbère dans la modernité, de s'approprier les éléments fondateurs du patrimoine historique, culturel et éthique international* ²».

Mais la traduction est également une instance de consécration littéraire³ notamment lorsqu'il s'agit d'une littérature évoluant à la périphérie du champ national. Elle prend alors une autre dimension en permettant à cette littérature l'accès « *à la visibilité et à l'existence littéraires* ⁴». Pour le cas de l'ungal, l'action de la traduction, en matière de consécration, est encore très timide. Deux textes seulement ont fait l'objet d'une extraduction. *Salas d Nuja/Salas wa Nouja* est le premier ungal à en avoir fait l'expérience, de par la traduction qu'en a offerte F. Balouli, en arabe, en 2012. Cette opération de traduction dans une langue cible occupant, constitutionnellement, le pôle position participe, non seulement, à rehausser le crédit de cette littérature mais, aussi, à intégrer la périphérie au centre en permettant aux romanciers de langue kabyle d'intégrer le champ littéraire national. C'est aussi l'occasion d'exporter une langue, une littérature, une culture en usant des catégories littéraires pratiquées dans d'autres espaces. C'est le cas par exemple du troisième roman de S. Zenia, *Azar n tagut*, qui présente toutefois une situation particulière. L'auteur fit le choix de mettre en circulation d'abord sa traduction en catalan *L'arrel de la boira*⁵ en 2014 avant sa publication en berbère en Algérie, aux éditions Tira, en 2016. L'ensemble de ces traductions se décline, donc, en une sorte de solution apportée à la problématique du champ littéraire kabyle en construction, présentant, à la fois, le besoin d'étoffer ses ressources littéraires, mais aussi se donner plus de visibilité par l'accession au champ littéraire algérien à travers les opérations de traduction, entre autres.

¹ Ibid. À propos des enjeux de l'« intraduction », P. Casanova note que : « *Pour les langues cibles (d'arrivée) les plus démunies spécifiquement, la traduction - qui est alors une "intraduction" - est une façon de rassembler des ressources littéraires, d'importer en quelque sorte de grands textes universels dans une langue dominée (donc dans une littérature démunie) de détourner un fond littéraire*». CASANOVA Pascale, op.cit, p.199.

² CHAKER Salem, « La naissance d'une littérature écrite : le cas berbère (kabyle) », *Bulletin des Études Africaines*, n°17/18, Paris, Inalco, 1992, p.15.

³ Cf. CASANOVA Pascale, op.cit, p.198

⁴ Ibid, p.201.

⁵ ZENIA Salem, *L'arrel de la boira*, VILLANUEVA Ricard Ripoll (Trad.), Debiaix, 2014.

En somme, produire en langue kabyle (qu'il s'agisse de traductions et surtout de créations), notamment à ses débuts, s'assimile à un « *positionnement idéologique, identitaire, voir existentiel* ¹ », une sorte de réponse à un contexte de contestation s'étant traduit, sur le plan littéraire, par la reconversion vers de nouvelles formes d'expression (comme l'*ungal*) qui allaient assurer à la littérature kabyle une place dans le champ littéraire algérien en rejoignant le théâtre des littératures nationales². Cette nécessité de recourir à l'écrit fut soulignée par D. Abrous qui présentait deux alternatives : « *ou accéder pleinement à l'écrit, ou rejoindre –à plus ou moins long terme- le rang des "sous cultures" que la constitution des nouveaux États-Nations du Maghreb ne tardera pas à ranger derrière des vitrines de musée* ³ ». M. A. Salhi reconnaît, à cet effet, le mérite de cet acte de militantisme d'avoir été « *une donnée essentielle dans l'émergence du champ littéraire kabyle contemporain* ⁴ » permettant une « *petite visibilité* ⁵ » de la littérature kabyle. Cette solution apportée à cette problématique que présentait l'espace culturel kabyle s'est, donc, traduite par le choix d'une langue d'écriture, de formes d'expression (dont l'*ungal*) mais aussi par de nombreux choix et stratégies « *textuelles* » qui feront l'objet de plus amples développements dans les chapitres à venir.

¹ SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p.29.

² La publication annuelle d'*ungal* permet à celui-ci d'être représenté dans les salons du livre et de participer de manière régulière aux prix littéraires locaux (tel le prix Mouloud Mammeri) et nationaux (le prix Apulée, le prix Assia Djébar, le prix Mohammed Dib et le prix Yamina Mechakra dans sa première édition en 2018/2019)

³ ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle. Une expérience de passage à l'écrit*, op.cit, p.24.

⁴ SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », op.cit, p 86.

⁵ Ibid.

Chapitre 2

La réception de l'*ungal*

Se pencher sur la problématique de l'écriture de l'*ungal* requiert un retour sur l'activité de la réception de ce genre. La compréhension de l'établissement de ce dernier ne peut se faire si une telle démarche occulte cette dimension inhérente à la nature même d'un genre littéraire. La réception, qui se définit comme « *l'activité de lecture et d'interprétation des textes*¹ », n'accueille pas l'œuvre de manière passive puisque c'est grâce à elle que cette dernière prend son plein sens. Comme le signale H. R. Jauss, le lecteur ne saurait être qu'un élément de la triade (auteur-œuvre-lecteur) mais bien « *une énergie qui contribue à faire l'histoire*² », participant, de ce fait, pleinement à l'expérience littéraire et à la mouvance de l'horizon d'attente. À l'état actuel, la quasi-majorité de la critique dont l'*ungal* a fait l'objet est l'œuvre de chercheurs autochtones. Elle se lit au niveau de la critique universitaire, des comptes rendus de lecture et quelques « *mentions rapides dans les émissions de la radio kabyle*³ ». Nous tentons, dans le présent chapitre, d'esquisser les grands traits relatifs aux deux premières manifestations de cette réception afin d'en tracer les grandes tendances et d'en déceler l'impact sur le processus de légitimation et d'institutionnalisation de l'*ungal*. Car comme le note P. Bourdieu, le discours autour d'une œuvre « *n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur*⁴ ».

I. De la réception de l'*ungal*

I.1. Les grandes tendances de la critique universitaire

L'intérêt pour l'analyse de l'*ungal* a suivi quelques années après sa naissance officielle en 1981. La première étude en date, celle de D. Abrous (1989)⁵, s'aligne au rang des approches anthro-po-littéraires en appréhendant ce genre dans une dynamique de passage de l'oralité à l'écriture. En prenant appui sur les trois textes romanesques attestés comme tels à cette époque-là (*Asfel*, *Askuti* et *Faffa*⁶), l'auteure énumère les points de continuité et de rupture de l'*ungal* par rapport à la tradition littéraire, notamment au niveau linguistique et thématique. La concomitance de la montée des revendications identitaires et de la naissance de l'*ungal* n'est nullement fortuite, selon D. Abrous, qui voit en cette forme

¹ KHERDOUCI Hassina, *La chanteuse kabyle, une voix et une voie*, Tizi Ouzou, La pensée, 2017, p.14.

² JAUSS Hans Robert, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2010, p.49

³ SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.94

⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.285.

⁵ Cf. ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, op.cit.

⁶ ALICHE Rachid, *Faffa*, Fédérop, 1986.

d'expression une représentation des mutations socio-culturelles qui marquent l'Algérie et le Maghreb de manière générale. La question de l'identité et de son impact sur les textes investit une large part de ce travail. C'est au niveau du discours et de la langue que l'auteure repère les traces de ce contexte historique au niveau de ces trois textes. Le choix d'une approche anthro-po-littéraire s'explique, à la fois, par la tendance « anthropologisante » des études de l'époque, notamment celles consacrées à la littérature orale mais aussi, par la nature et la vocation même de l'*ungal* dont la naissance officielle coïncide avec le contexte revendicatif des années 1980. L'auteure revisite cette problématique du rapport « *ungal*/identité » à partir des conditions socio-politiques ayant favorisé sa naissance, à l'occasion d'une étude consacrée à la thématique des romans *Asfel* et *Faffa* de R. Aliche, *Id d wass* et *Tagrest Uryu* d'A. Mezdad¹. Remarquant le lien crucial qui unit l'*ungal* à la question de l'identité - qui est l'une de ses marques spécifiques - elle l'aborde sous l'angle du thème de l'éclatement dont elle tente de reconstituer la symbolique.

En raison de l'impact du mouvement de passage à l'écrit sur les reconfigurations génériques, l'*ungal* est parfois interrogé non dans sa singularité, mais au sein de la structure vaste de la littérature kabyle écrite. Il est, alors, replacé dans une dynamique évolutive de cette dernière (intégrant d'autres genres comme *tullist* et *amezgun*), contribuant, ainsi, à la production d'un champ notionnel visant à rendre compte de ces nouvelles réalités littéraires, à l'image de « néo-littérature/nouvelle littérature », « littérature émergente » ou encore « littérature écrite », qui sont autant d'appellations dont le but est de rendre compte du nouveau paysage littéraire kabyle. Cette orientation peut se lire, par exemple, dans une étude de D. Abrous, portant sur « La littérature kabyle² », où l'*ungal* est envisagé (aux côtés d'autres genres) comme le signe d'un renouvellement littéraire que l'auteure situe au niveau linguistique³ (usage de néologismes et présence de calques syntaxiques) et thématique (identité, critique politique, thématique de l'éclatement). C'est dans cette perspective que S. Chaker retrace dans « la naissance d'une

¹Cf. ABROUS Dahbia, « Éclatement et enracinement dans la production romanesque kabyle », *Études Littéraires Africaines, Littérature berbère*, n°21, Cergy-Pontoise, 2006, pp.29-39.

² ABROUS Dahbia, « La littérature kabyle », CHAKER Salem (dir.), *Encyclopédie berbère*, n° XXVI, Aix en Provence, Edisud, 2004, pp.4067-4074.

³ S. Chaker aborde la question de la langue romanesque en interrogeant le volet lexical (à travers le recours à la néologie) et les constructions syntaxiques (marquées par la présence de calques). Cf. CHAKER Salem, « La langue de la littérature écrite berbère : dynamique et contrastes », *Études Littéraires Africaines, Littérature berbère*, n°21, 2006, pp.10-19.

littérature écrite¹ », les différentes tendances, inspirations et motivations (modernisme, quête identitaire, critique, etc.) animant la « néo-littérature » kabyle. A. Ameziane, de son côté, prône plutôt la dénomination de « littérature émergente » qu'il représente comme une étape charnière du renouvellement auquel a été sujette la littérature kabyle². Le processus de développement de cette dernière est, également, abordé dans une étude de la narration en berbère par D. Merrola dans laquelle elle interroge l'*ungal*, entre autres, en corrélation avec le contexte socio-historique des premières publications romanesques³.

Une série d'études vient étoffer le volet consacré aux conditions générales de ce genre. Le romancier A. Mezdad⁴, en incluant sa propre expérience dans l'écriture romanesque, initie le débat avec son étude « Perspective dans l'édition du roman berbère⁵ » en posant le problème de l'écrivain de langue kabyle. Les difficultés liées à la production (publications à compte d'auteur) et à la réception (lectorat réduit) sont abordées comme deux grands obstacles à la prospérité de l'*ungal*. C'est du côté de l'écrivain que S. Chemakh⁶ place, également, cette problématique en décrivant les conditions de production des différents genres constituant la littérature kabyle écrite en insistant sur la compétence linguistique, littéraire et la motivation sociale. Les conditions dans lesquelles évolue l'*ungal* sont, également, exposées par M. A. Salhi⁷, du point de vue sociolinguistique, institutionnel et textuel. Une orientation qu'il revisite dans son ouvrage, paru en 2011⁸, dans lequel ce genre est interrogé dans son fonctionnement institutionnel au sein du champ littéraire algérien. L'auteur y traite l'ensemble des éléments déterminant l'existence de l'expression romanesque kabyle (conditions éditoriales et institutionnelles, statut de la langue) tout en consacrant une bonne partie au volet textuel (thématique, rapport à l'oralité, problématique du genre, etc.). De manière plus ciblée, A. Ameziane approche cette question par rapport à

¹ Cf. CHAKER Salem, « La naissance d'une littérature écrite. Le cas berbère (Kabylie) », op.cit.

² Cf. AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle contemporaine : une littérature émergente », *Les berbères de rives en rêves*, Sépia, Abbaye de Daoulas, 2008, pp.131-137.

³ Cf. MEROLLA Daniella, op.cit.

⁴ Médecin de formation et de profession, A. Mezdad ne fait pas partie du cercle universitaire. Néanmoins, ses interventions régulières à propos de l'*ungal* sont d'un intérêt particulier à cette problématique.

⁵ Cf. MEZDAD Amar, « Perspectives dans l'édition du roman berbère », *Ayamun*, n°9, Novembre 2001, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/Novembre2001.htm. Consulté le: 12/12/2015.

⁶ Cf. CHEMAKH Saïd, « Les conditions de production de la néo-littérature kabyle », op.cit, pp.163-168.

⁷ Cf. SALHI Mohand Akli, « Regard sur les conditions d'existence du roman kabyle », *Studi Magrebini*, Naples, Vol. IV, 2006, pp.121-127. Voir également SALHI Mohand Akli, « Quelques éléments de la problématique de la création et de la réception du roman d'expression amazighe (kabyle) », op.cit.

⁸ Cf. SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit.

l'expérience éditoriale du Haut commissariat de l'amazighité¹, en décelant le degré d'impact de cette institution sur le champ littéraire algérien en tant qu'instance de légitimation de la production amazighe. Bien que celle-ci offre une opportunité aux auteurs de se faire publier en berbère, A. Ameziane souligne « l'impact négatif » de sa politique éditoriale qui affiche parfois un manque de suivi par rapports aux ouvrages qu'elle publie. Il cite le cas de *Bu-tqulhatin*² dont la réédition à compte d'auteur, présente plusieurs anomalies qui le poussent à supposer que la commission de lecture « ne semble pas agir sur le contenu des ouvrages que le HCA édite³ ». Cette lecture des premiers travaux met en relief une première tendance au niveau de la critique, gravitant autour du contexte d'apparition de l'ungal et du renouveau de la littérature kabyle. Elle donne, ainsi, forme à un discours « sur » l'ungal correspondant -pour reprendre les termes de C. Moisan- à la « phase d'admission » d'un genre, qui est une sorte d'« introduction, d'un discours d'entrée, qui donne un droit d'entrer⁴ ». Cette phase se lit dans l'accueil qu'ont réservé les premières critiques (et comptes rendus, comme nous allons le voir plus loin) à ce genre, en lui ouvrant les portes par le biais d'un discours attestant des transformations littéraires ayant amené l'introduction de genres inédits comme l'ungal.

Néanmoins, nous constatons, à partir des années 2000, qu'une panoplie d'autres études critiques, à caractère plus immanent, s'attèlent à la description de la forme et du discours « de » l'ungal par l'exposition de plusieurs caractéristiques de sa poétique et des significations qu'elles recèlent. Dans cette orientation peuvent s'inscrire les travaux investissant le rapport de l'ungal à l'oralité traditionnelle. De ce constat ont émané de nombreuses réflexions misant sur ce rapport à l'image de « la nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle ⁵» où M. A. Salhi note le recours constant des auteurs aux ressources de la littérature orale pour féconder leurs textes malgré les écarts opérés par rapport à la convenance littéraire orale. C'est ce qui l'amène à conclure que la nouvelle littérature kabyle, bien qu'elle marque plusieurs points de rupture dans le champ littéraire

¹ AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires », *Studi Africanistici*, Naples, 2011, pp.369-375.

² Ibid, p.374.

³ AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires », op.cit, p.374.

⁴ MOISAN Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, PUF, 1987, p.220.

⁵ SALHI Mohand Akli, « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », KICH Aziz (dir.), *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Actes du colloque international*, 2004, pp.103-121. Cette étude comporte aussi un premier inventaire de la publication romanesque kabyle qui sera augmenté dans « Regard sur les conditions d'existence du roman kabyle », op.cit.

kabyle, construit, toutefois, d'innombrables passerelles avec la littérature traditionnelle. Des liens qui se manifestent au niveau des relations intertextuelles, stylistiques, architextuelles (délocalisation des textes oraux), etc. Cette orientation de l'étude du rapport « ungal/oralité », entraîne une dimension comparatiste de l'étude du fait littéraire. N. Berdous reprend cette problématique à l'occasion de son mémoire de magister¹. Elle situe la naissance de ce genre dans le contexte socio-historique de la Kabylie des années 1980 et tente de reconstituer les caractéristiques de ce genre en comparaison aux narrations orales (le conte plus particulièrement), et ce, du point de vue narratif et thématique. Cette tendance, au niveau de la critique, n'est pas stérile et ne se résume pas à une simple recension des motifs de la littérature orale dans l'ungal. A. Ameziane va se consacrer longtemps à cette problématique. D'abord, dans *Les formes littéraires traditionnelles dans le roman kabyle*² où il repère, non seulement, la présence de textes oraux dans l'ungal mais formule une réflexion sur la manière dont ils sont transformés en contexte d'écriture. Intéressé fortement par cette question, il élargit, ensuite, sa problématique dans sa thèse de doctorat³ en se penchant sur la mise en texte de ces formes traditionnelles et les différentes fonctions et significations « nouvelles » dont elles se dotent une fois transposées dans d'autres genres relevant de l'écrit. L'auteur parvient à rendre compte de quelques aspects du renouvellement de la littérature kabyle s'élaborant sur la base de la réactualisation de motifs traditionnels, de la parodie ou de la transformation totale d'un genre littéraire oral. Ces deux travaux ont donné naissance à de nombreux articles du même auteur autour de cette problématique⁴. Dans le sillage de cette problématique, F. Achili interroge,

¹ Berdous Nadie, *السرد في النثر القصصي القبائلي – دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيد آث علي و الرواية القبائلية*, إشراف عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2000-2001.

² AMEZIANE Amar, *Les formes traditionnelles dans le roman kabyle : du genre au procédé*, BOUNFOUR Abdellah (dir.), DEA, Paris, Inalco, 2002.

³ Cf. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit.

⁴ Nous pouvons citer son article intitulé « Les formes traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service de l'écriture » dans lequel il note que les genres traditionnels (tels le proverbe et le conte merveilleux) sont exploités de manière subversive par le roman *Id d wass* d'A. Mezdad, rompant ainsi « avec le dogmatisme et le monologisme des genres traditionnels ». AMEZIANE Amar, « Les formes traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service de l'écriture », KICH Aziz (dir.), *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Actes du colloque international*, 2004, p.236. L'auteur reprend la même problématique mais, cette fois-ci, dans une étude rédigée entièrement en kabyle, qu'il publie dans la cyber-revue *Ayamun*. Cf. AMEZIANE Amar, « Aseqdec n tsekla taqburt deg ungal "id d wass" n Σmer Mezdad », *Ayamun*, n°52, 2011, [en ligne]. URL: www.ayamun.com/juillet2011.htm. Consulté le: 05/02/2015. Dans un texte qu'il publie dans *Études littéraires africaines*, il démontre qu'en plus de la reprise de certains genres de manière subversive, la relation à la tradition orale se fait aussi par la reprise du fond thématique qu'il illustre à travers le thème de l'exil, analysé dans le roman *Faffa* de Rachid Aliche Cf. AMEZIANE Amar, « La néo-littérature kabyle et ses rapports à la littérature traditionnelle », *Études Littéraires Africaines, Littérature berbère*, n°21, 2006, pp.20-28

également, le proverbe dans son fonctionnement au niveau du texte *Iđ d wass* d'A. Mezdad¹.

Le rapport *ungal*/oralité jouit d'un grand intérêt au niveau de la critique littéraire kabyle. Cette tendance est conditionnée par la représentation qu'a été faite de ce genre, considéré comme « une forme de passage à l'écrit ». Au moment où certains chercheurs clament l'essoufflement des genres oraux², et que parallèlement, le champ littéraire kabyle accueille d'autres formes littéraires qui se construisent et y prennent place, étudier le lien qu'entretient l'*ungal* avec ses prédécesseurs constitue un passage presque obligatoire dans le parcours de la critique romanesque kabyle. Cette dernière ne faisant, ainsi, que suivre l'élan de l'évolution de la littérature kabyle mais en saisissant cette problématique comme moyen permettant de comprendre l'un des mécanismes de la création et du renouvellement littéraires. Cette approche, traduit, toutefois -ne serait-ce que de manière tacite- une manière de concevoir les genres littéraires « nouveaux » et plus précisément les genres écrits dans un processus et une dynamique intra-littéraire. De surcroît, démontrer comment les genres oraux sont transformés et réhabilités dans l'*ungal* dessine un nouveau rapport à ces genres et à leur traitement, hors de leur contexte naturel d'existence, et projette, par la même occasion, une conception de l'*ungal* dans une perspective intra-générique et intra-culturelle.

Parler des points de continuité entre l'*ungal* et l'oralité traditionnelle convoque nécessairement des questionnements sur les écarts opérés vis-à-vis de cette dernière. En considérant l'*ungal* comme l'une des voies de modernisation de la prose kabyle, M. A. Salhi note l'écart qu'opère cette dernière vis-à-vis des textes traditionnels et ce, au niveau stylistique, linguistique, structural et thématique³. Dans la même perspective, A. Ameziane aborde *Lwali n udrar* comme « une véritable innovation » dans la production littéraire kabyle en mettant un modèle traditionnel (la légende) au profit d'une nouvelle forme d'expression qu'est l'*ungal*. L'originalité de l'écriture romanesque kabyle réside, selon cet

¹ Cf. ACHILI Fadila, « L'intertextualité dans le discours romanesque Kabyle à travers le roman d'Amar MEZDAD «Iđ d wass», *Iles d imesli*, Tizi Ouzou, n°3, 2011, pp.81-94, [en ligne]. URL : file:///C:/Users/DELL/Downloads/244-832-1-PB.PDF. Consulté le 04/03/2014.

² C'est le cas d'A. Ameziane qui insiste sur l'essoufflement progressif de la littérature kabyle orale au profit d'une littérature écrite s'exprimant par le biais de nouvelles voies. Cf. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit.

³Cf. SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose kabyle », *Actes du colloque international. Tamazight face aux défis de la modernité*, Boumerdès, 2000, pp.244-251. Ces questionnements abordant les écarts opérés par cette littérature vis-à-vis de l'oralité traditionnelle apparaissent en filigrane dans d'autres études. Voir BOUNFOUR Abdellah, « Présentation de la littérarité berbère contemporaine », op.cit.

auteur, dans le métissage qu'elle développe à partir d'éléments puisés de la tradition et de « nouveautés » poétiques tel le développement de la psychologie des personnages¹.

L'intérêt pour la poétique de l'ungal investit de manière importante le domaine de la recherche universitaire, produite presque exclusivement par les trois départements de langue et culture amazighes (Tizi Ouzou, Bejaïa, et plus récemment Bouira)². Les approches immanentes des textes romanesques y abondent. La première en date est celle de S. Loikkanen (soutenu à l'Institut des langues et cultures orientales) qui, en analysant le vocabulaire de six ungal, corrobore les résultats présentés par D. Abrous à propos de la prédominance des néologismes et de la suppression des emprunts à l'arabe au sein des premiers textes romanesques kabyles³.

Une tendance à l'approche sémiotique dans le traitement du niveau narratif se lit dans de nombreux travaux de recherche à l'image de F. Achili⁴ qui traite de la structure narrative et temporelle dans le roman *Id d wass* en soulignant, au passage, quelques caractéristiques d'ordre stylistique⁵. Toujours dans la perspective d'une analyse structurale (basée sur les apports de la théorie sémiotique), F. Achili élargit son corpus aux trois romans d'A. Mezdad (*Id d wass*, *Tagrest uryu* et *Ass-nni*) dans le cadre de sa thèse de doctorat afin de faire jaillir la structure narrative et discursive de la trilogie du romancier⁶. Dans la même lignée, O. Bourai, en faisant appel au même type d'approche (dite sémiotique), se propose de mettre en relief l'organisation du discours du roman *Asfel* sur le plan actoriel, spatial et temporel tout en s'attachant à relever les principales oppositions sémantiques mises en place par le texte⁷. N. Berdous interroge, également, le volet narratif (technique des points de vue, rapport narrateur/narrataire) en relation avec la transition opérée de l'oral vers l'écrit. Elle envisage la thématique de ces ungal comme l'un des plus grands aspects du renouveau littéraire et affirme que les auteurs se sont beaucoup plus

¹ Cf. AMEZIANE Amar, « Thématique et poétique dans le roman kabyle », CILARDO Agostino (dir.), *Studi Magrebini*, Vol.IX, Naples, 2011, pp.1-8

² Il s'agit, notamment, de mémoires de magister au niveau des départements de Bejaïa et de Tizi Ouzou, et de mémoires de master au niveau du département de Bouira.

³ Cf. LOIKKANEN Sinikka, *Vocabulaire du roman kabyle (étude lexico-statistique)*, CHAKER Salem (dir.), DEA, 1998.

⁴ أشيلي فضيلة، تحليل الخطاب السردى في رواية الليل و النهار لعمر مزداد، إشراف عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2002.

⁵ L'auteure évoque la capacité du discours romanesque à absorber les genres littéraire oraux, marquant ainsi une évolution naturelle du fond littéraire oral.

⁶ أشيلي فضيلة، الخطاب السردى في ثلاثية عمر مزداد الروائية، إشراف عبد الحميد بورايو، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2015.

⁷ Cf. BOURAI Ourdia, *Asfel, étude narrative et discursive*, DOURARI Abderrezak (dir.), mémoire de magister, Université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou, 2007.

préoccupés de celui-ci, négligeant le côté narratif, qu'elle juge très proche du style oral. Les techniques narratives sont également explorées dans l'étude de F. Hacid¹ qui aborde la problématique de la création littéraire kabyle par l'étude de la structure et de la temporalité narratives dans le roman *Iḍ d wass* d'A. Mezdad. Dans la perspective d'une combinatoire, celle de la sémio-anthropologie, nous avons consacré une étude² à la question de l'expression de l'identité dans le roman *Tafrara* de S. Zenia. L'identité n'y est plus envisagée comme simple contenu mais en tant que procédé de création littéraire intervenant à différents niveaux de la poétique de l'ungal, notamment au niveau du narrateur, du personnage et de l'espace.

Nous pouvons d'ores et déjà observer que les textes de R. Aliche, d'A. Mezdad et de S. Zenia occupent le pôle position en matière de corpus soumis à l'étude, ce qui contribue non seulement à appuyer l'autorité de ces auteurs mais sert également à mettre en lumière quelques caractéristiques de leur poétique. Ainsi en est-t-il de la première étude entièrement consacrée au personnage, à savoir celle de N. Bellal qui part du postulat que les personnages mis en scènes par A. Mezdad constituent des archétypes. En joignant l'analyse sémiologique à l'approche sociologique, il explicite les différents procédés usités par le romancier dans la constitution de ses personnages³ et tente d'en fructifier la valeur idéologique en présentant la vision du monde de ce romancier. Un autre texte du même romancier s'adonne, aussi, à une étude de type stylistique. K. Hireche aborde le discours féminin dans le roman *Ass-nni* d'A. Mezdad en prêtant attention à la manière dont l'auteur fait parler les personnages féminins en fonction de leur profil, de leur espace d'énonciation et des contenus qu'investissent leurs propos (discours sur les droits de la femme, croyances, conditions de vie, etc.)⁴.

Des études plus récentes proposent des visions d'ensemble de l'ungal en exposant, de manière générale, la question du roman amazigh (kabyle, rifain et chleuh). M. A. Salhi et N. Sadi interrogent le roman berbère dans le champ littéraire maghrébin en abordant à la fois son corpus (d'un point de vue thématique) et son contexte d'apparition et d'évolution

¹ حسيد فريدة، البنية النصية في رواية لعمر مزداد ، إشراف عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2008.

² Cf. SADI Nabila, *L'expression de l'identité dans le roman Tafrara de Salem Zenia*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2011.

³ Cf. BELLAL Noureddine, *Étude du personnage en tant que catégorie textuelle, dans les romans kabyles d'Amer Mezdad*, BOUAMARA Kamel (dir.), mémoire de magister, université Abderrahmane Mira de Bejaïa, 2011/2012.

⁴ Cf. HIRECHE Kahina, *Tiyunba n yinaw n tlawin deg wungal « Ass-nni » n Emer Mezdad*, HADDADOU Mohand Akli (dir.), mémoire de magister, Ummto, 2017.

(conditions de production et de réception)¹. En 2015, un ouvrage paraît sur l'écriture romanesque en kabyle signé par N. Ait Ouali. Il s'agit du premier en son genre, à la fois introductif et descriptif de quelques aspects du corpus romanesque kabyle mais aussi très critique. L'auteur y apporte son appréciation sur la qualité des *ungal* publiés (mais aussi sur des nouvelles) en s'intéressant à leur dimension romanesque à travers l'analyse de plusieurs niveaux tels la narration, les thématiques, le rapport à l'histoire, etc². De même, R. Abdenbi met à disposition un ouvrage, entièrement rédigé en tamazight, consacré à un seul roman *Tawayit n tayri* de A. Hamane dans lequel il décrit l'imbrication de différents types de textes au sein de cet *ungal*³.

Bien qu'ils aient mis en avant, à leurs débuts, l'insertion de l'*ungal* au sein d'un champ littéraire en transformation, et l'ont représenté comme le véhicule de questionnements idéologiques majeurs (l'identité principalement), les discours critiques émanant des institutions universitaires investissent, notamment à partir des années 2000, la problématique de la création littéraire (en se consacrant à la question du renouveau littéraire) mais dessinent, également, quelques grandes lignes de la poétique de ce genre en optant pour des approches immanentistes bien que certaines d'entre-elles réduisent un temps soit peu l'*ungal* à un « *simple corpus d'application* ⁴ ». La réception procède alors à la description de la forme et du discours « de » l'*ungal*. Elle intègre, ainsi, sa « phase de légitimation » entendue comme « *le discours des institutions qui concernent les sélections faites en vertu d'accord (ou de désaccord) aux règles, aux coutumes, aux normes établies* ⁵ ».

I.2. Une lecture des comptes rendus de l'ungal⁶

La pratique des comptes rendus de lecture, que ce soit dans des articles de presse, des revues ou encore sur des sites internet est une donnée essentielle dans l'étude de la réception. Paradoxalement aux autres travaux de recherche sur l'*ungal*, cette pratique est, souvent, réalisée en langue kabyle. Une stratégie qui identifie, non seulement, le lectorat

¹ Cf. SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit.

² Cf. AIT OUALI Nasseridine, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère*, op.cit.

³ ABDENBI Ramdane, *Asnekwu n yidrisen deg wungal « Tawayit n tayri » n Abdellah Hamane*, Alger, Le montagnard, 2017.

⁴ SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p.31.

⁵ MOISAN CLEMENT, op. cit, p. 220.

⁶ En raison de la diffusion de ces comptes rendus de manière éparse (sites internet, revues, presse, etc.), cet inventaire est loin d'être exhaustif.

visé par cette pratique, mais qui exprime, par la même occasion, la capacité de cette langue à produire non seulement une littérature écrite mais, aussi, à parler de cette même littérature. La question linguistique occupe, d'ailleurs, une place de choix au niveau de ces comptes rendus qui insistent, pratiquement tous, sur la facilité de lecture des *ungal* abordés. À ce propos, K. Naït Zerrad évoque la fluidité de la langue usitée par D. Benaouf¹ dans *Timlilit n tyermiwin* malgré les quelques néologismes qui la traversent. Les auteurs de ces comptes rendus mettent, souvent, l'accent sur le degré de recours des romanciers aux néologismes dont l'usage démesuré peut être très contraignant au moment de la lecture. Toutefois, l'entreprise de certains romanciers est, parfois, saluée par certains auteurs qui reconnaissent le travail effectué sur la langue. En parlant de *Faffa*, N. Abrous énumère les mérites de R. Aliche qui « n'a cessé de triturer et d'essorer la langue, la nouer et la pétrir pour rendre un univers sémantique intarissable² ». Le talent d'A. Mezdad, selon A. Hamidouche, réside dans la simplicité de la langue du roman *Tagrest Uryu*, marquée par un retour constant aux archaïsmes de la langue kabyle³. Malgré cela, les difficultés que pose cette même langue pour ces romanciers, qui n'ont eu l'occasion de la pratiquer que dans son usage oral, ne sont pas passées sous silence. C'est dans ce sens que S. Chemakh note quelques problèmes de style au niveau du roman *Aæcciw n tmess* de L. Koudache⁴. M. A. Salhi reconnaît, à son tour, que la langue d'*Iyil d Wefru* de S. Zenia « est par moment un peu forcée⁵ ». Une conséquence presque naturelle d'une langue évoluant dans un milieu marqué par le plurilinguisme, ajoute le même auteur. Néanmoins, l'accent est porté sur la lisibilité et l'accessibilité de certains *ungal* à la lecture, chose qu'affirment S.

¹ Cf. NAIT ZERRAD Kamel, « Timlilit n tyermiwin, syur Djamel Benaouf », *Ayamun*, 2001, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Librairie.htm>. Consulté le: 04/01/2014.

² ABROUS Nacira, « Pensée pour Rachid Aliche, Auteur romancier d'expression kabyle. Encore un rempart qui tombe », Mars 2008, [en ligne]. URL : <http://www.kabyle.net/Pensée-pour-Rachid-Alliche-Auteur,3811>. Consulté le : 24/03/2014.

³ Cf. HAMIDOUCHE Abdelkrim, « Tagrest urghu (hivers brûlant), un grand roman en Tamazight », *l'Hebdo n Tmurt*, n°23, Août 2000, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Novembre2000.htm#article>. Consulté le 06/02/2014.

⁴ Cf. CHEMAKH Saïd, « Aæcciw n tmess, ou le premier roman féminin kabyle », 2009, [en ligne]. URL : <http://www.tamazgha.fr/Aæcciw-n-tmes-ou-le-premier-roman.html>. Consulté le 06/03/2015.

⁵ SALHI Mohand Akli, « Iyil d Wefru: Un grain dans la meule », op.cit.

Chemakh et T. Ould Amar à propos de *Salas d Nuja* de B. Tazaghart¹ et S. Amrane à propos de *Bu-tqulhatin* de O. Dahmoune².

L'intime rapport qu'entretiennent ces *ungal* avec la réalité que vit la société kabyle est, unanimement, souligné par ces comptes rendus. Exil³, thématique identitaire⁴, conditions de la femme kabyle, satire sociale, sont les thèmes phares de ces romans. Certains textes nourrissent un intérêt particulier pour la thématique sentimentale. Elle s'insère, par moments, aux côtés de la thématique identitaire comme le souligne K. Naït Zerrad à propos de *Timlilit n tyermiwin*⁵, tandis qu'elle occupe le pôle position dans le roman *Dida* de Y. Oulansi⁶ et *Salas d Nuja* de B. Tazaghart. Néanmoins, cette représentation de la réalité que propose l'*ungal* demeure une préoccupation majeure des romanciers qui s'en servent comme moyen pour peindre une société dans toutes ses facettes, même lorsque la thématique abordée est sentimentale. C'est par ce même point que se distingue le texte *Timlilit n tyermiwin* de D. Benaouf selon M. A. Salhi, à travers la rupture qu'il opère au niveau de la thématique par rapport à ses prédécesseurs en se focalisant sur « *la quotidienneté de ces gens humbles et simples qui sont les victimes de tout type d'abus*⁷ ». Un air de nouveauté est, également, souligné par N. Berdous à propos d'*Ass-nni* d'A. Mezdad⁸ qu'elle envisage comme le reflet de la condition de la femme kabyle d'antan et d'aujourd'hui. À propos du même romancier, A. Hamidouche souligne le nouveau regard qu'A. Mezdad jette sur l'époque de la guerre de libération nationale dans le roman *Tagrest uryu*⁹. Cette opposition *Zik/tura* (autrefois/aujourd'hui), tradition /modernité est pareillement citée comme l'axe sur lequel repose le quatrième *ungal* du même auteur,

¹ Cf. CHEMAKH Saïd, « Salas d Nuja ou l'amour possible », op.cit. OULD AMAR Taher, « Quand les mots simples parlent de la vie », *La dépêche de Kabylie*, [en ligne]. URL: <http://www.bgayet.net/Salas-d-Nuja.html>. Consulté le : 09/02/2015.

² AMRANE Salem, « Bu Tqulhatin, roman de Omar Dahmoune », *La dépêche de Kabylie*, 7 avril 2005, [en ligne]. URL : <http://www.depechedekabylie.com/culture/2297-bu-tqulhatin-roman-de-omar-dahmoune.html.#HKDvjOH8gBwK51u.99>. Consulté le 05/03/2015.

³ Cf. ABROUS Nacira, op.cit.

⁴ D. Abrous aborde l'identité à partir du thème de l'éclatement qui marque le long monologue du narrateur-personnage dans *Asfel* de R. Aliche. Ce narrateur-personnage, dans sa quête obsessionnelle de sa berbéricité « éclatée », tente d'en reconstituer les morceaux (métaphore rendue par l'image de l'amphore brisée). Cf. ABROUS Dahbia, « Rachid Aliche, *Asfel* ou le sacrifice rituel », *Revue de l'Occident musulman et de la méditerranée*, 1987, Vol.44, n°1, pp.150-150.

⁵ Cf. NAIT ZERRAD Kamel, « Timlilit n tyermiwin, sur Djamel Benaouf », op.cit.

⁶ Cf. AIT IGHIL Mohand, « Ddida de Oulansi Yazid », *Ayamun*, n°27, Janvier 2007, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/Janvier2007.htm. Consulté le : 04/04/2015.

⁷ SALHI Mohand Akli, « Timlilit n tyermiwin de Djamel Benaouf. Un beau texte », op.cit.

⁸ Cf. BERDOUS Nadia, « Un roman à lire et à réfléchir », *La dépêche de Kabylie*, n°1262, 27 juillet 2006, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Septembre2006.htm#section5>. Consulté le 24/11/2016.

⁹ Cf. HAMIDOUCHE Abdelkrim, op.cit.

*Tettḍilli-d ur d-tkeččem*¹. Ce dernier fit l'objet de deux autres comptes rendus. F. Hacid signe le premier en interrogeant la manière dont son auteur tisse ce rapport conflictuel de la tradition à la modernité². Un point auquel se consacre une grande partie du compte rendu de N. Aït Ouali³ qui scrute cette « quête de taqbaylit », plongeant les personnages en plein cœur de ce dilemme de la tradition face aux apories de la modernité. Bien que l'écriture de cet *ungal* y est, également, interrogée sous certains de ses aspects textuels (langue, usage de proverbes, mise en abyme, etc.), l'intérêt principal est, néanmoins, accordé à la manière dont est problématisée la question identitaire qui se matérialise dans cette confrontation de « taqbaylit » à la modernité.

La réception de l'*ungal* n'échappe pas au regard de certains auteurs comme M. Chikhi qui dédie une partie de son texte à l'accueil réservé à *Iḍ wass* depuis sa parution en 1983 en parlant de la forte demande qui s'en est suivie, ce qui a poussé ce romancier à sa réédition⁴. Une démarche similaire se lit chez N. Abrous qui aborde la réception du roman *Faffa* (et de l'*ungal* de façon plus générale) dans le cercle universitaire des wilayas d'Alger, de Tizi Ouzou et de Bejaïa entre les années 1980 et 1990⁵. L'analyse de la réception de ce genre ne se fait pas sans évoquer le problème du lectorat kabyle où N. Abrous signale, à titre d'exemple, que le roman *Faffa* n'a pas été suffisamment lu bien qu'il fut en possession de nombreuses personnes⁶. Par ailleurs, un bilan plutôt positif est dressé par M. Aït Ighil à l'occasion de sa lecture du texte *Dida*. Il livre des statistiques en matière de publications de ce genre qui s'élèvent à trois textes par an depuis le début des années 2000⁷, signalant par là une nette progression. L'évolution éditoriale s'accompagne de l'émergence de nouveaux romanciers comme l'observe S. Chemakh dans le texte qu'il consacre à *Aecciw n tmess* de L. Koudache qu'il considère comme marquant une étape charnière dans l'histoire de l'*ungal*

¹AIT IGHIL Mohand, « Tettḍilli-d ur d-tkeččem », *Ayamun*, n°68, Mars 2014, [en ligne]. URL: www.ayamun.com/mars2014.htm. # conférence. Consulté le: 21/03/2014.

² Cf. HACID Farida, « Amar Mezdad, tettḍilli-d ur d-tkeččem: ungal [roman], *Ayamun*, Bgayet, 2014, 210p. », DI TOLLA Anna Maria (dir.), *Langues et Littérature berbères : Développement et standardisation. Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, Naples, 2014, pp.171-173.

³ Cf. AIT OUALI Nasserline, « Tettḍilli-d, ur d-tkeččem, le dernier roman d'Amar Mezdad : en quête de taqbaylit », [en ligne]. URL: <https://www.kabyle.com/livre/tetdilli-d-ur-d-tkeccem-dernier-roman-damar-mezdad-quete-taqbaylit-23551>. Consulté le : 29/03/2014.

⁴ Cf. CHIKHI Mokrane, « Tuyalin n "Yiḍ d wass" n Σmer Mezdad », *Ayamun*, n°47, septembre 2010, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/septembre2010.htm. Consulté le: 13/12/2014.

⁵ Cf. ABROUS Nacira, « Pensée pour Rachid Aliche, auteur romancier d'expression kabyle. Encore un rempart qui tombe », op.cit.

⁶ Cf. ABROUS, « Rachid Aliche: Ššaba teğğa-d tayed », *La Dépêche de Kabylie*, mars 2012, [en ligne]. URL: <http://www.depechedekabylie.com/ddk-tamazight/106630-rachid-aliche-aba-tea-d-taye.html>. Consulté le: 09/11/2014.

⁷ Cf. AIT IGHIL Mohand, « Ddida de Oulansi Yazid », op.cit.

en signant l'entrée en scène de femmes romancières. Il replace le texte dans la genèse du roman amazighe féminin déjà amorcé avec *Tasrit n wez'ru* (la mariée du rocher) de S. Yedjis publié en 2001 à Oudja (Rif)¹.

L'intérêt porté à la poétique des textes, au sein de ces comptes rendus, s'observe de manière de plus en plus prononcée ces dernières années. En abordant le texte *Tagrest uryu* d'A. Mezdad², M. A. Salhi insiste sur sa structure narrativo-discursive caractérisée par la diversité des instances narratives constituant ainsi une « *étape importante dans le mouvement de modernisation de la prose kabyle*³ ». La relation nom/personnage dans le roman *Iyil d wefru* de S. Zenia est, également, discutée par M. A. Salhi⁴. N. Berdous s'énonce, aussi, à propos du caractère disloqué de *Ass-nni* en notant la prédominance du discours sur l'histoire qui peut se résumer à une page ou deux. Une tendance qu'elle reconnaît à de nombreux *ungal* où l'histoire est reléguée au second plan en ne servant que de prétexte au discours idéologique des romanciers, chose qui rend parfois la lecture du genre bien difficile⁵. N. Abrous revient sur le roman *Faffa* qu'elle qualifie d'une écriture « *ur nelli aqerru wala tasejta/ n'ayant ni queue ni tête*⁶ ». A. Hamidouche souligne, à propos de *Tagrest uryu*, la « modernité » de son écriture manifestée par la rupture de la linéarité, par l'imbrication des trames narratives, des rétrospections et par l'usage de monologues. En notant ce style particulier chez A. Mezdad, il fait référence à la part de poésie que contient cet *ungal* dans la partie intitulée « le livre de Weeli »⁷. La spécificité de l'écriture de ce romancier est réitérée par D. Abrous qui souligne, à l'occasion de sa lecture d'*Ass-nni*, l'originalité de son projet d'écriture, s'étant lancé dans l'élaboration d'une trilogie⁸. La lecture du roman *Yiwen wass di tefsut* d'A. Mezdad dont A. Ameziane a rendu compte dans la cyber-revue *Ayamun*⁹ a l'avantage d'investir le texte non seulement en tant que « contenu » mais également comme objet esthétique. L'auteur insiste sur le

¹ Cf. CHEMAKH Saïd, « Aâeciw n tmes, ou le premier roman féminin kabyle », op.cit.

² Cf. SALHI Mohand Akli, « De Tagrest uryu de Aemer Mezdad », *Mensuel Izuran/Racines*, n°30, Mai 2002.

³ Ibid.

⁴ Cf. SALHI Mohand Akli, « Iyil d Wefru: un grain dans la meule », op.cit.

⁵ Cf. BERDOUS Nadia, « Un roman à lire et à réfléchir », op.cit.

⁶ Cf. ABROUS Nacira, « Rachid Aliche: Sşaba teğga-d tayed », op.cit.

⁷ Cf. HAMIDOUCHE Abdelkrim, op.cit.

⁸ ABROUS Dahbia, « Ass-nni de Amar Mezdad, éditions Ayamun, 2006 », *La dépêche de Kabylie*, 25 mai 2008, [en ligne]. URL : <http://www.depechedekabylie.com/evenement/55942-ass-nni-de-amar-mezdad-editions-ayamun-2006.html>.

⁹ Cf. AMEZIANE Amar, « Une lecture de *Yiwen wass deg tefsut*, roman d'Amar Mezdad », [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Janvier2016.htm#Etude>. Consulté le 03/06/2016.

travail de la langue fournit par le romancier notamment au niveau lexical et met, aussi, en exergue l'originalité du style narratif qui consiste à faire parler les personnages (donnant accès à leur pensées profondes) avant que le narrateur ne prenne sa place dans les deux derniers chapitres du roman. A. Ameziane explique que le choix de la permutation de ces voix narratives est en relation avec le contenu de l'histoire et la vocation idéologique de l'auteur. Une autre nouveauté poétique est signalée dans le roman *Tullianum, tagara n Yugurten* de Oulamara, mêlant biographie et fiction¹. Nous avons, également, consacré un compte rendu au second roman de B. Tazaghart, *Inig aneggaru* qui révèle une singularité au niveau du style narratif qui structure tout le roman faisant que plusieurs personnages, chacun à leur tour, prennent part à la narration de l'histoire². Et c'est au lecteur que revient la tâche de reconstituer, à travers les différents témoignages, la généalogie des différents rapports entre les personnages. La panoplie des thématiques secondaires (telles la satire sociale, l'identité) qui viennent se greffer à la thématique amoureuse qui est la toile de fond de l'histoire, ne concourent qu'à appuyer l'originalité de cette écriture.

Par ailleurs, les réseaux sociaux sont parfois la plateforme vers laquelle se dirigent certains auteurs pour la publication de comptes rendus de lecture qui touchent ainsi, de part le caractère très accessible de ces réseaux et l'interaction directe qu'ils permettent, une plus grande part du public. M. A. Salhi partage régulièrement ses lectures (pas seulement d'ungal) sur le réseau *facebook*. Celles-ci, plus personnelles, puisqu'elles dévoilent les appréciations de l'auteur à propos des textes, ne sont pas amoindries de la rigueur d'une lecture « académique » comme nous pouvons l'observer, à titre d'exemple, pour *Tamacahut taneggarut* de L. Koudache où M. A. Salhi met en évidence le caractère de la « folie » qui traverse tout l'univers de l'histoire non seulement en tant que thème mais, également, dans ses répercussions sur cette écriture romanesque (au niveau de la langue et de l'expression)³. Il insiste, également, sur le processus de dénomination du personnage *Cabha Nat Bannen* dont les nombreux surnoms sont concomitants de chaque période particulière de la vie de l'auteure fictive, instaurant par là un fil conducteur qui permet de

¹ OULAMARA Aomar, « Présentation du roman: Tullianum-Taggara n Yugurten », *Ayamun*, n°37, Janvier 2009, [en ligne]. URL : [www.ayamun.com/Janvier 2009.htm](http://www.ayamun.com/Janvier%202009.htm). Consulté le : 05/02/2015.

² Cf. SADI Nabila, « Brahim Tazaghart, Inig Aneggaru : ungal [roman] », DI TOLLA Anna Maria (dir.), *Langues et Littérature berbères : Développement et standardisatio. Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, Naples, 2014, pp.175-178.

³ Cf. SALHI Mohand Akli, « À propos de Tamacahut taneggarut1, dernier roman de Lynda Koudache ».

révéler au fur et à mesure l'identité de la narratrice. Le même auteur propose de nombreux comptes rendus qu'il met à disposition sur le même réseau¹.

Cette lecture des comptes rendus permet de voir que cette pratique entre en résonance avec la critique universitaire dans la mesure où elle intègre, également, à son tour cette phase d'admission de l'ungal. En effet, le premier constat est d'observer, au niveau des comptes rendus (à leurs premières manifestations), qu'ils se consacrent rarement à la présentation seule des textes dont ils proposent une lecture mais se livrent aussi à des présentations générales de l'ungal. En effet, en raison du problème de diffusion que connaissent les productions romanesques en langue kabyle (notamment à leur début) et vu la publication de nombreux textes à l'extérieur du territoire national, il fallait, donc, pour l'essor de ce genre, attester de leur existence en les replaçant au sein de leur « lieu naturel ² » dans lequel ils sont sensés prendre place et être consommés, vu qu'aucune prise en charge institutionnelle n'œuvrait à leur promotion. En parlant des ungal publiés en France, M. A. Salhi écrit qu'il fut un temps où « leurs auteurs ne sont reconnus comme romanciers que par l'information et la critique journalistiques ou l'information militante³ ». C'est là que se mesure tout l'intérêt de la critique car comme le note P. Bourdieu : « Le travail de fabrication matérielle n'est rien sans le travail de production de la valeur de l'objet fabriqué⁴ ». C'est l'une des raisons qui font de ces lectures un lieu mobilisant plusieurs stratégies de valorisation par lesquelles certains auteurs, vont jusqu'à niveler les romanciers kabyles à des écrivains de renommée internationale (tels M. Proust, W. Faulkner, A. Camus) comme il est possible de le noter dans certains comptes rendus consacrés à R. Aliche⁵ ou à B. Tazaghart⁶. Le critique participe, ainsi, « à faire la valeur de l'auteur qu'il défend par le seul fait de le porter à l'existence connue et reconnue, d'en assurer la publication [...] en lui offrant en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé⁷ ». En effet, visant à asseoir une certaine autorité à l'ungal, cette pratique,

¹ Nous pouvons citer : *Ixef n usennan* (Youcef Achouri), *Abrid n tefsut* (Mohand Mechaour), *Gar igenni d tmurt* (Dihia Louiz), *Adrar ay uccen* (Hacène Helouane), *Asebbay* (Hocine Louni), *Anza* (Fahim Messaoudène), *Askuti* (Saïd Sadi), *Tullianum, tagara n Yugurten* (Amar oulamara), *Nayla* (Brahim tazaghart), *Tiyita n tmeddit* (Samir Tighzert), *Tamacahut taneggarut* (Lynda Koudache), *Tifawtin* (Djedjiga Anaris) et *Azar n tagut* (Salem Zenia).

² BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.276.

³ SALHI Mohand Akli, « Regard sur les conditions d'existence du roman kabyle », op.cit, p.125.

⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.287.

⁵ ABROUS Nacira, « Rachid Alliche: Şşaba teġġa-d tayed » op.cit.

⁶ Cf OULD AMAR Taher, op.cit.

⁷ Ibid. L'impact de ce capital symbolique en termes de valorisation et de légitimation est variable selon le profil et la notoriété des auteurs de cette critique. L'étude de leur profil -qui serait sans aucun doute intéressante- gagnerait davantage à intégrer parmi ses interrogations la question de l'activité préfacielle. À

notamment à ses débuts, s'insère au sein de cette phase d'admission de l'ungal. Ces stratégies de valorisation ainsi que la constante mise en relief de l'accessibilité de la langue de l'ungal rend palpable certains aspects contraignants du champ littéraire dans lequel ce genre évolue. Prôner certains textes de l'ungal comme très facile et agréable à la lecture se dresse en réponse au problème accru de lectorat que connaissait ce genre. Une réalité que ne manque pas de noter D. Merrola qui observe que le problème de communication entre les auteurs de romans kabyles et leur public est beaucoup plus accru qu'il ne l'est pour le romancier de langue arabe ou française dans le milieu maghrébin, dont le lectorat est déjà assez réduit¹. En effet, avec le passage à l'écrit, il fallait créer une habitude de lecture en langue kabyle qui n'est pas une pratique qui suit de manière « naturelle » le cours des choses mais bien une habitude qui, pour s'accomplir, nécessite la mobilisation d'un ensemble de facteurs comme la promotion et la médiatisation du livre amazighe, la prédisposition à la lecture en langue amazighe grâce à l'enseignement de cette langue, etc. D'ailleurs, l'aspect et le contenu des comptes rendus ces dernières années, plus tournés vers la description des poétiques des auteurs de l'ungal² est une indication de nouvelles données en matière de lectorat (et d'une nouvelle phase au sein de la réception : à savoir la phase de légitimation). Dans un entretien réalisé il y a maintenant quelques années avec M. Kezzar, M. Zimu et S. Zenia, ce dernier observe le regain d'élan qu'a connu l'édition en berbère. Il affirme que : « Si l'édition a pris plus d'essor, cela veut dire qu'il y a un lectorat, même relatif, mais il existe. Avant, les éditeurs réfléchissaient deux fois avant d'éditer un quelconque ouvrage, non seulement en tamazight mais aussi dans les autres langues³ ». En effet, nous assistons, présentement, à une vague de réédition d'ouvrages de littérature kabyle (dont plusieurs ungal⁴) notamment avec le concours des éditions Tira. L'épuisement de certains stocks de réédition⁵ nous invite à réévaluer la question du lectorat, notamment, depuis que l'enseignement de la langue amazighe s'est généralisé en Kabylie avec l'implantation de trois départements au niveau de cette dernière

titre d'exemple, les préfaces de deux textes (*Asfel* et *Askuti*), parmi les premiers ungal, ont été assurées par M. Mammeri dont la notoriété (n'étant plus à démontrer) contribuent naturellement à faire autorité.

¹ Cf. MEROLLA Daniella, *De l'art de la narration berbère*, op.cit, p.183.

² Nous pensons notamment aux comptes rendus d'A. Ameziane, de M. A. Salhi, de N. Sadi, de F. Hacid, etc.

³ ZENIA Salem, ZIMU Mourad et KEZZAR Meziane, « Écrire en kabyle aujourd'hui pour exister demain », op.cit.

⁴ C'est le cas des ungal d'A. Mezdad, de *Tafrara* et *Iyil d Wefru* de S. Zenia, de *Timlilit n tyermiwin* de D. Benaouf, de *Askuti* de S. Sadi, etc.

⁵ Cf. SALHI Mohand Akli et AMEZIANE Amar, « Le livre littéraire kabyle. Edition et éditeurs », op.cit, p.326.

(Tizi Ouzou, Bejaïa et Bouira) et un autre département à Batna, formant des centaines de diplômés tous les ans, autrement dit, une prédisposition à la consommation (la lecture) du livre écrit en kabyle (tamazight).

I.3. La problématique du genre de l'ungal dans la critique littéraire kabyle

La problématique du genre de l'ungal commence à investir le champ de la recherche sur la littérature kabyle. Le débat autour de la question est de plus en plus prononcé. Certaines mentions sont relevables chez M. A. Salhi qui -pour des questions de délimitation du corpus- place l'élément linguistique, en l'occurrence la langue kabyle et l'attribution de la mention d'« ungal/roman », que ce soit par l'auteur lui-même, l'éditeur ou le critique, comme premiers éléments distinctifs de ce genre¹. Les travaux de cet auteur posent également -pour la première fois de manière explicite- plusieurs interrogations quant à la nature générique de certains ungal (*Salas d Nuja*, *Bu-tqulhatin*, *Ccna n yibzaz*) en discutant la construction de la psychologie des personnages, la peinture du contexte abritant ces derniers et la narration prenant en charge l'ensemble de l'histoire². Ces interrogations sont, également, reprises par A. Meziane à propos de *Bu-Tqulhatin* qui souligne la prégnance du caractère anecdotique des épisodes, affectant l'unité narrative de l'histoire³. La qualité « poétique » et « esthétique » de certains ungal ainsi que leur appartenance au genre ont été aussi discutées dans l'ouvrage de N. Aït Ouali⁴. Par ailleurs, l'intérêt qu'a suscité *Lwali n udrar* par rapport à cette problématique est exceptionnel amenant toute une chaîne de réception à se constituer autour de ce texte et l'ensemble des *Cahiers de Belaïd Aït Ali* dont les travaux qui lui sont consacrés ne cessent de se multiplier, notamment, pendant ces deux dernières décennies⁵. L'objectif de ce qui va suivre est de se saisir de cette chaîne de

¹ SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.82.

² Ibid, pp.92-93.

³ Cf. AMEZIANE Amar, « Bu Tqulhatin ou la situation aléatoire de l'édition d'ouvrage en kabyle », 2006, [en ligne]. URL : <http://www.depechedekabylie.com/culture/17140-bu-tqulhatin-ou-la-situation-aleatoire-de-ledition-douvrages-en-kabyle.html>. Consulté le: 22/03/2015.

⁴ Cf. AIT OUALI Nasserline, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère*, op.cit. Nous avons, également, recensé une autre étude procédant à une typologie de l'ungal. Cf. BENALLAOUA Anissa, *Contribution à l'étude typologique du roman d'expression kabyle*, BOUAMARA Kamel (dir.), mémoire de magister, université Abderrahmane Mira de Béjaïa, 2013.

⁵ Cet intérêt est affiché de manière générale pour les *Cahiers de Belaïd Aït Ali* qui « fondent le début de la littérature kabyle écrite en optant pour de nouvelles formes d'expressions, de nouvelles stratégies d'écriture : un tournant majeur dans l'histoire de cette littérature et de sa configuration générique ». MOHAND SAIDI Saïda et SADI Nabila, op.cit, p.35. Voir aussi SALHI Mohand Akli, « Les écrits de Belaïd

réception accompagnant *Lwali n udrar* comme les jalons d'une réception permettant de déceler les différents positionnements de la critique littéraire face à la question du genre de l'ungal.

I.3.1.Histoire de la réception de *Lwali n udrar* de Belaïd Aït Ali

L'œuvre de B. Aït Ali a été produite au milieu des années quarante (entre 1945-1946). Certains textes commencent à paraître dès 1946¹ dans le *Fichier de documentation berbère* mais ce n'est qu'en 1963 qu'un volume (*Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan*) en rassemble la majorité pour une publication, à titre posthume, par les pères blancs J.-M. Dallet et J.-L. Degezelle. *Lwali n udrar* est le texte le plus long de son œuvre. Aucune mention générique ne lui a été assignée par son auteur, élément d'autant plus intéressant puisqu'il permet de mieux suivre ses différentes réceptions. L'histoire de *Lwali n udrar/Le saint homme de la montagne* gravite autour d'un personnage simplet qu'il est possible de qualifier de marginal. Il finit toutefois, contre toute attente, par être propulsé au rang de la sainteté un peu par la force des coïncidences. Le récit de ce saint personnage se dévoile à l'occasion du déplacement du narrateur-personnage vers le village *Tizi n Tfilkut* abritant son tombeau. Il fit la rencontre inouïe de *Sliman*, détenteur du récit de vie de ce personnage, qui prendra en charge sa narration.

I.3.1.1.Procédure des classifications successives de *Lwali n udrar*

À défaut d'une mention générique que B. Aït Ali aurait attribuée à son texte, *Lwali n udrar* fut classé par les pères blancs dans la catégorie *timucuha*, dans le volume publié en berbère et *Contes et nouvelles* dans la version traduite des *Cahiers de Belaïd*. Bien que la seconde n'est sensée être que la traduction de la première catégorie, elle suggère toutefois la présence de deux genres bien distincts dans cette partie des cahiers. Partant de celle-ci (c'est-à-dire de la version traduite), les éléments tangibles, révélant la catégorie à laquelle référerait le texte (conte ou nouvelle), manquent à l'appel. Deux hypothèses sont, alors, possibles. La première élabore une correspondance entre *Lwali n udrar* et le conte². Bien

At-Ali. Balises pour une histoire littéraire kabyle », AMEZIANE Amar (dir.), *Les Cahiers de Belaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Bejaïa, Tira, 2013, p.21.

¹ Cf. BELLAL Hakima, op.cit, p.38.

² H. Bellal avance que cette partie des cahiers (intitulée contes et nouvelles) semble rassembler « tous les textes qui, de par leur contenu, reprennent des contes traditionnels notoires, ou ceux que le paratexte identifie comme tel (les récits qui portent la mention architextuelle tamacahut), en plus de ceux qui selon les

que ce texte se démarque clairement de l'oralité traditionnelle (épaisseur psychologique de certains personnages, éclatement temporel, intrigue complexe, commentaires foisonnants, etc.), son ancrage au sein de la littérature orale demeure, toutefois, très présent notamment dans l'invocation de nombreux motifs appartenant à *tamacahut* : le départ de *Bu-leytuṭ* du village, l'imposition de plusieurs épreuves par le roi *Bu-uqerru* dont la résolution permet à *Bu-Leytuṭ* l'accession à la sainteté, le retour incognito de *Lwali n udrar* dans son village, etc. La trame du texte enchâssé (un homme devenant saint par le hasard des choses) repose également sur un motif présent en oralité comme l'atteste le conte *Lwali d ugellid*, collecté et publié par S. Zenia¹. Envisager *Lwali n udrar* comme « conte » reviendrait à dire que la réception aurait procédé selon « le système de références déjà en place² », autrement dit, selon l'horizon d'attente et le paysage littéraire du moment dont le conte était la forme d'expression avec laquelle le public était le plus familiarisé.

Quant à la seconde hypothèse, elle envisage *Lwali n udrar* comme nouvelle littéraire. Cela implique que l'écart qu'avait marqué le texte par rapport à la tradition littéraire était déjà noté par les pères blancs qui y auraient vu un genre nouveau³. Néanmoins, vu la longueur narrative du texte en question, l'élaboration du portrait et de la psychologie des personnages et leur inscription dans la durée, envisager *Lwali n udrar* comme nouvelle aurait pour point de départ une définition bien circonscrite de celle-ci (nous le verrons, par la suite, dans l'étude de R. Titouche). De nombreux chercheurs se sont, également, alignés à la même position. P. Galand-Pernet propose, par exemple, une lecture de la partie *Bu-leytuṭ* du texte *Lwali n udrar* comme nouvelle : « *La chiffe, tirée du même recueil, est une véritable nouvelle en trois [...] pages. Un portrait suivi d'une anecdote en est la matière,*

éditeurs répondent aux caractéristiques du conte (merveilleux ou plaisant), ou inspirés des récits traditionnels». Ibid.

¹ ZENIA Salem, *Yella zik-nni*, Tizi Ouzou, L'Odyssée, 2008.

² Cf. MOHAND SAIDI Saïda et SADI Nabila, op.cit, p.36.

³ Cf. M. A. Salhi et A. Ameziane nuancent cette idée qui verrait dans *tullist* (nouvelle) un genre totalement « nouveau ». Ils citent, comme preuve à l'appui, plusieurs éléments composant sa poétique (surtout au niveau de la narration et de la vraisemblance) dont la présence est déjà attestée dans d'autres genres kabyles oraux (notamment *tihkayin* et *timeayin*). Cf. AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », *Actes du 3^{ème} colloque international sur la problématique des genres littéraires amazighes: définitions, dénominations et classifications*, Bouira, 2014, p.119. M. A. Haddadou observe la même chose par rapport au genre *taqsiḍt* (qu'il traduit par récit bref). Il constate qu'« *aujourd'hui, avec le passage à l'écrit, et sous l'influence de littératures étrangères, notamment française, taqsiḍt, évolue vers la nouvelle, au sens de récit court qu'on lui donne aujourd'hui.* ». HADDADOU Mohand Akli, *Introduction à la littérature berbère*, Alger, Haut Commissariat de l'Amazighité, 2009, p.153. Néanmoins, si certains auteurs réfutent l'idée d'envisager *tullist*/nouvelle comme genre totalement nouveau, ce constat ne fut pas, à l'ordre du jour, à l'époque des pères blancs étant donné que la mention « nouvelle » est inexistante dans l'ensemble des contes et autres textes publiés au sein du *Fichier de Documentation berbère*. Celle-ci n'a, donc, jamais été appliquée à un texte de la littérature kabyle orale.

*un portrait tout d'ironie légère et de tendresse pour le pauvre Bu-leytuṭ, "la chiffre molle", mal bâti, sans malice, mais fin connaisseur de troupeaux et de nuages, une anecdote ténue, mais poignante, qui montre l'homme enfermé dans sa fatalité¹ ». Quoiqu'ayant l'avantage de soulever quelques éléments textuels (portrait, nature anecdotique de la trame narrative) comme fondements à la classification de *Lwali n udrar*, l'entreprise de P. Galand-Pernet demeure, néanmoins, restrictive puisque ne prenant pas en charge l'ensemble du texte mais uniquement l'une de ses parties² de manière isolée. C'est une chose à laquelle va pallier l'étude de R. Titouche qui, tout comme P. Galand-Pernet, réserve au texte *Lwali n udrar* la qualité de nouvelle littéraire. Une conclusion qui soulève le caractère « authentique » et « surprenant » des péripéties de l'histoire, la valeur documentaire de l'espace référentiel, la contrainte de la brièveté impliquant par moment la concentration du temps, le resserrement des actions autour de quelques personnages construits de manière particulière, etc³. Mais c'est surtout en référence à une définition bien délimitée de la nouvelle occidentale que R. Titouche fonde sa classification. Il s'agit de la nouvelle française du XIX^{ème} siècle « *se posant comme le récit d'un évènement authentique et inouï, intégrant ce faisant le fantastique au quotidien*⁴ ». En procédant à une mise en parallèle avec le texte de B. Aït Ali, l'auteur note que « *Lwali bbedrar se donne à lire comme une histoire extraordinaire autant que véritable, s'inscrivant de ce fait dans le sillage de la nouvelle européenne du XIX siècle*⁵ ».*

L'attribution première de l'adjectif de « romanesque » à l'œuvre de B. Aït Ali est recensée chez M. Redjala qui, par ailleurs, ne fournit aucune indication quant au texte visé par ce qualificatif. Il signale que les histoires que l'œuvre de B. Aït Ali propose relèvent « *à la fois du conte, du roman et de la confession*⁶ ». Mais à partir des années 2000, une série d'auteurs s'accordent unanimement à présenter *Lwali n udrar* comme *ungal*/roman. Une proposition entendue d'abord chez A. Mezdad qui met en avant quelques propriétés du texte : « *Son œuvre maîtresse est sans aucun doute "Lwali n wedrar" (Le saint homme de la montagne), un roman de 111 pages avec un début, une action avec intrigue, des études de*

¹ GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », *Actes du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Alger, SNED, 1973, p.319.

² Elle classe uniquement la partie intitulée *Bu-leytuṭ* comme nouvelle.

³ Cf. TITOUCHE Rachid, *Les Cahiers de Belaïd At Eli : Du conte à la nouvelle*, RICHE Bouteldja (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2001, pp.174-180.

⁴ Ibid, p. 173.

⁵ Ibid, p.179.

⁶ REDJALA Mbarek, « Kabyle », *Encyclopédia Universalis*, n°10, 1980, p.761.

*caractères et une fin*¹ ». À la même année, M. A. Salhi évoque l'éventualité d'envisager ce texte comme *ungal* « *ne serait-ce que par sa longueur*² ». Il réitère et confirme sa position par rapport à la catégorie générique de *Lwali n udrar* dans plusieurs de ses publications en se référant aux critères de la longueur narrative, de la description des passions et des mœurs et de l'évolution des personnages dans la durée³. D'autres auteurs appuieront, également, ces propositions. C'est vers une lecture réflexive de *Lwali n udrar* qu'invite A. Ameziane pour prêter attention à la dimension subversive attachée aux différents éléments faisant échos aux genres kabyles oraux comme le conte et la légende. Il insiste, par exemple, sur la peinture du caractère du personnage de *Bu-Leytuŕ* et le développement de sa psychologie. Et c'est surtout sur la base de cet élément (le personnage) et de sa caricature que l'auteur démontre de quelle manière B. Aït Ali usa de la légende en tant que « *contre-modèle* », la dotant de nouveaux signifiés, servant à l'élaboration de ce nouveau genre qu'est l'*ungal*⁴. En se rangeant dans la même lignée, N. Aït Ouali expose la stratégie d'écriture de B. Aït Ali se résumant à « *faire de la littérature écrite en kabyle à partir de la littérature orale kabyle*⁵ ». Il développe cette réflexion, notamment, par rapport au personnage de *Bu-Leytuŕ* dans lequel il voit un anti-héros, une « *parodie de saint*⁶ ». Une stratégie sur laquelle viennent se greffer de nombreux procédés telles les digressions, les métalepses, les analepses mais surtout le développement du portrait et de la psychologie des personnages rappelant le roman du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème} siècle, écrit ce même auteur⁷. *Lwali n udrar* est désormais considéré comme premier *ungal*/roman kabyle. Affirmation corroborée par S. Chemakh⁸ qui entreprendra la retranscription du texte qui sera publié isolément en 2011, par les éditions Tira avec la mention *Ungal/roman*.

Cette chaîne de réception révèle que l'identification générique de *Lwali n udrar* n'a pas toujours été la même. Les éléments pris dans la procédure de classification du texte en question (lorsqu'ils sont signalés) gravitent souvent autour du personnage principal. Mais la lecture de ce même élément donna lieu à des catégorisations différentes car ces lectures prennent à témoin, non seulement, des définitions génériques issues d'autres cultures

¹ MEZDAD Amar, « Vie et œuvre de Belaïd At-Aâli, écrivain de Kabylie », 2000, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Mai2000.htm>. Consulté le 09/10/2014.

² SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose littéraire kabyle », op.cit, p.249.

³ Cf. SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.83.

⁴ Cf. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit, pp. 105-110.

⁵ AIT OUALI Nasseridine, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014)*, op.cit, p.26.

⁶ Ibid, p. 31.

⁷ Ibid, pp. 25-26.

⁸ Cf. CHEMAKH Saïd, « Les conditions de production de la néo-littérature kabyle », op.cit.

littéraires mais elles optent (dans le cas de certaines d'entre-elles) pour des définitions circonscrites à certaines périodisations qui sont recevables lorsqu'elles sont prises dans leur contexte d'origine mais qu'une fois transposée à la littérature kabyle (qui en diffère, autant dans son histoire que dans l'émergence et l'évolution de ces mêmes catégories génériques) donnent lieu à des interprétations divergentes.

I.3.1.2. Vers une évolution de la réception littéraire kabyle

Pendant longtemps, le texte *Asfel* de R. Aliche se vit assigné la qualité de premier *ungal* avant que la critique n'établisse la catégorie générique de *Lwali n udrar* et ne l'atteste comme tel à partir des années 2000. Ce fait soulève d'emblée une interrogation : pourquoi la reconnaissance générique de *Lwali n udrar* comme *ungal* s'est opérée à une date aussi tardive bien que la critique littéraire n'ait pas ignoré l'existence de celui-ci? D. Abrous, qui avait travaillé sur la production romanesque en kabyle, évoquait les cahiers de B. Aït Ali mais ne mentionnait guère la présence d'un texte qui pourrait représenter le genre romanesque. P. Galand-Pernet s'est, également, interrogée sur les raisons ayant retardé la naissance du roman kabyle et ne parle de *Lwali n udrar* qu'en qualité de nouvelle littéraire¹. C. Lacoste Dujardin, à son tour, évoque les contes collectés et remaniés par B. Aït Ali mais aucune allusion à un texte romanesque n'est décelable². Formuler une interprétation de ce « retard » qu'aurait accusé la consécration de ce texte comme *ungal* comme la conséquence d'une lecture biaisée des premiers critiques qui auraient échappé quelques spécificités de celui-ci, est de loin une démarche non pertinente. Il faudrait, plutôt y voir un témoignage sur « l'état de la réception à différents moments de l'histoire de la littérature kabyle³ ». En effet, que ce ne soit qu'à partir des années 2000 que *Lwali n udrar* soit reconnu comme *ungal* est loin d'être une coïncidence. En effet, à cette période, l'*ungal* commençait de plus en plus à prendre ses marques dans le champ littéraire kabyle notamment par le nombre croissant des publications. Avec tous ces nouveaux genres y ayant pris place⁴, l'expérience qu'avait les critiques de la littérature kabyle n'était, donc,

¹ Cf. GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », op.cit, p.319.

² Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle. Étude ethnologique*, op.cit.

³ MOHAND SAIDI Saïda et SADI Nabila, op.cit, p.37.

⁴ J.-M. Schaeffer note, à ce propos, que les reconfigurations génériques des textes sont à considérer comme « des indices importants, à la fois de la complexification croissante des traditions littéraires et des changements de structuration du champ littéraire à travers les âges ». Voir les développements théoriques formulés par J.-M. Schaeffer à propos de la littérature française. Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.147.

plus la même. Dorénavant, l'ungal était une « *formulation générique attendue*¹ » au sein de la littérature kabyle. La reconfiguration générique de ce texte est, donc, tributaire des transformations ayant affecté le champ littéraire puisqu'à partir des années 2000, (re)lire un texte comme *Lwali n udrar*, évoquait un ensemble de « règles » avec lesquelles la critique kabyle s'était déjà accoutumée au sein de cette littérature.

À la même époque (c'est-à-dire à partir des années 2000), s'énoncent de nombreux critiques à propos de l'identité générique de certains textes. L'ungal commençait à être pensé en tant que catégorie générique faisant émerger le débat autour de la question du genre. M. A. Salhi souligne, à propos des textes composant ce genre, qu'ils « *se distinguent fortement des textes traditionnels par leur langue, leur thématique, leurs styles et leurs structures*² ». A. Mezdad s'est également exprimé à maintes reprises à ce propos. Il voit dans l'implication de B. Aït Ali dans ses écrits et la nomination des personnages des signes de « pré-roman »³. La définition de l'ungal commence, alors, à prendre place, engendrant des réflexions sur sa « généricité ». A. Mezdad fait reposer le genre sur trois dimensions essentielles (les actions, les personnages et l'intrigue) sans lesquelles, selon lui, il n'y aurait pas d'ungal. C'est ainsi qu'il définit ce genre comme « *une œuvre en prose généralement assez longue, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation objective ou subjective du réel. C'est une œuvre qui doit comporter une action et une intrigue, des personnages et quelques connaissances générales ou spécifiques pour le côté documentaire*⁴ ». Ces réflexions sur l'ungal n'ont pu, toutefois, avoir un impact sur la reconfiguration générique de *Lwali n udrar* que dans la mesure où le texte en question ait fait l'objet de « recontextualisations » successives dans lesquelles les différentes lectures évoluaient au gré de l'évolution du champ littéraire kabyle. J.-M. Schaeffer signale, à ce sujet, que « *l'identité générique d'un texte est, dans certaines circonstances et jusqu'à un certain degré contextuellement variable, en ce sens qu'elle dépend de l'environnement transtextuel et plus largement historique dans lequel le texte est réalisé ou réactualisé comme acte communicationnel*⁵ ». Cette reconfiguration est, donc, une conséquence tout à fait naturelle de l'évolution de ce champ comme le note P. Bourdieu : « *la simple répétition*

¹ MOHAND SAIDI Saïda et SADI Nabila, op.cit, p.37.

² SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose littéraire kabyle », op.cit, p.249.

³ Cf. MEZDAD Amar « Vie et œuvre de Belaïd At-Aâli, écrivain de Kabylie », op.cit.

⁴ Ibid.

⁵ SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p135.

d'une œuvre du passé dans un champ profondément transformé produit un effet de parodie tout à fait automatique¹». Cela peut se mesurer aux nouvelles significations attribuées à ces éléments puisés de l'oralité (telles la mention « tamacahut » présente en intertitre du texte *Lwali n udrar*, ou alors les différentes péripéties et épreuves du personnage de *Bu-leytuṭ* puisant dans de nombreux motifs du même genre) qui n'ont plus, dans ce texte écrit, la même connotation générique d'antan. Une fois réactualisés, ils ne sont plus interprétés comme des indices génériques de *tamacahut* mais bien des éléments dont le caractère subversif est au service de nouvelles esthétiques comme le note A. Ameziane : « *La forte présence, en son sein, d'éléments structurants du conte encourage le lecteur à le prendre pour cette forme traditionnelle. Néanmoins, des indices, à l'affût, dissuadent de le faire²* ». Il y a, donc, une variabilité générique qui est corollaire de la variabilité des significations que manifestent certains traits pris comme éléments classificatoires.

I.3.1.3. L'emprise de Belaïd Aït Ali sur la réception de ses textes

Le texte *Lwali n udrar* n'a pu accéder au statut d'*ungal* que suite à l'attribution de cette étiquette par la critique. Et l'impact de B. Aït Ali (si l'on se situe du côté de la production) sur l'activité de la réception n'est pas des moindres. Le rôle de l'auteur est d'avoir contribué « *au renouvellement de la réception et à l'élargissement de l'horizon d'attente, préparant ainsi à de nouvelles attitudes de réception³* ». Plus concrètement, son rôle se mesure à deux niveaux du texte : le premier est notable dans le choix de la trame narrative et de sa construction, le second, est visible au niveau de certains éléments métatextuels, servant de discours d'escorte à la manière de lire l'histoire. *Lwali n udrar* ne s'est pas présenté comme un texte exclusivement « nouveau ». Celui-ci regorge (comme nous avons pu l'observer) de motifs propres à *tamacahut*, faisant par là appel à des conventions génériques propres à l'horizon d'attente du moment (de sa production), pour ensuite rompre avec elles de manière progressive jusqu'à les doter de nouvelles significations. L'un des indices permettant de noter l'emprise de B. Aït Ali sur l'attitude de la réception peut se lire dans l'assignation de la mention « *tamacahut* » au récit enchâssé de *Bu-leytuṭ*

¹ Cf. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.382.

² AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit, p.100.

³ AMEZIANE Amar, « Une expérience d'écriture littéraire en kabyle. Quelques notes sur les cahiers de Belaïd », *Écrits hors champs. Journal des africanistes*, t.83, 2013, p.102.

qui, paradoxalement, est précédé de toute la chaîne de transmission¹ l'ayant faite parvenir à *Sliman* (narrateur de ce récit). Une manière de soutenir l'adéquation d'un discours par rapport à un référent lointain, d'attester de la véridicité des faits racontés et d'éliminer toute affiliation à un récit qui relèverait du merveilleux, marquant ainsi, en toute subtilité, cette démarcation du conte pour un récit plus « réaliste » :

« Di syin akkin, kkrey ad ak-d-iniy : Tamacahut-iw tfuk ! Lakin mmektiy-d ur ak-d-nniy ara, mi ak-d bdiy lhedra : Amacahu ! Ihi, daynetta, tezrid! Mi Ccix Hmed u Sli yekka, yella s tidet, d ayen yeseedda di ddunit-is i d-neawed akka ». (p.158)

« Alors, j'allais te dire : « mon histoire finit là ! » Mais, je m'aperçois de ce que je ne t'ai pas dit en la commençant le traditionnel « Attention ! Une histoire ! » Alors, vois-tu, pour le Chikh Ahmed Ou Ali, qui n'est pas un personnage de conte merveilleux, nous n'avons parlé que de ce qui lui est arrivé pendant son existence»². (p.241)

B. Aït Ali a, ainsi, continué d'entretenir des relations explicites avec l'horizon d'attente du moment tout en mettant en place de nouveaux éléments orientant la lecture de *Lwali n udrar*. D'autres textes du même auteur manifestent le même type de stratégie d'écriture à tel point qu'il n'est guère possible de faire fi des insertions dont il se sert pour agir sur la réception de ses textes. H. Bellal note à propos des textes du manuscrit de B. Aït Ali qu'ils «sont parsemés de marqueurs génériques qui se situent moins sur le plan paratextuel que dans le corps des textes³ ». Le texte *Taneggarrut*, qui en est un bon exemple, est marqué par cette phrase au tout début :

« Mačči d taḥkayt, mačči d taqsiḍt, mačči nat zik, mačči d lekdeb, mačči d nekk i tt-id-iḥkan kan deg uqerruy-iw, mačči... »

«Ce n'est pas un conte, ce n'est pas une histoire, ce n'est pas un récit, ce n'est pas une légende, ce n'est pas un mensonge, ce n'est pas une invention de mon esprit, ce n'est pas...⁴ ».

B. Aït Ali avait pleinement conscience que les genres dans lesquels il avait produits n'étaient pas encore en place dans le système littéraire kabyle et ces différentes insertions

¹ A. Ameziane signale, à propos de cette chaîne de transmission, qu'elle est une forme empruntée au hadith et au récit hagiographique. Cf. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit, p.103.

² Les traductions sont extraites du deuxième volume des *Cahiers*. Cf. DALLET Jean-Marie et DEGEZELLE Jean-Louis, *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan. Traduction*, FDB, 1963.

³ BELLAL Hakima, op.cit, p.37.

⁴ IBRAHIM Mohand, op.cit, p.103.

sont un indice de sa participation à leur institutionnalisation¹. Celles-ci poussent toute réception des textes de B. Aït Ali à aller vers une lecture réflexive, mesurant à chaque fois leur valeur « générique ».

Tout au long de ce chapitre, nous avons pu voir que le discours critique accompagnant l'*ungal* a connu de nombreuses évolutions, au même titre que les enjeux du champ littéraire kabyle dans lequel il évolue. Ces derniers ont indéniablement contribué à façonner les lectures qu'elles soient de l'ordre de la recherche universitaire ou s'inscrivant dans un cadre plus « informelle » comme le cas des comptes rendus de lecture. Ces deux facettes de la réception ont manifesté plusieurs homologues au niveau de leurs positions en procédant, en premier lieu, à l'introduction de cette forme générique au sein d'un paysage littéraire en transformation avant de l'engager, à partir des années 2000, dans une phase de légitimation. En effet, c'est à cette période là que commence à s'élaborer progressivement, un discours autour de la codification de l'*ungal*, se matérialisant, à la fois, par des interrogations autour de l'identité générique de certains textes (Salhi, Aït Ouali) mais, aussi, par une succession de catégorisations génériques assignées au texte *Lwali n udrar* de B. Aït Ali. Son basculement de la catégorie de conte, à la nouvelle et ensuite cette reconnaissance tardive des propriétés romanesques de ce texte permettent d'observer l'évolution progressive des attitudes de la réception qui, aux dernières manifestations, inscrivent les nouvelles formes génériques (l'*ungal* dans notre cas) dans une dynamique évolutive de la prose kabyle.

¹Un genre institué exhibe ses formes mais ne se justifie pas. Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p 231.

Chapitre 3

***L'ungal* dans le système de la prose
kabyle**

Retracer la naissance d'un genre renvoie souvent à un exercice dans lequel nous essayons de situer le premier texte fondateur. L'acte de naissance de *l'ungal* ne fait plus débat comme nous l'avons vu dans le chapitre précédant. Implicitement, cela revient à avancer l'inexistence d'une telle forme dans le paysage littéraire connu jusque là, et la présenter comme une forme d'expression nouvelle et originale. Ainsi, à la question de la genèse de *l'ungal*, s'impose un balayage des formes existantes au niveau de la prose kabyle orale. La nécessité d'un tel brossage tient en ce qu'il permet, non seulement, d'avoir un aperçu global de ceux-ci mais représente, également, une étape charnière à la compréhension de l'évolution de ce même système afin de pouvoir y situer la naissance de nouvelles formes génériques, *l'ungal* dans notre cas.

I. Aperçu de la prose kabyle orale

I.1. Les différentes classifications de la prose kabyle orale

De nombreuses études ont dénoncé l'approche des genres kabyles oraux par les dénominations propres à la littérature occidentale¹. Les nombreux recueils collectés et publiés présentent une classification de ces genres selon une taxinomie générique étrangère à la culture kabyle. Cette orientation, devenue une tendance, est notable au sein des premières études (et même après) de la littérature kabyle orale qui fut souvent appréhendée dans un esprit plus ou moins « comparatiste » des littératures occidentales. Cette orientation se décèle dans cet exercice de transposition présentant des équivalents génériques en langue française qui, de manière générale, ont pour objectif de donner au lecteur occidental (principal destinataire de ces premières études) une taxinomie qui fait sens pour lui². Cet esprit comparatiste a, également, orienté le choix des textes collectés et publiés comme a pu le relever P. Galand-Pernet à propos des collectes berbères du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème} siècle qui en étaient fortement conditionnées à tel point qu'il était

¹Cette remise en cause a pris, par exemple, beaucoup de place dans les derniers travaux de M. Mammeri notamment dans l'introduction de son ouvrage *Poèmes kabyles anciens* dans laquelle il porte un regard critique sur la méthode scientifique occidentale appliquée à la littérature kabyle orale par les premiers chercheurs occidentaux qui, selon lui, dénuent cette dernière de toute son essence car limitant les genres oraux aux textes seuls, indépendamment des conditions de leur performance. Il revient un peu plus en détail sur la question du traitement des genres oraux dans un autre article « Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ? », op.cit, p.230. Voir MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, pp.07-57. Des visions plus ou moins similaires ont été observées chez P. Galand-Pernet. Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.45. Et MEROLLA Daniella, *De l'art de la narration tamazight (berbère) : 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, op.cit, pp.100-101.

² Voir à propos de la pratique de la transposition, SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, pp. 118-119.

souvent question de « *publier de nouvelles versions de contes connus par ailleurs, dans le monde arabe ou dans le monde européen, des "variantes", d'où l'on dégagera des "thèmes". Car le souci majeur est de prouver les parentés, d'établir les sources, de séparer les "traits indigènes" des emprunts*¹ ».

À propos de la prose kabyle orale, plusieurs chercheurs se sont attelés à la tâche inextricable de sa classification, notamment pour ce qui est du conte². Plusieurs formulations ont été recensées et chacune se base sur un ensemble de critères qu'elle considère comme pertinent. Les études les plus prononcées à ce sujet sont sans doute celles d'H. Basset et son *essai sur la littérature des berbères*³, les travaux colossaux de C. Lacoste-Dujardin dont *Le conte kabyle, étude ethnologique*⁴, *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*⁵ et un peu plus récemment, les nombreuses publications de Y. Alliou (notamment celles consacrées au conte)⁶. Dans le travail du premier, à orientation plus diffusionniste et évolutionniste, les dénominations de « tamacahut », « tameayt » et « taqsiqt », etc. que connaît la configuration générique kabyle sont relayées au profit de « conte » et de « légende »⁷. Bien des années plus tard, en présentant plusieurs aspects majeurs du conte kabyle, C. Lacoste-Dujardin scinde ce dernier (dans le premier ouvrage cité) en deux types de contes, politiques (racontant l'histoire d'héros conquérants) et ceux provenant des mythes (témoignant d'un rapport à la nature et à la culture)⁸. Elle revient, dans une autre étude sur cette classification en y apportant plusieurs nuances. Elle distingue alors les « contes paysans » qui inscrivent ce rapport à la culture et à la société

¹ GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », op.cit, 1973, p.315.

² Ce souci de catégorisation est décelable ne serait-ce qu'au niveau des équivalents génériques accompagnant les corpus publiés.

³ La valeur de cet ouvrage est incontestable malgré l'omniprésence des jugements dépréciatifs et des conclusions hâtives de l'auteur. Cf. BASSET Henri, *Essai sur la littérature des berbères*, Paris, Ibis Press, 2007.

⁴ Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle : étude ethnologique*, op.cit.

⁵ Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*, Paris, Karthala, 2010.

⁶ Certaines présentations de ces ouvrages apportent de précieuses informations à propos de quelques dénominations génériques. Voir ALLIOUI Youcef, *L'ogresse et l'abeille. Teryel t-tizwit. Contes kabyles-Timucuha*, Paris, l'Harmattan, 2007.

⁷ H. Basset scinde son étude en deux grands ensembles. D'une part, les « contes et légendes », d'autre part, la « poésie ». Au sein de la première - qui intéresse notre propos plus particulièrement- il distingue le conte merveilleux, le conte plaisant, le conte d'animaux et la légende. Sous cette dénomination de contes plaisants, H. Basset regroupe les contes à rire, les contes mensongers (dont la succession des événements est dénuée de toute logique), les randonnées (construites en une série de quêtes montantes où le personnage principal cherche à acquérir un objet qui, pour y aboutir, doit demander l'aide d'un autre personnage, qui le renvoie à un autre et ainsi de suite) et les énigmes. Cf. BASSET Henri, op. cit, pp.98-122.

⁸ Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle : étude ethnologique*, op.cit, p.485.

kabyles en étant les vecteurs des rapports humains et des événements de la vie familiale. Elle y oppose les contes citadins (ou contes politiques) incarnant plutôt des « *aventures individuelles, des quêtes d'objets ou de femmes merveilleuses, et aussi de pouvoir, dans le cadre du monde urbanisé des sultans*¹ ». Il s'agit, à titre d'exemple, des textes inspirés des *Mille et une nuit* qui sont passés dans le répertoire oral sous l'effet des contacts culturels.

Cette tendance qui consiste à étudier la littérature amazighe (kabyle) par le biais des canons de la littérature occidentale est la conséquence immédiate du profil des premiers collecteurs/chercheurs étrangers abordant celle-ci d'un point de vue exogène en usant d'un héritage littéraire occidental qui ne correspondait pas, le plus souvent, aux données de la littérature kabyle orale. Cette tendance fut reprise également par certains chercheurs autochtones² mais les limites et les problèmes qu'elle soulevait ont vite été dénoncés. À ce propos, M. Mammeri souligne l'impossibilité d'appliquer les catégories génériques « classiques » (donc occidentales) aux littératures orales par un simple jeu de transposition³. L'une des conséquences d'une telle démarche selon P. Galand-Pernet est l'occultation des aspects esthétiques et sociaux propre à chaque système littéraire⁴. Des réflexions similaires, soulevant la nécessité d'inscrire les genres au cœur de la société qui les a produits, sont formulées. Un peu plus récemment, D. Merolla reprend la même visée en avançant qu' « *un intérêt doit être porté à l'ensemble du système littéraire et social pour repérer l'inscription des genres*⁵ ». Cette démarche doit comprendre une description détaillée des genres littéraires tels que perçus, performés dans leur culture d'origine. C'est pour cela que l'auteure réfute- en parlant des typologies proposées par H. Basset- ce genre de classification « incertaine » qui, selon elle, « *dépend plutôt de l'interprétation que d'une classification cohérente*⁶ ». Autrement dit, chaque système littéraire véhicule en lui ses propres considérations esthétiques dont la classification (bien qu'elle ne fut pas théorisée

¹ Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*, op.cit, p.17.

² Bien qu'il ait dénoncé, lors de ces derniers travaux, l'incompatibilité de la méthode scientifique occidentale avec la nature des littératures orales, il fut lui-même, à ses débuts, imprégné des schèmes assimilés à l'école française. Il le dit clairement dans son introduction de *Poèmes kabyles anciens* qui, dans une large part, s'apparente à une sorte de bilan qu'il élabore à propos de son parcours au niveau de la critique. Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, pp.07-57.

³ Cf. MAMMERI Mouloud Mammeri, « Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ? », op.cit, p.230.

⁴ Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.45. Cette auteure amorce une réflexion très féconde pour la définition des genres berbères oraux, en proposant la prise en compte de critères d'ordre intra-textuels (comme le thème) et extra-textuels (statut de l'agent de la performance et du public, circonstances de production, etc.). Ibid, p.74-75. Ces réflexions ont été reprises par K. Bouamara. Cf. BOUAMARA Kamel, *Si Lbachir Amellah (1861-1930). Un poète chanteur célèbre de la Kabylie*, Bejaïa, Tira, 2017.

⁵ MEROLLA Daniella, op.cit, p.100.

⁶ Ibid, p.101.

en ces termes au sein de la littérature kabyle orale) n'en est qu'une forme parmi d'autres. L'étude de l'usage des dénominations génériques peut en constituer le premier pas. D. Merrola va dans ce sens en notant que la différenciation terminologique des textes narratifs se fait sur la base de l'aspect formel des genres (récit à formules et récits sans formules) et institutionnel (conditions de la performance)¹. M. A. Haddadou affirme, à ce sujet, qu'il existe bel et bien dans la tradition kabyle, une forme de classification faite spontanément « à la fois par les conteurs qui peuvent proposer à leurs auditeurs de choisir le type de conte qu'ils veulent entendre, à moins qu'il ne s'agisse des auditeurs qui réclament un type de conte précis ² ». L'auteur donne l'exemple de classifications de type *tamacahut n wayzen*, *tamacahut n tadsa*, *tamacahut n warrac*, etc³. L'évocation de ce genre de spécification agit en tant qu'indice orientant l'agent de la performance vers une catégorie de textes bien délimitée. Ce consensus, établi au niveau de l'émetteur et du récepteur, démontre que ces taxinomies (au même titre que les genres dont ils sont porteurs) sont plongées au sein d'une dynamique de connaissance-reconnaissance⁴ qui se fait par une forme d'habitus. En effet, une fois que l'on se met du côté des usagers, la délimitation des genres semble ne plus poser de problèmes puisque ces agents semblent les manier avec tellement d'aisance et de précision, faisant preuve d'une grande compétence générique⁵. Ainsi, ils peuvent présenter un texte comme étant « tamacahut » et proclamer qu'il ne s'agit nullement de « tameayt », par exemple. Ceci témoigne d'un savoir générique accumulé, intériorisé. Que la réflexion sur la nomenclature des genres littéraires soit, ainsi, orientée du côté des usagers, ne signifie nullement que le genre est un savoir individuel, mais simplement que l'agent de la performance, de par ce savoir, participe dans la procédure d'identification des genres. Il est possible de déplacer cette notion de savoir du côté du second pôle de la communication littéraire, en l'occurrence, le récepteur. L'agent

¹ Ibid, pp.116-117.

² Cf. HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.119.

³ Ibid.

⁴Cf. MACÉ Marielle « Connaître et reconnaître un genre littéraire », BARONI Raphaël et MACÉ Marielle (dir.), *Compétences, reconnaissance et pratiques génériques*, Lausanne, 26 et 27 novembre 2004 et Paris, 21 et 22 avril 2005, [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Conna%26icirc%3Btre_et_reconna%26icirc%3Btre_un_genre_litt%26acute%3Braire. Consulté le 14/09/2015.

⁵ En parlant de compétence générique, il est question d'une « *compétence encyclopédique acquise par le sujet au cours de processus de socialisation qui sont liés aux interactions langagières dans lesquels il est engagé tout au long de sa vie* ». Cette notion de compétence fut utilisée, au préalable, par U. Eco dans *Lector in Fabula* en 1979/1985 (pour la traduction) et aussi, par J.-M. Schaeffer, en 1989, dans son ouvrage *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?* Cf. BARONI Raphaël, « Compétences génériques », *Compétences, reconnaissance et pratiques génériques*, op.cit, [en ligne]. URL: http://www.fabula.org/atelier.php?Comp%26acute%3Btences_g%26acute%3Bn%26acute%3Briques. Consulté le 14/09/2015.

de la performance ne détient pas seul le monopole du savoir qui peut apparaître sous une autre forme, au niveau du récepteur lorsqu'il intervient dans le choix du texte performé en suggérant une dénomination générique de type « *awi-ay-d tamacahut* » ou avec un peu plus de spécification, « *tamacahut n taḍsa* »¹. Cette dynamique implique, donc, une grande part de convention. Néanmoins, les genres littéraires sont engagés dans un processus historique. De ce fait, leurs dénominations ne sont pas figées une fois pour toute. Elles peuvent subir des extensions de sens, changer de signification d'une région à une autre, être usitées pour désigner plusieurs genres. Bien qu'elles ne puissent pas à elles-seules définir le genre, les dénominations génériques (vu leur caractère institutionnel) seront prises, dans ce qui va suivre, comme point de départ pour tenter une description des genres kabyles oraux en prose.

I.2.La nomenclature des genres kabyles en prose orale

Aborder les genres de la prose kabyle orale par la taxinomie endogène ne va pas sans poser de nombreux problèmes. La trajectoire que prennent ces dénominations dans la désignation des genres en est la cause. En effet, les dénominations sont les éléments premiers par lesquels le genre littéraire prend existence. Cependant, comme le note P. Galand-Pernet : « *la terminologie du genre n'est pas uniforme, l'organisation des types n'est pas identique ni dans l'espace ni dans le temps* »². Cette remarque, qui s'applique à une large échelle au domaine pan-berbère, est-elle toujours valable au sein d'une sphère culturelle plus restreinte, à savoir la culture kabyle ? Toute terminologie assume une fonction de classification en inscrivant chaque pratique littéraire dans la catégorie qui lui est réservée au sein du système littéraire. Mais les dénominations sont prises dans un faisceau de relations lorsqu'on les situe au sein de la situation de communication qui les rend possible. À la base désignée pour ne représenter qu'un seul genre, la dénomination est prise dans un phénomène de mouvance qui la fait glisser vers d'autres catégories littéraires. L'exemple de « *tameɣayt* » présente, à titre illustratif, plusieurs emplois attestés au niveau du système générique kabyle : elle peut être exploitée dans la désignation d'un conte, d'une anecdote, ou encore d'une énigme³. Plusieurs cas similaires ont été recensés. M. A. Haddadou évoque le cas de « *taqsiḍt* », terme générique « *qui recouvre plusieurs types de*

¹ Cf. HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.119.

² GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix des lettres*, op.cit, pp.159-160

³ Cf. FROBENIUS Léo, *Contes kabyle, Sagesse*, t.I, trad. FETTA Mokrane, Aix en Provence, Edisud, 1998, p.20.

*récits : la fable, le mythe, le récit hagiographique, le récit moralisateur*¹». Un usage signalé, déjà, auparavant par M. Mammeri qui parle de la dénomination « taqsiḍt » renvoyant, tantôt, à un récit religieux en vers, qu'il qualifie de « petites épopées ²» narrant les exploits de saints personnages (prophètes, saints) ou d'héros historiques, tantôt à d'autres récits d'origine inconnue³. Le nom subit, ainsi, une extension de sens dont la motivation n'est pas toujours perceptible aux premiers abords.

Les dénominations présentent une autre voie d'identification des genres lorsqu'une même catégorie est frappée de plusieurs dénominations. Le conte kabyle en présente plusieurs puisqu'il est, souvent, dénommé « tamacahut » mais aussi « tameayt », ou encore dans certains cas, « taḥkayt ». Cette dernière est, d'ailleurs, l'une des dénominations qui semble avoir subi l'extension sémantique la plus large. Selon M. A. Haddadou, celle-ci peut référer à différentes catégories: « *la légende, la fable, l'histoire drôle, voire le récit historique (cf. tihkayin n lgirra, les récits de la guerre d'Algérie)*⁴ ». Les différentes catégories génériques s'adonnent, ainsi, à une pluri-dénomination. L'exemple de ces trois dénominations, quoiqu'elles réfèrent toutes à la catégorie de conte, dessinent néanmoins des nuances, par rapport aux textes représentés (nous y reviendrons plus loin). Il arrive, toutefois, qu'une même dénomination soit usitée pour désigner des catégories littéraires qui paraissent éloignées, à première vue. Le cas de l'énigme, qui en plus de la désignation de « timseereqt », « tamsefrut », « taqnuzt », etc. peut porter, également, le nom de « tameayt » qui, comme cité précédemment, est généralement attribué à un conte. Et à ce propos, la dénomination de « tamacahut » est également usitée pour désigner une énigme⁵. Le rapport unissant alors les textes se regroupant sous la même dénomination n'est pas toujours un rapport de proximité.

Dans certains cas, la dénomination désignant le genre est perdue, oubliée ou substituée par une autre bien que les textes le représentant continuent plus ou moins d'exister. C'est le cas du mythe. L. Frobenius ayant publié pour la première fois des textes portant l'intitulé *Les mythes de la création et la représentation du monde*⁶ nous informe que la

¹ HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.147.

² Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, p.23.

³ Ibid, pp. 23-24.

⁴ HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.130

⁵ Ibid, p.130. Voir plus loin la définition que propose M. Imarazene de *tameayt*.

⁶ Il s'agit d'un corpus consistant collecté en 1914 et publié entre 1921 et 1922 en allemand. L'accès à ces textes ne se fera qu'à partir de 1995, date à laquelle M. Fetta s'est attelé à la publication des traductions des volumes de L. Frobenius. Cf. OULEBSIR Karim, *Éléments de mythologie kabyle: collecte et essai de*

dénomination « leuh ddenia », fournie par ses informateurs, n'était en réalité qu'une sorte de « pseudonyme » s'étant substitué à la dénomination réelle du genre¹. K. Oulebsir, bien des années plus tard, a également travaillé et collecté un certain nombre de textes répondant de ce genre et a révélé l'absence de terme générique spécifique à cette catégorie et avoue avoir eu recours à quelques motifs qu'il lançait à ses informateurs pour arriver à les orienter vers la catégorie générique désirée². Ses informateurs lui ont présenté des dénominations diverses, allant de « tameayt », « taqsiḍt », ou encore « taḥkayt n sseḥ »³. La dénomination « réelle » répondant de ce genre semble avoir disparu de la nomenclature d'usage des genres littéraires kabyles oraux.

Ces observations démontrent avant tout que le tracé des frontières génériques n'est pas rigide et les genres s'empruntent les noms des uns et des autres mais nullement de manière anarchique puisque la nomination d'un genre est institutionnalisée. Cette motivation est à rechercher, d'abord, au niveau des indices génériques, notamment au niveau des sèmes propres à chaque dénomination (lorsqu'on peut y accéder). Une étude de l'étymologie des différents genres permettrait de relever le type de rapports qu'entretiennent ces dénominations avec les textes dont ils sont porteurs⁴.

La nomenclature établie de la prose kabyle orale est constituée de sept dénominations attestées, à savoir : *tamacahut*, *tameayt*, *taḥkayt*, *tadyant*, *izri*, *taḥaḡet* et *taqsiḍt*. *Tamacahut* reste l'expression majeure de la prose kabyle⁵ dans sa manifestation orale⁶. Comme l'ont noté M. A. Haddadou et M. A. Salhi, l'appellation « *tamacahut* » peut

validation d'un corpus de mythes, Mémoire de magister, BOUAMARA Kamel (dir.), Université Abderrahmane Mira de Béjaïa, 2007-2008, pp.10-11.

¹Cf. ROTH Arlette et BRETEAU Claude, « L'ensemble mythique recueilli par Léo Frobenius, un essai de validation », *Littérature orale arabo-berbère*, CNRS, 1998, n°26, p.310.

² Cf. OULEBSIR Karim, op.cit, p.22.

³ Ibid, p. 48.

⁴ Nous recensons, par exemple, plusieurs hypothèses à propos de l'étymologie de la dénomination « *tamacahut* ». M. A. Haddadou stipule que : « *Si amacahu a la forme des noms d'agent berbère en am-, ahu, lui, semble être une interjection, du genre aha ! «vas-y» par laquelle s'établit la communication entre le conteur et l'auditeur. Rien n'interdit non plus de penser que ahu n'est un mot d'origine enfantine et qu'il a été une dénomination du conte avant de servir de base à la formation de tamacahut. D'ailleurs, dans certains parlars, on emploie aussi pour désigner le conte le mot macahu* ». HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.130. Y. Nacib, de son côté, reprend C. Anta Diop qui s'est penché sur la parenté entre l'égyptien antique et la langue amazighe et propose une interprétation qui gravite autour du thème de la sagesse. Ainsi, « *en égyptien antique ama signifiait écoutez, chahu était la sagesse et tellem le verbe être conjugué à l'impératif à la deuxième personne du pluriel* ». Prenant appui sur ces données, Y. Nacib procède à la traduction de la formule de la conteuse « *Macahu, tellem cahu/ Ecoutez la sagesse et vous serez sages* ». NACIB Youcef, *Aspects du conte et du proverbe amazighs*, Alger, Zyriab, 2016, pp.17-18.

⁵ Nous recensons un texte poétique portant la mention « *tamacahut* ». Il s'agit de *Tamacahut n tsekkurt*. Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, pp.222-224.

⁶ À noter qu'il est considéré comme genre mineur par rapport à *taqsiḍt* et à *l'asefrou*. Cf. MEROLLA Daniella, op.cit, p.111

recouvrir différents types génériques¹. Nous référons, en premier lieu, au type qui fait du merveilleux sa matière principale². Comme toutes les pratiques littéraires orales, sa performance est fortement ritualisée³. Sa narration étant une propriété exclusive des femmes⁴, elle ne se fait guère pendant le jour⁵. Aussi, ce type⁶ est marqué par son style oral, incluant la participation de la gestuelle et de la voix. Les intonations, les hésitations et les silences de l'agent de la performance font partie intégrante de son esthétique. Les répétitions sont présentes avec force et peuvent, parfois, toucher toute une séquence⁷. Les actions s'y succèdent l'une derrière l'autre, usant d'un rythme rapide de la narration engendrant un contenu très rigoureux⁸. Les personnages de *tamacahut* sont stéréotypés, sans épaisseur psychologique⁹. Bon nombre d'entre eux sont « *différents de l'humanité commune, et le plus souvent supérieurs à elle, soit par leur essence, soit par leurs qualités, soit par leurs pouvoirs magiques*¹⁰ ». Le héros est, cependant, toujours jeune¹¹. Concernant la langue, elle est toujours contemporaine mais truffée d'archaïsmes et de tournures vieillies¹². C'est sur la base de ces caractéristiques que C. Lacoste-Dujardin, qualifie le conte kabyle (merveilleux) de « conte fort » dans la mesure où « *tout, style, structure,*

¹Voir HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.130 et SALHI Mohand Akli, *Asegzawal Amezzyan n tsekla*, Tizi Ouzou, l'Odyssée, 2017, p.55

² Cf. HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.115.

³ Elle ne l'est plus, à présent, vu que le conte est, aussi, narré en plein jour.

⁴ Ce fait est noté à l'époque même d'H. Basset qui signale que bien que le conte soit une propriété exclusive des femmes, les hommes les récitent également en vue du travail de la collecte. Il note, toutefois que « *les hommes connaissent très mal les contes, que souvent ils n'ont plus entendu depuis leur enfance, et ne retrouvent qu'en faisant un sérieux effort de mémoire* ». BASSET Henri, *Essai sur la littérature des Berbères*, op.cit, p. 84. Par ailleurs, de nombreux chercheurs vont à l'encontre de cette thèse de la spécialisation féminine de la performance de *tamacahut* qui serait un phénomène plus récent. T. Yacine et M. Virolles développent une hypothèse selon laquelle la caractérisation de ces récits comme propriété féminine est à mettre en corrélation avec l'islamisation progressive de la société kabyle, provoquant une « purification » des pratiques rituelles et « populaires ». Cf. VIROLLES-SOUBES Marie et TITOUHE-YACINE Tassadit, « Initiation et imaginaire sociale en Kabylie », *L'ethnographie*, LXXVIII, n°87-88, 1982, p.206. C. Lacoste-Dujardin signale, également, que le « mépris » que manifestent les hommes à l'encontre de ces contes, représentés comme des « histoires de femmes », est un sentiment relativement récent puisque plusieurs textes ont été collectés auparavant auprès des hommes. Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle : étude ethnologique*, op.cit, p.24. Voir également BOUNFOUR Abdellah et MEROLLA Daniella, « Contes », *Encyclopédie berbère*, n°14, Aix-en-Provence, Edisud, 1994, pp. 2081-2088.

⁵ Selon H. Basset, cette interdiction n'est valable que pour le conte. Cf. BASSET Henri, op.cit, p.83.

⁶Par genre, nous faisons référence à l'ensemble des productions se regroupant sous une dénomination spécifique, tandis que la notion de type est usitée au sens de « sous-genre » pour qualifier les différentes réalisations, se distinguant les unes des autres par un certain nombre de spécificités (liées au texte ou à sa situation de performance) et se manifestant dans le cadre de ce genre.

⁷ Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle : étude ethnologique*, op.cit, p.28

⁸ C. Lacoste-Dujardin considère ces critères comme une marque d'authenticité de ces contes. Ibid, p.39.

⁹ Cf. HADDADOU Mohand Akli, op.cit, pp.136-137.

¹⁰ BASSET Henri, op.cit, p.86.

¹¹ Ibid, p.93.

¹² Cf. HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.139.

*contenu, indissociables, concourent ensemble à produire à l'audition une impression indélébile*¹ ». De part sa fonction morale, plusieurs auteurs ont affirmé que le premier public auquel est destiné *tamacahut*, sont les enfants. M. A. Haddadou argumente ce point de vue en signalant sa morale manichéiste qui caractérise tout son univers². Mais il faut noter que les enfants ne sont destinataires que pour quelques « types » de *tamacahut* vu que nous dénombrons d'autres que les hommes se racontent entre eux (nous le verrons ci-dessous). Néanmoins, ce type prenant pour cadre le merveilleux est porteur de valeurs culturelles et assume, en plus de la fonction de divertissement, celle de transmission de la mémoire collective du groupe. Il faut noter, également, qu'il est le seul où les formules d'ouverture et de clôture sont de rigueur³. Par ailleurs, L. Frobenius recense une autre dénomination désignant ce type de contes. Il s'agit de *tahadjis/tahağet* englobant les « contes articulés autour du thème des ogres, ogresses et autres teriel⁴ ».

Tamacahut est, aussi, une dénomination usitée pour désigner les contes dits d'animaux⁵ comme nous pouvons l'observer dans *Le roman de chacal* de B. Zellal où les textes recueillis sont présentés comme tels. De prime abord, les formules initiales et finales disparaissent dans ce type de contes qui donne à voir des récits plus ou moins courts où les conteurs peuvent être aussi bien des hommes que des femmes⁶. Les personnages, incarnés naturellement par des animaux personnifiés, y sont dotés de traits de portraits stéréotypés⁷. Bien que les humains puissent parfois y apparaître comme personnages sans y occuper de rôle majeur⁸, les monstres y sont toutefois abolis⁹. Récits courts, plaisance, valeur symbolique et morale, sont ainsi les caractéristiques de ce type de *tamacahut*. Leur

¹ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle : étude ethnologique*, op.cit, p.33

² Cf. HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.113.

³ Cf. BASSET Henri, op.cit, p.73-74. L'agent de la performance énonce la formule d'entrée « Amacahu ». Le public récepteur répond « Ahu ». L'agent de la performance reprend « *Win d-innan ahu ad d-yemlil d lhu. tamacahut-iw ad teffey annect usaru* ». La formule de clôture est « *Tamacahut-iw lwad lwad, nniy-tt-id i warraw n leğwad, uccanen ad ten-yenqed Rebbi. Nekkni ad ay-yeefu rebbi* ». DJELLAoui Mohamed, *Tiwsatin timensayin n tesrit taqbaylit (les genres traditionnels de la prose kabyle)*, Alger, HCA, 2007, p.27. Ces deux formules connaissent, également, plusieurs variantes.

⁴ FROBENIUS Léo, op.cit, p.20.

⁵ L. Frobenius présente la dénomination de *Akulas* comme spécifique aux contes dits d'animaux dont il relève, également, la désignation de *Tahkayt n lewhuc* signifiant « *histoires ou anecdotes qui sont arrivées aux animaux* ». Ibid.

⁶ Ibid, p.123.

⁷ Une centaine de ruses pour le chacal et très peu pour le hérisson qui pourtant l'emporte sur lui lorsque ces deux personnages sont confrontés. Ce n'est pas le cas des animaux domestiques (chèvre, mouton) qui sont dans la majorité des cas les victimes du chacal. Le lion prend toujours part aux événements sans s'y situer au premier plan. Naïveté et duperie sont souvent ses caractéristiques. Cf. BASSET Henri, op.cit, pp. 130-147.

⁸ Ibid, p.143.

⁹ Ibid, p.124.

fonction, selon H. Basset, est d' « *égayer [l'esprit] par le récit d'une ruse piquante, par un trait de mœurs, vrai ou faux*¹ ». L'auteur rajoute que le public auquel sont destinés ces contes diffère selon le contenu qu'ils proposent. L'absence ou la présence du chacal comme personnage central avec certaines propriétés bien délimitées détermine, selon lui, le type de public visé. Là où le chacal tient le pôle-position, les textes sont réservés aux adultes. Lorsqu'il n'y prend plus place et que le texte mette en scène « *de petits animaux à qui il arrive des aventures saugrenues*² », il est alors destiné aux enfants, selon H. Basset. L'auteur apporte, toutefois, une nuance en signalant qu'« *il pourra nous arriver encore, assez rarement, de retrouver le chacal dans les contes pour les petits enfants, ou dans celui des animaux errants ; mais ces contes où il tiendra une place secondaire, devenu lui-même personnage de substitution ne gardant aucun trait de son caractère ordinaire, ne font plus, à proprement parler, partie de son histoire*³ ».

Ce qui est présenté comme « contes à rire »⁴ par H. Basset est généralement rendu par la dénomination de *taḥkayt*, racontée par les hommes, à n'importe quel moment de la journée⁵. Celle-ci se distingue du précédant type par rapport à la nature du public auquel elle s'adresse (en l'occurrence les hommes) et au contexte de sa performance qui se fait en plein jour. *Taḥkayt* prend pour cadre la vie quotidienne, donnant, ainsi, les faits pour « réels »⁶. Généralement courts, les textes la composant sont marqués par l'exploitation du contraste pour produire des effets comiques, voir même parodiques dans le but de relater la ruse, la naïveté, la bêtise humaine, etc⁷. Comme le signale H. Basset à propos des textes mettant en scène des personnages religieux : « *chaque histoire de ce genre qui les met en scène est particulièrement piquante, en ce qu'elle représente en une ridicule posture des personnages que l'on est accoutumé à voir plein d'une gravité*⁸ ». Le nombre de

¹Ibid, p.123.

² Ibid, p.140

³ BASSET Henri, op.cit, p.140.

⁴Dans une perspective un peu plus didactique, M. A. Salhi élabore une typologie de *tamacahut* dans laquelle il insère *timucuha n umakun* (contes merveilleux), *timucuha n lḥiwan* (contes d'animaux), *timucuha n teḍsa* (contes à rire), et *timucuha n usefhem* (contes explicatifs). Cf. SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, op.cit, p.53.

⁵ Cf. BASSET Henri, op.cit, p.98.

⁶ H. Basset cite l'exemple des contes de Djeha. Ibid, p.107. Paradoxalement, C. Lacoste-Dujardin exclue les récits de Djeha de la catégorie de conte et les nomme « histoires drôles ». Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle : étude ethnologique*, op.cit, p.41.

⁷ Cf. BASSET Henri, op.cit, p.98. L'auteur avance que lorsque la naïveté et la bêtise humaine sont la source du comique, ces textes cessent, dans la plupart des cas, d'être de véritables contes puisque se résumant le plus souvent à une « situation piquante », racontée en « peu de phrases » et avec de « rapides bons mots ». Ibid, p.105.

⁸ Ibid, p.99.

personnages y est réduit et leurs portraits ne sont le plus souvent que des caricatures¹ mettant en scène la femme, le clerc, le dévot, l'imbécile (ou le faux imbécile), le bouffon, etc². Par ailleurs, l'usage de la dénomination de *tahkayt* n'est pas spécifique à un genre en particulier puisqu'elle est usitée, parfois, au sens général d'histoire, appliquée à différents genres de la prose kabyle orale.

Tameayt est une autre dénomination qui semble correspondre, au niveau diachronique, à un genre bien particulier, différent de *tamacahut*. Selon L. Frobenius, le terme aurait renvoyé, autrefois, à un « *récit destiné à faire passer un message, à enseigner et initier les jeunes à la vie adulte* ». Il fut « *l'apanage des plus âgés de l'assemblée du village* ³ ». En se référant à cette définition, *tameayt* se définirait selon deux critères majeurs : D'abord par le statut du sujet-performant puisque ce genre semble être réservés aux aînés, détenteurs de savoirs et d'expériences qui sont sensées se déverser sur le contenu des textes -deuxième critère identificateur- puisque ceux-ci ont pour fonction de guider les jeunes vers la vie adulte et leur apporter enseignements et sagesse. Dans la même lignée, M. Imarazene propose la définition suivante : « *Tameayt d inzi i d-yufraren seg teqsiṭ ney tamacahut tamecṭuḥt*⁴ ». Il signale que le genre, de forme courte, se distingue de *tamacahut*, de par son contenu touchant à la vie quotidienne. Sa performance peut être sollicitée pour résoudre des conflits entre personnes, entre lignages, entre villages, etc., tout comme elle peut s'effectuer à n'importe quelle occasion et en toute circonstance. Néanmoins, souvent, seuls les proverbes dont sont porteuses les *timeayin* sont évoqués, engendrant la disparition du récit ayant été à leur origine⁵. Un peu plus proche de cette définition, M. A. Haddadou note à propos du terme de *tameayt* que « *S'il désigne parfois le conte, il s'applique avant tout au récit court, généralement réaliste ou alors à visée moralisante. Dans la langue courante, tameayt a le sens de récit, histoire*⁶ ». Bien que cette définition conforte celle de L. Frobenius, elle signale, toutefois, un autre usage. En effet, dans certains espaces géographiques, *tameayt* devient l'équivalent générique de *tamacahut*. L'usage de cette dénomination semble prévaloir en Basse Kabylie (Bejaïa) tandis qu'en *Haute kabylie*, elle

¹H. Basset parle de caricature à propos des contes à rire dont le personnage principal est, souvent, la femme. Ibid, p.103.

² Ibid , p.98.

³ FROBENIUS Léo, op.cit, p.20.

⁴ « *Tameayt est un proverbe découlant d'une taqsiṭ ou d'une petite tamacahut* ». C'est nous qui traduisons. IMARAZENE Moussa, *Timeayin n leqbayel*, Alger, HCA, 2006/2007, p.6.

⁵ Ibid, p.7.

⁶ HADDADOU Mohand Akli, op.cit, pp.130-131.

ne semble « souvent » pas faire fonction (ne serait-ce qu'en synchronie)¹. Cela peut se vérifier, à titre d'exemple, dans un recueil de contes effectué dans la région des At Abbas (Bejaïa)². Trois textes (*Zelgum, Međra n walef, yiwen n umyar yenteđ yef tebladt*) présentés en haute Kabylie sous le nom de *tamacahut*, y sont désignés par la dénomination de *tameayt* qui prend place, à la fois, dans les titres des textes en question mais, aussi, dans leurs formules d'ouverture et de clôture. De la même manière, le recueil de L. Rabdi dont les textes sont puisés de la Kabylie orientale (Aït Wejhan et Aït Slimane) présente, en guise d'ouverture de ces textes, la formule habituelle avec comme désignation générique le terme « *tameayt* » : « *Amacahu, win i d-yennan ahū ad yelhu, yef tameayt n Lunğa yelli-s n tamza*³ ». Ces textes, qu'il s'agisse du premier ou du second recueil, sont longs, imprégnés de merveilleux et de surcroît, racontés par des femmes comme cela y est précisé⁴. Autrement dit, *tameayt* et *tamacahut* référerait à la même réalité littéraire. Mais certains détails manquent encore. La dénomination de *tamacahut* est-elle d'usage dans ces régions où la désignation de *tameayt* se dote de la même signification que la première ? Ces deux dénominations peuvent-elles coexister tout en référant exactement à la même catégorie générique ? Il faudrait une étude plus large des textes en contexte, c'est-à-dire traiter les corpus par région et par période d'autant plus que la dénomination de *tameayt* semble avoir évolué pour voir ses usages se multiplier comme le note L. Frobenius qui observe qu'au XX^{ème} siècle, le terme peut renvoyer à « *une charade, une devinette facétieuse, une anecdote drôle, mais aussi un peu grivoise*⁵ ». Usages corroborés par J.-M. Dallet qui note pour la même désignation générique le sens d'« *anecdote à sens moral. Proverbe. Parabole*⁶ ».

¹ Des exceptions sont, toutefois, à relever. Le corpus collecté par M. Imarazene montre, à titre d'exemple, que la dénomination fait bel et bien fonction en Haute-Kabylie (Tizi Ouzou) en renvoyant à un genre bien particulier. Néanmoins, une enquête plus élargie manque encore pour une meilleure localisation des différentes désignations génériques en usage.

² *Contes merveilleux et fables. Textes nouveaux dans le parler des Ath Abbas, Fichier périodique*, Alger, 1976.

³ RABDI Larbi, *Contes de la tradition orale kabyle*, Paris, l'Harmattan, 2005, p.14.

⁴ Il faudrait rajouter que cette même dénomination peut s'adonner à plus de spécification comme nous l'avons observé plus haut pour *tamacahut*. Nous avons nous même eu l'occasion de collecter un texte dans la région de Bejaïa (Adekkar) qui nous a été présenté par l'informatrice sous la désignation de *tameayt n lekdeb* [littéralement le conte mensonger] qu'H. Basset distingue comme type par rapport à la nature de sa trame narrative qui présente une incohérence se manifestant par le refus de toute logique. La narration y est rapide, enchaînant les paradoxes.

⁵ FROBENIUS Léo, op.cit, p.20.

⁶ DALLET Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Mangellat*, Paris, Sellaf, 1982, p, 532.

L'un des genres de cette prose orale qui a marqué le débat par rapport à son existence est le mythe. Comme nous l'avions signalé au début de ce chapitre, le nom « réel » qui le désigne a disparu et il ne subsiste que la dénomination « Lluṅ n ddenya » dans le recueil de L. Frobenius, par compensation au véritable nom que ses informateurs avaient refusé de divulguer¹. L. Bougchiche traduit ce nom par « *planches, tableau du Monde* ² ». Selon le même auteur, le terme secret serait celui de *tadyant* désignant: « *un récit, un conte mythique, une légende, une histoire plus ou moins véridique* ³ ». Il procède à une reconstruction dénominative qui aboutit à « *tidyanin n uxlaq n ddunit*⁴ /récits de création du monde ». Allant dans le même sens, G. Laoust-Chantréaux parle de *tadyant* comme étant des récits sur les animaux témoignant d'« *une explication étiologique du monde* ⁵ ». Par ailleurs, Y. Alliouï signale, la dénomination d'« *izri/izran* » en relation avec ce genre qu'il définit comme « *un récit religieux qui met souvent en scène, de manière anthropomorphique, le Seigneur Dieu, le "Souverain Suprême" (Agellid Ameqqran)* ⁶ ». Toutefois, H. Basset affirme catégoriquement l'inexistence de mythes dans la société kabyle, à l'exception des rites⁷. Cet auteur ne parlait de mythe que comme « *évocation ou survivance d'autres genres* ⁸ ». Plusieurs auteurs se sont, également, prononcés à ce sujet mais avec beaucoup de réserves. P. Galand-Pernet, qui n'en exclue pas l'existence, pose le facteur de l'islamisation qui aurait une grande part dans le brouillage des pistes⁹. Fait appuyé par C. Lacoste-Dujardin qui, bien qu'elle reconnaisse l'existence des mythes suite au corpus publié par L. Frobenius, proclame carrément la disparition de ce genre en raison de l'islamisation massive de la société kabyle¹⁰. Par ailleurs, D. Merrola, remet en cause l'hypothèse de la transformation générique des mythes en contes et des récits rituels en

¹ Cf. OULEBSIR Karim, op.cit, p.47.

² BOUGCHICHE Lamara, « Glossaire kabyle des termes et des énoncés figurant dans les chapitres liminaires et dans l'ensemble mythique du volume I des *Volksmärchen der Kabylen* (p. 3-114) », *Dossier Léo Frobenius et les « contes kabyles »*, *Littérature Orale Arabo-Berbère*, Paris, CNRS, 1998, n°26, pp.311-312.

³Ibid

⁴Ibid.

⁵LAOUST-CHANTÉRAUX Germaine, *Kabylie côté femmes, la vie féminine à Aït Hichem. 1937-1939*, Paris, 1990, p.113.

⁶ALLIOUI Youcef, op.cit, p.17. L'auteur note, toutefois, que l'usage du terme « izri » a perdu cette spécification pour désigner, au sens général, une histoire ou un récit. Y. Alliouï rajoute que, selon les informations recueillies auprès de son grand-père, le terme « amacahu » peut également être utilisé en guise de formule d'ouverture du conte et du mythe.

⁷ Cf. BASSET Henri, op.cit, pp.176-177..

⁸ MEROLLA Daniella, op.cit, p.134.

⁹ Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.112.

¹⁰ Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, op.cit, p.22.

récits désacralisés, vu que ces deux genres ont, déjà, coexisté ensemble¹. C'est sur cette base qu'elle fonde une opposition entre le mythe et les récits à formules vu que ces derniers sont encore connus du public tandis que les mythes kabyles sont passés d'actualité impliquant, ainsi, « *la clôture définitive et la disparition de la narration anthropologique hors de la création coranique*² ». Cela signifierait que les récits à formules ont continué d'exister tandis que les mythes ont disparu ou se sont adaptés au cadre de la nouvelle religion³. Toutefois, le corpus de K. Oulebsir démontre bel et bien l'existence de textes répondant de ce genre au moment de sa collecte. Cet auteur affirme que les mythes seraient toujours là mais sous une autre forme « désacralisée »⁴. Et c'est justement « *cette déformation qui leur permet de vivre*⁵ ».

Les mythes sont des récits fondateurs retraçant la création du monde, présentant des personnages surnaturels, des dieux et renvoient toujours au temps du commencement. La société les perçoit comme véridiques. Leur performance fut fortement ritualisée⁶ et ne se faisait que de mâle en mâle comme l'affirme K. Oulebsir : « *Dans la société kabyle traditionnelle, lorsque les mythes étaient vécus et perçus comme absolument sacrés et vrais, leur récitation et leur transmission étaient tellement ritualisées que les cérémonies de narration étaient soumises à un conditionnement strict. Parmi ces conditions, on trouve le fait qu'il ne fallait jamais évoquer les mythes en présence de femmes, ou près des demeures*⁷ ». Le mythe est, de ce fait, un genre « sérieux » dont le but n'est guère de divertir⁸.

¹Cf. MEROLLA Daniella, op.cit, p.142.

² Ibid, p.143.

³ Ibid, p.126.

⁴Cf. OULEBSIR Karim, op.cit, p.47. La question qu'il faudrait se poser est de voir à quels niveaux s'est faite cette « adaptation » des récits mythiques leur ayant permis de « survivre » à ce jour.

⁵ Ibid, p.14

⁶ « *Il existe différentes règles pour la récitation des mythes. En premier lieu, récitants et auditeurs doivent placer quelques grains de blé sur la langue. La récitation ne peut avoir lieu que la nuit, et jamais au voisinage d'une femme, et, si possible, en dehors de la ferme. Avant le début de la récitation, lors de la première nuit, on doit sacrifier un coq ; à la fin de la quatrième nuit (on ne peut pas les évoquer plus longtemps), on sacrifie une chèvre ou un mouton castré de petite taille. Si cette prescription n'est pas respectée, toute la famille du récitant meurt, lui seul demeure en vie* ». FROBENIUS Léo, op.cit, p. 207. Le mythe est, donc, un genre fortement ritualisé. H. Genevois offre, à ce propos, une description détaillée du rituel de l'anzar. Cf. GENEVOIS Henri, « Un rite d'obtention de la pluie « La fiancée d'Anzar » », *Actes du deuxième congrès international d'étude des cultures de la méditerranée occidentale*, t. II, S.N.E.D, 1978, pp.379-401.

⁷ OULEBSIR Karim, op.cit, p.37.

⁸ Ibid, p.36.

*Taqsiḍt*¹ est une dénomination appliquée à des textes de différentes natures comme nous l'avions signalé au début². Elle s'applique autant à de longs poèmes-récit³, à des textes (brefs) en prose ou dans certains cas, à des textes en prose alternant quelques passages versifiés. Dans sa forme en prose, *taqsiḍt* peut référer à un récit bref qui serait évoqué comme simple anecdote, dotée d'une moralité (servant le plus souvent à l'argumentation ou à l'édification)⁴. Les digressions et les descriptions y sont absentes et l'épaisseur psychologique des personnages est réduite⁵. Pas de noms pour ces derniers ne serait-ce qu'un sobriquet (*yiwən n urgaz, yiwet n tmeṭṭut*, etc.)⁶. Leur présence se résume à incarner des vérités ou des tendances (la naïveté ou la bêtise, par exemple). M. A. Haddadou cite, à propos des personnages relevant de ce type, qu'ils « *transcendent ainsi leur individualité, devenant les représentants de cette société avec ses caractéristiques culturelles, sociales, religieuses...⁷* ». Le temps de l'histoire peut synthétiser une existence entière ou être circonscrit à un moment donné. Il n'y a, généralement, qu'un seul lieu où se déroule l'action⁸. Ces récits offrent une illusion de la réalité et assument une fonction moralisatrice, qu'elle soit déduite ou donnée de manière explicite (nous pouvons, déjà, observer ici quelques similitudes avec le sens originel de la désignation *tameayt*). Selon le même auteur, *taqsiḍt* est citée contrairement à *tamacahut* qui est narrée⁹. Mais cette désignation s'applique, aussi, pour un type versifié dont les transpositions recensées dans les travaux

¹ J.-M. Dallet rapproche l'étymologie de cette dénomination du mot arabe *Qasida*, renvoyant à une forme poétique préislamique, en langue arabe. Par ailleurs, K. Sadi fait pencher la désignation de *taqsiḍt* plutôt du côté du mot *Qissa* « *abordant l'histoire des personnages bibliques et coraniques : Joseph, Abraham et Moïse* ». SADI Kaci, *Tiqsidin : du texte sacré arabe au texte littéraire kabyle*, SALHI Mohand Akli (dir.), Mémoire de magister, Ummto, 2013, p.116. Par ailleurs, P. Galand-Pernet signale que le nom *taqsiḍt* est apparenté à *Lqisṭ* en chleuh qui peut être, également, de prose ou de poésie (la trame est narrative comme le cas de *lqisṭ* de Fadel et Attouche). Des nuances sont, toutefois, à relever. *Lqisṭ* en chleuh est utilisé, selon l'auteure, pour désigner des fables, des légendes hagiographiques (de prophètes ou de saints locaux), des contes plaisants, des contes à rire (tel qu'il est traduit dans les recueils publiés) tout comme il peut désigner un récit qui n'est tenu, en termes de contenu, par pratiquement aucune contrainte puisqu'il peut narrer « *une aventure, ancienne ou récente, merveilleuse ou non, présentée comme fictive ou réelle* ». GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, Ibid, p.61.

² K. Sadi propose, à ce sujet, une description détaillée des différentes définitions proposées de *taqsiḍt* au sein de la critique littéraire. SADI Kaci, op.cit.

³ La raison pour laquelle ils ont été intégrés dans cet aperçu est la présence de l'élément narratif exploité exclusivement dans ce genre poétique à l'instar des autres.

⁴ Cf. HADDADOU Mohand Akli, op.cit, pp.147-153.

⁵ Ibid, pp.152-153.

⁶ Ibid, p.152.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid, p.149.

⁹ Ibid, p.147.

de recherches sont multiples : légendes¹, petites épopées². M. Mammeri considère cette forme versifiée, composée de très longs poèmes, comme une partie intégrante de la poésie religieuse³. L'auteur, qui qualifie ces textes de « petites épopées », signale leur aspect narratif comme l'une de leurs caractéristiques majeures en plus d'être consacrés le plus généralement au récit d'héros religieux (*Taqsiḍt n sidna Yusef*, *Taqsiḍt n sidna Mussa*, etc.) ou de saints locaux⁴. La tendance est plutôt triomphaliste pour les héros mais il arrive que ces derniers paient leur triomphe au prix de leur vie face à des épreuves tumultueuses, malgré leur vaillance et leur courage⁵. *Taqsiḍt* est, donc, un récit édifiant, généralement long⁶, narrant les miracles de prophètes⁷ et de saints personnages ainsi que les exploits de personnalités historiques. Les personnages repris sont supposés réels et les lieux géographiques ayant abrité leurs exploits sont supposés vrais. M. Mammeri écrit à propos des personnages que met en scène ce type : « *Les héros de Taqsiḍt vivent leur foi dans le drame, ils manifestent tous une espèce d'exaltation euphorique et contagieuse. Ils sont impavides, prompts au sacrifice et néanmoins invulnérables, ils se bâtent à un contre cent et néanmoins sont toujours victorieux, ils sont bons jusqu'à la faiblesse avant l'épreuve, indomptables pendant* ⁸ ». Les textes impliquent, de ce fait, « *un pacte de croyance en leur véracité comme évènements historiques* », ce qui constitue une partie intégrante de leur esthétique⁹. Il faut ajouter que ce critère se rapportant à la véracité des faits est à relativiser vu que le « vrai » du narrateur ne se conforme pas forcément à la vérité historique, comme

¹ En abordant ce genre, H. Basset le scinde en plusieurs sous-catégories intégrant la légende historique, religieuse, hagiographique et explicative¹. Toutefois, comme H. Basset n'admet pas l'existence de mythes en berbère, c'est dans cette dernière catégorie (légende explicative) qu'il range les textes explicitant l'origine mythique de certains phénomènes cosmologiques, animaliers (transformation d'un humain en animal par châtement, par exemple), etc. Cf. BASSET Henri, op.cit, pp.171-179.

² Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, p.23.

³M. Mammeri distingue trois types de la poésie religieuse. Le premier est mystique et d'ordre plus personnel, le second est le dikr « *constitué par une masse de sizains d'édification, chantés le plus souvent sous formes de litanies* » et la *taqsiḍt*. Ibid.

⁴ Ibid. K. Bouamara note que les textes consacrés aux saints hommes relèvent davantage du répertoire des *Iḥsihen*. Cf. BOUAMARA Kamel, op.cit, p.269.

⁵ Ibid, p.25

⁶ *Taqsiḍt n ttuhid* est parmi les textes les plus courts de ce genre (15 vers). Ibid, p.342.

⁷ En optant pour une démarche comparative entre les *tiqsiḍin* et les textes coraniques, K. Sadi montre que l'élaboration de ces textes en kabyle s'effectue par simple traduction (reprise de thèmes et de symboles), par la transformation de certains éléments (versification, amplification et/ou réduction de certaines séquences) ou par la création (comme le cas de *taqsiḍt n sidna Musa*, qui selon K. Sadi ne prend appuie sur aucun texte sacré). Cf. SADI Kaci, op.cit, pp.116-119.

⁸ Ibid, p.24.

⁹ Cf. BOUNFOUR Abdellah, *Introduction à la littérature berbère : Le récit hagiologique*, Louvain/Paris, Peeters, 2005, p.152

le signale D. Merrola¹. Bien plus encore, M. Mammeri signale à propos des *tiqsiḍin* consacrées aux prophètes (celles qu'il traduit, aussi, par légendes religieuses²) qu'elles ne sont pas exemptes de merveilleux qui participe à ce souci d'édification³. Par ailleurs, ces *tiqsiḍin* peuvent revêtir une forme en prose comme l'atteste M. Djellaoui, bien que moins répandue que leur forme en poésie. Il signale que cette forme en prose est liée principalement à l'histoire musulmane, narrant les affrontements entre musulmans et mécréants. Les actions des personnages, bien que supposées vraies, dépassent les frontières du réel. M. Djellaoui cite, par exemple, le texte *Taqsiḍt n sidna Σli* dont l'épée voltigeant dans les airs finit, toujours, par retomber pile-poile sur la tête de l'ennemi⁴.

Une troisième catégorie de textes désignés par la dénomination de *taqsiḍt* alterne structures dialoguées, sous forme versifiée, et passages en prose (le cas de *Taqsiḍt n Σziz d Σzuzu*). Ce type que M. Mammeri traduit par chante-fable (et par « roman » pour le précédant texte) est défini par P. Galand-Pernet comme un « récit en prose où s'insèrent des sixains ou des neuvains⁵ ». Nous quittons ici la veine religieuse et/ou historique et les exploits incroyables des personnages pour un univers plus « réaliste », faisant intervenir des personnages « ordinaires ». Par ailleurs, il existe, selon le M. Mammeri, bon nombre de récits qualifiés de *taqsiḍt* dont l'origine serait inconnue à l'image de *Taqsiḍt n ulyem/Taqsiḍt* du chameau, *Taqsiḍt n wuday isteslem/le Juif converti*, *Taqsiḍt n leḥdaqa ikeysen/la Dame sage*, *Taqsiḍt n Akli Alemmam/l'esclave calomniateur*, *Taqsiḍt n teyzalt/ de la gazelle*⁶. Cette diversité des contenus que proposent les différents types se recoupant sous la même dénomination ont amené K. Bouamara à relever le caractère syncrétique de *taqsiḍt* et à la présenter comme « un archi-genre poétique narratif, de facture toujours

¹Il en est de même pour les genres narratifs oraux de manière générale, qui appellent des degrés de « vérité » plus ou moins variés. Cf. MEROLLA Daniella, op.cit, p.123

²Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, p.339. Les textes désignés par « *taqsiḍt* » dans *Poèmes kabyles anciens*, ne sont pas regroupés dans la même catégorie mais semble surtout intégrer une division qui répond beaucoup plus à des critères de contenu. Les *tiqsiḍin* relatives aux prophètes et à l'islam « classique » sont distinguées (dans des catégories à part) de celles qui traduisent cette foi telle qu'elle est perçue dans l'imaginaire populaire. *Taqsiḍt n wahed u sebein* qui reprend les événements de l'insurrection de 1871 est rangée dans la partie consacrée à la poésie de résistance face à la conquête coloniale. *Aḥeddad Lqalul* figure dans une autre partie dénommée « *Zzman n yiḡil/le temps des cités* ». Voir la table de *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, pp.463-467.

³ Cf. Ibid, p.339

⁴ DJELLAOUÏ Mohamed, *Tiwsatin timensayin n tesrit taqbaylit*, op.cit, p.17.

⁵ GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix des lettres*, op.cit, p.67.

⁶ Cf. MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, p.23. Une étude plus prononcée à ce sujet gagnerait beaucoup à soumettre toute la gamme de textes désignée par la dénomination *taqsiḍt/taqsiḍt* à une analyse fine articulant forme et contenu au sens poétique du terme.

longue et traitant de diverses thématiques (légendes hagiographiques, poésie gnomique, récit historique, amour, etc.)¹ ».

Malgré toutes ces variétés, le système de la prose kabyle orale présente ses propres spécificités. Les différentes catégories génériques exposées ci-dessus sont d'abord unies par la dimension collective qui caractérise l'ensemble des répertoires littéraires oraux. Quoique réactualisé lors de chaque performance (bien qu'il soit soumis à la variation à chaque exécution), le genre oral n'est jamais perçu comme une propriété individuelle et le souvenir de l'auteur premier est souvent égaré, notamment dans le cas de la prose kabyle orale². P. Galand-Pernet note à ce sujet que « *le conteur n'est jamais l'auteur, dans les formes traditionnelles du moins ; il a reçu un texte de ses devanciers, il est au bout d'une chaîne de transmission dont il ne connaît pas l'origine*³ ». Ces genres oraux ont, aussi, en commun la fonction de transmission d'une mémoire collective véhiculant des valeurs et des croyances propres au groupe. Ils visent le plus souvent à faire en sorte que l'institution, qu'elle soit religieuse, morale ou politique, demeure le plus immuable possible⁴. C'est à partir de là que la notion de convenance peut prendre place. Elle se décline comme :

« un accord entre un auteur ou un exécutant (souvent remanieur) et son public, une sorte de convention tacite qui suppose une communauté de culture entre celui qui dit ou chante et celui qui écoute et doit non seulement comprendre le sens du texte, mais en apprécier la forme et participer de la même émotion esthétique. Cela suppose, de la part des deux acteurs de la communication littéraire, une même connaissance des procédés linguistiques et rhétoriques de référence au monde matériel et à la société, ainsi qu'une formation intellectuelle et éthique commune⁵ »

La convenance ne se limite pas seulement au respect des valeurs morales puisqu'elle implique une régulation au niveau de toute la communication littéraire : statut du sujet performant pour chaque genre, types d'auditeurs (qui varient selon l'âge et le sexe), choix des thèmes, etc⁶. La classification des genres s'en trouve, ainsi, fortement conditionnée,

¹ BOUAMARA Kamel, op.cit, p.261.

² Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p. 167

³ Ibid, p.167. Cela n'ôte pas au conteur (performateur) toute emprise auctoriale. Nous savons présentement, grâce aux nombreuses études touchant à la littérature orale, que tout texte porte en lui l'empreinte de son exécutant, engendrant, ainsi, de nombreuses variations lors de chaque performance, au sein du répertoire du même exécutant et bien évidemment d'un exécutant à un autre. Tout un travail de redéfinition de la fonction auctoriale en littérature orale, en se basant sur des pratiques réelles, reste à faire.

⁴ Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.173

⁵ GALAND-PERNET Paulette, « Poésie touarègue, poésie de "convenance" », CHAKER Salem et ZABORSKI Andrej (dir.), *Études berbères et chamito-sémitiques. Mélanges offerts à Karl-G.Prasse*, Paris, Peeters, 2000, p.203.

⁶ Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.177

autant par l'acte de performance lui-même (contexte, gestuelle, voix, etc.) que par les propriétés immanentes au texte (répétitions, constructions directes, thématiques imposées, etc.). À ce propos, D. Merrola invite à reconstituer l'art de la narration berbère en se basant sur la performance qui représente un « *positionnement socioculturel de ce qui est narré (et dans sa forme littéraire spécifique) par rapport au narrateur, à son public et la situation de narration*¹ ». En effet, les genres littéraires oraux sont fortement ritualisés, liés à un contexte d'énonciation (lieu et temps de performance) et entourés d'un ensemble de représentations et de croyances instituant ces pratiques littéraires. Du point de vue des caractéristiques internes des genres, les dichotomies merveilleux/vraisemblance ou encore vraisemblance/factuel devraient, sans doute, être interrogées, dans le cas de cette prose orale, en relation avec les représentations qui participent à l'institution de ces genres. Si *tamacahut* présente un type dont le merveilleux est la règle générale, développant ainsi des événements au-delà du réel, ce n'est toutefois pas le cas du mythe par exemple qui, indépendamment du caractère invraisemblable des actions qu'il peut mettre en scène, est toujours représenté comme « vrai »². La même chose s'applique pour *taqsiḍt* (dans sa forme versifiée) notamment celle consacrée à la variante religieuse et historique, impliquant ce pacte de croyance et un pacte de véridicité en relation avec la mémoire collective et l'identité du groupe (bien qu'elle ne soit pas dépourvue d'éléments du merveilleux). La dimension « factuelle »³ au niveau des textes n'est, donc, pas étrangère à la prose kabyle orale comme nous l'avons observé pour le précédant genre. Tout comme nous avons noté dans les *tiqsiḍin* (récits brefs) cette forme de vraisemblance (interpellant la vie quotidienne) que l'on rencontre le plus souvent dans la prose kabyle écrite, et plus particulièrement, dans *tullist*⁴. *Timucuha n yiyersiwen*/contes d'animaux, bien que mettant en scène des animaux personnifiés n'en sont pas moins dépourvus puisqu'ils retraduisent, par le biais de ces personnages, des comportements humains. En termes de contenu, ces formes font, donc, toutes appel au récit mais en investissant la matière narrative de manière particulière (héros/caricature, narration longue/brève, temps des commencements/quotidienneté des personnages, récit factuel/ récit merveilleux, etc.).

¹ MEROLLA Daniella, op.cit, p.117.

² Cf. OULEBSIR Karim, op.cit, p.30.

³ Dans le cas du récit factuel, G. Genette stipule qu'une « réalité » ou des « événements » doivent préexister à leur mise en récit. Ces événements rapportés sont donnés alors sur le mode mimétique. Cf. GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, pp. 141-168.

⁴ Cf. AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « *Tullist* kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », op.cit, pp.114-120. Voir aussi HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.153.

Cet aperçu du système générique de la prose kabyle orale reste sommaire et nécessiterait en soi une investigation plus poussée. D'abord en distinguant les niveaux diachronique et synchronique de la configuration des genres de la prose. Nous avons pu constater que les dénominations n'ont pas toujours renvoyé aux mêmes réalités littéraires et des extensions sémantiques, élargissant le champ d'application de certaines dénominations, ont été observées. Le degré de régulation de ces formes littéraires par rapport au poids qu'infligeait le système de la convenance n'est plus aussi imposant, affaiblissant le degré de ritualisation de certains genres et la quasi-disparition d'autres genres, comme pour le mythe (lié également à tout un processus de mutation de la société kabyle et de ses structures). Il reste, également, à analyser la distribution régionale des dénominations et leur évolution en les inscrivant dans une étude très prononcée des étymologies. Tout un travail d'observation et d'analyse des dénominations telles qu'elles sont véhiculées (et traduites) par les recueils reste à faire. Un retour aux textes s'impose, également, pour une mise en relation des dénominations avec les contenus et les formes textuelles (merveilleux, vraisemblance, factuel, etc.).

II. La naissance d'une prose kabyle écrite

Les développements précédents peuvent, par moments, paraître en marge de notre problématique, mais ce brossage reste indispensable à la compréhension de l'évolution du système littéraire kabyle. Avec l'avènement de la colonisation, la littérature kabyle orale était de plus en plus en déclin vu l'effondrement des structures sociales qui maintenaient sa transmission. Mais elle ne fut pas relayée, aussitôt, par une littérature écrite puisque l'élaboration de cette dernière ne suivit pas immédiatement les débuts de l'activité de la collecte (enclenchée au XIX^{ème} siècle). En effet, il fallait attendre l'avènement des premiers instituteurs kabyles pour voir s'esquisser les éléments d'une prose écrite à travers des textes comme ceux de S. Boulifa (*Cf. Partie II.1*) prenant appui sur une matière orale qui, une fois retravaillée, s'était dotée d'un style personnel, marqué par la disparition des formules initiales, l'insertion de réflexions intérieures des personnages, le recours au discours indirect, etc¹. Ce sera, toutefois, le théâtre radiophonique kabyle, né durant les années 1940

¹D. Merrola reprend, ici, les résultats de l'analyse de C. Lacoste-Dujardin (1985) et la comparaison qu'elle a faite d'un texte oral et d'un texte écrit figurant dans *La méthode de langue kabyle* de Boulifa (1913). *Cf. MEROLLA Daniella, op.cit, p.39.*

au niveau de la radio nationale « chaîne II »¹ (soit 20 ans après la naissance du théâtre algérien), qui servira, à la fois, d'une étape et d'une catégorie ayant joué un rôle transitoire vers de nouvelles formes d'expression². D'abord par sa transmission qui se faisait par le truchement d'une « oralité médiatisée³ », rendant plus accessible l'expérience de cette nouvelle forme d'expression mais, également, par la nature même de cette dernière dont certains éléments rappellent des formes « pré-théâtrales » notables lors des rites et des célébrations religieuses (telle la fête de l'Achoura), ou lors de certaines pratiques rituelles (tel l'*Anzar*) ou encore dans les joutes⁴. C'est ce qu'exprime Muḥend U Yehya : « *Si on se rappelle le traditionnel amghar uceqquf et, plus près de nous, les pièces radiophoniques diffusées par la chaîne II, on peut ajouter aussi que le théâtre ne nous est pas, en fait, totalement inconnu*⁵ ». Toutefois, la première production écrite véritable est attribuée unanimement à B. Ait Ali étant donné qu'elle présente les éléments d'une littérature nouvelle (marquée par la rupture de la convenance, la prédominance de la vraisemblance, le développement de l'individualité des personnages, la profusion des digressions, etc.) et épouse de nouveaux genres littéraires tels *tullist*, *amezgun*, *l'ungal*, etc.⁶

II.1. Les prémisses des questionnements sur le roman

Raconter la naissance et retracer la généalogie des genres littéraires kabyles écrits nous obligent à revenir au temps des commencements. Les genres composant la prose kabyle écrite ont pris place dans le système générique en tant que formes exclusivement originales bien que certaines et/ou plusieurs de leurs caractéristiques sont décelables, également, au niveau de la prose kabyle orale⁷. À ce propos, certains auteurs se sont posés, très tôt, la question des prémisses du *roman* au sein de la configuration générique kabyle. Le choix de

¹Cf. LAOUFI Amar, *Récriture, traduction et adaptation en littérature kabyle : cas de Si Lehlu de Mohia*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2012, pp.46-52.

²P. Casanova note que « *le recours au théâtre dans des situations d'émergence nationale s'impose comme une solution presque universelle pour les fondateurs littéraires* ». CASANOVA Pascale, op.cit, p.326.

³L'oralité médiatisée renvoie à toute forme d'oralité différée dans le temps et dans l'espace par le biais de moyens technologiques (radio, cassette, Cédérom, etc.). Cf. ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

⁴ LAOUFI Amar, op.cit, p.53.

⁵OU YAHIA Mohand, « Entretien de Muḥend U Yehia », propos recueillis par SADI Hend, *Tafsut*, n°5, 1985, p.45.

⁶ La naissance de nouveaux genres ne constitue, toutefois, qu'une voie parmi d'autres, de la modernisation de la prose kabyle. Celle-ci étant, également, assurée par l'activité de transcription des contes, de la recomposition des textes traditionnels et de la reprise de l'architexte de genres oraux traditionnels. Cf. SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose kabyle », op.cit, pp.244-251.

⁷ Voir à ce propos AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « *Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus* », op.cit. Et LAOUFI Amar, op.cit, pp.46-53

parler de « roman » et non d'*ungal* est loin d'être arbitraire. En effet, ces interrogations datent (notamment pour le cas d'H. Basset) d'une époque où l'*ungal*, en tant que dénomination et formulation génériques, n'était pas encore en place. H. Basset s'interroge sur cette catégorie de roman à propos de l'ouvrage *Le roman de chacal* de B. Zellal¹. Considérant ce texte comme une « tentative » d'écriture d'un roman, il dénonce l'absence d'un ensemble, d'une unité et d'une trame narrative complexe. Il écrit que « *dans cette ébauche du roman de chacal, la seule unité, c'est ce personnage, et ce n'est point suffisant. Il y a des parties complètes, il n'y a pas un ensemble*² ». Il rajoute : « *l'individualité du héros est peu développée au fond ; et la trame du roman, à peine ébauchée, se brise en mille morceaux*³ ». Ce qu'il reproche au texte, en gros, est l'absence d'une activité créatrice qui organiserait cette matière en roman⁴. Y avait-il réellement une intention de produire un roman par B. Zellal? Ce n'était pas le cas selon K. Naït Zerrad qui, dans son étude sur le nom du chacal en berbère, affirme que *Le roman de chacal* est une construction faite sur le modèle du *roman de Renart*⁵. Ce dernier (dont le personnage central est le renard comme le titre l'indique) se présente en une série de récits versifiés de différents auteurs⁶. Et la désignation de « roman » pour le texte d'origine n'avait pour source que la langue romane dans laquelle il était composé⁷. H. Basset notait dans son ouvrage plusieurs thèmes similaires entre *Le roman de chacal* et *Le roman de Renart*. Des similitudes qu'il relève d'ailleurs un peu partout en Berbérie⁸. Toutefois, T. Yacine, bien qu'elle signale cette similitude des deux textes dans l'introduction de la seconde édition du *Roman de chacal*, présente, par ailleurs, l'ouvrage de B. Zellal comme un « roman », marqué par des aventures où règne l'imagination⁹ : « *Comme son titre l'indique, l'histoire de Chacal est un roman, c'est-à-dire une œuvre narrative où règnent l'aventure, l'imagination et la passion. "Roman" au Moyen Age, désignait un genre littéraire, le récit d'une succession*

¹B. Zellal fut écolier chez les Pères blancs. Il obtient son brevet et fréquente l'École Normale pour devenir instituteur. Après avoir effectué une licence d'arabe, il décrocha un diplôme supérieur en berbère. Il est nommé comme professeur d'arabe à Blida, à partir de 1928. Cf. YACINE Tassadit, « Introduction » à ZELLAL Brahim, *Le roman de chacal*, Tizi Ouzou, Achab, 2010, p.11

² BASSET Henri, op.cit, p.146.

³ Ibid.

⁴Ibid, p.244

⁵Cf. NAIT ZERRAD Kamel, « Le nom du chacal en berbère », *Mohia, Esquisse d'un portrait, Tifin*, Tizi Ouzou, Achab, 2011, p.198.

⁶ Certains de ces textes sont anonymes.

⁷Cf. ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.680.

⁸Cf. L'une de ces similitudes qu'évoque H. Basset se rapporte au type de relation qu'entretient le chacal et le hérisson qui « *sont associés pour tout, pour travailler honnêtement, pour voyager, ou pour faire leurs mauvais coups* ». BASSET Henri, op.cit, p.130.

⁹YACINE Tassadit, « Introduction » à ZELLAL Brahim, op.cit, p.09.

*d'aventures*¹ ». T. Yacine fonde cette relation d'appartenance sur une définition circonscrite à une période bien précise de l'histoire du roman français et dans laquelle une panoplie d'autres genres peut se recouper si elle se retrouve transposée à la littérature kabyle². En effet, les textes présentés par B. Zellal mettent en scène des animaux personnifiés représentant chacun des qualités ou des tares humaines. Unité et cohérence caractérisent l'ensemble de l'œuvre et les passions dont parlent T. Yacine, dans la définition qu'elle propose du roman, ne se matérialisent dans le texte que par des traits de portraits stéréotypés. L'intrigue est constituée d'une succession d'épisodes dont l'élément commun est la récurrence du personnage du chacal. Le fil conducteur tient à cette « animosité » entre le lion et le chacal, sanctionnée à la fin de l'histoire par la mort du premier personnage. Par ailleurs, cette similitude qu'évoque le titre du *roman de chacal* par rapport au *roman de Renart* est représentée, également par T. Yacine, comme la volonté de B. Zellal d'affirmer une « égalité de culture » par la reprise d'un titre aussi connu que celui-ci³. Cette hypothèse semble se soutenir davantage d'autant plus que lors des premières pages de l'ouvrage, B. Zellal n'opte pour aucune autre désignation que celle de *timucuha*⁴. Dans sa table chronologique, le père Lanfry⁵ assigne, de la même manière, la mention « *timucuha n wuccen* » au *Roman de chacal*. Tout se joue, donc, sur le titre de l'ouvrage de B. Zellal qui s'apparenterait, finalement, beaucoup plus à une position idéologique vis-à-vis de la culture dominante, qu'à une entreprise d'écriture romanesque. Cela rejoindrait les réflexions de T. Yacine qui explique que : « *Reprendre un titre très connu n'est pas en tout point innocent et peut avoir plusieurs significations, en particulier revendiquer une égalité ou mettre en question les valeurs reçues –ce qui, dans le contexte de l'époque, était une hérésie* ⁶ ». Ceci ne nous empêche pas pour autant d'explorer les textes en question. *Le roman de chacal* comprend quatre parties : *Tamacahut n wuccen d yizem*, *tamacahut n wuccen d yinisi*, *tamacahut n wuccen d ugdi*, *tamacahut n wuccen d yizem*. Chacune d'entre-elles est composée d'un ensemble cohérent qui met à chaque fois en scène les

¹ Ibid, p.09. Signalons qu'elle apporte la précision que cette définition est apparentée au roman à l'époque du moyen âge.

² Les *timucuha* et les *tiqsiḍin* (*Taqsiḍt n Youcef*, *Taqsiḍt n Mussa*) peuvent, par exemple, se reconnaître dans cette définition.

³ YACINE-TITOUHE Tassadit, *Chacal ou la ruse des dominés*, Paris, La Découverte, 2001, p.22.

⁴ « *Tigi d timucuha n udrar n Ġerġer* ». ZELLAL Brahim, op.cit, p.24. Chacune des parties de l'ouvrage porte, aussi, la mention « *tamacahut* ».

⁵ « *Le roman de chacal-timucuha bbuccen. Contribution à l'étude du folklore maghrébin. K. Iwadhiyen (Ouadhias). Brahim Zellal. Textes accompagnés d'une traduction, et de notes signées J.M.D., 124p. Les deux dernières pages présentent une Table qui détaille les titres des contes et des épisodes* ». LANFRY Jacques, op.cit, p.49.

⁶ YACINE Tassadit, « Introduction » à Brahim Zellal, op.cit, p.13.

personnages évoqués dans les titres. La première et la dernière parties servent respectivement d'ouverture et de clôture à cet ensemble¹. Bien qu'il s'agisse de textes relevant de la littérature orale², ils ne sont pas exempts de nombreux détails qui révèlent l'usage de certains procédés souvent associés à la prose écrite de manière exclusive. En effet, nous pouvons retrouver, à titre d'exemple, quelques petits passages descriptifs³, quelques commentaires du narrateur permettant d'accéder à l'intériorité de certains personnages (bien que cela ne permette pas pour autant de construire leur épaisseur psychologique)⁴, la nomination de certains personnages comme celui d'*uccay* (*Rabeh*)⁵, la pluri-nomination d'autres personnages comme le chacal⁶ (*Si Mhemmed/Mhemmed, Ben Yequb*). Le discours du chacal est, par moments, marqué par une certaine longueur. Ces éléments suggèrent une intervention de B. Zellal sur ces textes oraux, marquant, ainsi, un moment historique important au niveau de la poétique des textes de la littérature kabyle. Néanmoins, à l'exception de ces quelques éléments d'ordre poétique, rien ne diffère ces textes des autres du même type de la prose kabyle orale pour les envisager en tant qu'écriture romanesque.

À l'occasion de son travail sur Si Mohand, M. Mammeri glisse une remarque de taille à propos de l'un des textes de ce poète. L'exemple qu'il fournit est celui de *Taqsiḍt n Eziz d Ezuzu*, qu'il qualifie de roman: « *Il y a toute une littérature pour jeunes gens, faites de dialogues en vers de deux amants, insérés dans la trame d'un récit plus ou moins*

¹ Les textes composant la première partie servent à expliciter les raisons ayant fait du chacal l'ennemi juré du lion. Ces deux personnages se croisent à nouveau dans la dernière partie qui servira de clôture à l'ensemble (par la mort du lion).

² La collecte fut établie dès 1920 et l'élaboration du recueil s'est faite en 1942 mais la publication ne se concrétisera qu'en 1964. La collecte s'est étalée sur une durée de 20ans. Elle se concentrera sur plusieurs régions : At Aissi, Tizi Hibel, At Yenni, Iwadhiyen bien que le principal point de collecte demeure celui des At Sedqa. Ibid, pp.10-12.

³ « *Tusa-d tefsut : tezzegzew tmurt, teğguğğeg, fsant tjur, ttarwen lewhuc.* ». « Vint le printemps. La terre se couvrit de verdure et de fleurs, les arbres de feuilles tendres ; les bêtes eurent leurs petits ». Ibid, pp. 30.-31.

⁴ « *Tayaziḍt ur as-d-terri imiren merrey wala messus, lameena tger-d tinexas ; yessexser-as nniya* ». « La poule ne lui répondit rien sur le moment, mais elle poussa des soupirs : il lui avait fait perdre la foi ! ». Ibid, pp. 32-33. « *Lameena ayen yebya Rebbi ad yeqru : urant* ». « mais ce qui devait arriver arriva. C'était écrit ». Ibid, pp.28-29. Ou encore : « *Mi twalaḍ anyir-is yekres, bnu yef yiman-ik ! (yas ar anyir n yilef dayem ikerres!)* ». « Quand tu lui verras la mine renfrognée, dit-il, tiens-toi sur tes gardes ! Et tout le monde sait que le sanglier a toujours la mine refrognée ». Ibid, p.36-37.

⁵ Ibid, p.108.

⁶ La nomination de quelques personnages (notamment pour le chacal) est une caractéristique courante des contes d'animaux comme le signale H. Basset à propos du chacal qui « *porte différents noms humains : il est populaire en Kabylie sous celui de Mohand (Mohammed) ; il est, dans le Rif, l'oncle Yayia ; Ali ben Yousef ou Si Ali, chez les Beni Snous ou les Zkara, etc.* ». Cf. BASSET Henri, op.cit, p.128.

romanesque. Un exemple typique du genre est celui que l'on appelle le roman d'Aziz et Azouzou (*taqsit n Aaziz d Aazuzu*)¹».

Le personnage de Σziz , le plus jeune de ses frères, s'est épris de $\Sigma zuzu$ qui, non seulement appartenait à un *sof* adverse au sien mais fut, également, mariée par son père à un homme appartenant à leur *sof*. Elle s'insurgea et retourna au domicile familial, suite à quoi, l'union des deux jeunes amoureux fut acceptée. Σziz ne daigna plus, par la suite, aller travailler suite à son affaiblissement, suscitant ainsi la colère de ses frères. Poussé et encouragé par son épouse, il se rendit au centre le plus proche mais des jours passèrent sans qu'il ne revienne jusqu'au moment où on le retrouva, inconscient. Le soir, il reprit conscience le temps d'un instant, au contact des larmes de $\Sigma zuzu$ sur sa joue avant qu'il ne succombe juste après. Ce récit est traversé par plusieurs neuvains représentant les échanges dialogiques entre les deux personnages². M. Mammeri formule plusieurs hypothèses postulant une activité créatrice de Si Mohand mêlant prose et poésie, ou encore la création d'un récit par un auteur anonyme dans lequel les poèmes de Si Mohand y auraient été empruntés. La troisième hypothèse serait que *Taqsit n Σziz d $\Sigma zuzu$* soit une adaptation d'expériences réelles faite par Si Mohand à la demande des personnes concernées³. Il faut signaler que l'objet de l'ouvrage de M. Mammeri n'est nullement consacré à la question du roman et les arguments avancés pour cette affirmation se limitent à la nature de la trame narrative que présente ce texte. Cette dernière est « vraisemblable » mais la matière demeure insolite vu la fin tragique marquée par la mort du personnage de Σziz . Il y a une forte présence de l'aspect dialogique sous forme d'échanges versifiés entre les deux personnages vacillant entre des descriptions de portraits et l'expression des passions. P. Galand-Pernet, bien qu'elle souligne la spécificité de ce texte qui relèverait d'un genre particulier⁴ mêlant prose et poésie, opère, toutefois, un rapprochement avec quelques contes algériens. Elle signale que : « *la distribution des vers, sinon leur contenu dialogué n'est pas sans rappeler une structure narrative importante, celle des "moments*

¹ MAMMERI Mouloud, *Les isefra de Si-Mohand*, Tizi Ouzou, Mehdi, 2009, p. 93. L'un des poèmes composant ce récit fut collecté (dans l'une de ses variantes) par S. Boulifa qui le classe dans la catégorie d'« auteurs divers ». Néanmoins, M. Mammeri signale que ce poème, dans la forme qu'il a lui-même publié, est toujours attribué à Si Mohand. Ibid, p.98

²Ibid, pp.93-98.

³ M. Mammeri note, cependant, qu'aucun élément n'est disponible pour faire pencher l'une de ces hypothèses en faveur des autres. Ibid, p.98.

⁴ Elle signale à propos de *Taqsit n Σziz d $\Sigma zuzu$* que « *ce texte narratif caractérisé par l'emploi alterné de la prose et des vers et par ses usages apparaît bien comme un type à part, un "genre" défini par une forme et un usage qu'il soit une création mohandienne ou une création à partir des isefra de Mohand et des textes narratifs par ailleurs attestés* ». GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.69.

rhétoriques" étudiés par Micheline Galley dans des contes algériens (de l'ouarsenis, en arabe), où un changement d'épisode ou tel autre moment important de l'action est marqué par une recherche rhétorique particulière en prose ou en vers¹ ». S'agit-il, par conséquent, d'un roman ou pas? Il faudrait rappeler, tout d'abord, que le texte fut performé, reçu et perçu en tant que genre relevant de *taqsîdt*, autrement dit, un genre bien spécifique et déjà institutionnalisé au sein de la littérature kabyle orale. Est-il possible de le qualifier de roman? À cette question subsiste une autre interrogation relative à l'usage de l'étiquette de « roman ». M. Mammeri entendait-il par cet usage la catégorie générique de roman ou référait-il à son acception thématique, autrement-dit, à l'aspect sentimental et aventureux de la trame narrative, l'envisageant de ce fait, comme une romance. Comme il a été présenté dans l'introduction de cette étude, le romanesque renvoie également à « un évènement hors du commun, une personne "romanesque" est une personne exaltée, nous dirions "romantique" ² ». Cette hypothèse semblerait être plus plausible vu la qualification de ce texte, par M. Mammeri, de « Roméo et Juliette berbère ³ ». Nous pouvons d'ores et déjà observer que la transposition générique de « taqsîdt » en langue française se décline en une pluralité de désignations dans l'ouvrage de M. Mammeri: chantefable, roman, etc. Il faut signaler, à ce propos, que l'ouvrage en question fut publié en 1969 et qu'il est question, ici, d'un auteur qui n'a guère cessé d'interroger et de réinterroger ses positionnements méthodologiques vis-à-vis de la culture occidentale autant par rapport à la méthode « scientifique » héritée de cette même culture qu'aux procédés de descriptions des littératures orales, chose qu'il est possible de noter à partir des années 1980 dans de nombreux travaux de M. Mammeri⁴.

II.2. L'ungal : genre nouveau ? Émergent ? Emprunté ?

Bien que l'ungal soit de naissance récente, il n'est, toutefois, pas né *ex nihilo*. Des structures antérieures avaient bien permis sa composition. M. Mammeri note dans *Poèmes kabyles anciens* à propos des nouveaux genres écrits: « qu'il a bien fallu que quelque chose arrivât du fond des siècles jusqu'aux créateurs actuels et leur ménageât des structures

¹ Ibid, p.239.

² GILLE Philippe, op.cit, p.90.

³ MAMMERI Mouloud, *Les isefra de Si-Mohand*, op.cit, p.98

⁴ P. Galand-Pernet avait, déjà, rapporté la critique qu'avait adressée M. Mammeri à l'égard de l'anthropologie occidentale bien qu'il eut, lui-même, recours à certains « procédés opératoires » par nécessité. Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.253.

d'accueil, ne fût-ce que l'instrument d'expression¹ ». L'ungal est un genre en prose. Cette affirmation semble aller de soi. Mais cette forme en prose s'accapare d'une vocation qui, de manière générale, tend à représenter le monde « réel » sous une forme fictive, en se présentant comme la vectrice de préoccupations sociales et identitaires (Cf. Partie III.1). Des genres kabyles en prose orale, il y en a plusieurs comme nous avons pu l'observer mais il semblerait que ce soit la poésie orale qui fut utilisée pour rendre compte de ce qui se passait autour du groupe². Comme l'affirme P. Galand-Pernet : « *Ces fonctions, c'est la poésie qui les assume, c'est elle qui est reflet d'époque ou évasion, elle qui nourrit les vertus traditionnelles ou les aspirations aux idéals modernes³* ». En effet, *tamacahut*/conte, forme par excellence de la prose orale traditionnelle, est réputée pour le retard qu'elle accumule sur l'évolution du groupe⁴ contrairement à la poésie, plus apte à épouser le moment et à en rendre compte. P. Galand-Pernet évoque, ainsi, la maniabilité de la poésie et sa souplesse qui la rendent très réceptive à d'innombrables contenus. De surcroît, la « cohérence » qui structure le poème berbère ne répond pas du tout aux mêmes exigences du conte, régi par les contraintes de la logique narrative⁵. Comme le note la même auteure : « *Sans doute les contes berbères, nous l'avons vu, évoluent-ils, ils reçoivent des additions, souffrent de mutilations, intervertissent certains épisodes, mais la pression de la chaîne syntagmatique, du déroulement, est certainement plus forte (et de nature différente) dans le conte que dans le poème berbère⁶* ». Par opposition, la poésie, semble se libérer plus facilement étant donné qu'elle est dotée, comme toutes les poésies berbères, d'une « *liberté de la thématique vis-à-vis de la forme⁷* », suivant ainsi plus facilement l'évolution du groupe⁸. D'ailleurs, c'est dans la chanson kabyle « engagée » que se sont déversées les premières thématiques identitaires traduisant le contexte revendicatif des années 1970/1980 et bien avant. De plus, la poésie a souvent été le premier recours de certains

¹ MAMMERRI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, p.12

² M. Mammeri explique que dans les cultures à tradition orale, le vers, vu sa facilité de reproduction, est le procédé utilisé pour la conservation d'un quelconque événement ou tout élément nécessitant d'être sauvegardé (traités de dogme islamique, chroniques d'histoire, etc.). Cf. MAMMERRI Mouloud, « Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ? », op.cit, p.231.

³ GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », op.cit, p.312-325, p.319).

⁴ Ibid, p.318.

⁵ Ibid, pp. 319-321.

⁶ Ibid, p.320.

⁷ Ibid.

⁸ « *Le conte évolue sans doute plus lentement ; le retard qu'il prend sur l'évolution du groupe auquel il appartient est bien connu* ». Ibid, p.318.

auteurs avant de se convertir vers l'écriture de l'*ungal*¹. Néanmoins, P. Galand-Pernet n'avait pas manqué de remarquer tout le potentiel du conte qui permettait au conteur(se) d'y déverser tout son talent pour charmer son auditoire². Elle signale, à ce propos, qu'au-delà de sa fonction éthique et du temps souvent révolu auquel il renvoie, « *il ouvre néanmoins la voie à une révolution, l'apparition d'une prose littéraire*³ ». Il n'est, par conséquent, pas « *une forme vide, mais un cadre artistique tout prêt à se libérer pour recevoir d'autres contenus, mais aussi à se modifier et à s'enrichir pour donner naissance à d'autres variétés de narration*⁴ ». *Lwali n udrar* de B. Aït Ali vient confirmer ce postulat. La structure du récit enchâssé le composant, prenant pour base le conte comme cadre, semble s'assouplir, non seulement, devant ses nombreuses contraintes au niveau poétique⁵ (rythme long de la narration, portraits psychologiques bien développés des personnages (Cf. Partie IV.)), mais aussi au niveau de son rapport au « réel », instaurant dès le début les éléments d'une écriture « réaliste ».

Nous avons observé, au préalable, que les genres de la prose kabyle orale interpellaient différents niveaux du « réel », allant d'abord du factuel pour les *tiqsiḍin* (dans sa forme versifiée), en passant par cette teinte « vraisemblable » encadrant la quotidienneté des personnages dans certains genres comme *taqsiḍt* (dans sa forme en prose), pour rompre totalement avec le réel et recourir au merveilleux dans les *timucuha*. Mais l'*ungal* s'accapare de thématiques existentielles, sociales et identitaires et prend place dans le système générique comme genre « sérieux », se souciant davantage de peindre les préoccupations et les aspirations de la société kabyle. Il assume, également, cette fonction de satire (sociale, politique) très prisée de la littérature kabyle contemporaine. Néanmoins, la satire n'est pas l'apanage exclusif de cette dernière, elle est encore moins une fonction « nouvelle » de cette littérature. Bien qu'étant fortement des littératures de la convenance, invitant le plus souvent à la préservation de l'institution traditionnelle sous ses différents aspects culturels, religieux, moraux, la satire était déjà d'usage dans la littérature berbère traditionnelle bien que souvent réservée aux marginalisés du groupe (les déviants) ou les

¹L'œuvre première de S. Zenia fut un recueil de poésie (*Tirga n Yidir*, 1993). Bien qu'il continue encore à publier de la poésie aux côtés de sa production romanesque, ce n'est pas le cas d'A. Mezdad qui, à l'exception de son premier recueil *Tafunast Igujilen* (1978) et de quelques poèmes diffusés sur la cyber-revue *Ayamun*, se consacre davantage à la publication d'*ungal* en plus d'un recueil de nouvelles (*Tuyalin*, 2003)

²Cf. GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », op.cit, p.318.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Voir également AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit.

étrangers (le colonisateur, entre autres)¹. Comme le note P. Galand-Pernet : « *les genres modernes, théâtre ou roman, ne sont pas les seuls à posséder ce pouvoir critique, les formes traditionnelles comme les poèmes satiriques ou politiques, que perpétuent les compositeurs actuels, n'en étaient nullement dépourvues* ² ». Par ailleurs, l'ungal, n'a pas pour autant totalement abandonner cette fonction didactique, prisée de *tamacahut*, puisqu'en reprenant des thématiques existentielles comme l'identité ou la critique sociale, il peut contribuer à provoquer un « éveil critique ³ ». Néanmoins, malgré la reprise de certains traits attestés dans le système oral traditionnel, l'ungal n'est, toutefois, pas représenté par une forme de la prose littéraire orale dont il serait « directement » le dérivé. En tant que forme générique, il est, donc, totalement nouveau, opérant ainsi d'abord une rupture d'ordre « textuelle » avec *Lwali n udrar*, se distinguant parfaitement des genres oraux en prose (Cf. Partie IV). Une rupture qui sera, par la suite, terminologique une fois la dénomination d'« ungal » forgée et transposée aux textes, attestant cette catégorie comme une forme nouvelle au sein de la littérature kabyle écrite⁴. Un autre sème est, également, entendu par l'expression de « genre nouveau »: celui d'une forme qui aurait supplanté et remplacé un autre genre. Dans le cas de la littérature kabyle, les genres oraux sont contemporains de cette littérature écrite et coexistent ensemble, dans le même système littéraire. Mais il semble que ces nouveaux genres⁵ soient la nouvelle alternative à l'expression du groupe devant l'altération de la fonction sociale des genres oraux dont la majeure partie n'est performée qu'à titre occasionnel⁶.

L'ungal est, aussi, souvent représenté comme un genre émergent. C'est en faveur des bouleversements et des mutations que connaît une société, impliquant la montée de « nouvelles » voix, que l'on voit s'inscrire dans les discours le concept d'émergence. Par ailleurs, ses nombreux usages l'ont chargé de nombreuses significations qu'il en devient parfois incommode d'en discerner le fonctionnement. L'émergence est, souvent, assimilée à « nouveauté ». Or, émergence et nouveauté ne sont pas interchangeable. L'émergence est, généralement, invoquée pour parler des « nouvelles » littératures s'insérant de façon

¹ Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, Des voix des lettres*, op.cit, p.173.

² Ibid, p.175.

³ Ibid, p.173.

⁴ Mais le caractère de quelque chose qui est représenté comme nouveau est d'une durée déterminée, et finit avec le temps, par acquérir une ancienneté et ne plus être perçu comme inédit.

⁵ Nous pouvons, également, y additionner la chanson kabyle.

⁶ Cf. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit.

« indéterminée » à la périphérie d'un espace central, d'où son usage fréquent à l'occasion de discours autour des littératures négro-africaines, des littératures post-coloniales, ethniques, régionales, etc¹. La langue anglaise distingue, toutefois, deux termes faisant interpellier, chacun à leur tour, deux acceptions plus ou moins différentes -mais néanmoins complémentaires- du concept d'émergence. *Emerging literature* réfère à la mobilité pouvant frapper une littérature donnée, s'insérant dans un mouvement de construction ou de reconstruction pouvant se manifester sous forme de renouvellement de ses formes génériques, de ses modes d'existence, des contenus traités, etc. *Emerging literature* s'applique, de ce fait, à une littérature en mouvement dont le processus est encore inachevé². Pris sous cette acception, ce concept peut s'appliquer à l'*ungal* dans la mesure où, relevant d'un mode de production de l'écrit n'ayant investi la littérature kabyle que depuis le XX^{ème} siècle, il prend place dans un champ littéraire en construction, encore en phase de renouvellement dans ses modes de production, de diffusion et de réception. Par ailleurs, la langue anglaise distingue *emerging literature* de *emergent literature* assimilant « le phénomène à une science des émergents³ ». Cette acception, de nature plus philosophique, s'applique dès lors que dans le processus d'évolution d'un système (société, littérature, organisme, etc.), certaines propriétés apparaissent de manière indéterminée, voire imprévisibles, et se donnent à voir comme innovatrices par rapport à un niveau de formation antérieur sans qu'elles ne puissent pour autant être expliquées par un simple rapport de causalité. Commençons, d'abord, par interroger ce critère d'imprévisibilité. Avoir pu rattacher la naissance de l'*ungal* (Cf. Partie II.1), à la fois, à des facteurs historiques (colonisation, mouvements identitaires) et littéraires (passage à l'écrit de la littérature kabyle), en se fondant sur une logique d'explication, ne fait pas pour autant de ce genre une forme littéraire attendue, à l'époque de sa naissance. Les aboutissements du passage de l'oralité à l'écriture étaient loin d'être connus, d'autant plus que l'on verra les premiers auteurs kabyles se tourner vers la production de romans en langue française. Et si nous nous situons -dans une perspective rétroactive- au niveau des années 1940/1950 (période d'éclosion du roman algérien de langue française), le cas de B. Aït Ali que rien ne prédestinait à la production en langue kabyle (d'après les documents parvenus), est

¹Cf. GRASSIN Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p.309.

² Ibid.

³ Ibid.

l'exemple concret d'une situation d'émergence¹. Aussi, le regain d'élan pour la production romanesque en langue kabyle à partir des années 1970/1980 est, aussi, corolaire de l'émergence, au sein de l'espace social, de mouvements identitaires dont l'expression a été, entre autres, portée par l'*ungal*. Mais l'imprévisibilité n'est que l'une des composantes de l'émergence car celle-ci renvoie, également, à la formation d'éléments nouveaux (l'*ungal* dans notre cas) qui seraient irréductibles au niveau élémentaire de leur formation (la littérature kabyle orale). Comme l'explique P. Juignet : « Pour parler d'émergence, il faut que les entités individualisées se différencient de leurs composants élémentaires par des propriétés spécifiques, qu'elles perdurent un certains temps et que des faits observables attestent de leur existence ² ». En effet, la règle générale par laquelle se trouve défini le concept d'émergence est « le tout est plus que la somme des parties³ ». N'étant pas le descendant d'un genre antérieur bien spécifique de la littérature kabyle orale et évoluant pendant longtemps à la périphérie du champ littéraire national, l'*ungal*, comme genre, peut être entendu comme émergent dans la mesure où il contribue (aux côtés d'autres genres comme l'*amezgun*) à la reconfiguration du système générique kabyle par l'introduction de nouvelles formes de production et de réception (écriture/lecture), d'une forme de représentation du monde dans toute sa complexité, dotant ainsi le système de la littérature kabyle de nouvelles spécificités⁴. Par ailleurs, la naissance de l'*ungal* sous l'effet des contacts culturels, impliquant la présence d'un modèle du genre dans d'autres cultures littéraires, n'annule pas pour autant son caractère d'émergence car l'*ungal* ne s'est nullement constitué en une simple copie d'une forme occidentale (Cf. Partie IV).

Ceci nous permet de discuter, à ce propos, la qualification de cette forme d'expression comme genre « emprunté », dû au transfert de cet « architexte » qu'est le roman pour sa transposition sous forme d'*ungal*. Cette référence à une forme littéraire dont l'origine se

¹ Ce n'est, d'ailleurs, qu'en faveur d'un renouvellement au sein de la réception (elle-même émergente, se distinguant des lectures déjà reçues), que l'originalité des *Cahiers de Belaid At Ali* et (plus particulièrement, du texte *Lwali n udrar*) est reconnue, faisant émerger à la fois, une œuvre et un auteur.

² L'exemple couramment donné pour illustrer cette définition est celui de l'eau dont la propriété de « liquide » ne peut être réductible à ses deux composants élémentaires, à savoir l'oxygène et l'hydrogène. JUIGNET Patrick, « Le concept d'émergence », *Philosophie, science et société*, 2015, [en ligne]. URL : <https://philosciences.com/Pss/philosophie-generale/complexite-systeme-organisation-emergence/38-le-concept-d-emergence>.

³ SARTENAER Olivier, « Définir l'émergence », *Revue des Questions Scientifiques*, n°181, 2010, p.372.

⁴ Du point de vue des propriétés immanentes de l'*ungal*, cette assignation ne saurait être appliquée indistinctement à l'ensemble de ses composantes. S'il dispose de certaines spécificités inexistantes au niveau élémentaire de sa formation et qui pourraient être dites émergentes (telles l'épaisseur psychologique des personnages, thématiques inédites, etc.), d'autres propriétés sont, toutefois, relevables dans le système littéraire oral comme nous avons pu l'observer (genre en prose, illusion réaliste, fonction critique et satire sociale, éléments de portraits physiques, etc.) (Cf. Partie IV.2).

trouve « ailleurs » n'est pas sans équivoque : À quel niveau se situe cet emprunt? Au niveau de la mention de « roman »? Au niveau de la généricité des textes? D. Abrous note la nécessité de « *s'interroger sur la signification de cette importation et toute l'analyse de son mode d'appropriation reste à faire*¹ ». En effet, le terme d' « emprunté » n'explique pas plus que cela la question et postule plutôt l'idée d'un rapport unilatéral, c'est-à-dire, un rapport au genre romanesque où la littérature kabyle reçoit une forme générique en affichant une position purement réceptive et mimétique par la reprise d'un modèle « importé ».

Tout un travail de fond reste, donc, à faire en procédant à l'analyse du corpus de *l'ungal* pour observer quelle(s) formulation(s) les auteurs proposent de ce genre, sur la base d'une conception accumulée du « roman » et de certaines dispositions héritées de la culture et de la littérature kabyles. Nous verrons dans les chapitres qui suivent que la question soulève de nombreuses interrogations.

¹ ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, op.cit, p.25

Conclusion

L'évolution de la prose littéraire kabyle, depuis l'amorce de l'activité de collecte au XIX^{ème} siècle, est jalonnée par deux moments historiquement importants. Le premier se distingue par l'action de certains auteurs (Boulifa, Zellal, etc.), dès le XX^{ème} siècle, sur des textes en prose orale traditionnelle (des *timucuha*), à la fois, par une activité de transcription mais surtout par une intervention sur la poétique de ces textes se manifestant, le plus souvent, par la suppression des formules d'entrée, l'usage fréquent du discours rapporté, l'insertion de quelques commentaires et éléments descriptifs, etc. Cette entreprise marque les premiers linéaments d'une prose kabyle écrite qui connaîtra, quelques années plus tard, la seconde série temporelle la plus capitale de son histoire en affichant des transformations sans précédent par l'accueil de nouvelles formes génériques comme l'*ungal*. La naissance de ce dernier (et de ces nouvelles configurations génériques) représente un marquage historique et systémique de premier ordre au sein de la littérature kabyle. Le temps des commencements s'élabore avec l'œuvre foisonnante de B. Aït Ali faisant émerger le premier *ungal*. Une orientation générique confirmée à partir des années 1980 avec l'émergence -de manière plus affirmée- de préoccupations d'ordre identitaires ayant été le moteur de toute une production écrite en langue kabyle dont l'*ungal* ne représente que l'une des prises de position des auteurs.

Considérer la naissance de l'*ungal* comme une prise de position a permis de voir de quelles manières les dynamiques de l'espace social ont pu déterminer le recours à de nouveaux codes génériques. En effet, la manière dont l'*ungal* s'est constitué comme genre au XX^{ème} siècle est la conséquence de mutations ayant touché la société kabyle (colonisation, mouvements identitaires, etc.), l'amenant dans l'ère de la modernité dont l'une des manifestations est le passage à l'écrit de la littérature kabyle, marqué, entre autres, par le recours à la production d'une prose écrite. La prise en compte de l'*ungal*, non seulement comme forme textuelle mais aussi comme pratique, façonnée par un éventail de facteurs sociohistoriques, est un témoignage de la manière dont le champ littéraire s'est organisé pour répondre à une problématique de l'espace social. En effet, des homologues de positions ont pu être décelées, à la fois, au niveau de l'espace des auteurs mais, aussi, au niveau de l'espace de la réception. À la période où le choix d'écrire un *ungal* s'est manifesté comme une posture idéologique, à la fois pour en faire le réceptacle des préoccupations identitaires mais, aussi, pour permettre l'insertion de la littérature kabyle dans la modernité, la réception l'ayant accompagné a œuvré à faire émerger cette forme

d'expression en lui consacrant études et comptes rendus, contribuant à attester de son existence (malgré des débuts tâtonnants) et à décrire les conditions dans lesquelles elle évolue. Ces conditions -pour le moins contraignantes- ont amené la réception de l'*ungal* à s'adapter à ces contraintes « externes » en déployant plusieurs stratégies de valorisation (notamment au niveau des comptes rendus de lecture) visant à asseoir une certaine autorité à l'*ungal* et à œuvrer à l'amélioration des conditions de son lectorat. Le champ littéraire interagit, donc, bel et bien avec l'espace social à tel point qu'une fois ce dernier s'est vu attribué de nouvelles données (ouvertures des départements de langue et culture amazighes, enseignement et institutionnalisation de la langue amazighe), une nouvelle orientation de la critique de l'*ungal* prend place pour répondre à des interrogations plus « internes ». C'est ainsi qu'à partir des années 2000, s'élève tout un discours de légitimation de cette forme générique (centré autour de la poétique des textes) s'accompagnant, également, d'une orientation à caractère plus prescriptif, s'interrogeant à propos de la codification de l'*ungal* et de l'ambiguïté de certaines assignations génériques, perçues par certains critiques comme aberrantes. Entre prescription et réflexions sur le corpus de l'*ungal*, nous verrons dans ce qui va suivre que ces discours dépendent grandement des positionnements méthodologiques de ces critiques et du système de références à partir duquel ils discutent les textualités de ce nouveau genre, encore en construction.

Partie III

Contiguïtés génériques

Introduction

Dans une interrogation autour de la généricité des textes de la littérature kabyle, M. A. Salhi élabore une réflexion à propos de la contiguïté générique, entendue comme « *l'adjacence de deux classes de textes qui, dans la pratique, peuvent s'interpréter dans un même espace textuel –du fait qu'ils ont une ou plusieurs caractéristiques en commun- mais que les représentations socio-discursives distinguent d'abord par des dénominations qui les autonomisent puis par des traits distinctifs propre à chaque classe¹* ». La contiguïté générique se manifeste dès lors que, dans une production littéraire, les frontières génériques se retrouvent brouillées, réévaluées, voir contestées. Elle implique une certaine malléabilité des catégories génériques provoquée par des textes engendrant ce type de relation représentée comme une « *présence simultanée, qui s'établit dans un même texte entre deux éventualités créatives (ou plus)²* ».

Si M. A. Salhi associe ces contiguïtés génériques à toutes les cultures en transformation telle la société kabyle dont le passage à l'écrit représente l'une de ses mutations majeures, ces contiguïtés ne rentrent pas toujours dans les bonnes grâces de certains critiques kabyles qui voient en elles une transgression des normes établies, une non-conformité à un cadre normatif dont ces genres devraient religieusement rendre compte pour pouvoir accéder à cette république mondiale (ou plutôt occidentale) des lettres. Les conventions génériques y sont envisagées comme universelles bien qu'elles ne sont pas toujours matérialisées par les textes produits dans cette même ère culturelle les ayant forgés. L'interprétation de ces contiguïtés génériques comme des anomalies révèle que l'*ungal* est envisagé, dans le cadre de cette orientation, comme simple matière textuelle, indépendamment du champ littéraire de référence auquel il se rattache, occultant, de ce fait, la dimension sociale, symbolique de cet acte communicationnel qui s'élabore en fonction (et parfois en réaction) aux données de ce champ encore en pleine édification³. C'est pourquoi nous avons choisi d'aborder

¹ SALHI Mohand Akli, « Texte inédit », à paraître.

² Ibid.

³ Cette posture semble, également, caractériser la critique du roman algérien de langue française. H. Miliani note, à ce propos, que celui-ci a, souvent, soulevé des interrogations au niveau de la critique par rapport à sa légitimité et à sa valeur symbolique. Il observe, toutefois, que cette démarche occulte, régulièrement, la prise en charge de la question du marché et des dispositifs institutionnels. Cette omission a, selon cet auteur, « *contribué à forger une sorte de méconnaissance rationalisée sous forme de commentaires esthétiques et de prescriptions idéologiques. Sans que le statut de la littérature en acte au plan économique et social ne soit posé d'une manière autre qu'accessoire* ». MILIANI Hadj, « La production romanesque algérienne de langue française, éditée en Algérie depuis 2000. Devoir de témoignage et expérimentations esthétiques », BEN SALHA Habib (dir.), *Le roman maghrébin de langue française aujourd'hui. Rupture et continuité*, Tunis, 2008, p.30.

dans cette partie, deux genres qui semblent entrer en résonance à savoir l'*ungal* et *tullist*. Les développements théoriques jalonnant la définition du roman comme de la nouvelle dans la tradition occidentale seront usités non comme des « *des critères de jugement en soi*⁴ » pour l'évaluation de la pertinence de ces catégorisations génériques qui paraissent problématiques, mais comme outil essentiel à la description de ce corpus et à l'interprétation des prises de position des auteurs.

⁴ VIALA Alain, « Sociopoétique », op.cit, p.213.

Chapitre 1

Contiguïtés génériques : *ungal-tullist*

La question des frontières génériques est une problématique de toutes les littératures (Cf. Chapitre 2). Le débat qui l'anime émane, souvent, d'une opposition entre le discours des critiques, de nature plus normatif, ne trouvant pas toujours échos dans les réalisations des auteurs qui ne voient pas forcément dans la rigidité des critères que propose ce discours un rouage essentielle à leurs productions. Car, c'est souvent en faveur de cette « rébellion » des auteurs par rapport à une tradition littéraire établie, que naissent les formes littéraires les plus inattendues, et parfois les plus majestueuses¹. Pour le cas de la littérature kabyle, la dénomination générique d'*ungal* est largement employée dans la désignation des productions littéraires écrites en langue kabyle, mais elle réunit parfois des écritures d'apparence dissemblables. Alors qu'une première constante reprend des critères largement partagés par le roman occidental (Cf. Partie IV), la seconde entraîne des perspectives esthétiques autres en empruntant à d'autres genres (comme *tullist*) leurs techniques. C'est pourquoi, nous nous proposons d'interroger dans ce chapitre la dénomination d'*ungal* dans son fonctionnement « réel », non pas pour statuer sur la validité de ses différents usages, mais pour pouvoir suivre le processus d'élaboration d'une nouvelle identité générique et les difficultés de son institutionnalisation.

I. Identité de l'*ungal* : entre prescription et description du corpus

À propos de l'identité des genres émergents de la littérature kabyle, D. Merolla note que «*les genres nouveaux comme ungal (roman) et amezgun (théâtre) ne posent pas de problèmes de définition par ce qu'ils sont nés dans le cadre de la réponse culturelle aux genres européens*²». Ce postulat est, toutefois, à relativiser car l'emprunt d'une forme - à moins qu'elle ne se fasse de façon purement mimétique- n'exclue nullement une difficulté de définition. Ceci s'affirme davantage une fois que notre corpus d'*ungal* est interrogé. Cette problématique se pose dans le cas de quelques textes lorsque la mention paratextuelle « ungal », figurant en première page de couverture, semble en inadéquation avec leurs textualités qui peuvent se lire beaucoup plus en tant que *tullisin*. S'il fallait procéder à l'énumération de quelques textes stimulant cet aspect de l'*ungal*, nous citerons *Salas d Nuja* de B. Tazaghart, *Tfuk ur tfuk ara* de H. Louni, *Nekk akkw d kem kem akw d nekk* de B. Hamdani, *Ccna n yibzaz* de L. Aït boudaoud, *Ijeğğigen n ccwal* de Y. Achouri et *Bu-tqulhatin* de O. Dahmoune.

¹ Voir chapitre 2, à propos de l'histoire du roman.

² MEROLLA Daniella, op.cit, p.104.

Vu que la production romanesque en langue kabyle ne présente pas un corpus homogène en matière de généricité, la définition de l'*ungal* engage deux voies divergentes au niveau de la critique. La première, plus normative, mobilise des références et des « exigences » cadrant avec la conception occidentale du roman, autant sur le plan formel que du point de vue de l'élaboration de l'histoire. Ainsi, N. Aït Ouali stipule que « *le roman ou la nouvelle sont des produits d'une écriture créative qui sollicite l'imaginaire et le rêve. Refuser le monde dans lequel on vit et/ou dénoncer ce qui s'y passe ne suffisent pas pour faire une œuvre littéraire. Il faut rêver et imaginer un autre monde, différent, possible ou utopique. C'est l'universalité de l'écriture qui permettra au lecteur de partager ce rêve, ne serait-ce que le temps de la lecture*¹ ». Cette conception de l'histoire non exemplifiée par certains *ungal*, conjuguée à la longueur de certains textes jugés trop courts, sont interprétés par cet auteur comme un facteur ayant engendré « *une véritable confusion des genres dans la littérature kabyle d'expression amazighe*² ». Mais cette « universalité de l'écriture » qu'évoque N. Aït Ouali, n'est en fait que la manifestation des catégories littéraires occidentales (voir françaises) s'étant imposées sur le monde littéraire par la forte domination de l'espace auquel elles appartiennent³. La globalisation du modèle romanesque comme modèle théorique ne peut se faire que par la relativisation de certains « réflexes spontanés » et quelques « habitudes littéraire »⁴ qui verraient dans certaines « déviations » génériques une hérésie. Il faudrait plutôt songer -comme le note P. Casanova à propos de l'élaboration de son modèle explicatif du fonctionnement de la république mondiale des lettres- à mettre en place des outils qui puissent reconnaître une légitimité à d'autres littératures qui ne fonctionnent souvent pas selon la même logique de cet espace dominant. Elle souligne que « *ces outils devraient chercher à éviter, autant qu'il est possible, l'ethnocentrisme critique, c'est-à-dire cette recherche systématique du même qui caractérise bien souvent la critique des espaces centraux*⁵ ». L'esprit de cette réflexion se lit chez M. A. Salhi (seconde orientation de la critique) où une nette évolution se dessine dans son traitement de cette problématique. Après avoir affiché des interrogations à l'égard de l'identité générique de quelques textes et de leur éventuelle lecture en tant que *tullisin*⁶,

¹ AIT OUALI Nasserline, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère*, op.cit, p.8

² Ibid, p.8

³ Cf. CASANOVA Pascale, op.cit, p.XV

⁴ Ibid, p.XIV

⁵ Ibid, p.XIV

⁶ Voir à propos des remarques concernant les textes de L. Aït Boudaoud (*Ccna n yibzaz*), de O. Dahmoune (*Bu-tqulhatin*), de B. Tazaghart (*Salas d Nuja*), SALHI Mohand Akli, « Regard sur les conditions d'existence

il tranche sur la question dans une recherche inédite, notamment en matière d'orientation théorique dans le traitement de ce type de manifestations. Il affirme que ces contiguïtés génériques ne représentent « *ni une confusion des genres, ni une anomalie éditoriale*¹ » mais bien une conséquence naturelle des cultures en transformation. Des questionnements s'entendent, également, chez Z. Meksem à propos de la variation des identifications génériques, vacillant entre *ungal* et *tullist*, qu'on lui avait proposé pour son texte *Tabrat n uzekka*. Bien que la première de couverture indique clairement son identité d'*ungal*, Z. Meksem choisit dans son mot d'auteur au début de son texte, de laisser une ouverture à une éventuelle lecture du texte en tant que *tullist* : « *aḍris-a nezmer, ahat, ad t-nwali d ungal acku deg waṭas n tulmisin-is yeffel i tullist ; nezmer ad t-nwali d tullist acku wezzil ibedd s tuget yef umazrar n tedyanin*² ». La présence de ce type d'interrogation indique au moins un élément : Si l'on connaît énormément de choses sur le roman (ne serait-ce qu'en synchronie) on en sait encore très peu sur l'identité de l'*ungal*. C'est pourquoi, nous allons tenter dans ce qui va suivre de relever les éléments de contiguïtés que manifestent les textes relevant de notre corpus avec le genre *tullist* afin de procéder, suite à cela, à une tentative de définition de l'*ungal* à travers ses nombreuses réalisations effectives.

II. Éléments de contiguïtés génériques

II.1. Intrigue³ simple ou morcelée

La structure narrative de ces *ungal* est le premier élément qui vient problématiser leur identité générique. G. Philippe souligne, à ce propos, l'importance primordiale de l'élément narratif dans la définition du genre. Il souligne que : « *Quelle que soit la définition choisie, le caractère narratif semble bien être le premier élément constitutif du roman*⁴ ». Celui-ci est avant tout défini par l'histoire et la composition de son intrigue de nature, souvent, complexe. Néanmoins, plusieurs textes de notre corpus semblent

du roman kabyle », op.cit, p.125. Et à propos du texte *Timetti d wedrim*, SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.93.

¹ SALHI Mohand Akli, « Texte inédit », op.cit.

² « *Nous pouvons envisager ce texte comme un roman car dans plusieurs de ses caractéristiques, il dépasse la nouvelle. Nous pouvons l'envisager comme nouvelle car de facture courte, il repose sur une succession d'événements* ». C'est nous qui traduisons. MEKSEM Zahir, *Tabrat n uzekka*, Béjaïa, Tira, 2015, p.6.

³ L'intrigue est entendue, ici, au sens de trame narrative, autrement dit, « *l'ensemble des événements qui forment le nœud du récit, la combinaison des différents incidents ou faits en une suite "logique" et "cohérente". Elle est bâtie autour du changement d'une situation initiale qui s'améliore ou se dégrade pour aboutir à une situation finale. En d'autres termes, l'intrigue est la transformation d'une situation donnée en une situation nouvelle par l'intermédiaire d'une série d'événements dont la succession forme l'histoire* ». EHORA EFFOH Clément, *Roman africain et esthétique du conte*, Paris, l'Harmattan, 2013, p.115.

⁴ GILLES Philippe, *Le roman, des théories aux analyses*, op.cit, p. 73.

préconiser la simplicité des intrigues, resserrées, le plus souvent, autour du destin d'un personnage, se dressant comme intrigue principale sur laquelle ne se greffe aucune intrigue secondaire ou parallèle à celle-ci. Dans *Salas d Nuja*, par exemple, la première scène projette d'emblée le personnage de *Salas* sur un lit d'hôpital, encaissant la terrible nouvelle qui allait mettre fin à sa carrière de boxeur. Cette inaptitude plonge ce personnage dans un profond désarroi, ce qui servira de prétexte par ses amis pour l'emmener à la mer afin de réussir à l'extirper de cette situation. C'est là qu'il fit la connaissance de *Nuja* dont il tombera amoureux pour découvrir, quelques temps plus tard, qu'elle est déjà promise à son cousin. On comprendra, bien évidemment, que la conquête de sa bien aimée est le noyau autour duquel gravite l'intrigue. Néanmoins, elle véhiculera très peu d'évènements et n'engendrera pas de nombreux rebondissements au niveau de l'histoire puisque la tension s'émousse lorsque *Nuja* refuse de se résigner à ce destin déjà tout tracé, une décision à laquelle son père concèdera aussitôt. Par ailleurs, l'embryon d'une intrigue secondaire se décèle dans la quête de *Salas* puisque celle-ci s'accompagne, par moments, du souvenir de sa mère perdue sans constituer en soi, une matière bien développée.

Tfuk ur tfuk ara est un autre *ungal* dont l'intrigue rejoint, plus ou moins, le précédent texte, en matière de simplicité. *Tfuk ur tfuk ara* est le titre d'un journal que tenait régulièrement *Muḥ*, étudiant à l'université de Boumerdès. La découverte de ce journal, déniché par *Yasin* dans l'armoire de son frère, ne se fait que suite à son décès lors du tremblement de terre de Boumerdès. Sa lecture, qui prend forme d'un récit enchâssé, dévoile le quotidien de *Muḥ* et de son entourage, investissant une large part de l'histoire puisque l'intrigue ne se noue qu'à mi-chemin, révélant des sentiments naissants entre *Muḥ* et *Lila*. Mais le destin en vient vite à les séparer en raison de la grave maladie de cette dernière, la contraignant à poursuivre ses soins à l'étranger. L'attente de son retour, couvrant la seconde partie de l'histoire, s'achève avec le décès de *Muḥ* au cœur du tremblement de terre, court-circuitant de manière brusque l'histoire (marquant la fin du journal) d'où le titre donné par son frère *Yasin* à celui-ci : « *Tfuk ur tfuk ara* ». Par ailleurs, la multiplication du nombre des personnages –une des caractéristiques de ce texte– manifeste le processus d'élaboration d'intrigues secondaires. En effet, il est coutume dans l'écriture romanesque que l'intrigue principale soit délaissée, par moments, pour donner

libre cours aux récits de personnages secondaires (enchâssement¹) ou que cette même intrigue soit basée sur la trajectoire de plusieurs personnages qui se rejoignent dans l'histoire (l'alternance ou l'entrelacement²). Cela peut s'appliquer, pour le cas de *Tfuk ur tfuk ara*, au personnage de *Σisa* (chanteur-amateur voulant faire carrière) qui se heurte au regard avilissant de son village face à son activité de chant. Néanmoins, les développements qui auraient permis d'étoffer cette intrigue secondaire pour en percevoir le dénouement manquent à l'appel. Dans certains textes, c'est, inversement, le foisonnement des récits secondaires qui semble morceler le tissu narratif de manière conséquente. En effet, toute histoire, aussi discontinue soit-elle du point de vue de la perspective narrative adoptée pour sa narration, reste révélatrice d'un ensemble cohérent, bien qu'une multitude de destins secondaires puissent s'y greffer. Même lorsqu'il s'agit d'un récit de pensée³ (comme dans le cas d'*Asfel*), il est toujours structuré selon une logique permettant de percevoir ce « continuum » narratif. Or, dans certains textes, la profusion de récits (enchâssés) et de destins de personnages secondaires prennent place au détriment du développement de l'intrigue principale. Ce constat peut s'appliquer à un texte comme *Nekk akw d kem, kem akw d nekk* qui aborde l'histoire de trois amis d'enfance : *Hemmu*, *Weeli* et *Tanina*. Une fois atteint l'adolescence, *Tanina*, jugée mature pour passer encore du temps avec les garçons, se retrouve accolée aux travaux ménagers. Cette séparation permet aux sentiments que nourrit *Hemmu* pour *Tanina* de se dévoiler, laissant entendre qu'il s'agit-là de l'intrigue principale de l'histoire. Mais celle-ci est truffée d'une panoplie de petites histoires relatant les anecdotes de *Weeli* et *Hemmu*, à laquelle s'ajoute ce détournement d'attention opéré, à un stade avancé de l'histoire, vers cette affliction s'étant abattue sur *Tanina* et *Ĝeef*, de par le traitement sévère de leur marâtre. L'intrigue se morcèle alors en une pluralité de petites histoires, se concurrençant par moments, empiétant l'une sur l'autre sans qu'aucune d'entre elles ne trouve réelle matière au niveau de l'histoire.

¹ L'enchâssement, « c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre ». TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Communications, n°8, 1966, p.140.

² L'alternance « consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante ». Ibid.

³ G. Genette observe que le récit de pensée « ne connaît que des événements ou des discours (qui sont une espèce particulière d'événements, la seule qui puisse être directement citée dans un récit verbal). La "vie psychique" ne peut être pour lui que de l'un, ou de l'autre ». GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.42. Pour G. Genette, un récit de pensée est toujours un récit, une pensée qui n'est autre qu'une « parole silencieuse ». Comme l'affirme, également, V. Jouve : « un personnage qui pense n'est jamais qu'un être qui se parle à lui-même ». JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, op.cit, p.31.

Dans la même lignée, le roman *Ccna n yibzaz* se donne à lire comme une fresque sociale où l'histoire du personnage principal *Da Mbarek* sert de prétexte à la description du quotidien de son village, de ses traditions et de ses maux. Le fil conducteur de l'histoire, basé sur le désir de *Da Mbarek* de prendre une seconde épouse (ce qui causa le décès de sa première femme *Kelttu* après l'entreprise de ce projet) est rompu par le foisonnement des commentaires du narrateur qui viennent, sans cesse, rompre le tissu narratif : tantôt pour aborder l'architecture des maisons kabyles traditionnelles, tantôt pour décrire le déroulement des veillées funèbres, ou encore pour mettre au cœur du débat les conflits de génération opposant les plus jeunes aux aînés du village. L'espace réservé à ces digressions et aux descriptions (nous y reviendrons plus loin) qui servent les intérêts de cette fresque sociale prend tellement d'ampleur que l'intrigue principale est reléguée au second plan. En effet, de nombreux personnages (*Buğemea*, *Awattani*, *Σmer*, etc.) font leur entrée en scène de manière éparse et déclenchent de longues digressions sur leur destin individuel, divaguant inéluctablement sur des développements de type ethnographiques. C'est ce que nous pouvons dire à propos du personnage d'*Awattani* (ancien boucher puis chef d'entreprise) dont l'entrée en scène enclenche tout un discours présentatif de cette caste de la société kabyle nommée « *aklan* ». Ce n'est que bien plus loin, aux dernières pages du texte, que le fil narratif est repris avec l'entreprise de *Da Mbarek* de demander la main de *Yamina* (la bien aimée de son fils *Yidir*), engendrant, ainsi, la mort de *Kelttu* après que nul de ses enfants, *Yidir* et *Σli*, n'aient entendu sa détresse. Au final, l'intrigue de cette histoire ne se dresse qu'en faveur de la peinture de cette fresque sociale dont la matière est plus imposante que celle réservée à l'« histoire » elle-même.

Bu-tqulhatin est sans aucun doute le texte qui soulève le plus d'interrogations quant au choix de l'étiquette d'« *ungal* », posée en première de sa couverture. Sa présentation s'élabore à la manière d'un recueil de nouvelles en donnant à voir deux histoires indépendantes l'une de l'autre. La première reprend un motif attesté en oralité. Il s'agit d'un père voulant prouver l'« infidélité » des amis de son fils qui, pour y arriver, simula un meurtre en égorgeant un mouton. Les amis de ce dernier se défilèrent devant son appel en aide, tandis que les amis de son père ont répondu présent pour participer à la dissimulation du « meurtre ». Les événements de cette histoire concourent, donc, davantage à présenter – à la manière de la prose orale traditionnelle- une morale, soulevant l'importance de savoir s'entourer de personnes fiables. Une seconde histoire s'enclenche, suite à celle-ci, autour de quelques anecdotes d'un groupe d'amis : *Amyar*, *Čaqlala* et *Bu-tqulhatin*. Elles se

déclinent en un enchaînement de brèves petites histoires dont le contenu léger et très anecdotique, sert à relater la facétie du personnage de *Bu-tqulhatin*. Il n'y a pas de trame de fond qui viendrait regrouper tout cela en un ensemble plus complexe qui ne se résumerait pas seulement à la narration de quelques petites histoires. C'est sans doute ce qui amène A. Ameziane à avancer que « *l'écriture de Omar Dahmoune peine à produire du romanesque à partir d'anecdotes¹* ».

Ces *ungal* exploitent une intrigue, tantôt, simple et resserrée, tantôt morcelée (*Ccna n yibzaz*, *Bu-tqulhatin*), s'éclipsant au profit de récits secondaires de telle manière à en perdre le fil conducteur. En somme, le système narratif relatif aux textes cités ci-dessus, à travers les intrigues exploitées (dans leur construction et/ou leur dénouement), adopte, à la manière de *tullist*, la concision comme règle générale.

II. 2. Réduction de l'épaisseur psychologique des personnages

La construction et la mise en scène du personnage est l'un des éléments qui fait la spécificité du texte romanesque. Le personnage de roman a beaucoup de relief donnant à voir et à explorer sa psychologie en profondeur. Il possède une existence dans le texte révélant une intériorité qui sert, à la fois, l'histoire et le projet romanesque de l'auteur. Cette inscription du personnage dans la durée fait que son identité donnée en début d'histoire n'est pas définie une fois pour toute. C'est là l'une des spécificités majeures du personnage de roman selon M. Erman² qui reprend, à ce propos, la notion d'identité narrative à P. Ricoeur³. Ce dernier scinde l'identité du sujet en une identité permanente (*mêmeté*) renvoyant à ses traits de caractère et à son tempérament; et une identité variable (*ipséité*), modulée en fonction de la temporalité et des rapports du personnage aux autres⁴. Cette ipséité qu'appelle P. Ricoeur « identité narrative ⁵ » se révèle à travers des éléments

¹ AMEZIANE Amar, « *Bu Tqulhatin* ou la situation aléatoire de l'édition d'ouvrages en kabyle », op.cit.

² Cf. ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p.103.

³ Cf. RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

⁴ Cf. ERMAN Michel, op.cit, pp.103-104.

⁵ La notion d' « identité narrative » apparaît pour la première fois dans la conclusion générale de *Temps et Récit* de P. Ricoeur. Elle est présentée comme étant « *le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction* ». RICOEUR Paul, *Temps et récit (le temps raconté)*, Paris, 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 que 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. ERMAN Michel, op.cit, p.104.

variables. Qu'il s'agisse de portraits en action¹, de commentaires du narrateur ou de la description d'une prise de conscience, ces éléments œuvrent à exhiber la manière dont les actions parviennent à transformer les personnages. En somme, cette identité narrative est généralement rendue visible à travers des vertus ou des passions qui ne sont point accolées au personnage de manière arbitraire mais qui sont le signe de rivalités, de conflits d'adhésion (ou non) de celui-ci aux autres personnages. L'identité narrative témoigne, de ce fait, « *de la façon dont l'individu est voué au monde*² ».

Les personnages mis en scène dans les *ungal* étudié ici, ne sont nullement dépourvus de traits de portraits physiques ou moraux. Bien au contraire, plusieurs fragments descriptifs sont glissés dans le tissu narratif afin d'en offrir une vue d'ensemble. Or, le personnage de roman n'est pas cantonné à quelques traits de portrait puisque cette épaisseur psychologique qui lui est propre ne peut être construite que dans son existence face à un monde qu'il se représente et dans lequel il agit et/ou réagit. Paradoxalement, les textes soumis à l'étude ne semblent pas accorder la primauté à l'inscription des personnages dans la durée. Leur profil reste plat sans profondeur, notamment dans les textes où le rythme effréné de la narration devient un inconvénient majeur à l'élaboration de leur identité narrative. L'action est privilégiée dans *Bu-tqulhatin*, de par la succession des anecdotes relatives aux personnages de *Muħend Crif (Bu-tqulhatin)*, *Muħend Amyar* et *Muħend Arezqi (Čaqłala)*, faisant que les personnages se réduisent le plus souvent à elle, et ce malgré la présence d'éléments relatifs à quelques traits de portraits physiques ou moraux. Cette orientation se lit, également dans *Nekk akw d kem, kem akw d nekk*, gravitant autour du trio de personnages : *Tanina*, *Weeli* et *Hemmu*. Si certains de leurs traits de personnalité sont exposés pour mettre en place le caractère facétieux de *Weeli* et *Hemmu* ou pour palper cette rivalité les animant malgré les liens d'amitié ayant toujours scellé leurs rapports, ce n'est, toutefois, qu'au niveau du personnage de *Tanina*, décrite à travers les malheurs infligés par sa marâtre la contraignant à épouser *Salem Aerab (aselway)*, que les éléments de son identité narrative se dressent. Le désir d'émancipation de *Tanina* au-delà du dictat de sa marâtre est l'un des seuls moments de l'histoire où l'on observe l'impact du poids des évènements sur ce personnage:

¹ Le portrait en action ne donne pas à voir les traits physiques ou moraux du personnage de manière directe. Il s'agit de notations descriptives implicites qui sont déduites « *grâce à des gestes ou à des attitudes, comme la trace d'évènements singuliers* ». Ibid, p.64.

² Ibid, p.105.

« Tanina temren fell-as ad tettwarcel d uselway bu-uæebbuð yeffyen yef yidmaren, rcel n temðelt. Nettat deg wul-is teqqar mi tessedhuy ixef-is :
 -Ilaq-iyi ad nnaɣey. Ula d tamettut ɣur-s izerfan, d alsuwen akk i nella. Ney ma ugaren-tt ad tney iman-is send ad s-selsen asbur n teslit » (p.67)

«Tanina était contrainte d'épouser ce président bedonnant: le mariage de la mort. Elle se disait intérieurement pour se rassurer :
 -Je dois me battre. La femme a aussi des droits, nous sommes tous humains après tout. Si on venait à l'y obliger, elle se donnera la mort bien avant qu'on ne lui mette le voile»¹.

Tfuk ur tfuk ara, reprenant la lecture d'un journal comme récit enchâssé, aurait été l'occasion idéale pour l'exploration de l'intériorité des personnages puisque la vocation d'un journal est par nature très intimiste ne serait-ce que par rapport à son auteur, qui dans ce cas est le personnage *Muħ*. Mais ce dernier fait office d'observateur décrivant la quotidienneté de son entourage: ses parents *Sliman* et *Ferruġa* dans leur rapport avec leurs enfants, son jeune frère *Yasin* et sa fréquentation, de plus en plus régulière, de la mosquée, *Σisa* et sa passion pour le chant lui ayant attiré les foudres des habitants de son village, etc. Leur présentation reste, toutefois, au stade d'une simple description de surface (même dans leur trait de caractère) puisque nous avons difficilement accès à leur fond intérieur, y compris pour l'auteur de ce journal. Le personnage de *Muħ*, qui nous laisse découvrir ses sentiments naissants pour *Linda* après l'échec de sa première histoire avec *Zahiya* est choppé par la mort avant qu'il ne soit possible de le découvrir pleinement. Ces *ungal* lésinent, donc, expressément sur la dimension psychologique de leurs personnages en lui préférant davantage la description de l'action. Néanmoins, une exception peut être relevée pour *Salas d Nuja*. Trois épreuves accablantes ont ponctué le parcours de *Salas*: la perte de sa mère, sa blessure ayant mis fin à sa carrière sportive et son amour pour *Nuja*, déjà promise à son cousin. Ces différents évènements (notamment pour le premier et le dernier) ont pesé considérablement sur l'identité de ce personnage à tel point que les différents monologues intérieurs truffant le texte permettent d'observer que les sentiments nourris pour *Nuja* éveillent en lui, sans cesse, le souvenir de sa mère perdue:

¹ Les traductions de notre corpus sont réalisées par nous-mêmes, exception faite pour *Lwali n udrar* et *Ccna n yibzaɣ* disposant de traductions intégrales publiées. Par ailleurs, concernant ce dernier texte, étant donné que la traduction en langue française insérée en première partie de cet ouvrage apporte certaines amplifications et réajustements par rapport à la version en langue kabyle, nous avons procédé au remaniement de quelques passages traduits pour qu'ils correspondent au texte kabyle.

«Gar wallen-is uyalen-d wussan n temzi-s. Yettru armi yenzef azekka-nni n tentelt n yemma-s. Ifaq-d s wacu yeḍran, yuki-d d twayit i t-iḥuzan : agerruj n lḥenna d tayri yenser-as i lebda gar tfettusin-is tileqqaqin ». (p.45)

« Son enfance défila sous ses yeux. Il pleura à chaudes larmes le lendemain qui suivit l'enterrement de sa mère. Il prit conscience de ce qui était arrivé, du drame qui l'avait sévi: un trésor de tendresse et d'amour venait de lui filer d'entre ses tendres mains à tout jamais ».

Ce souvenir obsessionnel conjugué à la crainte de perdre *Nuja* s'entremêlent. Pour contrer cette perte éventuelle (l'amour d'une femme lui rappelant sa mère), l'esprit de *Salas* alimente une idée des plus morbides: assassiner *Teyeb*, le fiancé de *Nuja* :

« Werḡin yenwi, yumin ad d-fruxent deg wallay-is tekta i d-yessemȳin deg-s targit i t-id-yessakin sbeḥ-nni s uduqes ! Ur yumin ara deg-s i d-tefruri tekti n tmenȳiwt. Maca ixemmem...ixemmem s tidet yer wannect-nni. D abrid-nni kan i iwala d sslak-is di tagnit-nni ». (p.97)

« Il ne pensait et ne croyait jamais que son esprit pouvait laisser place à de telles idées nourrissant ce cauchemar l'ayant réveillé en sursaut, ce matin ! Il n'arrivait pas à croire que l'idée de crime l'avait traversé. Mais il y avait pensé...il y avait pensé sérieusement. C'était la seule issue qu'il voyait comme échappatoire à cette situation».

Ces développements permettent l'accès à l'existence émotive du personnage de *Salas* en l'observant réagir et se transformer au gré des évènements ayant ponctué sa trajectoire. Mais cette identité narrative ne prévaut pas, au sein de ces *ungal*, sur la description de l'action qui semble davantage être le souci de ces auteurs, car le caractère qui attribué aux personnages au départ reste, souvent, figé une fois pour toute à la manière d'une *tullist* ou des genres de la prose kabyle orale.

II.3. Réduction du système discursif

La place qu'occupe le système discursif dans le roman ne va pas sans dire. Loin de ne servir qu'à structurer l'histoire en permettant aux personnages de communiquer et d'exprimer leurs pensées, il assume plusieurs fonctions selon l'intérêt qui lui est accordé par l'auteur. Le roman est, à cet effet, connu pour les longs éléments discursifs (dialogues, monologues, discours rapportés, etc.) qu'il met en œuvre. Il est clair que l'auteur en fait usage comme d'un instrument à double fonction : communiquer et caractériser le personnage. Ces éléments discursifs deviennent le miroir des pensées, des états d'âmes, des opinions, bref de l'intériorité des personnages. 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, etc*¹ ». La parole est telle une porte entrouverte qui nous permet d'accéder à la psychologie des personnages et, par conséquent, contribue à les caractériser². Que ces éléments discursifs apparaissent de manière constante dans un texte, occupant l'espace de plusieurs pages, ou de manière occasionnelle, ils participent dans le renforcement de cette illusion réaliste mais ce n'est pas là, leur seule fonction. Ils peuvent aussi intervenir sur le plan narratif et jouer un rôle dramatique. Néanmoins, dans certains *ungal*, les dialogues sont élaborés de manière à n'assumer qu'une fonction de cohésion³, assurant les transitions logiques entre les différents niveaux du texte (narratif et descriptif). C'est le cas, par exemple, de *Salas d Nuja* de B. Tazaghart dont les séquences discursives - parfois très longues- se limitent dans la plupart des cas⁴, au stade de l'interaction entre les différents personnages sans que cela ne participe à la progression de l'histoire. Cela s'applique, également, à *Tfuk ur tfuk ara* dont les dialogues réduits, interrompent souvent l'enchaînement de la narration, sans nécessairement apporter d'informations réelles faisant avancer l'histoire. Leur présence est souvent circonscrite à leur fonction d'attestation, servant à authentifier les insertions du narrateur. Il arrive, néanmoins, dans ce même texte, que le discours des personnages serve d'espace à la critique des traditions et des mœurs. Cela se lit dans ce dialogue impliquant *Muḥ* et *Σisa* à propos de la passion de ce dernier pour le chant, une activité pour laquelle les habitants de son village affichent une nette aversion, entravant, ainsi, l'officialisation de sa relation avec *Lḡuher* :

«-Nekkini akken tezriḍ, ccna yezdey deg-i, mačči d ayen ara ssufyeḡ, rnu d ayen ḥemmleḡ. Wiyad ɣur-sen mačči deg ubrid yelhan i tedduḡ...

-D acu i ak-iruhən deg wiyad ? Yegzem-as awal Muḥ.

-Lemmer d nekkini kan i yellan di temsalt ur iyi-d-teclie ara, acu tella Lḡuher si lḡiha. Awal n medden yettnerri akken ur nbeqqu ara. Tasebḥit n wass-a mi akken i tt-mlaleḡ tenna-yi-d ɣef wayen ttmeslayent tlawin fell-ay, tuggad awal ad yaweḍ ɣer yimawlan-is». (pp.24-25)

«- Tu sais bien que le chant coule dans mes veines, je ne peux m'en débarrasser, j'aime ça. Pour les autres, je ne suis pas entrain d'emprunter la meilleure des voies...

-Qu'en as-tu à faire de ce que pensent les autres?

¹ BERTHELOT Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, pp.205-206.

² Cf. DURVYE Catherine, *À la découverte du roman*, Paris, Ellipses, 2002, p.129

³ Selon D. Coltier, les fonctions des dialogues sont multiples. Ils peuvent assurer une fonction de cohésion (justifiant les relations logiques entre les scènes racontées), une fonction d'information (fournissant des données autour des personnages, des scènes, etc.) et/ou une fonction dramatique en devenant une composante de l'intrigue en enclenchant ou en annulant l'action (à travers l'annonce d'une bonne ou mauvaise nouvelle, la menace, l'insulte, la déclaration d'amour, etc.). Cf. COLTIER Danielle, « Introduction aux paroles de personnage : fonctions et fonctionnement », *Pratiques*, n°64, 1989, pp.69-109.

⁴ Exception faite pour les monologues de *Salas* à travers lesquels nous remarquons que la quête de *Nuja* est toujours accompagnée du souvenir de sa mère perdue.

- Si l'affaire ne concernait que moi, je n'en aurais rien à cirer. Mais Ldjouher est impliquée. L'ampleur des commérages n'est pas en notre faveur. Elle m'informa, ce matin en la croisant, de ce que les autres femmes rapportaient à notre propos. Elle a peur que cela s'ébruite jusqu'à ses parents ».

Dans *Ccna n yibzaz*, les dialogues sont rarement liés à l'histoire elle-même puisqu'ils servent généralement de véhicule à un discours social (centré le plus souvent sur les conflits de génération, la dichotomie de la tradition et de la modernité) servant les intérêts de cette fresque sociale dont le texte fait objet. De surcroît, l'entreprise de cette dernière se répercute de manière considérable sur la construction du système des personnages. Le narrateur multiplie les histoires, morcelle les destins sans pour autant que le système des personnages (hiérarchie, relations et communication entre les différents personnages, rôles dans l'histoire, etc.) ne soit perceptible par le lecteur. Il en résulte une sorte de « verticalité » et une séparation entre les différents personnages ce qui rend la communication et les relations entre eux (au niveau horizontal) difficilement reconstituables. Comme si l'univers du texte les séparait donnant l'impression que le narrateur fait office de simple observateur pour la peinture des mœurs.

Ces *ungal* présentent, donc, un système qui fait, généralement, dans l'économie discursive (notamment dans le cas de *Tfuk ur tfuk ara*). Le discours des personnages n'intervient pas de manière conséquente sur l'intrigue puisqu'il n'engendre pas de conséquences sur le déroulement de l'histoire. Ces discours, dans la plupart des cas, n'engagent (ou ne désengagent) pas les personnages dans l'action en ne laissant pas voir les enjeux dramatiques, voir idéologiques se rattachant aux effets qu'ils produisent au sein de l'histoire. Cette polyphonie propre au romanesque selon M. Bakhtine et qui est entendue comme la pluralité des voix véhiculant plusieurs visions du monde (celles des personnages entre autres), s'émancipant au-delà de la voix du narrateur¹, semble absente au sein de quelques textes. Leur caractère parfois monologique de ces discours est notamment dû aux fonctions attribuées aux dialogues, à savoir, décrire la trivialité d'une existence et le quotidien des personnages.

II.4.L'espace comme circonstant de l'action

L'espace est l'un des éléments fondamentaux de l'écriture romanesque². G. Genette écrivait, à ce propos qu' : « *il est même plus facile de concevoir une description pure de tout*

¹ Cf. BAKHTINE Michael, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit.

² 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 », [en ligne].

élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description¹». 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 reconnue aux romans est de transporter les lecteurs dans un "ailleurs" temporel et géographique²* ». Il est l'un des éléments le distinguant des autres genres comme la nouvelle étant donné qu'il reçoit plus d'investissement dans le roman. Comme l'affirme M. Butor : « *l'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque³* ». Il abrite les personnages, contient leurs actions et crée une atmosphère particulière. Néanmoins, la particularité de l'espace romanesque ne réside pas seulement dans l'étendu des développements auxquels il donne naissance dans le texte mais dans sa capacité à être « *une représentation investie par la subjectivité⁴* ». En effet, bien que les descriptions spatiales marquent plusieurs pauses dans le récit mais leur principale fonction est autre. Comme le note 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 récit⁵* ». 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. La description des espaces dans le roman se dote 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 aventure⁶* ». La description de l'espace devient le fil conducteur vers l'action romanesque.

Dans certains *ungal*, le rythme parfois accéléré de la narration laisse voir ses répercussions au niveau des indications spatiales dont les descriptions se font très rares comme dans *Ijeğgigen n ccwal*. À quelques exceptions près, les espaces s'y limitent à leur dimension référentielle, en marquant leur présence par leur seule valeur de toponyme.

URL://www.Editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp ?no_10125& no_artiste=16894. Consulté le 17/07/2010.

¹ GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, op.cit, p.156.

² JEAN Georges, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971, p.190.

³ BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p.44.

⁴ ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p. 192.

⁵ DURVYE Catherine, op.cit, p.118.

⁶ Ibid, p.160

Dans d'autres textes, lorsque la description s'y prête, les espaces prennent la forme de fragments descriptifs bien distinguables. Ils servent le plus souvent à présenter les lieux allant abriter l'action ou à planter le décor. Cette fonction ornementale s'applique à de nombreuses descriptions spatiales du texte *Tfuk ur tfuk ara* : «*Taddart n Tufat/le village de Tufat*¹», «*Tala*²/ *la fontaine*», «*afraq n tmezduyt n yinelmaden*³/ *La cours de la résidence des étudiants*» ou même encore à cet espace en plein nature, pas loin du village :

« Akken i d-yemdel tawwurt yecœel-d igirru, iteddu deffir taddart yer umkan anda ttiyman yimeddukkal-is. D yiwen n umkan yefsan s yijeġġigen d tzezwewt. Tala ansi d-ttagment tlawin yal tasebhit tella d akessar. Aman-is ttazzalen mebla aneħbus deg terga yettadren alma d iħzer i wumi, si yal tama, tezzi tezwi n yisekla i tt-icebbħen, akerruc, aslen, almu...Ula d azezzu yerna-as cbaħa s tewrey n yijeġġigen-is, yer tama n uxlenġ yessimlulen imula mi d-ftin yijeġġigen-is.. » (pp.12-13)

« Il s'alluma une cigarette aussitôt la porte refermée, se dirigea derrière le village où se trouvaient ses amis. Un endroit tapissé de fleurs et de verdure. La fontaine d'où les femmes puisent l'eau, tous les matins, se trouve plus bas. Son eau coule à flots dans le ruisseau qui descend jusqu'à la rivière entourée de tous les côtés d'une forêt l'embellissant : broussaille de chênes verts, frêne, orme....Elle en était même plus belle de par la couleur jaune du genêt et de la bruyère qui enluminaient les ombrées lorsque ses fleurs fleurissaient».

La fonction ornementale prime dans la majorité des constructions spatiales au sein de ces *ungal*. Néanmoins, les descriptions abondent dans *Ccna n yibzaz* (descriptions du village, de la fontaine, etc.) en comparaison aux autres textes. Mais elles servent le plus souvent –comme tous les autres éléments déjà cités- les objectifs de cette fresque sociale qui semble être l'objet de l'histoire. Ces descriptions prennent place sous forme d'une peinture de tableau, les dépourvoyant de fait d'une éventuelle dynamique, appuyant par là, davantage, le projet de cette fresque :

«Axxam nsen ula d netta icab. (Nsen ? Ines, mačči nsen. Di tmurt nney tameħtut ur tessei wara ayla). Axxam-is iban-d yeqdem. Uzan-t wussan. Uzan yigertyal n lħelfa, uzan yiœlawen n taħuħ, uzan tigejda d yisulas n ssqef, uzan ula d leħyuħ d ttabya...Akken ad tkecmeħ yer uxxam n Da M'barek ad k-id-tewwet rriħa n leœqur d tin n leybar. Akka merħa ixxamen n zik. Deg-sen kullec: amħiq n usewwi, adaynin, taœricħ s nnig n udaynin, ikufan ideg ttaġġan awren d tazart d zzit, amħiq n uħetta, amħiq n yiħes...Ulac tamkant iferyen» (p.94)

«Sa- pas leur, par ce qu'ici la femme n'a que des devoirs et rien ne lui appartient – maison aussi avait pris un coup de vieux. Le temps avait usé les nattes d'alfa, les

¹ LOUNI Hocine, *Tfuk ur tfuk ara*, op.cit, p.19

² Ibid, p.23

³ Ibid, p.31.

couvertures de laine r che, les poutres de la charpente, le crépi des murs...Et les relents d'épices croisaient l'odeur de fumier.

Comme dans toutes les anciennes maisons, on y trouvait le métier à tisser, la cuisine et l' table intégrées à l'ensemble du foyer, la soupente au-dessus de l' table...Le moindre espace y était exploité. (p.07)

Par moments, les descriptions misent sur le caractère interactionnel entre les espaces et le temps (en décrivant leur évolution) ou mieux encore, entre les espaces et les personnages. C'est le cas, dans *Tfuk ur tfuk ara*, de la description de la chambre de *Muħ*, s'y étant réfugié comme chaque recoin de l'université lui rappelait sa bien-aimée *Lila* dont l'absence était de plus en plus pesante. Cet espace finit par éveiller en lui le même souvenir :

«Mi yezzel yef umetreħ tinegnit yessumet ifassen-is, tayawsa tamezwarut i t-id-iqublen yef lħid d talwiħt i elqen di tlemmast-is. Tettwasuney deg-s s ssiya n zazit yiwet n teqicet tefka-d s yidis, tbedd di tlemmast n yijeħħigen yedfin s ddheb skud tafat n uyelluy n yitij i tettwali tewwet-d deg-sen. Gar yifassen-is tejme -d tameqqunt n yijeħħigen, tettwali di tzeġnet n yitij turriyt yef yiri n uyelluy. D talwiħt i as-d-tehda Lila deg umuli-ines aneggaru» (p. 58)

« Il se mit au lit, allongé sur le dos, ses bras servant d'oreiller. La première chose lui faisant face était un tableau accroché au milieu du mûr. D'une peinture à l'huile était peint le portrait d'une fille, se tenant de profil, debout au milieu de fleurs nap es d'or par les reflets des rayons du coucher du soleil qu'elle regardait. Entre ses mains, elle tenait un bouquet de fleurs, elle contemplait ce demi-cercle de soleil brulant, dans son couchant. C'était le tableau que lui avait offert Lila pour son dernier anniversaire».

L'espace se dote, ainsi, d'une charge émotionnelle de par les sentiments, les souvenirs ou les réactions qu'il suscite auprès des personnages. Des passages similaires se révèlent dans l'*ungal Salas d Nuja*, notamment dans la description de la mer avec laquelle le personnage de *Salas* semble entrer en fusion :

«Yefka tamuylis yer sdat; lebħer yerked nezzeh. Iħulfa amzun yessawal-as-d, s tayect i wumi ur yezmir ad yes uzzeg. Iyemmes ». (p.39)

«Il regarda à l'horizon, la mer était si paisible. Il sentit qu'elle l'interpellait d'une voix à laquelle il ne pouvait s'assourdir. Il plongea ».

Les descriptions spatiales de cette nature ne sont pas foisonnantes au sein de ces *ungal*. Et l'espace est le plus souvent réduit à n'assurer qu'une fonction purement descriptive, en dehors de tout investissement symbolique. Il donne l'impression -à quelques exceptions près- d'être détaché des autres modalités du récit, notamment celle du personnage.

II.5. Simplicité de la structure temporelle et vitesse narrative

Comme nous avons pu l'observer jusqu'à présent, ces *ungal* font dans l'économie de la narration, dans la brièveté et la concision des événements. Cette dernière est d'autant plus renforcée par une structure temporelle simplifiée, n'étant pas parsemée d'anachronies¹ narratives amenant des distorsions dans l'inscription temporelle des événements par l'usage des voyages à travers le passé des personnages ou des projections dans leur futur. Néanmoins, bien que les anachronies soient rares dans certains *ungal* à l'image de *Nekk akk d kem, kem akk d nekk, Tfuk ur tfuk ara* ou encore *Bu-tqulhatin*, faisant que la narration soit tout à fait linéaire, présentant de ce fait, une structure temporelle assez simple, il semblerait bien que c'est au niveau du temps accordée à la narration des événements que les éléments de contigüités génériques avec *tullist* se manifestent. Cela permet de poser la question de la vitesse de la narration et de révéler le rythme de l'histoire. Le sommaire, qui correspond à un mouvement d'accélération faisant qu'une longue période est présentée de manière brève et concise², est un mode auquel recourent certains de ces auteurs à plusieurs reprises dans le même texte. Certaines actions sont narrées de manière accélérées, certains épisodes qui pourraient susciter un intérêt et un investissement plus prononcé sont survolés de manière rapide ou passé sous silence. C'est le cas de *Ijeğğigen n ccwal* mettant en scène un entrepreneur *Si Rabeḥ*, endossant à *Deḥman* le meurtre de l'un de ses ouvriers. Convaincu de son innocence, *Deḥman* réussit à s'extirper des forces de l'ordre suite à son passage au tribunal. Pour semer ses détracteurs, il fit arrêter une voiture qui, au grand des hasards, n'est autre que celle de *Sekkura* (la fille de *Si Rabeḥ*). Elle-même avocate, elle se résigna à assurer sa fuite et finissent, tous d'eux, par se nouer de sentiments l'un pour l'autre. Elle découvre son histoire et apprit, par ricochet, l'implication de son père dans cette affaire. La confrontation de son père verra ce dernier lui imposer le choix de *Si Σli* comme époux. Elle s'insurge, alors, et parvient à s'en fuir pour épouser secrètement *Deḥman*. Contre toute attente, les agents de la police mettent la main sur *Deḥman*. Mais le rythme de la narration est tellement accéléré que cet épisode est passé sous silence par le mode de l'ellipse qui « entraîne une accélération maximale. Elle montre que quelque

¹ Les anachronies narratives, selon G. Genette, représentent « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit ». Ces anachronies se manifestent par deux ordres temporels bien distincts, à savoir les analepses et les prolepses. GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.79. La prolepse est « l'anachronie par anticipation (qui consiste à évoquer un événement à venir) ». L'analepse est « l'anachronie par rétrospection (qui consiste à revenir sur un événement passé) ». JOUVE Vincent, op.cit, p.40.

² Ibid, p.37.

chose s'est produit sans que le récit ne l'est évoqué. C'est une durée de l'histoire que le récit ne montre pas. Le narrateur met donc infiniment moins de temps à raconter les faits qu'ils n'en ont mis à se produire puisqu'il n'écrit rien alors qu'il s'est passé quelque chose¹ ». *Sekkura* entreprend, suite à cela, la recherche de *Dehman* mais leurs retrouvailles ne se font pas attendre puisque les deux personnages se réunissent aussitôt :

« Teeya deg unadi, thulfa s æggu werġin teeya am wass-n. Tuyal tettef yiwet n teymert testeefa tettru. Tettru armi d-bedden yigudar s ixef-is. Dehman ur t-templal, s axxam ur tezmir ad d-tuyal. Tbedd deg lewhid tegra-d deg ttelt lxali. Lameena ur tendim ara, acku deg wul-is mazal tessarem ad temlil d Dehman. Yas ad d-yagar yiwen n wass deg tudert-is. Teyreq deg ttxmim, yejmeε-itent-id akk wul-is. Armi thulfa d yiwen n ufus yers-d yef tayet-is. Mi tezzi yer deffir tufa-t d netta, d Dehman» (p. 64)

«Les recherches l'avaient épuisée. Elle ne ressentit jamais une telle fatigue. Elle s'isola dans un coin pour se reposer et se mit à pleurer. Elle pleura jusqu'à l'épuisement. Elle ne retrouva pas Dahmane, et le retour à la maison était impossible. Elle s'est retrouvée seule au milieu de nulle part. Mais elle n'en présenta guère de regrets car elle avait encore espoir au fond d'elle de revoir Dahmane, ne serait-ce qu'au dernier jour de son existence. Elle se noya dans ses pensées, son cœur lui rappela toutes ses peines jusqu'au moment où elle sentit une main posée sur son épaule. Elle se retourna, c'était bien lui, Dahmane».

Le texte *Ijeġġigen n ccwal* recourt, régulièrement, au mode du sommaire marquant une accélération des actions narrées. Ainsi, les tensions s'étant nouées autour du conflit du père et de sa fille *Sekkura* et la recherche du fugitif *Dehman* se dénouent rapidement, d'abord, par la sortie du rapport d'autopsie qui venait innocenter *Dehman* par les nouvelles données fournies par le médecin légiste et ensuite, par la réconciliation subite de *Sekkura* avec son père. Le même constat s'applique au texte *Nekk akw d kem, kem akkw d nekk* dans lequel de nombreuses actions sont racontées dans un souci de concision. Il s'agit de *Tanina* et *Ġefer*, deux frangins qui endurent la tyrannie de leur belle mère. Le frère, ayant déjà quitté la maison, entreprend l'organisation de la fugue de sa sœur avec l'aide de ses deux amis *Weeli* et *Hemmu*. De cette décision sur laquelle ils s'étaient entendus jusqu'à sa mise en œuvre et la libération de *Tanina*, les événements s'enchaînent et s'accélèrent :

« Yef tizi-a anda rran taddart seddaw, sikkiden ttemcawaren armi tt-fran akka. Weeli ad iεas fell-asen ma d sin-nni niġen ad tt-id-awin. Akken nnan, akken i teġra. Tanina tđal-d mi yewwet Hemmu yer ttaq s yibeεεayen atas n tikkal, syin akkin wehhan-as twala-ten-id tenamek-iten tuyal tjelleb-d tuzzel yur-s, dya rewlen di kuz yid-sen yer utemmu n Hemmu yeffyen atas i taddart anda rran id-nni». (p.59)

« Sur cette colline en bas de laquelle se trouvait le village, ils réfléchirent et se mirent d'accord sur la chose suivante. Waali allait assurer la garde tandis que les deux

¹ Ibid.

autres iraient la chercher. Ils en firent ainsi. Lorsque Hemmou lança des cailloux sur la fenêtre de Tanina, à plusieurs reprises, elle regarda. Ils lui firent signe, elle les perçut et comprit ce qu'ils préparaient. Elle sauta et se rua vers lui. Ils s'enfuirent à quatre vers la hutte de Hemmou qui se trouvait très loin du village afin d'y passer la nuit ».

Au sein de ces textes, les tensions naissent et s'estompent aussitôt. Nous pouvons l'observer dans *Bu-tqulhatin* qui, comme déjà cité précédemment, est composé d'une suite de petites histoires sur le mode de l'enchaînement dont l'« intrigue » de chacune d'entre-elles, à peine esquissée qu'elle se résout pour laisser place à la suivante. Le suspens est alors abandonné au profit d'un dénouement rapide et/ou subit de l'action. En somme, la concision (dans l'élaboration de l'intrigue, des personnages, des espaces) et la rapidité du rythme de la narration rappellent sans équivoque l'univers de *tullist*. Le choix d'une telle conception de l'*ungal* manifeste de manière inéluctable un cas de contiguïté générique dans lequel l'élaboration de ces textes emprunte de nombreux procédés à l'écriture nouvellistique et, parfois même, à la prose orale (dans la linéarité de la narration, l'enchaînement successif et rigoureux de l'action, etc.) comme pour *Bu-tqulhatin*.

III. Essai de définition de l'*ungal*

Les interrogations qu'ont soulevées les textualités des *ungal* ayant fait l'objet de l'analyse précédente sont un exemple probant de la nécessité de discuter les relations établies entre les dénominations génériques et les textes qui en sont porteurs. Exclure d'emblée l'appartenance de ces textes à l'*ungal* reviendrait à priver celui-ci d'une bonne partie de son corpus, donc, des éléments participant à l'histoire du genre. Cela se résumerait, aussi, à formuler une interprétation symptomatique qui passerait sous-silence les causes réelles derrière la multiplicité des conceptions que proposent les textes de l'*ungal*. Les limites de cette démarche méthodologique ont, par ailleurs, déjà été soulevées (Cf. Partie I) et celle-ci est d'autant plus inopérante face à un genre en construction dont les tracés sont loin d'être établis comme faits avérés. Partons du principe que le genre admet la transformation en temps et en espace. Les discussions sur le genre et les relations d'appartenance vont être appréhendées à partir des propositions qu'offre le corpus dont les résultats précédents représentent une piste première aux réflexions sur les propriétés de l'*ungal* et la nature des textes qui se recourent sous la même appellation.

Interrogeons-nous d'abord sur le statut du nom du genre. C'est dans *l'Amawal*¹ que l'*ungal*, en tant qu'équivalent générique de « roman », prend place pour la première fois. Il s'agit d'un glossaire élaboré par M. Mammeri et un groupe d'étudiants kabyles entre 1970 et 1975², conçu pour rendre compte de nouvelles réalités (modernes et techniques), dans un contexte où la langue amazighe (kabyle) entrait clandestinement en phase d'aménagement, caractérisée, entre autres, par un grand travail de création lexicale. Il est possible de noter, par conséquent, qu'au moment où *l'Amawal* est rendu public, on ne parlait pas encore de roman de langue kabyle. *Lwali n udrar* de B. Aït Ali n'était pas encore reconnu comme tel et plusieurs années allaient s'écouler depuis l'élaboration de *l'Amawal* avant de voir apparaître les premières productions qui allaient porter l'étiquette d'*ungal*. Cette dénomination ne fut, donc, pas forgée en relation avec des textes attestés en langue kabyle mais avec une réalité littéraire occidentale qui avait, également, une assise en Algérie, notamment dans son expression française. La dénomination d'« ungal » était, donc, dépourvue de son histoire puisqu'elle prenait place pour répondre à une catégorie générique qui n'avait pas encore d'existence « officielle » en kabyle. Et elle n'a fait partie de l'histoire du roman en kabyle en tant que « définition nominale du genre³ » qu'une fois reprise et appliquée par les auteurs, critiques et éditeurs sur les textes.

La tâche de définition de ce genre est d'autant plus complexifiée en l'absence de toute indication étymologique dans *l'Amawal* qui viendrait mettre la lumière sur les motivations justifiant les correspondances entre l'« ungal », de la racine *NGL*, et « roman ». Elle demeure, néanmoins, une racine attestée dans plusieurs dialectes berbères dont l'une des significations les plus récurrentes, notée par M. A. Haddadou et N. Berdous, s'insère dans le champ sémantique de la « noirceur »⁴. Bien que nous puissions procéder à une reconstruction qui assimilerait ce côté noir et obscur, dénoté par la racine « *NGL* », au

¹ *Amawal*, Paris, Imedyazen, 1980.

² CHAKER Salem, « Mouloud Mammeri (1917-1989) », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°51, 1989. p.153.

³ SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.65.

⁴ Qu'il s'agisse du Tamazight (parler du Maroc central), du Chleuh, du Rifain ou du kabyle, les significations de cette racine en relation avec le thème de la noirceur y sont attestées comme le rapporte M. A. Haddadou «ngal "être noir, noircir, être obscur, noir" sengil "rendre noir, obscur" tanegli, sgspl "fait d'être noir, le noir" ungal, pl. ungalen "noir, sombre, obscur" tangult, pl. tingulin "galette avec levain" (MC). Tangult, pl. ting°al "galette de blé, d'orge, de maïs ou de mil" (Chleuh) angul, pl. ingal "galette, petit pain" tangult, pl. tingal, tangurt, pl. tingar, ms (R) tangult, pl. tingal "galette à fond brûlé (arch.)" (K)». HADDADOU Mohand Akli, *Dictionnaire des racines berbères communes*, Alger, HCA, 2006/2007, p.142.

بردوس نادية، السرد في النثر القصصي القبائلي – دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيد آث علي و الرواية القبائلية المرجع السابق، ص.2.

caractère toujours conflictuel du roman, véhiculant une situation de crise à laquelle sont confrontés les protagonistes du récit, le rapprochement demeure tout de même assez difficile. Par ailleurs, cette racine atteste d'autres significations dans plusieurs dialectes amazighes. C'est ainsi que M. A. Salhi rapporte du Tamasheq (touareg de l'Ahaggar) le terme « Tângalt » désignant des « *paroles qui ont un sens caché (parabole, apologue)*¹ ». Le même terme est, également, relevé par cet auteur dans les parlers touaregs du Niger dont le sens est rapporté à des « *paroles énigmatiques, paroles qui ont un sens caché (fait de parler en voilant sa parole par des métaphores/litotes/euphémismes/sous-entendus (manière de parler considérée comme un raffinement un signe de bonne éducation [...] /insinuation, allusion)*² ». Par ailleurs, le terme « ungal » est attesté dans cette forme-ci en kabyle, comme en témoigne une joute rapportée par M. Mammeri dans *Poèmes kabyles anciens*, entre Yousef Ou Kaci et Moh At Lmessaoud où ce dernier, voulant s'initier à la poésie, s'adressa au premier en ce vers :

A dada Yusef ay ungal

Dadda Youcef maître des symboles³

La traduction qu'en donne M. Mammeri affiche le mot « symbole » comme équivalent d'« ungal » en joignant une note dans laquelle il explicite davantage le choix de cette traduction en procédant à des rapprochements par rapport aux significations dont est porteuse la même racine dans le tamasheq : « *S tmaceyt "tangalt" d ameslay i d-yewwi bnadem s lmaena (s tefransist : symbole, allusion*⁴) ». Maintenant que les éléments étymologiques ont été relevés, il reste à établir des correspondances entre le choix de cette racine et la forme générique de « roman ». Des éléments de réponses se décèlent dans certains propos de M. Mammeri qui s'exprime à propos du rôle du romancier⁵. Que M. Mammeri n'ait produit que des romans en langue française, ne réduit en rien l'intérêt de ses réflexions qui demeurent l'une des clés premières permettant d'établir le

¹ SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, op.cit, p.100.

² PRASSE Karl-Gottfried, ALOJALY Ghoubeïd et GHEBDOUANE Mohamed, *Dictionnaire Touareg-Français (Niger) : M-Z*, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2003, p.599. Cité par SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, op.cit, p.100.

³ MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, p.132.

⁴ « *En Tamasheq, "tangalt" désigne une parole ayant une portée symbolique (en français : symbole, allusion)* ». C'est nous qui traduisons. Ibid.

⁵ MAMMERI Mouloud, « ALGERIE Mouloud Mammeri : Le rôle du romancier... », propos recueillis par KUTSCHERA Chris, *The Middle East magazine*, février 1984, [en ligne]. URL: [http:// www.chris-kutschera.comhttp:// www.ayamun.com/Juillet2007. htm#Section2](http://www.chris-kutschera.comhttp://www.ayamun.com/Juillet2007.htm#Section2). Consulté le :13/10/2016.

rapprochement entre cette dénomination et l'objet *ungal*. C'est, ainsi, qu'il s'énonce à propos de la création romanesque et de son essence :

« À mon avis les évènements ont besoin d'une espèce de décantation, d'une espèce d'intériorisation, à l'intérieur de moi-même, pour qu'ils prennent une autre valeur, une autre dimension, qui puisse devenir réellement romanesque. [...] »

Je crois que le roman, si vous voulez, en mentant, puisqu'on invente une histoire qui n'existe pas, qui n'est pas vraie, en mentant, à mon avis, va au fond d'un certain nombre de choses, va un peu plus vers l'essentiel, puisqu'on invente. Un romancier est obligé d'inventer ; c'est son métier, d'accord, mais il invente toujours dans le sens d'une vérité à mon sens plus profonde¹ ».

L'essence du roman, selon la conception qu'en donne M. Mammeri, réside dans cette capacité à donner forme littéraire - donc fictive - à des évènements, sorte de point de départ permettant au romancier de « *décoller [...] pour faire autre chose*² ». L'écriture d'un roman postule une activité créatrice qui appelle à la transformation de réalités en fiction dans le but de faire jaillir certaines vérités : « *L'histoire que raconte un roman ne s'est passée nulle part telle qu'il la raconte. Mais ce n'est pas du tout un paradoxe que de dire que l'art est justement dans l'infidélité, je veux dire dans la distance que l'artiste introduit entre sa création et la réalité vécue. Tout art est médiation*³ ». Le roman s'érige, ainsi, en une sorte de passerelle entre la réalité et la fiction, en une forme intermédiaire entre le réel et cette activité créatrice qui puise du premier en le « symbolisant »⁴. Une idée que reprend, également, A. Ameziane: « *écrire un roman est plus exigeant qu'écrire un simple récit car alors que le second se contente de focaliser sur les événements, le premier exige de rendre compte de la complexité du monde*⁵ ». Plus simplement, le roman serait une représentation « symbolique » de ce monde, pénétrant au cœur d'une réalité, d'une vérité. Partant de ce principe, la dénomination d' « *ungal* » correspondrait, donc, beaucoup plus à un critère de contenu.

Par ailleurs, entre les motivations ayant engendré cette extension sémantique du terme « ungal » pour désigner cette nouvelle réalité littéraire et les usages et significations qui en sont donnés par les critiques, les romanciers et les éditeurs, des fossés peuvent, parfois, se

¹ Ibid.

² Ibid, p.37

³ Mouloud Mammeri *entretien avec Tahar Djaout, la cité du soleil*, Alger, LAPHOMIC, 1987, p. 35.

⁴ Interrogé sur sa position de critique dans les ouvrages qu'il a publiés sur la poésie kabyle orale, M. Mammeri exprime la frustration générée par les contraintes que lui imposait l'analyse, ne rendant pas toujours justice à la réalité des faits. Il déclare : « *J'ai écrit la relation de la vie de Mohand et de ses Isefra ; qui sait si le roman de Mohand ne les eût pas rendus plus profondément ?* ». Ibid, p.55.

⁵ AMEZIANE Amar, « Une lecture de *Yiwen wass deg tefsut*, roman d'Amar Mezdad », op.cit.

creuser. L'inscription de la mention « ungal » en première page de couverture du texte *Asfel* de R. Aliche représente un point historique important pour la littérature kabyle qui, en procédant à la nomination d'une réalité littéraire nouvelle, atteste de son existence et inaugure une nouvelle voie au sein de cette même littérature. Mais l'attribution de cette dénomination ne va pas sans susciter des interrogations émanant de l'auteur l'ayant forgée. En effet, M. Mammeri marque une hésitation dans la préface d'*Asfel* : « *Le récit (mais en est-ce vraiment un ?) que propose aujourd'hui Rachid Aliche est en prose ; c'est à ma connaissance le premier du genre, en tout cas de cette importance*¹ ». Mais deux années suffirent pour que M. Mammeri propose une autre lecture de ce même texte, sur un ton plus affirmatif, en l'attestant comme « ungal », à l'occasion de la préface qu'il rédigea en faveur d'*Askuti* de S. Sadi : « *Nessaram adlis-agi ad t-id-tebeen wiyid ama syur nney Imaziyen Izwawen, ama syur Imaziyen yellan di Lzzayer ney di tmura niđen, icban Merṛuk Libya, Mali, Niger, atg....Ladya ungal-agi d wis sin i d-iffyen s Tmaziyt taqbaylit. Amezwaru d "Asfel" yura Racid Selic. Di talya mxallafen sin wungalen-a, maca yur-nney s Imaziyen abayur yiwen, lmaena yiwet : la nettaru tamziyt, la tt-neqqar*² ». Ces deux préfaces sont indicatives de deux différents positionnements chez M. Mammeri par rapport à la nature générique de l'*ungal* et, surtout, par rapport à sa vocation. L'hésitation s'observe dans la préface d'*Asfel*, texte unique en son genre de par les nombreuses ruptures qu'il opère vis-à-vis de la tradition kabyle orale, autant au niveau de sa structure narrative, que dans la construction de ses personnages, de sa thématique, etc. (Cf. Chapitre 8 et 9). Avec une certaine réserve, M. Mammeri qualifie ce texte de « récit », signifiant clairement que l'originalité d'*Asfel* par rapport à la tradition littéraire était déjà notée par cet auteur. Et dans cette hésitation se mesure, non seulement, la difficulté d'appliquer une dénomination préexistante aux textes³ (*Asfel* est le premier texte à être identifié au moment de sa

¹ ALICHE Rachid, *Asfel*, op.cit, p.09.

² « Nous espérons que ce livre sera suivi d'autres, qu'ils soient produits par nous, Imaziyen Izouaouen, ou par les autres amazighs se trouvant en Algérie ou ailleurs, comme le Maroc, la Lybie, Le mali, Le Niger, etc.... Ce roman, surtout, est le deuxième édité en langue kabyle amazighe. Le premier est *Asfel*, écrit par Rachid Aliche. Bien que leur forme diffère, mais pour nous les Amazighs, leur valeur est la même, leur sens est le même : nous écrivons en tamazight, nous lisons dans cette même langue ». C'est nous qui traduisons. SADI Saïd, *Askuti*, Asalu, 1991, pp.17-18.

³ À propos de l'histoire des dénominations génériques rendant compte des nouveaux genres (comme l'*ungal*), il faut distinguer l'état synchronique de la réception, des premières manifestations de ces dénominations et leur rapport aux textes. S'il est attesté, présentement, que « l'émergence de nouveaux textes a précédé leurs dénominations », ces mêmes textes ayant devancé leur désignation générique n'étaient pas encore identifiés génériquement, au moment où ces dénominations furent forgées. Cela peut s'appliquer à la fois pour l'*ungal* et *tullist* dont les textes fondateurs (*Lwali n udrar*, *Tafunast n yigujilen*, *Jeddi*, etc.) de B. Aït Ali n'étaient

publication comme *ungal*) mais aussi toute la complexité accompagnant la naissance et l'institutionnalisation d'un genre « nouveau » ayant traversé les frontières. Toutefois, c'est sur un ton beaucoup plus assertif que M. Mammeri revient sur *Asfel* dans sa préface d'*Askuti* de S. Sadi en notant que si des disparités formelles semblent opposer les deux textes, leur point de rencontre est dans cette spécificité de relever d'un type de production qui s'écrit et qui se lit en Tamazight¹. Et dans ce sens, il est remarquable de constater que, souvent, le mot « livre » se substitue à « ungal/roman » dans le discours de nombreux romanciers de langue kabyle. Il suffit de lire, à titre d'exemple, les propos d'A. Mezdad dans l'un de ses entretiens: « *Pour mettre au monde un livre, il y a, comme disait Epictète, "ce qui dépend de nous" et il faut le faire : étudier une langue, avoir la volonté d'écrire, avoir un certain don, assumer une solitude désagréable, empiéter sur le temps des loisirs et la vie de famille* ² ». Le même constat peut s'appliquer, également, à D. Benaouf en parlant de son *ungal Timlilit n tyermiwin* : « *C'est donc le 12 Janvier 2000, jour de l'an Amazigh (et c'est un hasard ?) que j'ai fait la première ébauche du livre* ³ ». Il rajoute : « *Concernant mon roman, l'idée avait germé dans ma tête au début des années 80, mais j'avais une certaine, appréhension de l'écriture, je me sentais pas à la hauteur de rédiger un livre, encore moins d'élaborer un roman* ⁴ ». En situant son entreprise à l'aube des années 1980, D. Benaouf replace son ouvrage dans ce contexte appelant à la production d'une littérature écrite, donc de livres, ce qui représente en soi un véritable défi, à la fois, pour des raisons politiques mais aussi par rapport à l'essence exclusivement orale de la langue et de la littérature kabyles à cette époque-là. Cette hiérarchisation de l'écriture que propose D. Benaouf est significative du caractère ambitieux et du *challenge* que représente la simple production de livres en langue kabyle, indépendamment de tout investissement

pas encore identifiés du point de vue de leur identité générique. Voir pour la citation, AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « *Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus* », op.cit, p.115.

¹ Ce constat est, également, émis par M. Bourlet à propos du roman peul. Elle signale que « *Le mot "roman" est révélateur, en effet, d'une certaine ambition donnée à l'écriture, et de l'importance accordée à l'objet livre. D'ailleurs, sur les quatrièmes de couverture on évoque davantage le résumé du "livre" (Ton-ngd deftere) que "le roman"* ». BOURLET Mélanie, « L'acte d'écrire: sur la performativité de l'écriture littéraire en pulaar », *Journal des africanistes, Écrits hors champs*, t. 83, Fascicule1, Paris, Société des africanistes, 2013, p.115.

² MEZDAD Amar, « La littérature amazighe se cherche encore mais un jour... », propos recueillis par ABROUS Dahbia, *La dépêche de Kabylie*, 25 mai 2008, [en ligne]. [https:// www.depechedekabylie.com/evnement/55943-la-litterature-amazighe-se-cherche-encore-mais-un-jour/](https://www.depechedekabylie.com/evnement/55943-la-litterature-amazighe-se-cherche-encore-mais-un-jour/). Consulté le 29/04/2014.

³ Le mot « livre » est redondant dans le discours de ce romancier : « *Pour l'édition du livre, je dois vous dire que j'ai tapé à toutes les portes, je me suis rendu à Alger, en Kabylie, sans succès. Mon ami Naït Zerrad m'a proposé de le publier en France. Ce qui a été fait aux éditions l'Harmattan* ». BENAOUF DJAMEL, « Rencontre à la croisée des chemins », op.cit.

⁴ Ibid.

esthétique particulier comme l'écriture d'un roman qui, selon ce même auteur, appelle à une forme d'écriture plus élaborée. Ces remarques nous invitent à réfléchir sur la fonction même de cette écriture. Dans ce contexte de passage à l'écrit, l'*ungal* engageait, entre autres, un acte intentionnel qui consistait à produire de l'écrit en langue kabyle. Cela pourrait éventuellement expliquer les emplois diversifiés de la mention d'*ungal*, impliquant un rapport aux textes qui semble problématique. En effet, les éléments de contiguïtés génériques avec *tullist*, relevés dans l'analyse précédente, ne sont pas à interpréter comme une simple manifestation d'une poétique d'auteur¹ car les voies qu'engagent les usages de la dénomination d'*ungal* attestent d'autres cas de contiguïtés avec le conte et le théâtre. Ceci se vérifie avec les constatations émises par M. A. Salhi qui signale l'emploi de la mention paratextuelle d'« ungal » pour la qualification de différents types de textes à l'image des pièces théâtrales de M. A. Ighil, du texte *Timetti d wedrim* de S. Aoudia² (balançant entre la poétique du conte et du théâtre) auquel nous rajoutons *Imeṭṭi n Bab Idurar*³ d'A. Kebaili et *Alluca di tmura n tirga*⁴ de H. Nekkar s'insérant dans le cadre de la littérature enfantine. La multiplicité de ces emplois conforte l'assimilation de la mention paratextuelle d'*ungal*, dans certaines de ses manifestations, à l'objet « livre » en représentant avant tout la concrétisation d'un projet d'écriture littéraire. Nous quittons, ici, le seuil de la textualité et des éléments formels pour une représentation de l'*ungal* dans sa « matérialité », autrement dit, comme une oeuvre littéraire qui s'écrit et qui se lit en kabyle, pour reprendre les propos de M. Mammeri. Néanmoins, ces remarques ne doivent pas nous amener à conclure très hâtivement à une absence totale d'une conscience du genre, c'est-à-dire, postuler que l'*ungal* est perçu, non pas comme un objet répondant d'une certaine esthétique du genre, mais seulement comme un produit de l'écriture. En effet, cette remarque ne peut être appliquée indistinctement à toute la production romanesque de langue kabyle car la trajectoire que prennent les dénominations génériques à travers leurs usages peut engager une pluralité de voies. Comme le note J.-M. Schaeffer : « *La diversité fonctionnelle des dénominations génériques apparait surtout à partir du moment où l'on différencie entre les identifications génériques qui sont le fait de l'écrivain lui-même et*

¹ Ce sera par contre le cas pour les contiguïtés génériques que manifestent certains recueils de *tullisin* avec l'*ungal*. (Cf. Chapitre 7).

² Cf. SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.93.

³ KEBAILI Akli, *Imeṭṭi n bab idurar*, Tizi Ouzou, L'Odyssée, 2008. Pour ce texte, l'étiquette d'« ungal » se manifeste en quatrième de couverture.

⁴ Publié en 2016, la textualité et la mise en forme de ce texte (accompagnée de dessins enfantins) peuvent l'amener à être rangé dans la catégorie de la littérature enfantine.

celles qui sont dues aux critiques, théoriciens et plus largement à l'usage linguistique anonyme¹». En effet, les dénominations génériques, comme l'a observé J.-M. Schaeffer, engagent différents modes d'existence qui n'obéissent pas aux mêmes influences ni n'assument les mêmes fonctions. Alors que la mention paratextuelle inscrite en première de couverture se dote davantage d'un statut « métatextuel ²» servant à annoncer une catégorie de lecture, la démarche d'un critique se veut davantage normative et prescriptive. Et il n'est pas rare, écrit ce même auteur, que les critères d'identification générique s'adonnent à des réinterprétations³ par le romancier pour faire adhérer sa production à une catégorie générique donnée lorsque le simple fait d'appartenir à celle-ci contribue à imposer la « valeur littéraire⁴ » de cette œuvre.

Par conséquent, l'assimilation d'*ungal* à « livre » ne représente que l'un des contrats qu'engage cette dénomination puisque le discours de certains romanciers et de critiques révèle bel et bien des principes d'ordre esthétiques. En effet, à partir des années 2000, des réflexions sur l'*ungal* émergent. Le fait d'opter pour la langue kabyle et d'assigner la mention « *ungal* /roman » à un texte (par l'auteur, l'éditeur ou le critique) opèrent une délimitation de corpus⁵. A. Mezdad s'exprime à plusieurs reprises à ce sujet. La définition qu'il élabore de l'*ungal*/roman se dresse sur la base d'un ensemble de critères formels : narration d'évènements, peinture des portraits et des mœurs, représentation du réel, aspect documentaire (Cf. chapitre 4)⁶. Mettre en avant ces éléments-là marque un basculement dans les définitions de l'*ungal* observées jusque-là puisque nous avons affaire maintenant à des éléments d'ordre textuels. Aussi, l'identité de l'*ungal* s'élabore souvent en comparaison à la tradition orale, qui n'admettait pas plusieurs des caractéristiques de ce genre. Ce constat est émis par M. A. Salhi qui, en observant le corpus de l'*ungal*, note sa distinction (en termes de style, de structures et de la langue) par rapport à la tradition

¹ SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, pp.127-128.

² Ibid, p.77

³ J.-M. Schaeffer note que : «certains noms ont plusieurs fois, et parfois radicalement, changé de critères d'identification et d'application au cours de leur histoire ». SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit, p.126.

⁴ Ibid, pp.77-78. Le prestige dont se dote le roman dans les sociétés occidentales n'est dû qu'à l'action des cadres institutionnels comme les éditions et les écoles (à travers les programmes scolaires) qui ont réussi à l'imposer comme catégorie centrale de cette littérature. Au-delà du recours à la forme romanesque afin de « rivaliser » avec les autres formes d'expression du champ littéraire algérien, l'*ungal*, accède-t-il à la même hiérarchisation au sein du champ littéraire kabyle comme genre prestigieux dans un espace où la poésie continue toujours de cultiver les honneurs ? Est-ce là, un autre facteur ayant amené cette dénomination à identifier une pluralité de textes aux généricités divergentes ? Une enquête approfondie manque encore pour trancher là-dessus.

⁵ Cf. SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, op.cit, p.82.

⁶ MEZDAD Amar « Vie et œuvre de Belaïd At-Aâli, écrivain de Kabylie », op.cit.

orale¹. C'est ce que nous relevons, également, dans une autre déclaration d'A. Mezdad à propos de son second *ungal*, Tagrest uryu: « *La création de ce livre a été facile. Adeptes du bricolage au sens que lui donne Lévi-Strauss, le père du structuralisme qui n'a rien à voir avec celui du blue-jean, je commence par sélectionner des débris, des fragments résiduels, pour en faire un ensemble cohérent original, en l'occurrence un roman*² ». Présenter ce dernier comme un « ensemble original » revient à observer en lui plusieurs marques de rupture par rapport à une tradition littéraire établie, à savoir la prose kabyle orale³.

Le contenu de ces *ungal* est également discuté, il se consacre à la mise en scène d'une « existence habituelle ⁴ » avec ses conflits et tout ce qu'elle a de bons et de mauvais⁵. A. Mezdad rajoute : « *Le roman en langue kabyle est, désormais, comme partout ailleurs, une forme d'écriture qui met en scène des personnages. [...] des auteurs veulent tout simplement écrire, créer dans leur langue qui est en l'occurrence le kabyle, décrire la société kabyle, algérienne ; pas plus mais pas moins. Le terme d'écriture sociologique, s'il existait, conviendrait mieux*⁶ ». Les personnages de l'*ungal* sont confrontés aux soucis de leur temps. L'idée d'écrire en kabyle est redondante mais là, dans l'*ungal*, on écrit pour parler de sa société, la décrire, la « symboliser » -pour rejoindre l'étymologie de cette dénomination- à travers l'existence de personnages romanesques.

L'emploi de la dénomination d'*ungal* est, donc, sujette à des régulations diverses assurées par les auteurs, éditeurs, critiques, etc. Cette désignation engage, de ce fait, plusieurs contrats de par les différentes interprétations et emplois auxquels elle a donné lieu. Les données que nous avons observées ne permettent pas d'organiser ces différents contrats dans une dynamique strictement évolutive puisqu'ils ont, plus ou moins, accompagné les publications de l'*ungal* dès ses débuts jusqu'à ce jour où l'assimilation à livre ou à un genre qui serait différent de l'oral est encore en vigueur dans certains textes.

¹ Cf. SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose kabyle », op.cit, p.249.

² MEZDAD Amar, « Aemer Mezdad interviewé par Rachid ALICHE », propos recueillis par ALICHE Rachid, *Journal Liberté*, Juillet 2001, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Juillet2001.htm#interview>. Consulté le 13/11/2016.

³ Une rupture qui n'est pas forcément absolue comme nous allons le voir dans la partie suivante.

⁴ MEZDAD Amar, « La veillée autour du kanoun avec l'aïeul(e) qui raconte est un temps à jamais révolu », propos recueillis par ABROUS Dahbia, n°34, Juillet 2008, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Juillet2008.htm#interview>. Consulté le : 30/11/2016.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

Chapitre 2

Contiguïtés génériques : *tullist-ungal*

Les frontières délimitant les genres ne sont pas toujours si étanches. Aussi, sera-t-il question dans ce qui va suivre de relever les manifestations de certaines propriétés de l'*ungal* dans deux recueils de *tullisin* (*Ṭaṭabaṭaṭa*¹ et *Ameddakkal d tullisin niḍen*²) afin d'y relever le degré de prééminence du romanesque pour pouvoir poser de manière plus efficace la problématique du genre de l'« *ungal* » en particulier et par ricochet, celle de *tullist*. D'un point de vue méthodologique, la démarche demeure un tant soi peu malaisée en raison des contraintes théoriques qui imposent de recourir aux réflexions développées autour de la nouvelle par la critique occidentale, à défaut d'une entreprise approfondie sur le corpus kabyle³. Les consignes de prudence méthodologique demeurent de rigueur, comme ce fut le cas pour le précédant chapitre. A. Ameziane signale, à ce propos, qu'il serait vain d'envisager les éléments développés autour de la définition de la nouvelle occidentale comme des « critères fixes ⁴ » puisque le genre suit toujours son évolution. Il prend pour exemple la nouvelle « *Tagerfa i ay-tt-iggan* » d'A. Mezdad qui se sert du récit du corbeau (texte oral) comme le lancement d'un dialogue entre deux personnages faisant de ce texte une « "nouvelle-instant" qui privilégie l'aspect discursif au détriment de la narrativité ⁵ ». *Tullist* reste, donc, un genre encore en construction, appelant davantage à cette « prudence méthodologique » qui permettra d'éviter d'échouer d'éventuelles disparités qui relèveraient moins d'une non-conformité à un modèle que de la spécificité du genre d'où la mise en relation incessante des textes composant ces deux recueils avec certaines propriétés attestées dans l'*ungal*.

I. À propos de *Tullist*

D'un point de vue dénomiatif, *tullist* prend place en tant qu'équivalent générique de « nouvelle littéraire » au sein de la configuration générique kabyle. Le premier recueil en date, *Nekkni d Wiyiḍ* de K. Bouamara, remonte aux années 1990 mais l'application première de cette dénomination comme mention paratextuelle remonte aux années 1980

¹ Ce recueil comprend 07 textes : *Tisliṭ, Amakraḍ, Aqjun, Ṭaṭabaṭaṭa, Zzenzla, Tuffga taneggarut* et *Asufri*.

² Parmi les textes de ce recueil, seulement trois d'entre eux manifestent des cas de contiguïtés génériques. Il s'agit de *Amerḍax, Akarni azewway* et *Ameddakkal*

³ Certains travaux autour de *tullist* sont attestés. Voir AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », op.cit. MOHAND SAIDI Saïda, *Tafunast igujilen de Belaïd At-Ali: du conte à la nouvelle*, op.cit. TITOUCHE Rachid, *Les Cahiers de Belaïd At Σli : Du conte à la nouvelle*, op.cit. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit. SADI Nabila, « Poétique du récit *Jeddi* », op.cit.

⁴ AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit, p.137.

⁵ Ibid, p. 167

pour le texte *Ablad* de M. Bilek, publié dans la revue *Tisuraf*¹. Par ailleurs, la critique littéraire réserve, présentement, la qualité de premières nouvelles de langue kabyle à quelques textes de B. Aït Ali (*Tafunast igujilen, Jeddi*, etc.).

Tout comme l'*ungal*, *tullist* est souvent représentée comme une forme « empruntée », autrement dit, comme l'expression en langue kabyle d'une forme littéraire venue d'ailleurs, à savoir la nouvelle littéraire (selon la conception occidentale du terme). Toutefois, A. Ameziane et M. A. Salhi bousculent les fondements d'une telle conception dans une réflexion s'apparentant, à la fois, à une étude historique mais soulevant de nombreux questionnements d'ordre méthodologiques quant à la nature du corpus pouvant se regrouper sous l'appellation de *tullist*. C'est en citant les cas des *tullisin* retravaillées à partir de textes oraux (A. Mezdad² et K. Bouamara³) et de certains genres traditionnels comme *tahkayt* et *tameayt*, présentant plusieurs similitudes avec *tullist* (notamment par rapport à l'élément de la vraisemblance et de la narration), que les deux auteurs problématisent la question de ce genre⁴. Le même type d'observations se lit chez M. A. Haddadou à propos de *taqsiḍt* représentée comme un état antérieur de *tullist* dont l'évolution a été favorisée sous l'impulsion du passage à l'écrit de la littérature kabyle et des contacts littéraires faisant que « *taqsiḍt*, évolue vers la nouvelle, au sens de récit court qu'on lui donne aujourd'hui⁵ ». Cette réflexion constitue un point de départ très intéressant, d'abord au niveau de la démarche méthodologique adoptée (ne se limitant pas aux textes identifiés de manière explicite comme *tullist/nouvelle*). Elle présente, ensuite, l'intérêt d'avoir replacé cette dernière au sein du système générique kabyle, en rapport aux genres qui l'ont précédée, une conduite qui servira davantage à sa définition et à la délimitation de son corpus. Bien qu'une étude de corpus reste encore à faire, une conception de *tullist* peut se lire dans le premier petit dictionnaire en langue kabyle consacré à la littérature (*Asegzawal Amezzyan n tsekla*) dans lequel M. A. Salhi propose la définition suivante:

¹ Voir la revue *Tisuraf*, n° 7, pp. 72-78. A. Ameziane et M. A. Salhi signalent que ce texte est la suite d'un autre intitulé « Tazwara », publié dans *Tisuraf* n° 6. À préciser que la mention reprise est « tullizt n timmalt ». Cf. AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », op.cit, p.114.

² Le cas de « *Tagerfa i ay-tt-iggan* ». Cf. MEZDAD Amar, *Tuyalin d tullizin-nniḍen*, Béjaïa, Ayamun, 2003.

³ Il s'agit des textes « *Tirgara* » et « *Taqsiḍt n Sziz d Szuzu* » du recueil de *tullisin* de K. Bouamara. Cf. BOUAMARA Kamel, *Nekkni d wiyiḍ*, Alger, HCA, 1998.

⁴Cf. AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », op.cit, p.119

⁵ HADDADOU Mohand Akli, *Introduction à la littérature berbère*, op.cit, p.153.

« D tawsit n tsekla. Talya-ines d tawezlant. Tullist, temxalaf yef tmacahut acku ayen iyef d-tettawi yeqqen yer tudert n yal ass; mačči am tmacahut, ițtuqet umakun d wayen ur nezmir ad yili di tilawt (am tterysel d uwayzen, atg). Rnu yer wannect-a, tullist, d tawsit yettilin s tira; ma yella d tamacahut d tawsit n tmawit. Temxalaf diyen tullist yef wungal: tullist, d adris wezzilen mačči am uđris n wungal. Di tullist, ur ittili ara atas n uđlam d yiwenniten d yiwudam; s umata deg ungal i ittili wayagi. S umata, ur tettili ara yiwet n tullist iman-is deg uđlis, tetteddu-d deg wamud¹».

Le principe de cette définition s'appuie sur des mises en oppositions par rapport à certains genres de la prose orale traditionnelle et d'autres qui sont contemporains de *tullist*, évoluant dans le même système de l'écrit. Ainsi, cette dernière présente des traits distinctifs de *tamacahut* en termes de vraisemblance, tout comme elle s'oppose à l'*ungal* sur la base de quelques éléments d'ordre textuel, comme la brièveté, le nombre réduit de personnages, d'espaces et de commentaires. Au niveau du corpus kabyle, les frontières entre l'*ungal* et *tullist* ne paraissent, toutefois, pas aussi étanches en raison des textualités proposées, qui rendent problématique leur relation d'appartenance à la mention paratextuelle «*tullist*», posée en première page de couverture. Les dénominations génériques représentent le premier élément permettant l'identification d'un texte qui, une fois appliquées, lui confèrent une identité qui prédispose le lecteur à sa réception. Mais dans certains recueils de *tullisin*, à l'image de *Ťařabařařa* et *Ameddakkal d tullisin niđen*, cette relation d'appartenance reste discutable. Il s'agit-là encore d'une réflexion déjà amorcée par A. Ameziane et M. A. Salhi. Ayant constaté les limites de la mention paratextuelle «*tullist*» assignée à certains textes dont la généricité relèverait beaucoup plus du romanesque ou du conte, ils s'interrogent sur la question des délimitations des catégories génériques². Ce qui intéresse notre propos davantage, sont les constatations qu'ils manifestent à l'égard de certains recueils de nouvelles (Ceux de M. A. Aït Kaci et M. Zimu) dont la poétique des textes oscille entre *ungal* et *tullist*³ (notamment par rapport à la longueur narrative et à la multiplication des personnages). Cet aspect est, pareillement, relevé par N. Aït Ouali qui prend à témoin le recueil de nouvelles *Ameddakkal d tullisin*

¹ « C'est un genre littéraire. Sa forme est brève. La nouvelle diffère du conte en rapportant ce qui touche à la vie quotidienne, non pas comme le conte où prédomine le merveilleux et ce qui est ne peut exister dans la réalité (comme l'ogresse et l'ogre, etc.). De plus, la nouvelle est un genre écrit contrairement au conte qui est oral. La nouvelle se distingue, également, du roman : La nouvelle est un texte court contrairement au roman. La nouvelle ne comprend pas beaucoup de descriptions, de commentaires ou de personnages ; c'est généralement dans les romans qu'on les retrouve. La nouvelle ne figure, généralement, pas seule dans un ouvrage mais elle fait partie d'un recueil ». C'est nous qui traduisons. SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, op.cit, p. 68.

² Cf. AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », op.cit, p.117

³ Ibid, p.118.

niđen comme une marque « *de l'évolution de l'écriture romanesque et de sa diversité*¹ ». Il insiste sur l'ampleur qu'y prend la construction du personnage notamment dans le texte *Amerdax* où le portrait psychologique de *Qasi* est dépeint dans toute sa complexité². C'est ce type de contiguïtés génériques qu'il est question d'aborder dans les prochains développements tout en tentant de rendre explicites les raisons derrière ces « déplacements » et leurs répercussions sur les conceptions génériques de la littérature kabyle contemporaine, notamment pour l'*ungal* et *tullist*.

II. Éléments de contiguïtés génériques : *tullist-ungal*

II.1. Complexité des intrigues

La nouvelle présente le plus souvent une intrigue dont la « construction dramatique » est simplifiée entraînant, par conséquence, la réduction du nombre d'épisodes³. Ce resserrement et cette concision, même dans l'élaboration des composantes de l'histoire, font que « *la nouvelle, forme brève, est également une forme simple*⁴ ». Les actions y sont d'ordinaire très réduites à tel point que certaines d'entre-elles sont parfois centrées sur un seul évènement. En effet, la nouvelle ne multiplie pas les rebondissements et tire son effet de son « moment de crise ⁵ », un moment de revirement inattendu, appelé communément la « chute ». Cet élément marque même l'essence du genre selon B. Von Wies observant que la nouvelle repose sur « *une seule action dont le dénouement consiste dans un revirement si étrange et si imprévisible qu'on peut parler de "novella", c'est-à-dire "chose nouvelle", "non encore entendue"* ⁶ ». Les textes composant les deux recueils *Ṭaṭabaṭaṭa* et *Ameddakkal d tullisin niđen* révèlent, paradoxalement, une structure autre. Ils font appel pour la plupart à des intrigues d'une complexité remarquable de par les lumières braquées

¹ AÏT OUALI Nasseridine, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014)*, op.cit, p.173.

² Ibid, p.176.

³ L'origine de la notion d'épisode remonte à l'époque de la tragédie qui, pour être variée (vu qu'elle n'était au départ qu'un chœur), se vit divisée en plusieurs parties. Et les intervalles (qui sont des récitatifs pris en charge par des acteurs) séparant ces parties étaient qualifiés d'épisodes. Le genre évolua et l'épisode ne fera pas seulement office de « séparateur » mais deviendra l'une des parties essentielles de la tragédie. C'est de là que la notion construira son plein sens en renvoyant à une partie de l'action. Les épisodes sont liés les uns aux autres. Cela ne veut pas dire que toute partie de l'action est épisode mais seulement « *celles qui sont étendues et amplifiées par les circonstances particulières ; et qu'enfin l'union qu'ont les épisodes entre eux est nécessaire dans le fond* ». CHESNEAU César, MARMONTEL Jean-François et BEAUZÉE Nicolas, *Encyclopédie méthodique. Grammaire et Littérature*, t.I, Paris, Panckoucke, 1782, pp.735-737.

⁴ Cité par GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.04.

⁵ Selon A.W. Schlegel, l'essence de la nouvelle se trouve dans son action, et précisément dans « *son moment de crise* ». Ibid, p.22.

⁶ VON WIES Benno, *Novelle*, Stuttgart, 1969. Cité par Daniel Grojnowski, op.cit, p.24.

sur plusieurs personnages. La nouvelle abandonne, alors, la perspective d'un seul fil conducteur des événements sanctionné à la fin de l'histoire par un rebondissement majeur. Le texte *Tislit* du recueil *Ṭaṭabaṭaṭa*, dont la mise en forme indique clairement la structuration en épisodes, connaît trois grands rebondissements¹. Tout commence avec le personnage de *Ferruḡa* qui renonce à épouser *Awmar Nat Amar* à quelques instants avant de convoler en justes noces. L'intrigue se voit complexifiée davantage lorsque cette dernière avoue vouer des sentiments pour un autre homme, *Amiruc*, en l'occurrence. Celui-ci, à qui sera dédié tout le second épisode, ne semble pas être impliqué d'une quelconque manière à cette décision mais entreprend une fuite pour échapper aux repréailles du fiancé de *Ferruḡa*. L'entreprise d'*Awmar Nat Amar* (troisième épisode) ne durera pas longtemps puisqu'une fois *Amiruc* retrouvé, il se résigna à l'épargner contre toute attente, marquant ainsi le troisième rebondissement de l'histoire. La multiplicité des rebondissements est, aussi, une caractéristique relevée au niveau du texte *Aqjun* du même auteur qui fait jouer des animaux comme personnages, bien que les humains y occupent quand même une place, à titre secondaire. L'histoire gravite autour des sentiments voués par *Aqjun* à l'égard de *Finat*. Les fréquentations incessantes qu'entretiendra cette dernière avec *Dik*, amènera celui-ci à dresser toute une meute contre *Aqjun* d'où résulteront de nombreuses batailles sanglantes dans lesquelles le sort et la vie de ce dernier sont mises en jeu, enclenchant à chaque fois de nouvelles péripéties et une pluralité de rebondissements.

La volonté de faire de l'intrigue une structure complexe se lit, surtout, lorsque le dénouement de l'histoire est suivi par l'entrée en scène d'un nouveau personnage, engageant lui-même d'autres actions. Les deux textes *Asufri* et *Tuffga taneggarut* en sont des exemples remarquables. Ce prolongement de la narration se ressent au niveau du premier texte, lorsque la mort du personnage principal *Qaduc* (qui prenait en charge la narration de sa propre histoire) suite à son incarcération et aux tortures infligées pour être soupçonné d'appartenir à un mouvement terroriste (étant un ex-membre du FIS), ne sanctionne pas la fin de l'histoire puisque la narration des événements suivant sa mort est déléguée au gardien de cellule qui fut chargé de l'approvisionner de nourriture et de papier dans lequel il imprégnait son témoignage. Ce gardien, qui allait à son tour s'auto-présenter,

¹ La mise en forme de certaines nouvelles révèle d'elle-même la structuration de l'histoire en plusieurs épisodes, renvoyant à une forme composite de l'histoire. Les textes *Tislit*, *Asufri* et *Tuffga taneggarut* de M. A. Aït Kaci sont ponctués de symboles typographiques (***) indiquant le passage d'un épisode à un autre (*Tislit*) et, parfois, d'une voix narrative à une autre (*Asufri*). L'alternance des séquences rendue par une présentation en chiffre romain ou autre est, toutefois, une pratique attestée au sein de la nouvelle occidentale. Cf. GRONOWSKI Daniel, op.cit, p.122.

se verra chargé de rapporter la nouvelle du décès de *Qaduc* à sa famille mais aussi nous éclairer sur le devenir de cette dernière qui venait d'accueillir un nouveau membre, le fils de *Qaduc*, représenté comme symbole d'espoir pour toute une génération.

Tuffga Taneggarut est similaire à *Asufri* de par la construction de sa trame narrative. L'histoire, qui prend place à Blida, reprend les épisodes tragiques de la décennie noire (les années 1990) en Algérie. D'emblée, la mort tragique d'*Abd el Ĥamid* ouvre le bal et en appellera au premier rebondissement de l'histoire. Aussitôt *Qebbani* (père d'*Abd el Ĥamid*) rentré chez lui après avoir proféré solennellement, à l'enterrement de son fils, sa volonté de venger sa mort, il subit toute la violence d'une attaque terroriste. Blessé, le lecteur s'attend alors à la mort imminente de ce personnage sous les méandres de ces balles, mais un revirement majeur sera observé avec l'entrée en scène de *Sumar*, un ami de son fils accourant à son secours. Chanceux rescapé de cette attaque meurtrière, les projecteurs sont, alors, détournés vers ce personnage (*Sumar*) alors qu'il s'apprêtait à quitter à tout jamais son village. La clôture de cette « nouvelle » s'apparente davantage à celle d'un épilogue puisque, marquant la fin d'une situation de crise, elle ouvre la perspective vers d'autres évènements¹.

Il n'est pas rare non plus que la narration se tisse sur le fil de deux histoires développant deux intrigues assez complexes faisant interpellé chacune d'entre elles bon nombre de personnages, ne se rencontrant parfois qu'à la fin de l'histoire. Le texte *Zzenzla* (l'une des nouvelles les plus longues du recueil *Tatabaṭaṭa* -45pages-) se décline en deux grands épisodes bien distincts, autant au niveau de leur mise en forme qu'au niveau de leur succession sur le plan narratif puisque le second ne se déclenche qu'après le dénouement du premier (bien que chronologiquement parallèles). Le texte *Zzenzla* s'ouvre sur cette catastrophe naturelle contraignant les deux personnages, *Wezna* et *Ĝamal*, à rester bloqués sous les décombres. Immobilisés et démunis, les longs dialogues échangés entre ces deux personnages renseignent sur les circonstances ayant permis leur rencontre, révélant les différentes difficultés que connaît le couple. En effet, *Wezna* et *Ĝamal*, à peine mariés depuis six mois, ne se connaissent guère. Etant déçue par une première histoire d'amour, *Wezna* concède à la proposition de son père d'épouser *Ĝamal* (lui-même ami de son père). L'épisode sous les décombres fera office d'une sorte de confessionnal dans lequel les deux personnages évoqueront leur passé scellant, par là, leurs sentiments davantage. Suite à la

¹ La fin d'une nouvelle est, souvent, inattendue tandis que dans le roman elle prend la forme d'une sorte de résolution pouvant lancer en perspective de nouveaux évènements. Cf. AUBRIT Jean-Pierre, op.cit, p.149.

réconciliation du jeune couple, un autre épisode s'enclenche immédiatement sur l'épreuve de sauvetage. De nouveaux personnages entrent en scène. *Si Smaeil* (père de *Wezna*) et son fils *Rafiq* œuvrent par tous les moyens à la délivrance du jeune couple dont l'extraction en dessous des décombres en constitue le dénouement. Ces deux grands épisodes chronologiquement parallèles mais narrés distinctivement sont si bien développés dans leurs moindres détails que l'un ou l'autre suffirait à lui seul à constituer une *tullist*.

L'embryon d'une intrigue secondaire, dans le texte *Amerdax* de M. Zimu, est implanté autour de *Qasi* s'étant entiché de *Nathalie*, une serveuse dans un café à Barbès, laissant entendre, au départ, qu'il s'agit de l'intrigue principale. Mais ce développement ne constitue en fait qu'une intrigue secondaire, sans incidence majeure sur l'histoire qui relate l'incarcération «outrageuse» de *Qasi* accusé «à tort» d'avoir kidnappé *Hanslova*. Néanmoins, la chute de l'histoire vient semer le doute, laissant présager l'implication de ce personnage dans une affaire douteuse. Mais ce sera sans doute le texte *Ameddakkal*, du même auteur, qui présentera la structure narrative la plus complexe de son recueil en empruntant le mode de l'enchâssement pour mettre en œuvre le projet d'écriture d'un auteur nous dévoilant les différentes étapes ponctuant la création et l'écriture de cette « histoire » dans laquelle deux amis, à l'époque où ils étaient encore étudiants, s'étaient épris de la même fille.

Les actions au sein de ces nouvelles sont nombreuses et les rebondissements multiples. La constitution de ces intrigues dans toute leur complexité ne fait que souligner l'entreprise de ces deux auteurs à vouloir s'éloigner d'une conception de *tullist* dans l'esprit d'une intrigue simple, légère pour au contraire, développer de véritables trames romanesques. En effet, il faudrait interroger ces intrigues non seulement en tant que structure mais, également, comme matière et contenu. Certains auteurs s'accordent à relever le caractère souvent « anecdotique » de la nouvelle se consacrant, très généralement, à relater « *une étape décisive dans la vie d'un personnage*¹ ». Son sujet est d'emblée bien délimité, étant donné sa courte morphologie qui ne laisse voir que ce qui se rapporte à tel personnage, à un (des) moment(s) de son existence². L'observation faite plus haut révèle, qu'en plus de la complexité des intrigues, les thématiques choisies sont, de surcroît, dramatiques sans souci de légèreté. Il est possible de citer *Akarni azewway* de M. Zimu qui relate l'histoire de ce camionneur de nuit devant, lors de chaque départ, inscrire son nom sur ce fameux « carnet

¹GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.21.

² Ibid, p.40.

rouge », une signature lui faisant endosser l'entière responsabilité en cas d'affrontements, d'accidents, de « face à face » durant la décennie noire. La tension monte davantage dans les deux textes *Asufri* et *Tuffga taneggarut* de M. A. Aït Kaci, mettant tous deux des personnages en proie de cette même décennie. Un cadre référentiel est planté avec la nouvelle *Zzenzla* qui reprend comme trame de fond la catastrophe du tremblement de terre qu'a connue Boumerdes en 2003. Les thématiques de terrorisme, de tremblement de terre offrent un terrain fécond à la multiplication des rebondissements, constituant, ainsi, de véritables matières à l'élaboration de trames romanesques. Ces histoires ne se limitent plus à ce qui touche seulement les personnages de près. Le souci de représentation de la vie collective se ressent dans plusieurs autres éléments qui seront développés plus loin, à commencer par l'importance accordée au détail, à la présentation des personnages secondaires, à la description minutieuse des espaces, etc. Ces éléments concourent à présenter l'existence de personnages dans leur complexité (à des degrés variables selon les *tullisin* envisagées), ne centrant plus leurs effets sur une action, un moment ou un personnage particulier mais vont, au contraire, délaissé cet effet de loupe pour jeter leur attention non seulement sur le sujet, mais également et à la manière d'un *ungal* (Cf. Partie IV), sur le monde qui l'entoure pour faire de ces nouvelles en kabyle une matière assez complexe.

II.2. La multiplication des voix narratives

À la complexité des intrigues est jointe une autre technique, souvent prisée des *ungal*. Il s'agit de la pluralité des voix narratives manifestée par la multiplication des points de vue (ou focalisation) qui correspond à l'emprise qu'a le narrateur sur l'histoire qu'il raconte et les personnages qui y figurent. Fortement développée dans les travaux de G. Genette, celui-ci distingue une focalisation zéro mobilisant un narrateur omniscient (qui en sait plus que les autres personnages), une focalisation interne ne dévoilant que ce qu'en sait l'un des personnages et une focalisation externe émanant d'une sorte de témoin anonyme et « objectif » racontant les faits du dehors¹.

¹ Il est possible de retrouver une focalisation interne fixe où les événements sont narrés du point de vue d'un seul personnage. Une focalisation interne variable se dit d'une succession de personnages se donnant le relais pour la narration de l'histoire. En dernier lieu, il est question d'une focalisation interne multiple lorsque le même événement est présenté par plusieurs personnages selon des angles de vue différents. Cf. GENETTE Gérard, *Figure III*, op.cit, pp. 206-207.

Le jeu des voix narratives signe sa présence avec force dans plusieurs *tullisin*. Le récit est alors pris en charge par plusieurs narrateurs à l'image d'*Asufri* qui use d'une focalisation interne et variable, se greffant successivement sur deux différents personnages. Elle fut d'abord assurée par le personnage principal d'*Abd el Qader*, qui met à nu sa propre histoire, à la première personne, pendant son incarcération, favorisant, ainsi, une introspection sur soi et la mise en place de ses confessions et états d'âme. Elle sera déléguée, suite à son décès, à un second narrateur, le gardien de prison, maintenu jusque-là dans l'anonymat. Il prendra le relais pour narrer la suite des événements chose qui fait repousser davantage la fin de l'histoire. C'est, ainsi, que ce second narrateur nous raconte les derniers instants les ayant réunis :

« Akken kan yehbes tira, jemæy-d lekwayeḍ-nni s lḥir lemmer anwa i d-yettawḍen seg yimeddukkal-iw n uxeddim. Yaṣ ma yella zriy-ten d ifenyanen akken ad d-ṣubben s axernuq-agi asemmaḍ. Ula d timezriwt ur zran ara yer dagi i d-ttsubbuy. Dya mi akken kkrey ad d-ffeyy si texxamt-is tasemmaḍt, ineggez-d s amgerḍ-iw, iḥebba-yi akken yettḥebbi urgaz mmi-s, syin yessuden-iyi-d seg unyir am win umi i d-yehḍer yinig. Yenna-yi-d imir-n ma yella zemrey ad as-ssiwḍey sslam i yemma-s, ma yella ssufyen-tt yiwen n wass si tmes-agi; yenna-yi-d tezdey deg yiwet n tezniqt n Lzzayer, yebya ad as-iniy belli mmi-s yemmut d argaz ». (p.210)

« Dès qu'il s'arrêta d'écrire, vite-fait je ramassais ces bouts de papiers de peur d'être surpris par l'un de mes collègues. Je savais pourtant bien que fainéants qu'ils étaient, ils ne daigneraient pas dévaler dans cette tombe froide. Ils ne se doutent pas de mes passages ici. En m'appêtant à quitter cette chambre glaciale, il se rua à mon cou et me serra à la manière d'un père avant de m'embrasser sur le front tel une personne dont l'envol s'était rapproché. Il me demanda de saluer sa mère pour lui, si par chance on la libérait un jour de cet enfer. Me confiant qu'elle habitait dans une ruelle d'Alger, il tenait à ce qu'elle sache que son fils est mort dignement¹».

La multiplication des voix narratives produit un effet de prolongement faisant que, même lorsque les événements touchent à leur fin, un nouveau personnage se charge de prendre la relève pour en donner d'avantage d'informations. Le souci d'étirement est tellement marqué dans certains cas, qu'il en devient flagrant comme le suggèrent les deux textes *Zzenzla* et *Tuffga taneggarut* où maintes informations sont réitérées au cours de l'histoire. Ces éléments permettent de poser la question de la « fréquence narrative » que G. Genette définit comme « *les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse* ² ». Plus concrètement, cela se résume à voir le nombre de fois que

¹ Les tracuctions des extraits de ces *tullisin* sont faites par nous-mêmes.

² Ibid, p.145.

chaque évènement est présenté. Le mode répétitif¹ qui consiste « à raconter *n fois ce qui s'est passé une fois* »² semble dominer dans les deux *tullisin* précédentes qui sont, d'ailleurs, parmi les plus longues du recueil de *Taṭabaṭaṭa*. Plusieurs passages dans *Zzenzla* renouvellent des évènements déjà présentés comme ce fut le cas pour les circonstances ayant amené *Ġamal* et son beau père *Si Smaeil/Lḥağ Smaeil* à faire connaissance pendant la période de leur incarcération commune à *Σin Mgel* : D'abord, lorsque *Ġamal* et *Wezna* se retrouvent sous les décombres à dévoiler, chacun à leur tour, des évènements de leur vie passée :

« Yiwen n wass redden lyaçi si lḡameε n « Bab El Wad ». Nekk, zzher-iw yella din ass-nni imi ruḥey ad steεfuy din si leqraya yer xalti. Ulac amek ur asen-nniy ara belli nekk mačči nsen, ugin ad iyi-amnen. Ladya mi walan di lḥebs ttzallay yid-sen. Lḥaṣun ssufrin-iyi ayen i yi-ssufrin. Syin wwin-iyi-d di tlemmast n ssehra am nekk am waṭas niḍen. Din i ssney baba-m....».(pp.103-104)

« Un jour, ils se sont mis à embarquer plusieurs personnes à la mosquée de *Bab El Oued*. Un malheur m'y attendait. Je m'y étais rendu pour me reposer des mes révisions, chez ma tante. J'ai remué ciel et terre pour les convaincre que je n'étais pas un des leurs mais en vain. Surtout qu'ils m'aient vu prier à leurs côtés, en prison !*

. Bref, ils m'ont fait goûter d'innombrables souffrancesComme beaucoup d'autres, ils ont fini par me déporter au milieu du Sahara. C'est là que j'ai connu ton père... »

C'est quelques pages plus loin que les mêmes circonstances sont évoquées à nouveau mais cette fois-ci, c'est le narrateur qui les reprend à l'occasion de l'énumération des épreuves pénibles que *Si Smaeil* dut endosser :

« Tamezwarut teḍra-d di ṭrad n Lzzayer mgal arumi, asmi mmuten cyufa-s akked yimeddukkal-is : Aεrab At tallit akked Salem At Si Belqasem. Tis snat asmi yettwaṭtef yer lḥebs n Σin Mgel, di Tniri, am uyerda, ass-nni d tuyalin i d-yuḡal si lmut, yemlal-d Ġamal d ilemzi amecṭuḥ ithellan deg-s am baba-s. Taneggarut d tagi. Arraw-is i wumi yeḍmee ad d-yeḡḡ Rafiq d lamana, asmi ara yemmet, ass-a ur iban anda i llan. Ahat nitni tura wwḍen leεfu n Rebbi ». (p.127)

« La première épreuve date de la guerre d'Algérie. Ses supérieurs ainsi que ses amis y avaient trouvé la mort : Aarab At Tallit et Salem At Si Belkacem. La seconde fut son incarcération, tel un rat, à la prison d'Aïn Mgel, au Ténéré. Il revenait de loin, ce jour-là. Il rencontra Djamel, un jeune garçon qui prenait soin de lui comme son père. La dernière est la présente épreuve. Ses enfants, aux soins desquels il espérait laisser Rafik le jour où il mourrait, nul ne sait, aujourd'hui, où ils sont. Ils ne sont peut être déjà plus de ce monde».

¹ En plus du mode répétitif, G. Genette distingue, également, un récit singulatif qui consiste à « raconter *une fois ce qui s'est passé une fois* » et un mode itératif qui se résume à « raconter *une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé plusieurs fois* ». Ibid, pp.146-148.

² Ibid, p.147.

Ce type de fréquence est d'ordinaire usité pour offrir des angles de vue différents d'un même évènement ce qui n'est pas du tout le cas des passages précédents étant donné que la même perception accompagne la réitération de chaque évènement. Par voie de conséquence, ce mode répétitif ne sert pas l'intrigue de manière particulière dévoilant une *tullist* qui ne s'attache pas uniquement à présenter l'essentiel. C'est ce qui fera l'objet du point suivant.

II.3.La surcharge du contenu

Le mot d'ordre général de la nouvelle est la concision. Comme le signale D. Grojnowski, la nouvelle « *relate les évènements tambour battant. À moins qu'elle ne se consacre à l'observation d'un moment choisi*¹ ». L'économie intervient à tous les niveaux du genre : composition de l'intrigue, présentation des personnages et des espaces, structure temporelle, etc. Rien de ce qui peut être dit ou manifesté par une nouvelle n'est accessoire, puisque tous les éléments servent l'ensemble à tel point que « *même les temps morts (digressions, descriptions, références) y jouent un rôle déterminant : pas un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende [...] à parfaire le dessein prémédité* ». Il n'est pas rare, dans ce cas là, d'avoir affaire à des récits elliptiques², qui n'hésitent pas à omettre ou à passer sous silence certains éléments de l'histoire. Or, il apparaît déjà dans les développements précédents que la concision n'est plus de rigueur dans ces *tullisin* puisqu'elle est abandonnée au profit du détail : détail des évènements, détail des actions des personnages, etc. Les auteurs ne s'intéressent plus uniquement à l'essentiel. Les textes sont étirés, allongés au maximum par le biais de plusieurs mécanismes qui concourent à étoffer leur contenu. Ainsi, en est-il des adresses au narrataire³ dont la présence est très marquée au sein de quelques textes, à l'image d'*Asufri*, *Amerdax* et *Akarni azewway*. Le personnage d'*Abd el Qader*, du texte *Asufri*, se saisit de ce narrataire -manifesté lexicalement sous le nom de « *gma/mon frère* »- comme confident tout le long de sa période d'incarcération :

¹ GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.04.

² Cf. AUBRIT Jean-Pierre, op.cit, p. 149.

³ 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. JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, op.cit, p.181.

«Vas zer a gma, kkes-d yiwen si meyya i yettxemmimen ad yerfed leslah mgal adabu. U nekkni ur walay ad as-næmmed ney ad as-nanef ad nyen s yisem-nney. Aṭas i tzeyyer fell-ay teswiēt armi nuṭal netterdeq am tcfet asmi i d-tewweḍ tlelli». (p.187)

« Sache mon frère, que rares sont les personnes prêtes à porter les armes à l'encontre du pouvoir. Nous n'accepterons pas et nous ne le laisserons pas tuer en notre nom. L'oppression était telle que nous avons fini par exploser, tel un ballon, à l'avènement de la liberté ».

Le texte *Akarni azewway* se consacre au récit d'un chauffard de camion *Mebruk* qui assiste à un spectacle sanglant durant la décennie noire, au mois d'octobre 1994. Ce narrateur-personnage dont le métier est de parcourir plusieurs villes pour livrer sa marchandise, nous fait vivre les risques qu'il encourt toutes les fois où il décide de rouler de nuit pour pouvoir arriver à temps à destination. L'invocation du narrataire, au sein de ce texte, instaure une sorte d'acte communicationnel, favorisant l'insertion de nombreux détails livrés par *Mebruk*, permettant un peu plus sa connaissance par la présentation, à titre d'exemple, de ses goûts musicaux au moment où il alluma sa radio:

« Akken i wen-nniy, tteylayey-d swaswa kan yer wanida d-sæddayen aḥric n tezlatin tiqdimin. Tizlatin-nni akk yef l'yerba, d tid-nni i ḥemmley mi ara d-tezzi nnuḅa nsent. S uxeddin-a-inu n deg yid, ula d nekk, ḥseb am wakken di l'yerba i lliy. Kif kif, arraw-iw zerrey-ten sin n wussan kan i ddurt ». (p.65)

« Comme je vous le disais, je tombais pile au passage des vieilles chansons. Elles évoquent toutes l'exil. C'est le genre de musique que j'aime écouter. Avec mon travail de nuit, c'est comme si je vivais en exil. C'est tout pareil, je ne vois mes enfants que deux jours par semaine ».

Cette implication du narrataire atteint son paroxysme dans la nouvelle *Ameddakkal* de M. Zimu : un projet d'écriture où se déploie un auteur « fictif » invitant le narrataire (lecteur fictif) à explorer toutes les techniques et les étapes d'élaboration de son histoire. Celle-ci met en scène un triangle amoureux touchant trois personnages : *Hsen*, *Murad* et *Linda*. Les deux premiers étant amis, s'épreignent de la même fille *Linda*. L'histoire se construit et prend forme sous les yeux du lecteur fictif dont les interpellations sont une occasion dont se sert l'auteur pour glisser de longs développements indiquant le déroulement de son projet d'écriture :

« Ulama ad wen-t-id-iniy si tura, taqsiḍt-a-inu tessēḥzan am acemma di taggara-s. Di taggara-s, akken ara t-tafem, Hsen ur yettay ara tinna akken i iḥemmel. Surfet-iyi, twalam, imi wen-d-nniy akka tura d acu ara s-yedrun i Hsen uqbel ad bduy taqsiḍt, qqaren-as medden sfungey-awen-tt. Am wakken truḥeḍ ad twaliḍ asaru yenna-ak-d yiwen amek ara yekfu. Tura imi yi-d-yenser wawal, ubliji ihi ad as-eiwdey i teqsiḍt taggara-s. Aql-aken ihi, mazal-iken di ccek, imi, ahat (ilaq ad d-yeddu wawal-a, yef

waya i ssuzurey tira-s). Hsen ad yay taqcict-nni i iħemmel akken. Tferħem akka? Ad nkemmel ihi tira ». (p.114)

« Je vous le dit tout de suite, la fin de mon histoire est un peu triste. Vous le verrez à la fin, Hsen n'épousera pas sa bien-aimée. Pardonnez-moi, je vous ai révélé ce qui allait advenir de Hsen avant même l'entame de l'histoire. Ça s'appelle « tuer le suspense ». C'est comme aller voir un film dont on vous a déjà divulgué la fin. Maintenant que les mots m'ont échappés, je suis dans l'obligation de réécrire la fin de l'histoire. Vous doutez encore, peut être (ce mot est nécessaire, c'est pour cela que j'insiste dessus). Hsen prendra pour épouse la fille dont il est amoureux. Satisfaits ainsi ? Poursuivons l'écriture alors ».

La présence constante du narrataire met en place une sorte d'échange (unilatéral) qui permet au narrateur d'aligner de nombreux détails. Ce n'est, donc, pas tant l'invocation du narrataire en soi qui marque le glissement de ces textes vers le romanesque que les nombreux développements et pauses qu'elle suscite tout au long de l'histoire. En effet, vu le caractère de concision auquel doit se soumettre le genre de la nouvelle, les commentaires du narrateur et les digressions ne font pas partie habituellement de sa poétique. Ce sont des textes comme *Asufri*, *Akarni azewway* ou encore *Ṭaṭabaṭaṭa* qui viendront déroger à la règle. Le narrateur, à qui revient la tâche de gérer la narration en décidant des éléments de l'histoire à donner à voir, n'hésite pas à truffer le texte de commentaires, ou encore à entrecouper l'histoire de pauses narratives dans lesquelles se trouvent insérées de nombreuses digressions entendues comme « *une séquence textuelle programmant un effet de longueur à la lecture, signalé par la présence d'un métadiscours (plus ou moins développé) jouant le rôle d'une cheville démarcative qui souligne l'écart par rapport à la trame narrative*¹ ». À en juger par un texte comme *Akarni azewway* qui prend le temps de s'attarder sur l'une des habitudes dont *Mebruk* ne peut s'en passer (à savoir la consommation de café), le texte ouvre, ainsi, la brèche à l'entrée en scène et à la description d'un personnage secondaire : le vieux vendeur de café². La même remarque peut s'appliquer à la nouvelle *Ṭaṭabaṭaṭa*, exploitant le commentaire à foison. C'est ainsi que *Yuyu* (narrateur et personnage principal) prend le temps de s'exprimer à propos de la route longeant la montée de l'université de *Hasnaoua* et des différents chantiers allant abriter les futurs commerces de la ville :

¹ DERUELLE Aude, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot éditeur, 2004, p.12.

² ZIMU Mourad, *Ameddakkal d tullisin niḍen*, op.cit, pp.65-66.

« Nekk s yiman-iw ttwehhimey amek izemren l'aci ad bnun deg uḥecraruf-agi. Qqarey-as d adegger i ttdeggiren l'aci adrim nsen, ur walay ara amek zemren yiwen n wass ad rebhen adrim deg yiḥecrarufen-agi ». (p.66)

« Je reste perplexe devant ces gens ayant bâti des constructions dans de tels précépiques. Pour moi, c'est de l'argent jeté par la fenêtre. Je ne vois vraiment pas comment ils pourraient, un jour, en tirer profit ».

La nouvelle *Aqjun* n'est pas en laisse du point de vue de l'usage des commentaires. Qu'il s'agisse des codes d'honneur marquant l'univers des animaux, ou la manière dont s'énoncent les personnages ou encore l'indifférence des humains face à cette « guerre » sévissant les chiens, le narrateur n'hésite pas, à chaque moment, à marquer des pauses pour y introduire son propre discours, comme dans cette scène décrivant le châtement infligé à *Aqjun* par son maître :

« Dya yiwen n wass, deg-i yugi ad yeddu yid-s yer uḥewwes, si zzeaf fell-as, iḥelleq-it si temgerdt yer teslent, qrib i d-yedda llqed-is: seg wass-nni yuḡal yecæef ad yerz awal-is, yas ma yezra-t ixuḡ di lefhama am warrac irkelli ur nessin d acu i d lehnana yef twacult n widak ileḥḥun yef ukkuz n yidarren ; yur-sen acemma ur yesæi azal ḥala tarwiḥt nsen » (pp.30-31)

« Alors qu'il refusa un jour de l'accompagner en balade, il en devint tellement furieux qu'il le pendit du cou au frêne. Il faillit en perdre la vie : il apprit, depuis ce jour, à ne jamais lui désobéir bien qu'il soit conscient de son immaturité tout comme les autres enfants, incapables d'éprouver la moindre compassion pour ces êtres se déplaçant à quatre pattes : rien n'a d'importance à leurs yeux à l'exception de leur propre existence ».

Le rythme de la narration est, ainsi, ralenti par l'insertion des commentaires du narrateur ou par les nombreuses digressions qui viennent entrecouper l'avancée des événements. Ces nouvelles ne font plus dans l'économie et préfèrent à la rigueur et à la concentration, l'étirement de la narration par l'insertion d'éléments « facultatifs » à l'intrigue. En effet, en raison de son caractère réduit, la nouvelle se doit d'être efficace et avoir un impact sur le lecteur avec un minimum d'informations révélées. Et justement, cette brièveté et cette rigueur dans la narration concourent à son efficacité. De ce fait, on ne raconte pas tout dans une nouvelle. Comme l'affirme D. Grojnowski : « *L'implicite apparaît comme l'envers nécessaire du récit bref. Ceci pour des raisons d'économie, propres aux diverses formes de récit, puisqu'on ne peut jamais "tout" raconter*¹ ». Le lecteur se retrouve dans certains cas forcé de recourir à l'interprétation. Paradoxalement, les *tullisin* dont il est question ici ne

¹ GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.154.

lésinent pas sur la quantité d'informations exposées au lecteur. Il suffit, par exemple, d'observer la nouvelle *Ameddakkal* dont le récit est surchargé par l'insertion de la lettre intégrale qu'avait adressée *Linda* à *Hsen*, exprimant son impossibilité d'être à la source de la rupture des liens d'amitié entre lui et *Murad*. Bien plus encore, certaines *tullisin* déploient toutes les actions dans leurs moindres détails au risque d'être « accessoires » à l'intrigue principale et ne servir qu'à étirer davantage la narration. Cela s'observe dans la nouvelle *Akarni Azewway* où les actions des passagers du taxi, après leur face à face avec les terroristes, sont scrutées en toute minutie:

« Siham mi tger atemriw yer yimi-s ad d-teddem yiwen ad s-tekkes aħbus ad t-terr deg yimi n Rafiq yettfezzen s ttawil akken ur yessendaf ara iman-is. Sid Σli, netta, yesseblaε-iten itekkes-d aħbus-nni yesrusuy-it di tekwat-nni deg-i ttaġġan sserf. Σacur, win i wumi ifukk ttmer deg ufus-is, ad immey ad s-t-id-yeččar». (pp.84-85)

«Lorsque Siham mettait une datte dans sa bouche, elle en prenait une autre, la dénoyait et la portait à la bouche de Rafik qui machait en douceur pour éviter de remuer sa blessure. Quant à Sid Ali, il les avalait toutes entières puis en retirait les noyaux qu'il plaçait dans le coin à monnaie. Dès que l'un d'entre-eux n'en avait plus, Achour leur en donnait davantage».

La nouvelle *Aqjun* ne néglige, aussi, aucun détail face à la présentation de ces batailles sanglantes entre chiens allant jusqu'à décrire de façon très minutieuse les blessures qui s'en suivirent et les douleurs qu'elles entraînèrent. Détailler les moindres faits et gestes des personnages apparaît comme un souci majeur. Les actions sont décrites au ralenti et les descriptions sont prolongées au maximum comme nous allons le voir ci-dessous.

II.4. Foisonnement des personnages mis en scène et exploration de leurs portraits

Le personnage est l'un des éléments qui donne essence à la nouvelle. Par conséquence, il est souvent usité par la critique occidentale pour la différencier du roman. Les *tullisin* déjà citées plus haut, dans leur élaboration de cet élément, en donnent une représentation qui rappelle à plusieurs égards le personnage de l'*ungal*, exprimant par son biais un cas majeur de contiguïté générique. Le nombre limité de personnages dans la nouvelle est une condition qui va de soi si l'on s'en tient à la brièveté du genre¹. Dans les deux recueils de *tullisin* cités précédemment, les personnages foisonnent si l'on cite des textes à l'image de

¹ Cf. GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.77.

Zzenzla, *Tislit* ou encore *Akarni azewway* qui en multiplient le nombre en exploitant un système interpellant autant de personnages principaux que de personnages secondaires. Ne se limitant guère au seul fait de les citer dans l’histoire, les auteurs font vivre leurs personnages secondaires et leur accordent existence en dédiant de longs développements à leur présentation ou en les impliquant directement dans l’histoire. La nouvelle *Asufri*, comme il a été évoqué au début de ce chapitre, propulse un personnage dont le rôle n’était pas tout à fait secondaire (le gardien de prison) et en fait un second narrateur vers la fin de l’histoire. Il s’auto-présente et sort ainsi de l’anonymat dans lequel il était confiné tout au long du texte :

« U meqbel ad kfuy ameslay i d-yellan yef tedyant-agi, byiy ad d-iniy yef yiman-iw belli nekk d amsaltu i d-yufan iman-is di lkumişariya n cmata, anda i tekksen lherma yef lyaci. Sin n wussan imezwura n lxedma deg-s ssutrey di baba ma yella yessen alebæed seg yineylafen (ministre) ney alebæed n yimdebren imeqqranen izemren ad iyi-ibeddel amdiq n yixeddim. Ass-nni dya i æeqley amehbus-nni, dya ruhey yriy-d nnekwa-s di lekwayed-is, æeqley-t d yiwen seg yimezday n taddart iqublen taddart nney» (p.211)

« Avant de clôturer mon discours sur cette affaire, je voudrais dire, pour me présenter, que je suis un policier s’étant retrouvé dans ce maudit commissariat dépouillant les gens de leur dignité. Au bout de mon deuxième jour de boulot, j’avais demandé à mon père d’user de ses connaissances au niveau d’un quelconque ministre ou un haut dirigeant pour pouvoir organiser ma mutation. Le jour où j’avais reconnu ce prisonnier, j’ai consulté sa pièce d’identité, c’était l’un des habitants d’un village se trouvant face au nôtre ».

L’épouse de *Mass Qebani* dans *Tuffga taneggarut*, qu’il dut laisser à *Tamenyaset* en raison de sa situation irrégulière depuis sa fuite du Mali, s’adonne à plusieurs présentations¹. De nombreux personnages secondaires s’insèrent, aussi, dans *Akarni azewway* où un temps d’exposition leur est toujours accordé comme il en a été de ce vieux vendeur de café s’obstinant à garder sa recette au secret ou encore *Σacur*, le cousin du personnage principal *Mebruk* qui sera l’un des passagers du taxi à être témoin d’un véritable carnage :

« Σacur, mmis n æemmi, ha-t-a ihi di Blida. Ahat yella wacu i d-yufa ad t-nawi di sin. Ad s-iniy ur zmiroy ara, eyiy. Netta ixeddem ugar yer Wehran. Mi ara d-yas akka Σacur yer Blida; i t-id-yettawin ya d axeddim ney yebya kan ad nemzer ad neddakkell lwaħid s axxam. Tura ma d anekcum ara nekcem s axxam akken, igerrez, ad s-fkey dya ad inher akken ad sgunfuy kra aql-iyi rzezy akk. Ma d axeddim i y-d-yufa ad s-iniy eyiy» (p.68)

¹ Cf. AIT KACI Mohand Arab, *Ṭaṭabaṭaṭa*, op.cit, pp.145-146.

«Achour est mon cousin paternel. Il est à Blida. Il a dû peut être nous trouver une livraison à faire. Je lui expliquerais que ce n'est pas possible, je suis épuisé. Il travaille beaucoup plus du côté d'Oran. Lorsque Achour est de passage à Blida, ou bien c'est pour le boulot ou alors dans le but me voir pour rentrer ensemble à la maison. Si son intention est de rentrer ensemble, cela me va, je lui donnerais le relais pour conduire afin que je me repose, je suis complètement lessivé. S'il me propose du boulot, je l'informerai que je suis fatigué».

La signature de l'*ungal* est accentuée davantage avec la modalité du personnage et le ton est donné avec ces *tullisin* qui s'éloignent, d'emblée, du moule de la nouvelle vu son intérêt qui réside globalement dans le sujet et moins dans le personnage en soi. Celui-ci, comme nous le verrons juste après, ne se confond plus avec l'action et devient même le pivot de l'histoire. En effet, la nouvelle invite le lecteur non pas à découvrir un personnage mais la singularité d'une action¹. L'existence des personnages est présentée sommairement ou alors choppée à un moment particulier de leur vie². Comme l'affirme F. O'Connor : « Dans une nouvelle bien faite, les personnages se révèlent par l'action, l'action est elle-même commandée par les personnages et il s'en dégage un sens qui émane de la totalité de l'expérience offerte au lecteur³ ». Cette existence au niveau de la fiction étant très réduite, le personnage se doit alors d'être construit avec rigueur insistant principalement sur les actions qu'il est sensé dérouler⁴. C'est généralement celles qui lui sont reliées de plus près qui sont décrites engendrant cette assimilation du personnage de la nouvelle à l'action faisant qu' « il est alors réduit à la fonction de "personne" grammaticale, simple support de l'action, pur réceptacle de ce qui advient [...]. La nouvelle use alors du personnage comme d'un simple agent : utilité, symbole, signe ou simple voix narrative⁵ ». Dans notre cas, la représentation du personnage ne se limite plus à un simple prénom ou à quelques traits de caractères⁶. Les portraits ne sont pas uniquement présentés en surface. Plus encore, ce ne sont pas uniquement les personnages principaux qui bénéficient du privilège d'être dépeints puisque les personnages secondaires y ont droit tout aussi bien comme nous pouvons l'observer pour *Nathalie*, une serveuse de café n'apparaissant qu'au début et à la fin de l'histoire de la nouvelle *Amerdax*, et n'y jouant aucun rôle majeur :

¹ Cf. GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.93.

² Ibid, p.105.

³ O'CONNOR Flannery, *Le mystère et les mœurs*, Paris, Gallimard, 1975, p.95.

⁴ Cf. GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.111.

⁵ Ibid, p.112.

⁶ Cf. AUBRIT Jean pierre, op.cit, p.154.

« D taqicct d tamelħant, tzad dayen kan. Allen-is d tizerqaqin, di tqemmuct-is ttbanen-d wuglan-is d imellalen. Ticenfirin-is d tizewwayin am ħeb lemluk. Taglimt-is d taxuxit d talewwyant am tin n ugrud. Tamzurt-is d tawrayt am ddheb, tettemcillie imi akka yewwet deg-s yiġij. Yef temgerdt-is tezzi tsemsemt deg-i d-ielleq wul n lmerjan d azraraq am wallen-is dya. Telsa tatrikut d tamellalt, temlel-nni n tetrikut-nni dya i telsa akken, yettak tafat i wudem-is » (p.15)

« C'était une belle fille, belle à souhait. Elle avait les yeux bleus. On entrevoyait ses dents éclatantes au travers de sa bouche. Ses lèvres étaient aussi rouges que des cerises. Sa peau était rosâtre et lisse tel un enfant. Ses cheveux dorés comme l'or scintillaient à la lumière du soleil. Autour de son cou était enroulé un collier qui laissait pendre un cœur en corail étincillant tout comme ses yeux. Elle portait un pull blanc. La blancheur de ce pull qu'elle portait éclairait tout son visage ».

Les portraits moraux se dévoilent à travers le récit de vie des personnages. C'est là qu'interviennent les longs dialogues longeant les *tullisin*, pouvant couvrir parfois plus d'une dizaine de pages comme dans le texte *Tuffga taneggarut*. Certains très longs, sont mêmes périphériques à l'intrigue principale et ne servent que de pauses narratives. D'autres, bien au contraire, prolongent le suspens et éclairent des événements antécédents tout en servant, par la même occasion, à caractériser les personnages. Le premier épisode de *Zzenzla*, centré autour de *Ġamal* et *Wezna* sous les décombres, fait défiler les longs échanges entre les deux personnages qui, en partageant des expériences de leur vie passée, offrent la possibilité d'assembler au fur et à mesure les éléments composant leurs portraits moraux. C'est ce qui se révèle dans le discours de *Ġamal* laissant voir un personnage d'une grande timidité:

« - Tezriđ nekk leħmala mačči d ayen...em...em i d-mlaley atas di ddunit-iw. Asmi lliġ mezziyey, lliġ d imsedħi ameqqran akk urġin i d-teyli tegin i deg-i zemrey ad ħemmley d sseħ. Yas ulama llant atas n tullas i yi-iseġben si lebeid ; acu kan lkuraj ulac-it deg-i akken ad izmirey ad azeġ ħur-sent. Ma yella d asmi wessrey cwiġ, ddunit ur iyi-tefki ara aħric deg wannect-a ». (p.102)

« - Tu sais, moi, l'amour ce n'est pas quelque chose...mmm...mmm... que j'ai croisé beaucoup dans ma vie. Plus jeune, j'étais un grand timide et je n'eus jamais l'occasion de vouer de réels sentiments. Il y avait beaucoup de filles qui me plaisaient de loin; mais le courage me manquait pour les aborder. Une fois adulte, la vie ne m'en fit pas cadeau ».

Les monologues intérieurs viennent, également, étoffer la structure du personnage en rendant possible l'introspection dans son intériorité, avantageant la mise en place de ses confessions. Une sorte d'invitation à accéder à son fond intérieur notamment dans le cas

des *tullisin* à narrateur interne (homodiégétique¹) comme *Ṭaṭabaṭaṭa*, *Akarni Azewway* et *Asufri* où les monologues intérieurs y sont exploités en masse comme dans le cas de ce dernier texte :

« Zriy belli si dqiqa yer tayed ad d-yeddu llqed-iw. Acu kan sdaxel n wul-iw ur zriy acu i ttuy. U yef waya i ttfey ur mmutey ara. Nniy-as deg wul-iw mi t-id-mmektay ad serḥey i lmut ad telḥu deg yizuran-iw. Ula d tawacult-iw ttuy-tt. Acu kan zriy mačči d nettat i ttuy ». (p.191)

« Je savais que ma mort était imminente. Mais je sentais au fond de mon cœur que quelque chose m'échappait. C'est ce qui me raccrochait à la vie. Je me disais qu'à la seconde où je mettrais la main dessus, je laisserais la mort couler dans mes veines. Ma famille aussi je l'avais oubliée. Mais je savais que ce n'était pas ça que j'avais oublié».

Que les personnages mis en scène soient des animaux ne privent pas leur auteur d'user des monologues pour permettre l'exploration de leurs pensées. C'est en faveur de cette spécificité que cette technique a pris beaucoup d'ampleur dans le texte *Aqjun* qui privilégie les monologues intérieurs au détriment des dialogues qui sont beaucoup plus rares. Ceux-ci permettent d'accéder à l'univers de ces personnages pour s'apercevoir qu'il n'est pas si différents du monde « humain » (où plutôt qu'il lui fait échos). C'est dans ce sens que le passage ci-dessous, nous dévoile les pensées se tramant dans l'esprit d'*Aqjun* avant qu'il ne prenne la décision de rompre avec *Finat* :

« Yas d iqjan nesæa lḥerma, aggur ula d nekkni nettwali-t, nessen adrar, nessen azayar ; aqjun ma yettwet imecceḥ idammen-is, yas ma yella rzagit ; akken ula d nnesma n ubeḥri tessen ccqayeq i tettæddi, ad tawed yer wanzaren n win i tt-yuklalen. Ihi ass-a d ass n usenduq ! Rebbi yerḥem tizedt ukessar. Yessegra-as-id: "ihi, tura nekk yid-m dayen". Terra-as-id: "ih, dayen! " ». (p.34)

« Nous avons notre dignité malgré que nous sommes des chiens. Nous sommes tout aussi capables de voir la lune, nous connaissons les montagnes et les plaines. Blessé, le chien lèche toujours sa plaie malgré son amertume ; tout comme la brise sait toujours retrouver les fentes d'où se faufiler pour arriver à hauteur de celui qui la mérite. Aujourd'hui, c'est le jour de la mort ! Que les saveurs d'ici bas reposent en paix. Il lui lâcha ces mots : " à partir de maintenant, tout est fini entre nous". Elle rétorqua: "D'accord, tout est fini ! " ».

¹ Un narrateur homodiégétique est un narrateur participant (en tant que personnage) à l'univers de l'histoire racontée contrairement à un narrateur externe (ou hétérodiégétique) se situant en dehors de l'histoire racontée. G. Genette distingue un troisième type, le narrateur autodiégétique, étant le héros de sa propre histoire, par opposition au narrateur homodiégétique qui peut n'y occuper qu'un rôle secondaire. Cf. GENETTE Gérard, *Figure III*, op.cit, pp.252-253.

Les *tullisin* dont il a été question jusque-là investissent le personnage en profondeur. Elles le font vivre dans la durée et invitent à explorer toute une existence. Loin de ne constituer qu'une esquisse du personnage, leur construction par une combinatoire de traits physiques et moraux ainsi que le souci de leur individuation est exprimé de manière tellement prononcée qu'il est possible, comme il sera noté ci-dessous, d'observer leur évolution.

II.5. Vers une identité narrative du personnage de *tullist*

L'un des points centraux qui rendent plus manifeste la question des contiguïtés avec *l'ungal* se lit dans la construction progressive du portrait moral de certains personnages et la constitution de cette épaisseur psychologique qui leur est spécifique. Nous pouvons constater, à ce sujet, que ces nouvellistes investissent davantage le portrait moral des personnages que leur portrait physique. Ceci est loin d'être anodin puisque le premier est ce qui permet le plus d'observer les différents changements touchant le personnage¹. En effet, contrairement à ce qui est de coutume avec les personnages de la nouvelle qui « *ont vocation à être caractérisés une fois pour toutes*² », les auteurs de ces *tullisin* ne les laissent pas figés dans leur caractère de départ. Les personnages sont souvent plongés dans la durée de l'histoire au point d'en observer l'évolution les dotant de cette identité narrative. Le texte *Tuffga taneggarut*, où l'assassinat de *Hamid* permet d'ouvrir la nouvelle *in media res*, nous offre la possibilité de découvrir ce personnage à travers le discours de son ami *Sumar* et son père. Le lecteur est alors amené à voir un personnage très réservé, assidûment appliqué dans sa pratique de l'islam, se distinguant par là de ses frangins. Mais un voyage dans la mémoire de son père dévoile un enfant tout comme les autres, s'adonnant à autant de sottises que ses frères :

« Yemmekta-d imir-n Hamid asmi yella d amecṭuḥ ur yemxallaf ara netta d watmaten-is, imi incef annect nsen ney tikwal ugar nsen » (pp.172-173)

« Le souvenir de Hamid étant enfant lui est revenu. Il n'était en rien différent de ses frères. Il s'adonnait à des sottises autant qu'eux, si ce n'est plus ».

Cette identité narrative s'observe, également, dans la nouvelle *Asufri* à un moment clé de l'histoire lorsque *Qaduc* prend conscience, lors son incarcération, de ce qu'il avait

¹ Ibid, p.63

² GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.109.

oublié : Dieu. Un rappel qui allait servir d'une sorte d'échappatoire, l'allégeant de toutes ses peines:

« Si temda-nni n tsusmi deg i yezzer wallay-iw, mmektay-d acu ttuy. Ttuḡ Rebbi». (p.193)

« Depuis les profondeurs de mon silence dans lesquelles mon esprit s'était égaré, je me rappelais de ce que j'avais oublié. J'avais oublié Dieu».

Ces nouvellistes misent grandement sur la construction de leurs personnages. Ces derniers prennent forme à travers un ensemble d'actions, de paroles mais surtout à travers des traits moraux dont l'évolution au fil de l'histoire, leur confère cette individualité et cette identité narrative très prisée de certains *ungal* (Cf. chapitre 9)¹.

II.6.Descriptions détaillées et multiplication des fonctionnalités de l'espace

La construction de l'espace se plie à la même règle d'économie qui caractérise la nouvelle de manière générale. Les espaces se font naturellement plus rares dans une nouvelle que dans un roman². Leur présence « réduite » au sein de la nouvelle rend toute manifestation spatiale tenue d'assurer plusieurs fonctions à la fois afin de faire preuve d'efficacité dans le peu de place qui lui est impartie. L'espace se doit alors d'être référentiel, fonctionnel et signifiant³ de manière simultanée. Mais dans *Ṭatabaṭaṭa* et *Ameddakkal d tullisin niḡen*, le besoin d'accompagner toute inscription spatiale d'un fragment descriptif pour en donner une meilleure représentation se ressent. Les textes s'adonnent alors volontiers à la technique de la description dans laquelle le détail des espaces est scruté tel qu'il est coutume de le croiser dans l'*ungal* (Cf. Chapitre 9). Le décor macabre implanté conséquemment au tremblement de terre dans *Zzenzla* est brossé soigneusement, œuvrant à marquer l'aspect dramatique de l'histoire et à intensifier cette illusion « réaliste » :

¹ Il faut noter, toutefois, que l'élaboration du portrait peut être destinée à des fins purement « nouvellistiques » comme dans le cas du texte *Amerḡdax*. Dans ce texte, le portrait moral du personnage de *Qasi*, étoffé au maximum, ne sert que de fausse piste, faisant adhérer le lecteur à l'innocence du personnage. L'image qui en est projetée est celle d'un personnage honnête, timide, maniaque et travailleur, qui aurait été accusé à tort d'avoir participé à l'enlèvement de Hanslova, avant que la chute de l'histoire ne vienne justement dévoiler que le portrait de *Qaci* était en réalité trompeur.

² Cf. GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.84.

³ Ibid, pp.78-79.

« Deg uhanu kullec yetti. Ad as-tiniḍ d acanti, segmi akken yeččur d ibluken n ssima akked wuzzal i yeylin. Ssqef yeḡli-d seg yiwet n tama, di teymert n tewwurt. Abrid yer texxamin niḍen yettwargel. Immuḡel amek yezmer ad d-yaf abrid n tuffya, xersum ansi ara d-tban cwiṭ n tafat, ur yufi ara. Kullec iyumm, u yettwargel am tenṭelt » (p.98)

« Tout était sans dessus dessous dans la chambre, tel un chantier de par tous ces blocs de ciment et de fer tombés par terre. Une partie du plafond s'était écroulée du côté de la porte. Le chemin menant vers les autres chambres était saturé. Il s'est mis à chercher une issue ne serait-ce que pour faire passer quelques filets de lumière, il n'en trouva pas. Tout était couvert et scellé telle une tombe ».

Ce n'est pas seulement dans la peinture des personnages que la description fait fonction majeure dans le texte *Amerḍax* puisqu'un bon nombre est dédié aux espaces. Les descriptions se greffent, par exemple, sur le parcours de *Qasi* suite à son arrestation, de son domicile vers le commissariat de police, défilant successivement des images des lieux de son passage: voiture de police, immeuble de Saint-Ouen dans lequel une déferlante descente est entamée jusqu'à la pièce d'interrogatoire dans laquelle il allait être retenu. La minutie des descriptions relatives à cette pièce ne font plus office de simple décor mais font jaillir une dynamique révélant toute la violence qu'avait accueillie cet espace:

« Ulac di texxamt-a ttaq, ulac taxzant, ulac d acu yellan deg-s ala tṭabla-ya d sin n yikersiyen n wuzzal yettwattfen s yibulunen yer lqaæa. Yettmuḡel Qasi yer lqaæa, lkarlaj d aberqac. Yerka, llant kra n ddbaṛri yennul-itent Qasi s yisebbaḍen-is dya yesseqcer-iten-id. Yemmuḡel anida ara iwali tiyaḍ dya rsent wallen-is ddaw tṭabla-nni, iwala later n tmiqwa d tiberkanin. Yettmuḡel di tmeqwa-nni. Yedduḡes wul-is, imi yuḡal ifaq belli timeqwa-nni d idammen i yeqquren n wachal aya » (p.40)

« Ni fenêtre dans cette chambre, ni armoire, que dalle, hormis cette table et ces deux chaises métalliques vissées au sol. Kaci le regarda, le carrelage était bariolé et sâle. De ces chaussures, il toucha quelques tâches et les dépouilla. Alors qu'il en recherchait d'autres, son regard se fixa en dessous de la table. Il vit la trace de quelques goûtes noirâtres. Il les contempla. Son cœur sursauta lorsqu'il prit conscience que ces gouttes étaient de sang asséché déjà depuis très longtemps ».

Le second épisode de la nouvelle *Tislit*, consacré à la fuite d'*Amiruc*, vit celui-ci se réfugier dans la maison de sa tante, dans un espace typique de la maison kabyle, à savoir *taerict/soupenite*. Celle-ci est décrite à travers la conscience du personnage et les différentes sensations et émotions qu'elle suscitait en lui. Un saut au fins fonds de l'Histoire de son peuple est provoqué par sa présence au sein de cet espace :

« Krad n wussan ur d-yeffiy si teerict. Yuḡal la iḡetteb aḡal n lenwal issi ttwasebyen leḡyuḍ n teerict, yettmeyyiz yeḡ tmuḡli n at zik yettakken azal ameqqran i

ccbaha, amek i reqqmen yixxamen-nni n wakal akken ad ħalfun s tizedt n tudert, ad izmiren i laz di sser d liser ». (p.14)

« Trois jours passèrent sans qu'il ne quitta *Taaricht* (soupente). Il s'est mis à compter de combien de couleurs ses murs étaient peints. Il médita autour de la vision des gens d'antan, accordant beaucoup d'attention à l'esthétique, enjolivant ces maisons en terre pour pouvoir se délecter des saveurs de la vie et affronter la faim en douce et en paix»

La place accordée aux descriptions spatiales atteint son paroxysme dans la nouvelle *Asufri*. Les descriptions n'y sont pas simplement abondantes mais cessent d'être de simples circonstants à l'action pour se doter d'une réelle charge émotionnelle. Cette nouvelle est sans doute la seule à offrir une représentation de l'espace en tant qu'incarnation même de la douleur, de la folie et de l'injustice. Cela peut se mesurer au nombre de fois qu'un même espace est sujet à une description minutieuse traduisant l'ambiance morbide accolée à chaque recoin de celui-ci. La cellule dans laquelle était incarcéré *Σebd El Qader* alias *Qaduc*, est décrite à maintes reprises :

« Ixerra wul-iw u yekmec yef yiman-is am yinisi mi d iyi-d-kksen acekkan aberkan iyummen aqerruy-iw, ufiy-d iman-iw deg yiwen n uħanu annect-ila-t, ur yesei la ttaq la ccqayeq, ħala tawwurt yettawin yer tseddarin yettawin ula d nitenti iwsawen, i yellan deg-s. Tiftilin n lambat n trisiti şubbent-d seg yigenni di snasel tiberkanin. Kullec deg-s d asettaf, d aberkan, d ucmit am wudmawen n yirgazen iyi-d-iqublen s yibeqqayen ». (pp.189-190)

« Mon cœur s'éteint et se recroquevilla tel un hérisson lorsqu'on m'ôta le sac noir couvrant ma tête. Je m'étais retrouvé dans une chambre gigantesque, sans fentes ni fenêtres. Juste une porte menant vers des escaliers, menant à leur tour vers un niveau supérieur. Les lampes pendaient du ciel par des chaînes noires. Tout y était obscur, sombre, amoché tels les visages de ces hommes qui me faisaient face à coups de gifles ».

Les espaces investissent, au sein de ces *tullisin*, une place plus grande que celle qui leur est ordinairement attribuée au niveau du genre. Leur forte présence rappelle l'univers de certains *ungal* (Cf. Chapitre 9) dans cette invitation au voyage où le narrateur prend le temps de représenter l'espace faisant office d'un espace-cadre abritant les actions des personnages. Mais bien au-delà de cette fonction de décor, ces descriptions attribuent au texte une coloration romanesque en suscitant des souvenirs (comme dans le cas de *Tisliit*) ou en mettant en place une ambiance affective lorsque celles-ci se développent en rapport étroit avec la psychologie des personnages permettant d'accentuer et/ou de révéler (comme dans le cas de *Asufri*) leurs états de conscience. De plus, le foisonnement des passages

descriptifs présentés en bloc, intervenant en tant que pauses, ralentissent considérablement le rythme de la narration rejoignant, ainsi, cette allure dont se dote de nombreux *ungal*.

II.7. Pauses narratives et complexité de la structure temporelle

La durée que peut investir l'histoire d'une nouvelle est variable. Elle peut saisir un moment bref de l'existence d'un personnage¹. Nous avons alors affaire à une durée dilatée où la « pause », qui « désigne les moments où le récit se poursuit sans qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire² », sert à marquer un ralentissement pour centrer toute l'attention sur un moment précis occupant tout l'espace de la nouvelle³. Se multiplient alors les arrêts sur certaines images et les concentrations sur certains moments⁴. La nouvelle, qui se prête aussi facilement aux récits de vie⁵, peut à l'opposé synthétiser le temps de toute une existence en faisant appel à la « durée concentrée » servant le plus souvent à faire le bilan en réhabilitant le « sommaire ». Ce dernier « produit un effet d'accélération en résumant une longue durée d'histoire en quelques mots ou quelques pages. Le narrateur met moins de temps à raconter les faits qu'ils n'en ont mis à se dérouler⁶ ». Il n'est pas rare non plus que la durée réhabilitée par la nouvelle soit brouillée, visant « à produire l'illusion d'un état de conscience, à mimer le désordre d'une parole effervescente ou l'inorganisation d'une expérience qui s'exprime telle quelle⁷ ». Importe peu l'option à laquelle se voue une nouvelle, elle présente une unité dramatique se consacrant à une seule aventure⁸. C'est là encore un élément par lequel les *tullisin* sélectionnées se distinguent. En effet, quel que soit le type de « durée » qu'elles investissent, il est très facile de constater qu'elles favorisent considérablement la multiplication des pauses narratives au profit des sommaires, même lorsqu'elle se consacre à la narration de récits de vie. Les éléments, par excellence, par lesquels ces pauses se manifestent sont la description et le commentaire. Ces derniers occupent une place de choix au sein de ces *tullisin* notamment dans *Asufri* et *Zzenzla* (pour la description) et *Aqjun*, *Akarni Azewway* et *Ṭatabaṭaṭa* (pour le commentaire). Ces

¹ Citation d'André Gide. Cité par GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.85.

² JOUVE Vincent, op.cit, p.37.

³ Cf. GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.90.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid, p.89.

⁶ JOUVE Vincent, op.cit, p.37.

⁷ GROJNOWSKI Daniel, op.cit, p.91.

⁸ Ibid, p.93.

variations de la « vitesse narrative¹» avec un recours constant vers la pause narrative est très indicatif de la valeur octroyée à l'évènement, rejoignant ainsi les développements précédents à propos de la narration du détail de chaque action avec un intérêt marqué pour les divagations vers des personnages secondaires pour découvrir, à titre de passage, quelques moments clés de leur vie.

Tout comme l'intrigue, la structure temporelle de ces *tullisin* est pour le moins complexe de par la forte présence des anachronies narratives (les prolepses et les analepses). Ces distorsions, selon G. Genette, se rapportent à l'ordre temporel du récit dont l'étude consiste à « *confronter l'ordre de disposition des évènements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes évènements ou segments temporels dans l'histoire*² ». Ces anachronies narratives, habituellement exploitées en masse par l'*ungal* connu pour la complexité de la structure temporelle qu'il met en œuvre (Cf. chapitre 8), entraînent des distorsions au niveau de l'ordre chronologique des évènements qui n'est plus parallèle au temps récit. Parmi les deux recueils, de nombreux textes se démarquent par la présence massive des analepses, amenant sans cesse des retours en arrière. Ceux-ci peuvent être justifiés, dans le cas de certaines d'entre elles, par le début de l'histoire entamée « *in media res* », faisant que l'intrigue est d'emblée amorcée dès l'ouverture du récit, ce qui entraîne de nombreuses rétrospections pour une meilleure compréhension des évènements de l'histoire. C'est le cas de la nouvelle *Tuffga taneggarut* présentant, dès son ouverture, le personnage de *Mass Qebbani* à son arrivée à l'aéroport, pour assister aux funérailles de son fils *Σebd El Ḥamid*. Aussi, les multiples retours en arrière serviront à replonger au cœur de l'enfance de ce personnage, suivre son parcours pour découvrir, à la fois, les raisons derrière son assassinat mais aussi toucher du doigt cette relation tumultueuse qu'il entretenait avec son père :

« Ma d Σebd El Ḥamid yexdem yiwet n tḥanut di Larebea n Sidi Musa anda yesnuzuy llqez akked zigzag. Yuḡal d netta i yettqabalen amesruf n uxxam teḡzi n yiseggasen anda baba-s ur yufi ara ixeddim. Urḡin i d-yenna "aḥ". Yal taggara n waggur ad d-yeddem tayemmust n yidrimen yettwaḡḡfen s lastik ad tt-yefk i baba-s. U ḡas akken, ur iban acu n tyerrist i d-yegran gar-asen ». (p.147)

« Quant à Abd El Hamid, il tenait une boutique à Larebaa, à Sidi Moussa. Il y vendait des produits de mercerie. Il endossa les charges de sa famille pendant toute les années où son père était sans emploi. Il ne daigna guère se plaindre. Chaque fin de

¹ Cf. GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, op.cit, p.24.

² GENETTE Gérard, *Figure III*, op.cit, pp.78-79.

mois, il prenait une nouet d'argent maintenue par un élastique et la remettait à son père. Malgré cela, l'origine des frictions entre-eux est inconnue».

Ces analepses court-circuitent l'ordre chronologique des événements en faisant revivre des événements passés, qui ne sont pas toujours d'une nécessité absolue à l'intrigue principale. Les événements qu'elles révèlent servent, parfois, à justifier certaines actions futures. C'est le cas, par exemple, de la nouvelle *Amakraḍ* où le suicide de *Saïd* suite à sa découverte de la tromperie de sa fiancée trouve justification dans une conversation qu'il eut, étant plus jeune, avec *Mennad* à propos d'une femme qui aurait commis un acte similaire. *Saïd* jura, que si les rôles venaient à s'inverser, il mettrait fin à ses jours. Les retours en arrière sont même présents dans un texte comme *Aqjun* où la personnification de ces personnages nous permet d'accéder à leur fond intérieur et voyager à travers leurs souvenirs pour découvrir, par exemple, la première rencontre d'*Aqjun* et *Finat*. Ces analepses sont également très fréquentes dans les *tullisin* à narrateur interne, intervenant à l'occasion du travail de mémoire du narrateur-personnage comme dans *Asufri* où la douceur du souvenir du temps passé vient panser les blessures et la douleur du personnage:

« Deg yiwen n umecwar, ssardey ifeddixen-iw s waman-nni u kksey laz-iw s lexrif yewwan. Ula d nekk uyaley ttuy anda lliy. Uyaley yer temzi-w iæddan di taddart nekk d Ğefer, Bakir akked Mumuh. Mmektay-d deg yiwet n dqiqa tudert-iw i sædday qrib irkelli di taddart ; seg wasmi i bdiy takessawt, meqbel ad kecmeḡ yer likul, armi d asmi i d-yufa baba axxam di Lzzayer. Ass-nni yegga-yi am yicerrig deg wul-iw. Ğġiy-n lehnana n taddart akked wussan ilehḡun s leqel, usiy-d yer tazza si lkar yer tayed ; usiy-d yer ssuyat n tkerwas akked lḡers n yiberdan akked yimsulta i d-yemyin di yal tama am yisennanen n tsekra » (pp.200-201)

«En un seul instant, je lavais mes blessures de cette eau et me rassasiais de figues bien mures. J'en avais oublié où j'étais. J'ai revisité mon enfance au village avec Djafer, Bakir et Moumouh. En une seule minute, je revoyais toute mon existence que j'avais presque entièrement vécue au village ; de l'époque où je partais en pâture, avant d'entrer à l'école, jusqu'au jour où mon père se procura une maison à Alger. Je vécus ce moment telle une déchirure. J'y avais abandonné mon village chaleureux et les journées paisibles pour me retrouver à courir d'un bus à l'autre. Je suis venu vers les cris des automobiles, les rues bien étroites et les policiers pullulant de chaque côté telles les épines de Panicauts. »

Ces quelques exemples démontrent que ces *tullisin*, à la manière des *ungal*, entraînent le lecteur dans une exploration du temps. Les analepses, de par les nombreux *flashes back*, rhématisent certains événements passés concourant, ainsi, à éclairer les différentes vérités entourant la vie des personnages, et par ricochet, les faire vivre davantage dans la durée.

III. Pourquoi ces *tullisin* empruntent-elles à l'*ungal* ses techniques?

La connivence des nombreux procédés que reprennent quelques textes des recueils *Taṭabaṭaṭa* et *Ameddakkal d tullisin niḍen* avec l'*ungal* vient problématiser leur relation d'appartenance à *tullist*. Le souci immédiat n'est pas tant de trancher sur la validité de leur affiliation au genre ou leur éventuelle appartenance à l'« *ungal* » que d'interroger cette manifestation en tant qu'un des éléments permettant de saisir la mise en place de ces genres « nouveaux » dans le système littéraire kabyle. Ces questionnements ont été déjà posés par A. Ameziane et M. A. Salhi à l'occasion de leur travail autour de l'histoire de *tullist*. Et eu égard à l'histoire relativement récente de ces genres (l'*ungal* et *tullist*) encore en phase de construction¹, les deux auteurs signalent que « l'imprécision » pouvant les toucher « *semble significative de ce processus de passage de l'oralité à l'écriture mais également une conséquence importante de ce processus de changement*² ». Et l'une des principales conséquences de ce passage à l'écrit est que « *l'émergence de nouveaux textes a précédé leurs dénominations*³ ». En effet, les premiers textes ayant donné le coup d'envoi à ces deux catégories génériques ont préexisté à leurs dénominations qui allaient être forgées bien des années plus tard. Pour expliquer ces contiguïtés, il faudrait, également, interroger les créations de ces deux auteurs du point de vue de leur profil et des influences qu'on peut y déceler. M. A. Aït Kaci a à son actif plusieurs textes publiés, dont ses propres créations et des traductions (de plusieurs romans) d'auteurs étrangers. La pratique de l'écriture romanesque ne lui est, donc, pas totalement étrangère puisqu'il affirme lui-même avoir écrit plusieurs *ungal* qui sont en voie de publication⁴. Cela pourrait expliquer, à priori, les frontières tellement étroites qu'entretiennent ses textes avec le romanesque sans pour autant envisager ces manifestations comme étant inconscientes ou involontaires (lui-même qui affirme attacher de l'importance au détail et à la construction du profil psychologique de ses personnages⁵). Un dialogue très étroit se dessine, donc, entre les différentes productions de ce même auteur. Du côté de M. Zimu, dans le domaine de la prose, deux recueils de *tullisin* sont publiés, ainsi qu'un premier *ungal*⁶, publié récemment. Mais l'influence peut se déceler à une échelle plus large. Cet auteur affirme que l'un des textes

¹ Cf. AMEZIANE Amar Ameziane et SALHI Mohand Akli, « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », op.cit.

² Ibid, p.117.

³ Ibid, p.115.

⁴ AIT KACI Mohand Arab, « Interview de l'écrivain Aït Kaci Mohand Arab sur BRTV », entrevue réalisée par TARWIHT Kamel, 15 juin 2012, [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WRoUHzt3tvE>

⁵ Ibid.

⁶ ZIMU Mourad, *Kawitū*, Alger, Casbah, 2019.

ayant eu le plus d'impact sur lui, lui affirmant qu'on pouvait écrire en kabyle, était un *ungal*¹. De surcroît, M. A. Aït Kaci a déclaré, lors d'une émission, que lui et M. Zimu, très bons amis qu'ils sont, ont l'habitude de se lire mutuellement. Que l'influence se décèle dans les effets qu'a une œuvre, un auteur ou un genre sur les productions de ces deux auteurs, elle indique clairement qu'elle s'opère de par et à l'intérieur du même système littéraire. Cela n'exclue nullement l'éventualité que des auteurs ou des œuvres étrangères puissent avoir un impact sur leurs écrits². Mais dans les cas discutés ci-dessus, il apparaît de manière évidente que les œuvres et les auteurs agissant à l'intérieur de ce même système littéraire servent de modèles et qu'une sorte d'interaction s'établit entre les œuvres et les genres que l'on qualifiera pour l'instant d'influence.

Quel est maintenant le degré d'impact de ces « influences » sur *tullist*. Au regard des recueils de *tullisin* manifestant cette tendance vers l'écriture de l'*ungal*, deux éléments très significatifs doivent être ajoutés à la donne. M. Zimu et M. A. Aït Kaci sont, maintenant, auteurs de deux recueils de nouvelles chacun, *Tikli*³ et *Ameddakkal d tullisin niđen* pour le premier et *Ṭaṭabaṭaṭa* et *Idyayen n tefsut*⁴ pour le second. Et l'élément à relever est que cette tendance à inscrire les *tullisin* dans ce qui serait du romanesque est notable dans ces quatre recueils⁵. Il s'agit d'un élément qui fait sens à partir du moment où il est possible de formuler cette tendance comme relevant de la singularité de ces œuvres, et comme une marque de la poétique des deux auteurs. Il s'agit de prendre le romanesque comme une prise de position des auteurs, c'est-à-dire, comme le choix d'une poétique parmi un certain nombre de possibles, puisés non seulement du genre lui-même, mais d'autres genres appartenant au même système générique. Ceci indique que l'*ungal* comme *tullist* n'y ont pas pris place en tant que structures autonomes mais interagissent entre-elles également. Et c'est dans ces interactions que leurs frontières respectives se discutent à travers le corpus

¹« *Ma d ungal amezwaru i yriy s ccuq d winna n Amer Mezdad "iḍ d wass", asmi t-yriy yesfaq-iyi mass Mezdad belli nezmer ad naru s tagi-nney u s cbaḥa* ». « *Le premier ungal que j'ai lu avec beaucoup de passion est Iḍ d wass d' Amar Mezdad. En le lisant, M. Mezdad m'a fait prendre conscience qu'on pouvait écrire en notre langue et avec beauté* ». C'est nous qui traduisons. ZIMU Mourad, «Tadiwennit d umeskar n wamud n tullisin amaynut "Ameddakkal" », *Ayamun*, n°53, septembre 2011, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Septembre2011.htm>. Consulté le 13/02/2014.

² M. A. Aït Kaci a, par exemple, signifié son penchant pour les écrits de G. De Maupassant. Cf. AIT KACI Mohand Arab, « Interview de l'écrivain Aït Kaci Mohand Arab sur BRTV », op.cit.

³ ZIMU Mourad, *Tikli*, Alger, HCA, 2004.

⁴ Voir MOHAND SAÏDI Saïda, « Mohand Arab Aït Kaci Idyayen n tefsut : tullisin [nouvelles], Tizi Ouzou, Akma, 2014, 248p. », DI TOLLA Anna Maria (dir.), *Langues et Littérature berbères : Développement et standardisatio. Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, Naples, 2014, pp.173-175.

⁵ Pour M. Zimu, cette orientation ne caractérise pas l'ensemble de ses textes. Dans *Tikli*, c'est le texte portant le même nom que le titre de ce recueil qui semble davantage intégrer une conception se rapprochant de l'*ungal* de par la complexité de la structure temporelle qu'il réhabilite.

ici présent. Ces influences dont nous avons parlé plus haut se matérialisent dans ces textes sous forme de « transposition générique¹ » qui consiste à exploiter dans une œuvre des traits génériques appartenant à d'autres genres littéraires². L'usage de la notion de transposition générique sert à expliquer cette proximité qui s'établit entre les genres par l'emprunt de certains de leurs procédés, non comme la conséquence d'« *une indécision des frontières génériques*³ » mais plutôt comme l'expression d'une dynamique observable entre plusieurs modèles génériques⁴. Les deux recueils de *tullisin* analysés ci-dessus élargissent les possibilités poétiques de *tullist* puisque les textes les composant manifestent de manière distinguée ce transfert des propriétés de l'*ungal* engageant, ainsi, *tullist* dans une nouvelle voie. Au lieu de se prononcer sur une catégorisation plus affinée de ces textes en les postulant comme étant de petits *ungal*, ou encore comme des genres hybrides, ce qui ne sert qu'à rendre encore plus inextricable la question des classifications sans n'apporter toutefois aucune réponse, il serait préférable d'envisager de nouveaux codes de lecture concernant l'*ungal* et *tullist* puisque le romanesque ne serait, donc, pas uniquement le propre de l'*ungal* puisque nous avons ici affaire à du romanesque sans l'*ungal*/ le roman⁵.

¹ FORTIER Frances et SAINT-GELAIS Richard, « Présentation », *La transposition générique*, Vol.31, n°1, 2003, pp.03-05, [en ligne]. URL : http://constellation.uqac.ca/2381/4/Vol_31_no_1.pdf. Consulté le: Le 10/09/2016.

² La transposition générique peut s'effectuer de manières diverses. Elle peut s'opérer par un changement de registre se déclinant, à titre d'exemple, par la présence de la fiction dans un récit biographique. Elle peut apparaître sous forme de certains éléments dont l'emploi paraît étrange dans certains genres comme l'usage de la troisième personne dans un récit autobiographique. Pris dans ce sens, la transposition générique interprète les glissements génériques comme des « pratiques textuelles » auxquelles recourent certains auteurs à partir d'autres modèles génériques présents au sein du système littéraire. Ibid.

³ Ibid, p.02.

⁴ Ibid, p.3.

⁵ Cet aspect est notable, également, au sein de la littérature française bien qu'il ait engagé des réflexions à orientations différentes. En effet, certaines études critiques voient dans ces nouvelles qui interpellent le romanesque un élément marquant la spécificité d'un type de roman qu'elles appellent « petit roman ». Voir GODENNE René, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n°18. pp. 67-78. Certaines études parlent, également, de « romanesque sans roman » mais en renvoyant au romanesque au sens thématique du terme, c'est-à-dire comme expression exaltée des sentiments et des passions et non pas comme un certain nombre de conventions génériques. LANGEVIN Francis, « Le romanesque dans les fictions contemporaines. Présentation », *Temps zéro*, n°8, 2014, [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1192>. Consulté le 15/11/2016.

Conclusion

L'étude des contiguïtés génériques que manifeste l'*ungal*, que ce soit dans la transposition de certains de ses procédés dans *tullist* ou, inversement, dans l'orientation choisie par certains auteurs d'inscrire la généricité de leur *ungal* dans ce qui se rapprocherait davantage de *tullist* (ou encore du conte, du théâtre, etc.), montre que ce type de manifestations n'engage pas les mêmes interprétations mais indique, néanmoins, que l'identité des genres –ne serait-ce que dans le cas de l'*ungal*– accompagne l'histoire de la société kabyle. En effet, si les auteurs des deux recueils de *tullisin*, *Ameddakkal d tullisin niđen* et *Ṭaṭabaṭaṭa* engagent leurs textes dans une voie « homogène » en n'empruntant qu'au romanesque ses techniques, manifestant un cas typique d'une poétique d'auteur, l'usage diversifié de la dénomination d'*ungal* semble, toutefois, élargir les frontières génériques de celui-ci pour contenir toute œuvre littéraire écrite en langue kabyle. Ces frontières repoussées, brouillées, ne sont en fait qu'un indice de l'espace à partir duquel s'énoncent les auteurs et du statut social de la littérature auquel ce genre est rattaché. L'acheminement de la littérature kabyle dans le monde de l'écrit est progressif et l'espace dans lequel elle évolue était, pendant longtemps, réfractaire à la langue de son expression (et à l'identité qu'elle véhicule). C'est pourquoi l'*ungal* s'est doté d'une dimension symbolique maintenant ce genre (à ce jour), dans certaines de ses réalisations, à la fonction de produire un texte qui ne relèverait pas de l'oral et qui s'écrirait en langue kabyle, d'où la pluralité des conceptions génériques auxquelles il s'adonne. Aussi, l'évolution de cette catégorie générique dans un champ littéraire kabyle encore en phase de construction rend difficile son institutionnalisation. Mais il ne s'agit là que d'un aspect de l'*ungal* puisque d'autres réalisations textuelles arborent une généricité se rapprochant de la conception occidentale du roman comme nous l'observerons dans la partie suivante. La signification « générique » de l'*ungal* s'enrichit, ainsi, graduellement par le biais de ces productions multiples mais aussi à travers le discours de certains critiques posant les premiers jalons de la codification de l'*ungal*. Partant de la dénomination d'*ungal* dont les assises étymologiques reprennent la signification de « symbole », pour accumuler une première acception rapprochant cette catégorie de la fonction première qu'assumait ce genre (porteur de l'écrit), pour finir par soulever de nombreuses spécificités génériques autant au niveau de sa forme que de son contenu (M. A. Salhi, A. Mezdad, A. Ameziane, N. Aït Ouali), nous pouvons conclure que la définition de ce genre ne peut s'établir que de manière contextuelle, loin d'une logique stricte de filiation car comme l'affirme C. Kolb:

« Dès lors qu'on admet que les genres sont des institutions, il faut abandonner tout espoir de les définir, sinon, de manière partielle et pour des contextes spécifiques¹ ».

¹ KOLB Clayton, « The problem of tragedy as a Genre », *Genre*, Vol. VIII, 1975, p.251. Traduit par SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est ce qu'un genre littéraire?*, op.cit, p.19.

Partie IV

**Sociopoétique des composantes
textuelles de *l'ungal***

Introduction

L'exploration des manifestations des contiguïtés génériques nous amène à la partie suivante qui se propose d'examiner la structure de surface de l'*ungal* à travers trois éléments structurants de tout texte narratif : la narration, la description et le personnage (dans ses relations avec l'espace). L'élaboration d'une nouvelle forme générique se construit nécessairement sur la base de ces éléments représentant quelques uns des points névralgiques sur lesquels se dresse tout genre narratif. Et c'est à ce point précis que les poétiques peuvent se discuter car tout auteur fait jouer ces éléments et les module de sorte à donner une couleur particulière à son écriture. Mais chaque auteur s'énonce, aussi, à partir d'un champ dans lequel il occupe une position qui détermine à grande échelle les reliefs de cette poétique, ses couleurs, ses formes, etc. Bien que le procédé consiste à relever les grandes tendances qui se révèlent dans la construction et l'usage de ces trois modalités de la narration, de la description et du personnage (avec un degré moins prééminent pour l'espace), néanmoins, l'intitulé de cette partie souligne d'emblée la perspective privilégiée dans cette analyse qui s'éloigne d'une lecture purement immanente dans la description de ces productions littéraires. Certes, le roman est avant tout « *un système de procédures et de schèmes textuels*¹ » mais ceux-ci ne représentent pas seulement « *l'arsenal technique de la fiction, mais aussi les formes de sa sémantique*² ». La démarche n'est, donc, pas à proprement parler « techniciste ». Ainsi, en examinant les modes de structuration des précédents éléments, nous tenterons non seulement de décrire une poétique et d'en dresser une évolution mais aussi de repérer les motivations ayant pu impulser telle ou telle prise de position.

L'un des aboutissements de cette partie consiste aussi à représenter cette seconde facette de l'*ungal* s'engageant dans une voie se rapprochant davantage de la conception du roman occidental mais nullement de façon purement mimétique. L'objectif de cette démarche étant de démontrer que la forme que prend l'*ungal* ne se limite pas à une simple réponse à une « norme » occidentale mais participe, à un premier niveau, de la logique des contenus (thèmes) que véhiculent les textes, et à un second niveau, de la pensée que véhicule le genre, de la posture des auteurs et du contexte dans lequel ils évoluent.

¹MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, Puf, 1980, p.219.

² Ibid.

Chapitre 1

Sociopoétique de la narration

La narration et ce qu'elle implique comme « procédés » est une donnée importante pour l'analyse de l'*ungal* et de tout récit de manière générale. Car qu'est ce qu'un *ungal* si ce n'est, avant toute chose, une histoire racontée, et combien peuvent différer les manières de narrer pour une seule et même histoire. Les niveaux que distingue la narration sont de trois : la « fiction » appelée également « diégèse », renvoyant à l'univers créé à travers ses différentes composantes comme le personnage, le temps et l'espace. La « narration », qui regroupe l'ensemble des choix techniques à commencer par le type de narrateur mis en scène, la construction de l'intrigue, le rythme de la narration, etc. Et enfin, la mise en texte qui, plus concrètement, renvoie à la « surface » du texte à travers ses mots, ses phrases, son style, etc¹. Touchant de plus près à la narration, le présent chapitre se consacre aux deux premiers niveaux pour étudier l'*ungal* dans sa représentation de la réalité et des éléments qui sous-tendent sa mise en fiction. Il est question de relever les grandes tendances qui marquent le niveau de la narration mais pas d'un point de vue strictement immanent car il s'agit aussi d'établir des correspondances entre certaines stratégies narratives et les positions des auteurs au sein du champ littéraire kabyle et les effets que ces derniers tendent à inscrire dans leurs œuvres.

I. La fiction dans l'*ungal* : thèmes et structures narratives²

I.1.L'*ungal* : une représentation de la réalité sociale

La vocation de l'*ungal* a souvent été associée à la question de l'identité au point d'en construire l'amalgame. Si ce dernier est dans ce cas réducteur, la prégnance de cette thématique n'en est pas moins vraie³. Néanmoins, il ne faut pas y voir un emprisonnement du genre qui se confine dans cette seule thématique. 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 problème⁴ ». La thématique de l'identité au sein de l'*ungal* gravite, de manière générale, autour de la reconnaissance de l'identité et de la langue amazighe. Si l'identité a trouvé en l'*ungal* un terrain fécond c'est bien par ce que celui-ci s'est manifesté de manière

¹ Cf. REUTER Hyves, op.cit, p.38

² Titre inspiré d'un titre de P. Galand-Pernet : « thèmes et structures ». GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p. 107.

³ « Plus de la moitié des textes traitent de la thématique identitaire ». SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p. 33.

⁴ BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes (Expérience postmoderne et moralité)*, Le Rouergue / Chambon, 2003, p.7

officielle dans le champ littéraire kabyle dans une période marquée par de nombreuses crispations identitaires dont l'objet premier était le statut de la langue et de l'identité amazighes. Et par conséquent, « *produit dans un contexte socioculturel et historique particulier [...], le roman d'expression berbère ne peut que le véhiculer et l'exprimer*¹ ». L'*ungal* cristallisait, donc, au niveau des diverses productions, les préoccupations qui marquaient les autres champs de la production culturelle (notamment politique) à différentes périodes de l'évolution du genre. L'ancrage de cette thématique dans l'*ungal* est également le résultat des positions de ses auteurs qui reprennent « *d'une manière pleine ou partielle, la thématique identitaire*² ». Elle continue encore jusqu'à présent à nourrir la matière romanesque kabyle et c'est dans son traitement par tel ou tel auteur que l'éventail des propositions peut se dresser. 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)*³ ».

Asfel de R. Aliche (sur le même schème de *Nedjma* de K. Yacine) forge le thème de l'identité sur la base d'une introspection dans la conscience du personnage de *Muħend* pour y palper les moindres méandres de son obsession devant l'embargo entourant la question amazighe durant les années 1970/1980 (le texte est édité en 1981) d'où le procès de l'inommable caractérisant le personnage de *Nettat*, incarnation personnifiée de l'amazighité (Cf. Partie IV.3). Dans *Tafrara*, cette thématique épouse le parcours du jeune *Yidir* dont on découvre la prise de conscience identitaire qui servira de principal moteur à l'histoire puisqu'elle le plongera corps et âme dans la lutte pour la reconnaissance de son identité. Un parcours s'achevant par la mort de ce personnage suite à un conflit ayant opposé quelques étudiants au sein du campus universitaire d'Alger. Une référence indéniable, selon A. Ameziane à l'assassinat de K. Amzal⁴ dans des circonstances similaires en 1982⁵. Dans *Tagrest uryu*, la question identitaire émerge avec le personnage de *Waeli* en pleine période de guerre de libération, le moment d'éclosion de la question de l'identité amazighe en Algérie tandis que dans *Nnig usennan*, elle se conjugue avec la dichotomie du devoir de mémoire et des conséquences dévastatrices de l'oubli de

¹ SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p. 33.

² Ibid, p. 30.

³ CHAKER Salem, « La naissance d'une littérature écrite (le cas berbère « Kabylie) », op.cit, p.17.

⁴ Kamel Amzal est un militant de la cause amazighe, assassiné à la résidence universitaire de Ben Aknoun en 1982.

⁵ Cf. AMEZIANE Amar, « Thématique et poétique dans le roman kabyle », op.cit, p.3.

l'identité. Les références temporelles renforcent, également, cette thématique¹. «*Tafsut/le printemps*» représente l'une des invocations temporelles les plus récurrentes. Mais si l'*ungal* y fait constamment appel c'est par ce qu'elle est une référence historique de premier ordre car renvoyant aux événements du printemps 1980, réhabilitant toute une symbolique liée au combat identitaire ayant baptisé, une fois pour toute, le 20 avril de «*printemps berbère*». Une reprise presque obligatoire dans un *ungal* comme *Tafrara* qui ancre les événements de l'histoire à la même période :

«Ar ass-a, yas ur as-igir tamawt, imenyi yeqqim-as-d d ansay, d tukkest n lejdud-is iyellin tasuta sdat tayed yef tlelli. Ayen iyum, yemdel wikal n leqrun, ttun-t wussan, ass-a idegger-d akal ; iger-d imyi, izuğğeg, yefsa, di Tefsut n Umaziγ». (p.63)

« Il n'en est peut être pas conscient mais le combat est pour lui une tradition, un héritage de ses ancêtres s'étant sacrifiés, génération après génération, pour la liberté. Ce que les siècles ont enseveli, enterré, enfoui dans l'oubli, refait surface aujourd'hui, jette ses pousses, s'éclot, s'épanouit durant ce printemps berbère »

Un examen, aussi rapide soit-il de la production de l'*ungal* -ne serait-ce qu'au niveau de notre corpus- permet, toutefois, de relever d'autres données. La thématique identitaire, bien qu'elle soit utilisée comme la trame de fond de nombreux *ungal*, elle n'est toutefois pas la seule. La thématique sentimentale y occupe également une bonne place à travers des textes comme *Salas d Nuja*, *Nayla*, *Tafrara*, *Ijeğğigen n ccwal*, *Nekk akked kemm*, *kemm akked nekk*, etc. Dans l'*ungal*, elle n'est, d'ailleurs, jamais que la simple expression d'une passion unissant deux personnages mais elle s'enracine toujours dans une problématique de la satire sociale. Celle-ci vise «*à dénoncer les vices et les folies des hommes dans une intention morale et didactique*²». Aussi, implique-t-elle dans l'*ungal* un regard critique à propos de certaines convenances. Elle sert, le plus souvent, à mettre en scène un triangle amoureux où le personnage féminin est déjà promis à quelqu'un d'autre sans son consentement, et parfois dès son enfance (*Salas d Nuja*, *Ijeğğigen n ccwal*, *Tfuk ur tfuk ara*). Ainsi, *Sekkura* s'insurge dans *Ijeğğigen n ccwal* contre l'autorité paternelle pour revendiquer la liberté du choix de son conjoint³. Le mariage n'est pas une affaire individuelle au sein de ces *ungal*, y compris pour le sexe opposé. *Mehdi*, dans *Nayla*, se retrouve, du jour au lendemain, l'objet d'une affaire ayant retenu l'attention de tout le village pour avoir signifié sa volonté de prendre pour épouse une non-kabyle :

¹ L'*ungal* privilégie davantage le temps cyclique (*Cebrari*, *Yennayer*, *Tafsut*). Néanmoins, bien que les datations ne soient pas très répandues -du moins, dans notre corpus- certains marquages sont relevables dans *Tafrara* (1962, 1963, 1954), *Nnig usennan* (1857), *Tfuk ur tfuk ara* (2003).

² ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.698.

³ ACHOURI Youcef, op.cit, pp.11-13.

« Deg lhedda, tameddurt-iw i yef seħbibirey, i byiy ad tt-idirey akken tt-byiy, teffey-yi afus. Zzwağ-iw yuyal d taluft n taddart » (p.15)

« D'un seul coup, ma vie que je chérissais, que je souhaitais vivre comme je l'entendais, n'était désormais plus de mon ressort. Mon mariage était devenu une affaire publique ».

La satire sociale est, à cet effet, un thème prisé de l'*ungal*. Elle prend, parfois, l'allure de conflits de générations « *entendus comme des tensions collectives opposant explicitement et fortement les groupes d'âges*¹ ». Tout en se révoltant contre les expériences et les enseignements de leurs aînés, les plus jeunes construisent « *un nouveau système de valeurs*² » souvent en contradiction avec l'ancien modèle. Dans *Ccna n yibzaz*, la matière qui suscite ce genre de conflit est foisonnante que ce soit dans cette discussion entre *Buğemea* et *Caeban* (l'aîné du village) à propos des comportements des plus jeunes, jugés irresponsables par ce dernier, ce qui n'est pas de l'avis de *Buğemea*³. Ou encore, lorsque *Aqudar* s'attèle à blâmer *Da Mbarek* et ses semblables d'être restés cloîtrés dans les montagnes, ce qui aux yeux de *Da Mbarek* est l'élément fondamental ayant préservé la langue kabyle de son extinction⁴. Dans *Tafrara*, le combat identitaire de la nouvelle génération n'est souvent pas au goût des aînés, une parole ressassée à *Jeğğiga* à propos de l'investissement de son fils *Yidir* dans le combat identitaire : « *Tasuta n yimira texref*⁵ / la jeune génération n'a plus toute sa tête ». Les jeunes et les aînés entrent, ainsi, souvent en conflit autour de la définition de l'objet identité. Alors que le discours des aînés prône une identité plus tournée vers les valeurs ancestrales de la société kabyle, les plus jeunes soutiennent la nécessité de s'affranchir de certaines erreurs du passé et proclament une identité tendant vers de nouvelles valeurs, plus modernes (comme la liberté, l'amazighité). Les relations sont, donc, conflictuelles et la rupture s'opère entre les deux générations comme dans ce passage de *Tafrara*:

« Imir-a, di tmeddurt tatrart, tasuta i d-yekkren tebda gar-as d yizri. Izri ur d-neğgi tafaliht, i tiṭ-nsen meqqret tyersi, yugar yicerrig tafawet ; akud n yimir-a yessawal i wazalen atraren deg ubdil n kra ġğan wussan d wakud, d ayen i d-yurwen iṭisan gar tsutwin. » (p.56)

¹Les origines des conflits de générations sont reliées à « *une transformation spirituelle qui intervient régulièrement dans les esprits et les cœurs des adolescents* ». GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1991, p.111. Ces conflits se manifestent à travers une « lutte » qui apparaît régulièrement entre les pères et les fils, ou de manière générale entre les jeunes et les aînés.

² Ibid, p.11.

³ AIT BOUDAUD Laïfa, op.cit, pp.100-101

⁴ Ibid

⁵ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p. 153.

« Actuellement, dans les temps modernes, la nouvelle génération s'est détachée du passé. Ce passé n'ayant rien laissé de bon, à leurs yeux la rupture est nette et creuse ; le temps actuel appelle aux valeurs modernes pour se substituer à d'autres dépassées par le temps. C'est ce qui est à l'origine des frictions entre les deux générations ».

Ces conflits de générations faisant opposer l'ancien et le nouveau sont retraduits au niveau temporel par le couple « *Zik*/autrefois Vs *tura*/maintenant ». Néanmoins, les effets sémantiques qu'il suscite sont autres. Cette dichotomie nourrit de deux formes différentes la matière de l'*ungal*. Elle est d'abord usitée pour exprimer les mutations sociales qu'a connues la société kabyle. Elle sert, donc, de manière immédiate la question de la tradition et de la modernité qui s'insère dans la satire sociale que reprend souvent l'*ungal*¹. Dans *Tafrara*, le narrateur nous explique dans une séquence le déroulement du rituel de l'*Anzar* et met l'accent sur les disparités notées entre sa pratique d'antan impliquant l'escorte d'une jeune fille déguisée en mariée, en guise d'offrande symbolique à « l'*anzar*/ Dieu de la pluie » et aujourd'hui, où ce rituel se retrouve réduit à décorer une louche en substitution à la jeune pucelle². La même perspective se lit dans le même texte, dans ce tableau de l'espace de *tajmaet*³, s'étant retrouvé désacralisé par les temps modernes et ayant perdu sa fonction et sa propriété de lieu d'apprentissage pour les plus jeunes⁴. Dans *Nnig usennan*, la perte de fonction de ce même espace est rendue par l'envahissement de celui-ci par tant de plantes sauvages « arizu/panicaut », « asekduf/ortie », « anajel/ronce »⁵, une autre manière de signifier le délaissement total de cet espace. La perception que nous offre le narrateur de la cour « *afraq* /cour » et de « *tassirt* /meule » dans *Tafrara*, 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 : « *Ieedda zman-nni i deg zzaden irden s tessirt-a !Le temp où on moulait du blé dans cette meule est déjà bien loin*⁶ ». L'espace, dans les cas précédents, s'expose 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 tradition et modernité. Cette métamorphose des espaces face au temps, interpellant à chaque fois la dichotomie « *zik/tura* », n'est en fait qu'une figure allégorique des bouleversements que subit la société et des conflits qui règnent autour la question de l'identité. En effet, la

¹ Cette dualité de la tradition et la modernité aborde, par exemple, le statut de la femme dans la société kabyle (comme chez L. Koudache) ou le rapport de la personne à la société (comme chez A. Mezdad et S. Zenia). Cf. SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p. 34.

² ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p. 186.

³ *Tajmaet* est le « lieu de réunion de quartier ou de village, bâti ouvert, équipé de banquettes de pierre (dallées) ». DALLET Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Mangellat*, op.cit, p.371.

⁴ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.186.

⁵ RABIA Boualem, op.cit, p. 59

⁶ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.18.

métamorphose de ces rituels, de ces espaces est usitée pour signifier la métamorphose d'une identité.

Les propriétés du temps dépassent le stade de la simple indication d'une époque pour devenir une figure personnifiée dont le but est d'en faire un témoin de l'Histoire, de l'identité d'un peuple « *ala zzman d umezruy ma cfan/ seuls le temps et l'Histoire s'ils s'en souviennent*¹ ». Cette référence à l'Histoire - un pan des plus importants pour l'identité amazighe- est redondante dans *Asfel* où « *le récit se déroule ou plutôt se noue autour d'une épuisante introspection ponctuée d'un harcèlement obsessionnel de l'Histoire, partenaire unique à laquelle ce long monologue concède une place, car seule l'Histoire peut témoigner*² ». Cette référence à l'Histoire se décline, parfois, en une autre forme lexicale « *idelli/hier* ». C'est ce que nous notons dans le passage suivant d'*Asfel* :

« Awal-iw awed idurar, sigg s izuyar, nfel yer Tniri. Ekk yal tama, yal tamnaqt, bedd yer tewwura n TAHERT, TILIMSAN, TAMENYAST, YDAMES, TUGGURT d TIMGAD; ur kkat di tewwurt, kcem. Anda teddid d aeggal. Mmeslay yef yidelli, mmekti-d yid-sen *idelli*, zzi yid-sen yer deffir, efk tamuyli yef wayen iæddan ». (pp.45-46)

« Parole, envoie-toi vers les montagnes! Regarde les plaines, déverse-toi dans le Ténééré. Atteint chaque recoin, chaque région, dresse toi devant les portes de TAHERT, de TLEMCEN, de TAMANRASSET, de GHADAMÈS, de TOUGGOURT et de TIMGAD ; ne frappe pas à la porte, entres-y directement. Partout où tu te poses, tu es l'une des leurs. Parle-leur d'hier, rappelez-vous d'hier, fait les voyager dans le temps, jette un regard sur le passé ».

D'autres thématiques sont, également, présentes dans l'*ungal* : le terrorisme (*Iyil d wefru, Tfuk ur tfuk ara, Nnig usennan*, etc.), l'exil (*Faffa*) la guerre de libération nationale (*Tagrest uryu*) qui selon A. Ameziane, pour le cas de cette dernière thématique, est une nouveauté au niveau de la prose kabyle puisque autrefois, elle fut l'apanage exclusif de la poésie kabyle orale³. C'est l'*ungal Tagrest uryu* qui, dans notre corpus, choisit de faire un retour dans le temps (par rapport au premier *ungal* d'A. Mezdad, *id d wass*) pour implanter l'histoire en pleine période de guerre. Cette période historique demeure un point d'ancrage important dans de nombreux textes à l'image de *Tafrara* où les différentes rétrospections dans l'histoire atterrissent souvent à cette époque, que ce soit au travers du discours de *Da Hemmu* qui, comme figure de mentor pour *Yidir*, fait valoir son expérience au maquis afin d'épargner aux plus jeunes les mêmes erreurs du passé. Mais elle reste le plus souvent un

¹ Ibid.

² ABROUS Dahbia, « Rachid Aliche, *Asfel* ou le sacrifice rituel », op.cit, p.150.

³ AMEZIANE Amar, « Thématique et poétique dans le roman kabyle », op.cit, p.3.

témoignage de l'Histoire contemporaine ayant marqué de manière irrévocable les âmes et les consciences:

« Zrin yiseggasen izuyar ur ttwakerzen, abelluđ yesken-d iman-is ziy yettmačča, zid ula d netta. Am akken zidet tebrayt d yimyan niđen deg yiyuraren ney deg wussan n ttrad. Eeddan akk, ġġan limara-nsen ; ġġan tuggdi n laž di tmurt ; ġġan ccwami deg yixfawen i tent-ineblen, yeqqimen deg-sen d aktay, d arzagan, teħrez tsuta i tayed. Ġġan limara-nsen di tmurt, deg wakal ; di yal tiymert ibedden, di yal asarag. Idurar, uyalen d iberkanen si lhif yekkan fell-asen, si tæekkmmin refden ; ddren yal imenyi, quzmen yal times». (p.11)

« Les années passèrent sans que les plaines ne soient labourées. Les glands se sont révélés mangeables et bons. De la même manière que le deviennent quelques graines et autres plantes en période sèche ou de guerre. Elles ont toutes marqué leur passage, ancrant dans *Tamurt* la peur de la famine dont les séquelles marquent les esprits de ceux qui l'avait connue ; tel un souvenir amer, qui se transmet de génération en génération. Les traces de leur passage sont encore là, dans *Tamurt*, dans la terre, dans chaque recoin, dans chaque place. Les montagnes ont été noircies par tant de misères et de fardeaux endossés. Elles ont vécu chaque bataille, affronté chaque incendie».

L'*ungal* prend le parti de véhiculer les préoccupations de la société kabyle plus particulièrement et les mutations qu'elle subit, ce qui fait de lui une écriture exclusivement « réaliste »¹, voire « représentationniste » d'une Histoire, du vécu d'une société et de ses préoccupations existentielles. Il prend encre dans l'Histoire contemporaine² dont les deux référents temporels principaux sont la guerre de libération (1954) et la période des années 1980. Mais l'examen de ces quelques exemples permet de noter que plusieurs *ungal* sont réitérés pour justifier des thématiques diverses. Cela traduit une seule chose : l'*ungal* traite rarement d'une seule et unique thématique. Il s'agit même d'une tendance générale. *Tagrest uryu* qui est une sorte de témoignage de la période de guerre de libération fait glisser, comme nous l'avons noté plus haut, la question identitaire par le biais du personnage de *Waëli*, une manière de retracer les prémisses des interrogations sur la question amazighe en Algérie et de brosser l'ambiance générale qui l'entourait à cette même époque. *Tafrara* qui explore en tréfonds la quête identitaire du jeune *Yidir* dans sa prise de conscience et son combat identitaires, prend également le temps de mettre en place cette histoire d'amour avec *Şelġeyya* jugée « malsaine » en raison du statut de celle-ci (étant veuve et plus âgée que *Yidir*). Toutefois, le développement de cette intrigue secondaire autour de la thématique sentimentale sert également le contenu identitaire. En effet, lors de cette seconde quête de *Yidir*, c'est son identité individuelle qu'il met en avant

¹ SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, op.cit, p.33.

² Par ailleurs, dans *Tullianum*, le texte réfère à l'Histoire antique des berbères en reprenant comme personnage historique Jugurtha. Ibid.

puisqu'il se distingue de son groupe en voulant épouser *Σelğeyya*, faisant, par là, fi des 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 *Σelğeyya*, il se retrouve dans une position où son « identité pour soi¹ » est exhibée. Cette dernière, qui d'apparence traduit les éléments propres à la personnalité individuelle de *Yidir*, tend plutôt à bouleverser certains aspects de l'identité collective. Aux yeux de *Yidir*, ces deux quêtes se subsument en une seule car 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* ne fait en fait que projeter l'émergence de l'individu au sein de la communauté.

Dans d'autres *ungal*, la thématique de fond n'est en réalité que le fil conducteur sur lequel se greffe une panoplie d'interrogations secondaires. *Nayla* de B. Tazaghart, qui s'amorce avec l'histoire d'amour de *Mehdi* et *Nayla* ayant buté face aux traditions et aux mœurs du groupe, à cause des origines de cette dernière, est l'occasion d'enclencher plusieurs témoignages sur des histoires d'amour impossibles similaires (celle de *Da Remdan* et *Tawes* par exemple), ayant cédé sous le poids des pressions de la société. Mais elles servent aussi de prétexte à de nombreux discours autour de l'identité, de l'Histoire et de l'écriture qui sont perçues comme les éléments clés permettant de résoudre les maux de la société. Dans *Nnig usennan*, aussi, deux thématiques s'entremêlent mais en se servant mutuellement d'abreuvoir. Le conflit de génération qui oppose *Yidir* à sa mère *Tekfa* se mêle à la crise d'écriture du personnage, qui est la matérialisation d'une crise identitaire s'allégeant lorsque *Yidir*, en entendant les chants de sa mère, trouve clé à l'écriture d'un « *ungal* » qui se veut être une « vérité », d'où sa délivrance².

I.2. Les structures narratives

I.2.1. De la linéarité de la narration

Après avoir brossé les grandes lignes de l'*ungal* en matière de thématiques reprises, il reste à les corréliser aux structures narratives déployées. Si nous devons retracer une histoire de la poétique de l'*ungal* et la décrire en termes de tendances et d'éléments premiers ayant marqué sa poétique narrative, nous constaterons que la linéarité de la narration, présentant des événements (actions) sur le mode de l'enchaînement n'a pas été le

¹BOUDON Raymond, BESNARD Philippe, CHERKAOUI Mohamed et LECUYER Bernard-Pierre, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Larousse-Bordas, 1999, p.117.

² RABIA Boualem, op.cit, pp.54-57.

premier recours des romanciers. L'enchaînement « *consiste simplement à juxtaposer différentes histoires : la première une fois achevée, on commence la seconde. L'unité est assurée, dans ce cas, par une ressemblance dans la construction de chacune*¹ ». Ce mode de l'enchaînement, lié à la question du traitement du temps, octroie à la narration une linéarité faisant coïncider le temps de l'histoire avec le temps de la narration. Mais la linéarité de la narration n'est notable qu'à partir du troisième *ungal*, à savoir *Askuti* de S. Sadi, puis *Iđ d wass* d'A. Mezdad, qui se voit renforcée, par la suite, par de nombreux textes dont ceux de S. Zenia qui en fait un usage constant dans ses trois *ungal*². Dans notre corpus, la linéarité est représentée par plusieurs textes: *Tafrara*, *Salas d Nuja*, *Ijeğğigen n ccwal*, *Nekk akked Kemm* et *Ccna n yibzaz*. L'un des effets de la linéarité³ est cette impression de donner à voir des événements qui se racontent d'eux-mêmes notamment lorsque celle-ci se combine avec l'usage d'un narrateur hétérodiégétique, racontant à la troisième personne une histoire dans laquelle il ne figure pas comme personnage⁴. Élément qui recentre l'attention sur l'évènement en donnant à voir une écriture presque « transparente » et « objective ». C'est pourquoi elle est, souvent, réhabilitée pour servir les objectifs de cette « illusion de la réalité » dans des textes reprenant des épisodes historiques (*Askuti*, *Tafrara*) ou ceux cultivant le souci de brosser une peinture de la société kabyle (*Ccna n yibzaz*).

I.2.2. La rupture de la linéarité comme prise de position

Les premiers *ungal* s'alignent du côté de la discontinuité prônée par une rupture de la linéarité, ne serait-ce que par la multiplication des niveaux narratifs qui se manifestent dès lors que, dans un texte, plusieurs récits co-existent, par enchâssement, entre autres⁵. Ces premiers textes marquent d'emblée une prise de position par rapport à la prose kabyle orale où le mode de l'enchaînement est prédominant. Cette rupture de la linéarité se décline, par exemple, par la reprise d'un mode très répandu dans l'*ungal*, à savoir l'enchâssement qui se définit de manière plus simple comme « le récit d'un récit⁶ » ou « métarécit⁷ ». La reprise de l'enchâssement comme structure de base d'un *ungal* implique, donc, deux

¹ TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit », op.cit, p.140.

² *Tafrara*, *Iyil d wefru* et *Azar n tagut*.

³ Bien que la linéarité soit une tendance générale au sein de ces textes, cela n'exclue pas qu'ils soient, par moments, traversés par des rétrospections et des digressions qui rompent le tissu narratif.

⁴ Cf. JOUVE Vincent, op.cit, p.25.

⁵ Cf. REUTER Hyves, op.cit, p.73.

⁶ TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 85

⁷ GENETTE Gérard, *Figure III*, op.cit, p.239.

niveaux narratifs bien distincts. Ce mode donne à voir un récit cadre ou une « histoire racontante » qui deviendra le procès d'énonciation d'une « histoire racontée »¹ comme dans *Lwali n udrar*, *Nnig usennan*, *Tfuk ur tfuk ara*, *Nayla*, à degré moindre *Tagrest uryu*². *Lwali n udrar* est l'un des *ungal* qui y font appel. L'histoire s'amorce avec un premier narrateur homodiégétique (participant à l'histoire comme personnage) se déplaçant dans le village de *Tizi n Tfilkut*, qui rencontre par le grand des hasards le personnage de *Sliman* qui se propose de narrer le récit du saint dont le tombeau, se trouvant dans ce même village, attire une foule de monde. *Sliman*, se présente d'emblée comme le détenteur d'un récit dont de nombreux ignorent l'existence. Le récit enchâssé (comme nous l'avons souligné dans le troisième chapitre) reprend un motif présent en oralité, plus précisément dans *tamacahut*, à savoir celui d'un homme ordinaire devenu saint par la force des coïncidences³. L'auteur exploite le même motif mais infléchit la catégorie qui l'englobe. Le récit du saint est présenté comme « *tamacahut* » bien que tous les autres éléments concourent à en faire une histoire « vraie ». À commencer par sa chaîne de transmission dont l'origine serait un manuscrit noté par un contemporain de *Lwali n udrar*. Ce manuscrit qui est transposé (performé) sous forme d'un récit oral est donné à voir comme un conte/*tamacahut* « vrai ». Si d'un point de vue idéologique, cette stratégie sert à démystifier le personnage saint⁴, elle est d'un point de vue textuel, une prise de position s'appuyant sur un ensemble de dispositions, en l'occurrence *tamachut* (comme genre déjà en place), dont l'insertion sous forme de récit enchâssé à qui on confère un statut « véridique », sert à enclencher une forme d'institution d'un nouveau genre, l'*ungal* dans ce cas. La relation entre les deux récits (enchâssant/enchâssé) est, donc, à double enjeux.

Cette rupture de la linéarité prend une allure totalement différente dans *Asfel* où elle présente un aspect complètement déroutant. Entre les introspections dans la conscience du

¹ TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, op.cit, p.90.

² Cette structure enchâssée se révèle dans *Tagrest uryu* à travers l'insertion d'un cahier, *Adlis n Waeli*.

³ Le narrateur de *Lwali n udrar* atteste lui-même de la similitude de certaines épreuves auxquelles est confronté le personnage de *Bu-Leytut* avec celles d'un personnage similaire de *tamacahut*. Cet élément est signalé lorsque *Bu-leytut* se retrouve face à *Sekkura* où l'épreuve consistait à la faire sortir de son mutisme : « *Ur yessin ara tamacahut-nni ideg qqaren yessenteq-d yiwen ttaleb yelli-s n sseltan, akka am nettat, s kra n teqsidt akken. Tili i as-tt-id-yewwi* ». « Il ne connaissait pas l'histoire où il est raconté qu'un lettré réussit à faire parler une jeune princesse comme elle rien qu'en lui narrant un conte : il aurait peut-être pu essayer de le lui redire ». AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p.101. Pour la traduction, voir DALLET Jean-Marie et DEGEZELLE Jean-Louis, *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan. Traduction*, op.cit, pp.202-203.

⁴ Cf. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit, pp. 105-110.

personnage de *Muħend* (narrateur autodiégétique¹) et les retours hors de sa conscience (narrateur hétérodiégétique), le lecteur peut en perdre le fil conducteur. Il s'agit d'un texte qui rompt de manière claire et affirmée avec la narration orale signant ainsi une véritable prise de position, non seulement par rapport à celle-ci, mais aussi par rapport aux champs littéraires avoisinants puisque *Asfel* (du point de vue de sa structure narrative complètement déstructurée) est écrit à la manière de *Nedjma* de K. Yacine. Ce texte signe de manière irrévocable son insertion dans le domaine de l'écrit, autant par le délaissement de la linéarité répandue dans la tradition orale que par d'autres techniques narratives (histoire racontée à travers une conscience, par exemple). L'abandon de la linéarité se lit, également, chez A. Mezdad connu, présentement, pour être le premier à avoir donné la parole à différents personnages pour témoigner des événements de l'histoire. Cette variation de focalisation brouille l'enchaînement des événements puisque les personnages opèrent des rétropections dans le temps, racontent les événements de points de vue différents. Néanmoins, ce choix n'a pas été le premier dans l'écriture d'A. Mezdad puisqu'à son premier *ungal*, il opta pour la linéarité dans *Iđ d wass* qu'il délaissa dans *Tagrest uryu*. Le même choix narratif se lit chez B. Tazaghart qui, après avoir prôné la linéarité dans son premier *ungal Salas d Nuja*, approchera *Inig Aneggaru*, de la même manière que *Tagrest uryu* (en donnant la parole à différents personnages pour raconter). Une technique qu'il réhabilitera, aussi, dans *Nayla*. Des poétiques d'auteurs peuvent, ainsi, se discuter notamment lorsque leur œuvre s'élève à plusieurs *ungal*. Ainsi, S. Zenia, se rangera davantage au rang de la linéarité pour une écriture profondément « réaliste » dans ses trois *ungal* pour répondre au souci d'ancrage historique que nécessitent les thématiques de l'identité, du terrorisme, de la période de l'indépendance de l'Algérie, que nous retrouvons dans ses trois textes *Tafrara*, *Iyil d wefru* et *Ażar n tagut*². Par contre, A. Mezdad (dans *Tagrest uryu*) et B. Tazaghart (*Inig Aneggaru*, *Nayla*) de par leur délaissement de la linéarité, proposent plutôt une écriture ayant une tendance à se rapprocher du témoignage, plutôt qu'une « narration » au sens strict du terme.

Par ailleurs, la rupture de la linéarité par l'usage du mode de l'enchâssement peut servir d'autres enjeux, comme la représentation d'une forme particulière de l'écriture. Le récit enchâssé est, alors, soit un récit reproduit à partir d'un manuscrit (*Lwali n udrar*), un journal comme celui que tenait *Muħ* dans *Tfuk ur tfuk ara*, un journal intime révélant

¹ Un narrateur auto-diégétique est un narrateur qui raconte une histoire dont il est le personnage principal. Cf. JOUVE Vincent, op.cit, p.25.

² ZENIA Salem, *Iyil d wefru*, Paris, l'Harmattan. Et ZENIA Salem, *Ażar n tagut*, Béjaïa, Tira, 2016.

l'intériorité de *Da Remdan* dans *Nayla*, un *ungal* tout comme celui avec lequel *Yidir* se débat à écrire dans *Nnig usennan*, un cahier représenté dans *Tagrest uryu* par *adlis n Waeli* véhiculant une poésie libre produite par ce personnage, de l'épistolaire, comme les emails échangés par l'auteur de *Nayla* et Mass. S. Les fonctions de ces écrits ainsi que les relations récit enchâssant/enchâssé sont diverses. T. Todorov note à ce propos qu'« *en racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème fondamental et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même ; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infinies, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement*¹ ». En effet, dans le journal intime de *Da Remdan* que nous retrouvons dans *Nayla*, le lecteur a accès à l'intimité d'un personnage qui s'y livre complètement. Le récit enchâssé permet d'expérimenter une forme de l'intime qui sert par la même occasion à caractériser le personnage (Cf. Partie IV.2). Dans *Tfuk ur tfuk ara*, l'expérience de l'intime est moins prégnante puisque le journal que retrouve *Yasin* de son frère décédé *Muḥ* reprend pour une grande partie, la quotidienneté de sa famille avant de céder place, par la suite, à son histoire d'amour avec *Lila*. Cet écrit est représenté comme un héritage, qui d'entre tout ce qui était entreposé sur les étagères de *Muḥ*, était le seul que *Yasin* voulait sauver de l'oubli, de l'anonymat, le partager malgré son caractère inachevé (à cause du décès prématuré de son auteur), d'où l'affectation d'un titre « *Tfuk ur tfuk ara* » par *Yasin* pour en faire un texte littéraire à part entière. Dans *Nnig usennan*, le projet d'écriture d'un *ungal* plongeait *Yidir* dans une véritable crise que seuls les chants ancestraux de sa mère avaient pu lui amener l'inspiration qui allait le délivrer de cette angoisse. Cet *ungal* était représenté comme le récit d'une vérité qui allait devenir la trace écrite d'une identité, destinée à la nouvelle génération :

« Ad yili kan d ungal ur nberrek ara yef tidet n yimdanen, d tiyri ara yezzirgen deg ccfawat n tsuta tajdidt ». (pp.56-57)

« Pourvu qu'il soit un roman qui ne dissimule pas la vérité aux gens ; qu'il soit un appel qui se glisse dans la mémoire de la nouvelle génération ».

Dans *Nayla*, l'enchâssement sert les intérêts de la thématique identitaire. À commencer par ce bout de papier tendu par *Argaz afuyan* à *Mehdi* qui, en plus des références à l'Histoire des berbères qu'il contenait, est une invitation vive à la lecture et surtout à l'écriture comme moyen de préservation d'une Histoire et d'une identité : « *ad naru ayen*

¹ TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, op.cit, p. 85.

ur nseffed¹/ nous allons écrire ce qui ne peut s'effacer». Tous les maux de la société sont rapportés dans *Nayla* à un problème d'écriture, à une absence/disparition des textes, à la méconnaissance de l'Histoire. Mais les mêmes enjeux se décèlent dans ces échanges d'emails entre *Nayla* et *Mehdi* qui sont bien loin des lettres d'amour que peuvent s'échanger les couples d'ordinaire puisque leurs écrits visent le plus souvent à rétablir la vérité historique, étant à l'origine des conflits de société, qui sont pour une grande cause à l'origine de l'impossibilité de leur union. Le récit enchâssé ne se manifeste, donc, pas comme une simple technique d'écriture, comme le note T. Todorov : « l'histoire racontante devient toujours aussi une histoire racontée, en laquelle la nouvelle histoire se réfléchit et trouve sa propre image² ». Et en véhiculant cette problématique de l'écriture, l'enchâssement permet à l'*ungal* d'intégrer un nouveau type de personnage au sein de la littérature kabyle : la figure de l'auteur dont les prémisses sont notables dès *Lwali n udrar* (Cf. Partie IV.3).

Dans *Tagrest uryu, Adlis n Wæli* fractionné en quatre parties dispersées dans le texte, représente le seul espace où nous découvrons l'expression « directe » du personnage de *Wæli* puisqu'il est parmi les rares personnages à ne pas participer à la narration de l'histoire. *Adlis n Wæli* sous forme de poésie libre exprime tout un discours sur le combat identitaire et l'Histoire. Il est aussi indicatif d'une période (les années 1940/1950) où la langue kabyle commençait à intégrer le monde de l'écrit bien que timidement, clandestinement d'où le caractère de « cahier/adlis » du texte enchâssé. Il y a, aussi, une réflexion sur l'écriture qui est poussée dans son extrémité dans *Nayla* qui projette directement l'auteur de cet *ungal* dans la fiction dans un dialogue avec Mass. S par le biais de courriers électroniques, à propos de l'écriture de ses deux *ungal Inig aneggaru* et *Nayla*. Parallèlement, un point de rencontre se crée entre l'auteur et ses propres personnages à propos de l'écriture des événements à venir de l'histoire. Les dialogues instaurés entre l'auteur et ses propres personnages au sein de sa conscience nous plongent au cœur de l'activité créatrice, autrement dit, en pleine élaboration de cette écriture :

« Ilaq ad tehsuḍ, Nayla d nekk kan, ulac tayed. Yerna, ma d nekk ikemmlen yid-k deg wungal-a, ur qebbley argaz niḍen anagar Mehdi. Ṭur-k ad d-ieddi deg wallay-ik wayed.

Iyaḍ-iyi uwadem Nayla ! Yerna tidet kan, fell-as i bniy tamacahut, awudem niḍen ur ittwalam ». (p.92)

¹ TAZAGHART Brahim, *Nayla*, op.cit, p. 33.

² TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, op.cit, p. 90.

« Tu dois savoir que je suis la seule et unique Nayla, il n'y en a pas d'autres. Si je fais partie de la suite de ce roman, je n'accepterais nul autre que Mehdi. Gare à toi de penser à quelqu'un d'autre.

Nayla me fait de la peine ! Cela est vrai en plus, elle est le socle de cette histoire, un autre personnage ne conviendrait pas ».

Cette écriture s'affranchit, ainsi, du schéma narratif traditionnel et explore de nouveaux contenus (le thème de l'écriture) et de nouvelles techniques d'écriture en projetant la figure de l'auteur au sein de la fiction. Sa matérialisation dans les textes romanesques kabyles par ce type de personnages devient une marque de l'écrivain, de l'*ungal*, en somme, de la littérature kabyle moderne (Cf. Partie IV.3).

II. Jeux et enjeux de la narration dans l'*ungal*

Le roman est avant tout une histoire, donc, un récit. Ce dernier, pris comme une « représentation d'un événement¹ », sous-tend de manière simultanée la présence d'un événement, en d'autres termes « l'histoire » véhiculée par une intrigue et autres éléments la composant (espaces, temps, personnages), et d'une représentation de cet événement, c'est-à-dire, une manière de donner à voir (à lire) cette histoire. Cette dernière peut être la même mais les manières de la présenter peuvent être plurielles. Cette représentation de l'histoire implique, de ce fait, une certaine « syntaxe » (choix de focalisation, digressions, relation au narrataire, etc.) alimentant la sémantique et la logique de l'histoire. C'est pourquoi nous procéderons, à la fois, à l'étude des choix de ces techniques narratives et des enjeux qu'elles impliquent.

II.1. Postures narratives

L'*ungal*, comme tout récit, est une histoire prise en charge par une instance, en l'occurrence, le narrateur. Ce dernier 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 comprendre². Étant l'histoire fictive, le narrateur est le seul qui nous permette 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, tout comme il peut intervenir discrètement dans le récit en s'adressant au lecteur. Il peut confier la parole, un moment, à un personnage pour raconter ses aventures, mais peut aussi

¹ EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, De Boeck Université, 2000, p.13.

² Cf. RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p.114.

la reprendre. Il y a, donc, beaucoup de variétés dont la motivation ne s'en tient pas seulement à un souci esthétique comme nous allons l'observer ci-dessous.

Tout comme la discontinuité a été le premier recours des romanciers de l'*ungal*, la narration à la troisième personne n'a pas été usitée dès les débuts du genre. L'immersion d'un « je » racontant en prose orale traditionnelle est rare, si l'on fait exception des formules d'entrée et de sortie de *tamacahut* (*tamacahut-iw ad telhu*.....ou encore *tamacahut-iw lwad lwad*...) qui, situées à un autre niveau de l'histoire, établissent la relation avec un récepteur et inaugurent le début de la performance. Mais dans l'*ungal*, la première tendance en matière de posture narrative était à la narration en « je ». B. Aït Ali use exclusivement d'un narrateur homodiégétique (narration à la première personne). La focalisation y est interne mais variable puisque bien que l'histoire s'ouvre sur un premier narrateur que l'on accompagne dans son déplacement vers le village de *Tizi n tfilkut*, le relais est donné, par la suite, à *Sliman* afin de présenter l'histoire du saint *Lwali n udrar*. Il s'agit là d'une stratégie qui s'ajoute aux différentes techniques qui concourent à la démythification de l'univers de la sainteté par la délégation de la narration à un autre personnage (*Sliman*) qui en sera garant en dévoilant la manière dont ce récit lui est parvenu (prise de connaissance d'un manuscrit dont le contenu lui était présenté par un autre personnage, *Si Crif*). Une stratégie qui appuie l'exactitude des faits rapportés et qui les dote d'une certaine « *crédibilité garantie de l'extérieur*¹ ». La narration à la première personne sert, donc, cet exercice de démythification de *Lwali* mais elle ne s'en tient pas uniquement à cet enjeu. Au regard de l'œuvre de B. Aït Ali qui dévoile une volonté de cheminer la narration à la première personne (qui est récurrente dans plusieurs de ses textes²), l'orientation vers ce type de posture narrative est une marque indéniable d'une prise de position par rapport à l'oralité kabyle traditionnelle. L'émergence d'un « je » narrateur marque l'immersion d'une subjectivité marquée. Non pas que celle-ci n'avait nulle présence dans l'oralité, puisque la conteuse peut témoigner, par exemple, de son empathie/ou antipathie envers un personnage par l'usage de qualificatifs, par la modulation de la voix, etc. Néanmoins, elle ne fait pas des événements l'objet d'une narration personnelle puisque la présence d'une narration à la première personne implique la participation du narrateur à l'histoire.

Par ailleurs, ce type de narration arbore une toute autre fonction dans *Asfel* de R. Aliche. Nous y décelons deux postures narratives dont la première interpelle un narrateur

¹ Ibid, p.122.

² Ce type de posture se décèle, par exemple, dans les textes *Jeddi*, *Amezwaru n unebdu* et *Taneggartut*.

hétérodiégétique qui est délaissé, par la suite, au profit d'un narrateur homodiégétique qui traduit cette introspection dans la conscience du personnage de *Muħend*. Un plongeon dans l'intériorité de ce personnage où le « je » du narrateur est de connivence avec la forme de ce récit de pensées. Une première au sein de la littérature kabyle. Ce n'est qu'au bout du cinquième *ungal*, en l'occurrence *Iđ d wass* d'A. Mezdad, qu'une narration hétérodiégétique (à la troisième personne) est utilisée de manière constante tout au long du texte¹. Il s'agit d'un retour vers une forme de narration « traditionnelle » puisque la narration à la troisième personne est la forme exclusive de la prose kabyle orale qui trouve, dorénavant, écho dans l'*ungal*. Il n'est pas inutile de souligner, dès à présent, que la majorité des *ungal* dont nous avons soulevé les contiguités avec le genre *tullist* ou dans certains cas avec la prose orale (Cf. Partie III.1) réhabilite le plus souvent une narration à la troisième personne comme c'est le cas de *Nekk akked kemm, kemm akked Nekk, Salas d Nuja, Ijeğģigen n ccwal* et *Bu-tqulhatin*. Cela ne fait que renforcer davantage les présupposés déjà avancés dans le chapitre en question puisque les choix poétiques qu'expose chaque texte dépendent d'une logique générale. Aussi, le rythme rapide des actions et l'enchaînement successif des événements vont de paire avec une narration plus ou moins désinvolte qui vise surtout à attirer l'attention sur les événements, comme ce fut le cas dans ces *ungal* cités ci-dessus. Mais là n'est pas le seul effet de ce type de posture narrative. Dans *Ccna n yibzaz*, l'idée générale de l'histoire qui consiste à peindre le tableau d'un village en le représentant comme une fresque sociale, s'appuie sur la voix d'un narrateur omniscient qui pourtant, confie la parole plusieurs fois au personnage de *Da Mbarek* mais la ressaisit aussitôt pour laisser libre cours à ses commentaires et dévoiler les réelles pensées dissimulées derrière les paroles ou les manières d'être de quelques personnages. C'est ainsi qu'à l'attitude de *Da Mbarek* face aux véhicules automobiles qu'il se refuse d'emprunter sous prétexte de leur caractère polluant, intervient le narrateur qui n'y voit qu'un indice de l'avarice du personnage². Ce type de narration permet, donc, d'accéder au fin fond des personnages. Il s'agit là d'une narration hétérodiégétique dont la perspective (ou focalisation) est omnisciente, accordant la pleine autorité au narrateur. Comme le notent F. Fortier et A. Mercier : « *L'omniscience est désormais recevable et le narrateur, du moment qu'il est hétérodiégétique et non représenté dans le récit, se voit*

¹ *Askuti* de S. Sadi (troisième *ungal* publié) alternera entre une narration homodiégétique et hétérodiégétique tout comme *Faffa* (quatrième *ungal*) dont la narration à la troisième personne est, parfois, déléguée au personnage.

² AIT BOUDAUD Laïfa , op.cit, p.99

reconnaître d'emblée par le lecteur une autorité absolue en matière de savoir¹». Le parti pris d'une telle stratégie permet de guider la compréhension de l'histoire et oriente, aussi, la lecture puisque cette voix en est en le seul fil conducteur car « *une narration hétérodidactique, passant par la perspective du narrateur, justifie l'omniscience du narrateur qui peut communiquer au lecteur le maximum d'informations²*».

L'omniscience est un élément qui s'est manifesté de manière très affirmée dans l'*ungal* mais non dès ses débuts. Cette technique permet au narrateur d'avoir œil sur tout, d'accéder aux pensées les plus profondes des personnages, leurs souvenirs, leurs émotions, leur intimité, ce qui justifie la présence -dans les textes qui la réhabilitent- de nombreux monologues, des rétrospections dans le passé des personnages, etc. C'est aussi la technique qui permet au narrateur de *Nnig usennan* d'accéder à l'intériorité des deux personnages *Yidir* et sa mère *Tekfa*. Il dévoile de manière simultanée l'incompréhension de cette dernière face au détachement de son fils, mais revient sur *Yidir* pour lever le voile sur la réelle crise d'identité que vit ce personnage. Mais la narration à la troisième personne alimente, également, cette illusion « réaliste » et donne cette impression que les événements se racontent d'eux-mêmes ce qui couvre l'histoire d'une auréole d'objectivité. C'est sans doute l'une des raisons amenant de nombreux *ungal*, ancrant leur trame dans la thématique identitaire, à faire usage d'un narrateur omniscient. Cela donne au narrateur des airs de « chroniqueur historique³ » mais lui confère aussi toute autorité. En effet, la prise en compte du récit par un narrateur omniscient est aussi une manière d'y avoir une emprise totale car « *plus la référence sera massive, univoque et incontestée, plus l'ouvrage aura de chance d'être un livre à thèse, porteur d'un "sens", monologique⁴* ». Les savoirs que veut ou peut insérer l'auteur sont plus facile à glisser avec ce type de narration. On ne s'étonnera donc pas du nombre important de digressions dont témoignent les textes concernés notamment un texte comme *Tafrara*. Ceci rejoint le parti pris de certains romanciers, comme S. Zenia, s'étant reconverti vers la prose romanesque car lui permettant de faire passer plus de messages. Par contre, A. Mezdad dans *Tagrest uryu* marquera la poétique de la narration de l'*ungal* en se démarquant, non seulement, de la production romanesque kabyle connue jusque là mais aussi de son œuvre elle-même puisqu'il choisit de délaissier l'omniscience qui avait accompagné la narration de *Id d wass*

¹ FORTIER Frances et MERCIER Andrée, « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahiers de Narratologie*, Vol.1, n°10, 2001, p.446, [en ligne]. URL : <http://narratologie.revues.org/6976> ; DOI : 10.4000/narratologie.6976. Consulté le 13 juin 2017.

² REUTER Hyves, op.cit, p. 121.

³ RAIMOND Michel, op.cit, p.115.

⁴ REUTER Hyves, op.cit, p.121.

(son premier *ungal*) pour donner la parole (dans *Tagrest uryu*) à plusieurs personnages qui se donneront le relais, à tour de rôle, pour narrer les événements de l'histoire, ancrés en pleine guerre de libération nationale. Il est, donc, le premier texte à se doter de cette nature polyphonique d'un point de vue narratif. Ces voix narratives prennent, ainsi, beaucoup de place et le discours¹ supplante alors le récit. Ainsi s'offre à la vue du lecteur la perspective de plusieurs personnages, et celui-ci s'en trouve, donc, limité à ces divers points de vue. En effet, ce n'est plus un narrateur omniscient qui prend en charge la narration de l'histoire mais une multiplicité de « je » racontant. Cette forme de narration est devenue dominante et récurrente dans de nombreux *ungal*² notamment chez B. Tazaghart avec *Inig Aneggaru* et *Nayla*. Et elle s'enracine dans des *ungal* qui ont pour toile de fond la question identitaire ou la guerre de libération, pour le cas de notre corpus. On passe alors vers une forme de « réalisme subjectif ³ » incarnant une forme de témoignage, présenté par une multitude de points de vue humains, basculant ainsi de « *la vérité du monde ("objectif") à la vérité d'une vision ("subjective") du monde ⁴* ».

L'association du narrateur et du personnage au niveau du texte alimente aussi des enjeux narratifs. Dans *Tagrest uryu*, cinq personnages principaux font surface : *Rabeh*, *Muhend-Uaeli*, *Salem*, *Waeli* et *Lwennas*. L'histoire témoigne de leur parcours rude et draconien allant de *Tala-Ufella* vers *Tizi Ugemmun* dans le but de livrer l'armement à d'autres troupes. Toutefois, dès les premières pages du texte, de nombreuses rétrospections dans le passé des personnages brisent la linéarité de l'histoire pour replonger dans leur passé, pour découvrir leur enfance, leur trajectoire, les circonstances ayant fait croiser leur destin et/ou consolider leurs liens. Le nom de ces personnages marque à tour de rôle les intitulés des chapitres de cet *ungal* (Cf. Partie IV.3) et organisent la lecture de l'histoire puisqu'ils servent généralement à indiquer l'identité de celui qui prendra en charge la narration de l'histoire. Exception faite pour trois personnages : *Salem*, *Waeli* et *Lwennas* qui ne participent pas à cette narration (leur voix est substituée par celle d'un narrateur omniscient). Ce type de posture permet au lecteur de « *s'identifier à diverses figures dont il épouse tour à tour le point de vue, perçoit ainsi "de l'intérieur" le cloisonnement des*

¹ Le discours « *est la parole du narrateur, directement prise en compte* ». MITTERRAND Henri, op.cit, p.217.

² Le premier *ungal* *Lhif d usirem* de R. Bensidhoum arbore, également le même type de narration.

³ Il faut signaler que le réalisme a deux acceptions : « *Il peut désigner soit un courant littéraire du XIX siècle, soit l'impression de réel qu'engendre le texte à partir d'un certain nombre de procédés* ». C'est à la seconde acception que nous référons. REUTER Hyves, op.cit, p.132.

⁴Ibid, p.134.

*conscienc*¹ », lui donnant ainsi une certaine liberté de jugement. Néanmoins, une narration omnisciente fait surface par moments. Elle permet de glisser certains faits qui auraient échappé au discours des autres narrateurs mais également d'en dévoiler d'autres qui auraient été omis par l'un d'entre-eux à propos de leur propre existence. Ainsi, dans l'un des chapitres intitulés « Salem », le narrateur omniscient décrit la nature taciturne de ce personnage. Élément qui pourrait expliquer, dans un premier temps, son retrait de la narration. Mais d'autres effets se décèlent au sein de cette posture narrative. En effet, *Muħend-Uaeli* et *Rabeħ* dont les voix narratives sont récurrentes dans le texte, en s'auto-présentant, introduisent par la même occasion les personnages de *Lwennas*, *Waeli* et *Salem* au cours de leur témoignage ce qui renforce le caractère d'exception² de ces personnages morts pour la patrie, les propulsant directement au rang de « héros ». Par conséquent, les seuls personnages ne prenant pas part à la narration (dont l'absence est palliée par l'insertion d'un narrateur omniscient) sont les seuls à perdre la vie à la fin de l'histoire (*Lwennas* et *Salem*) ou à disparaître dans des circonstances mystérieuses (*Waeli*³). C'est ce qui octroie à ce texte la couleur d'un récit de témoignage qui donne l'impression, par l'effet de ce jeu narratif et de l'insertion d'*adlis n Waeli* de manière fractionnée dans le texte, d'être produit ultérieurement aux évènements.

Cette poétique est, également, reprise par B. Tazaghart, d'abord, dans *Inig aneggaru* se déclinant en une multitude de témoignages collectés par le journaliste *Taher* après le décès du personnage de *Tiziri* lors d'une attaque terroriste au bord d'un avion en direction de Paris⁴. Mais il reprend, également, la même posture narrative dans *Nayla*. Cette forme de narration à la première personne permet bien plus que le simple témoignage. Dans le journal de *Da Remđan* (dans *Nayla*), le personnage s'y livre entièrement nous permettant d'accéder à ses états de pensées, à son intériorité, voir même plus, à son intimité. En effet, ce type de posture narrative (narration homodiégétique en focalisation interne) permet d'expérimenter dans *Nayla* une forme de l'intime où s'exprime le cœur d'enfant de *Da Remđan* dans un corps de vieux adulte : « *Nekk d amyār aqcic, leqqaq wul-iw am tnafa*⁵ / *Je suis un enfant adulte, mon cœur est aussi fragile qu'un somme* ». Mais *Nayla*, du point de vue de cette technique narrative, se distingue à un détail près de *Inig aneggaru*. L'auteur

¹ JOUVE Vincent, op.cit, p. 34.

² Selon M. Raimond, ce type de narration permet de véhiculer une forme d'admiration et marque, de ce fait, le caractère d'exception de certains personnages. Cf. RAIMOND Michel, op.cit, p.120.

³ La disparition de *Waeli* est plutôt mystérieuse. Il sera retenu lors d'une réunion à *Iyebriwen* suite à laquelle il ne donnera plus aucun signe de vie.

⁴ Les témoignages se focalisent sur le passé de la jeune femme pour découvrir le secret qui se cache derrière l'échec de sa relation avec *Yuba*.

⁵ TAZAGHART Brahim, *Nayla*, op.cit, p. 61.

de *Nayla* est projeté dès le début de l'histoire au sein de la fiction¹ et propose de s'éclipser afin de laisser la parole aux personnages pour narrer leur propre histoire :

« Akken ad nedlu yef teqsiḍt nsen, ad nefk awal i Mehdi, i yiεeggalen n udrum, i Nayla ad ay-tt-id-iḥkun ; yal wa amek i tt-ittwali. Tikwal, izmer ad d-ikcem umeddakkel n Mehdi ney abeεd niḍen ». (p.08)

« Pour découvrir leur histoire, nous allons donner la parole à Mehdi, à quelques membres de la grande famille, à Nayla pour qu'ils nous la racontent, chacun selon sa vision. Par moments, un ami de Mehdi ou autre peut faire irruption ».

Jusqu'à présent, rien ne permet d'identifier cette voix narrative. On en apprend un peu plus dans deux autres chapitres qui donnent à voir des emails échangés entre un dénommé *Mass S.*, qui venait rendre compte de sa lecture de l'*ungal Nayla* à son auteur « fictif » qui apportait des explications à certaines interrogations qu'il avait manifestées. Ces voix narratives s'insèrent dans le texte pour signifier le déplacement de la lecture « en dehors » de la fiction, ce qui permet de découvrir non une littérature, mais un discours sur la littérature, l'écriture et la création littéraire².

Le type de posture narrative choisie sert, donc, de nombreux enjeux. La tendance de la narration à la troisième personne peut se déceler dans ces textes centrés sur l'action et le déroulement des événements mais, aussi souvent, au sein de ces *ungal* à thèse, ceux consacrés généralement à la question de l'identité. Par contre, le recours à la première personne permet une forme de témoignage, parfois, une forme de l'intime invitant plutôt à épouser des points de vue humains. Néanmoins, nous pouvons noter que certaines poétiques d'auteur s'esquissent marquant ainsi de réelles prises de position. Nous pensons entre autre aux *ungal* de S. Zenia, de A. Mezdad et de B. Tazaghart. Le premier, par son fidèle recours à une narration omnisciente qui en fait un usage constant au sein de sa production romanesque, véhiculant des thématiques très engagées comme l'identité, le terrorisme ou encore la satire sociale (*Tafrara, Iyil d Wefru* et *Azar n tagut*). Mais les deux derniers romanciers se font désormais plus connaître par cette forme de narration personnelle dont ils explorent (notamment chez B. Tazaghart) les différentes possibilités

¹ Dans *Inig aneggaru*, l'expérience que donne le texte de l'auteur fictif ne se donne à voir que vers la fin de l'histoire, lorsque *Taher* décide de rassembler les différents témoignages collectés pour les publier sous forme d'*ungal*.

² Cela peut se lire dans les échanges entre *Mass S.* et l'auteur fictif (qui est une représentation de B. Tazaghart) qui abordent certains éléments de l'histoire de *Nayla* en relation avec son précédant *ungal Inig Aneggaru*.

d'*ungal* en *ungal* (forme de l'intime, dialogue entre les personnages et leur auteur, réflexions sur l'écriture, etc.).

II.2.L'invocation du narrataire

Tout acte narratif est, par essence, transitif dans la mesure où dans tout récit, quelqu'un raconte, toujours, quelque chose à quelqu'un d'autre. C'est pourquoi 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 narrataire*¹ ». 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*² ». Et le narrataire 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 lui*³ ». Mais le choix de l'un ou de l'autre n'est pas uniquement de l'ordre de la poétique comme nous avons pu le noter. L'objectif de la présente analyse est de repérer les enjeux derrière les implications directes du narrateur (notamment lorsqu'il narre à la troisième personne) et les interpellations de son partenaire, le narrataire.

II.2.1.Vers une proximité narrative

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 consommation*⁴ », il est pertinent de se pencher, d'abord, sur les intrusions directes du narrateur lorsqu'elles se font par le pronom personnel (*nekk/je*) mais aussi à travers le « nous/*nekkni* » impliquant simultanément la présence du narrateur et du narrataire. En effet, même lorsque l'usage d'une narration omnisciente est exclusif, les narrateurs de l'*ungal* se refusent, généralement, toute passivité et s'impliquent de manière indirecte par l'usage de commentaires (le cas de *Tafrara*, *Nnig usennan*, *Ccna n yibzaz*) mais aussi par

¹ TODOROV Tzvetan, *Qu'est ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, p.67.

² BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, *Communication*, n°8, 1966, p.18.

³ GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.135.

⁴ BOKIBA André Patient, op.cit, p.45.

l'intrusion d'un « je » qui nous apprend qu'« *on quitte soudain le passé de ce qui est raconté pour rejoindre le présent de l'instance narrative*¹ ». Le tissu narratif est ainsi transpercé par cette « voix » qui choisit de s'immiscer le temps d'un instant dans la fiction. Nous pouvons la représenter comme une sorte de conscience qui opte pour le dévoilement de sa subjectivité par un discours qui prend la place du récit pour un moment. En effet, souvent, au sein de notre corpus, le narrateur ne s'efface pas totalement même lorsque la narration est omnisciente. Cela crée une proximité narrative constante par les interpellations incessantes du narrataire. Dans *Ccna n yibzaz*, les adresses au narrataire - d'une récurrence inouïe - permettent d'établir le contact avec ce narrateur faisant fonction de guide, intervenant sans cesse pour organiser la lecture et l'interprétation de l'histoire racontée. Ainsi, pouvons nous trouver des phrases de type « *Ad nuyal yer Da Mbarek*²/*revenons maintenant à Da Mbarek* » pour signifier le passage d'un épisode à un autre. Ces intrusions peuvent servir à glisser une confidence « *Maena gar-aney kan*³/*Gardons cela entre-nous* », lorsque le narrateur choisit de rapporter ce qui se dit à propos de l'avarice de *Da Mbarek*, ou encore révéler la vérité derrière son comportement « *Ma tebyam tidet ihi d ta*⁴/*si vous voulez la vérité, la voici* ». Une manière de lever le voile sur les sentiments réels que ce personnage dissimule⁵. Mais la référence au narrataire peut s'effectuer, également, par le biais d'un processus d'identification par la deuxième personne du singulier ou du pluriel qui font surface dès le premier *ungal*, *Lwali n udrar* où l'invocation du narrataire est omniprésente sous deux formes principales « *ma yehwa-ak/si tu le souhaites* » et « *tfehmed/ comprends-tu* ».

Cette constante invocation du narrataire en cours de narration permet de réduire la distance entre les deux instances pour avoir plus d'impact sur la réception du texte. Dans *Ijeğğigen n ccwal*, par exemple, ce processus d'identification offre la possibilité d'impliquer le narrataire dans l'étonnement du narrateur face à l'attitude de *Si Rabeḥ* à l'égard de ceux qui lui sont venus en aide : « *Ad twehmed amek i asen-d-yuyal d azrem deg uqelmun*⁶/*Tu t'étonneras de voir comment il s'était retourné contre eux* ». Dans *Tagrest uryu*, c'est dans les chapitres où s'insère une narration omnisciente que les invocations du

¹ RAIMOND Michel, op.cit, p. 116.

² AIT BOUDAUD Laïfa, op.cit, p.112

³ Ibid, p.99

⁴ Ibid, p.113

⁵ Da Mbarek affichait un air surpris lorsqu'on lui avait évoqué le nom de *Yamina* comme éventuelle seconde épouse, mais le narrateur précise (en interpellant le narrataire) qu'en réalité, il ne pensait qu'à elle depuis qu'il l'ai vue en compagnie de son fils *Yidir*, et il ne faisait qu'attendre l'occasion où on allait la lui suggérer. AIT BOUDAUD Laïfa, op.cit, p.113.

⁶ ACHOURI Youcef, op.cit, p.18

narrataire font beaucoup plus surface pour mettre en garde le narrataire à propos du caractère de certains personnages :

«Am Rabeḥ, am Muḥend -Uaeli s uzgen n wawal i fehmen. Fihel ma tessugteḍ ameslay yid-sen kra din zran-t. Uread i d-teldiḍ imi-k, zran acu ara d-tiniḍ». (p.75)

« Rabah comme Mohand Ou Aali saisissent les choses à demi-mot. Tu n’as guère besoin de t’étaler longuement, ils savent tout. Ils arrivent à deviner tes paroles bien avant que tu ne les prononces ».

Il arrive aussi que l’un des personnages s’adresse au narrataire pendant sa prise en charge de la narration comme lorsque *Da Mbarek* émet sa volonté de prendre une seconde épouse. Il anticipe alors sur les réactions éventuelles du narrataire et refuse toute tentative de résonnement qui pourrait émaner de lui, une manière singulière de signifier le caractère entêté de ce personnage:

« Seg wasmi akka d-tusa s aqerru-w teqsiḍt-agi n ubeddel, tessefrey-iyi ides. Zriḍ d acu tebyam ad t-id-tinim: teqqimeḍ armi tuyaleḍ d amyar tura tebyiḍ ad teiwdeḍ i ddunit-ik swadda. Tagi d tasselbi. D acu ad wen-d-iniy? Σemmdey-as. Ayen ad yi-d-tinim akk zriy-t. Ur iyi-yettalas heḍd di ddunit-iw ». (p.91)

« Je dois ces insomnies à cette idée de changement qui trotte dans ma tête. Idée folle me diriez-vous ? À mon âge, c’est tout simplement impensable ! Vous voulez une réponse? Je l’assume. Tout ce que vous allez me dire, je le sais d’avance. Personne ne peut m’en empêcher ».

Les exemples précédents montrent que l’interpellation du narrataire sert le plus souvent à le guider dans son interprétation de l’histoire, à avoir emprise sur ses éventuels jugements, à lui signifier certains détails qui auraient pu lui être dissimulés. Une forme de médiation s’établit ainsi entre les deux instances où le narrataire devient le substitut fictif du lecteur ou plutôt une projection fictive du lecteur dans la fiction narrative.

II.2.2.Narrateur et narrataire : problématique d’une identité

Qu’en est-il maintenant de l’identité du narrataire ? Nous pouvons observer, dans certains cas, que l’invocation du narrataire est suivie de certaines explications métatextuelles relatives à certaines pratiques et traditions de la société kabyle, éléments sensés être connus d’un lecteur kabylophone, dont le narrataire à titre d’hypothèse, serait le substitut. Ainsi, dans *Lwali n udrar*, le narrateur met l’accent sur la valeur d’un serment

proféré à l'ancienne époque « *Tfehmed, imir-n, mačči d limin n warrac i ttgallan* ¹/À cette époque-là, tu comprends, prononcer un serment n'était pas un enfantillage²». Dans *Asfel*, pour signifier la fonction d'un espace « *tamazirt/champ*», le narrateur opte pour sa mise en comparaison avec un espace typique de la maison kabyle traditionnelle, à savoir « *taerict/soupe* d'une maison traditionnelle » : « *Tamazirt am uxxam: d taerict tis snat. Ad d-tekkseđ seg-s ayen ara tiḥwiğeđ deg wussan-nni*³/ *Le champ et la maison, c'est tout pareil: c'est une seconde soupe. Tu y cueilles tout ce dont tu as besoin sur le moment*». Dans *Ccna n yibzaz*, une mise en parenthèse explicite le degré de gravité d'une expression kabyle:

« Di teqbaylit n zik ma ad s-tiniđ i urgaz leflani isetteł-ak cclayem am akken tenniđ-as yekkes fell-ak lḥerma, axaṭer zik argaz ur nesei cclayem mačči d argaz, ur yesei ara mnif». (p.98)

« Autrefois, proférer à un homme qu'on venait de lui raser la moustache signifiait le déshonneur, car autrefois, un homme sans moustache n'en était pas un, il n'avait point de virilité»

Ces indications témoignent de la rupture du système de la convenance car lorsque celui-ci est opérant, il implique l'effacement de tout discours métatextuel qui partagerait ce nombre d'informations connues de tout récepteur kabylophone. Ces indications sont-elles, alors, le signe d'une identité du narrataire qui serait étrangère à la culture kabyle? Tous les éléments que nous verrons ci-dessous infirment cette hypothèse. Il est possible, en effet, de noter dans *Tafrara* (ou la narration est omnisciente) de part l'usage de la première personne du pluriel, qu'elle permet de mettre en place une identité commune du narrateur et du narrataire, par une référence à l'espace *Tamurt* : « *iṭij n tmurt nney*⁴/ *le soleil de notre pays*». Le recours à des espaces typiques de la culture kabyle est usité pour apporter des éléments identificateurs de cette identité, comme dans *Asfel* : « *Wah a lkanun-nni uyur nedla deg wass n usemmiđ*⁵/ *Oh foyer creusé dans le sol nous réunissant en saison de froid*». Ces espaces, rappelant l'identité originelle des deux instances, sont souvent représentés comme les seuls témoins de l'Histoire, en d'autres termes, comme les seules traces de leur identité « *Jerjer, i d-yecfan i umenzu, nufa-d yura fell-as umezruy i*

¹ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p.55

² DALLET Jean-Marie et DEGEZELLE Jean-Louis, *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan. Traduction*, op.cit, p.172.

³ ALICHE Rachid, *Asfel*, op.cit, p.30

⁴ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.07.

⁵ ALICHE Rachid, *Asfel*, op.cit, p. 89

*yineggura*¹/ *Djurdjura se souvenant du premier occupant, l'Histoire y a laissé sa trace pour les générations à venir* ». Dans *Nnig usennan*, des excuses sont à maintes reprises exprimées, sous l'expression « *Ma d ara ay-tessurfed*/puisses-tu nous pardonner», à l'égard de « *Tiyilit/ petite colline* » s'étant vue désertée par sa population en direction de *Lewda-Izewwaden*, entraînant l'oubli de leur origine². L'espace est garant de l'Histoire, de l'identité, aussi est-il souvent personnifié.

Toutefois, les relations de l'espace avec le narrateur et le narrataire ne s'en tiennent pas à ce seul effet. L'espace est manié de plusieurs manières pour signifier des contenus identitaires dont cette stigmatisation que nous retrouvons dans *Asfel* :

« Nekk qqimey, kečč tbedded yef yidis-iw. Kker. Kker ad nruh, d lawan. Mačči s teyratin, ma ulac ad telbet tsusmi. Ad telbet tagnit. Tagnit n rrwah yer tmurt. Am akken mačči di tmurt i tellid. Tamurt-ik ». (p.97)

« Moi assise, toi debout à mes côtés. Lève-toi. Lève-toi et partons. C'est l'heure. Mais sans pousser des cris de joie de peur que le silence ne se fige, que cette occasion ne se fige. L'occasion de partir vers Tamurt. Comme si tu y n'étais pas déjà, dans ton pays ».

Marginalisés par l'espace « Tamurt », le narrateur dispose plusieurs éléments en vue de signifier au narrataire cette identité négative qui leur est assignée. La falsification de cette origine, selon le narrateur de *Tafrara*, entraîne l'attribution d'une identité biaisée :

« Deg uyerbaz, ur yesli s tmurt-is, tuy-d izuran lqayit ney ttfen-d si tlalit n umdan. Yesla kan s umezruy i d-ilulen, si zzedma i d-inehren lislam yer da. Yer kra, Lezzayer ass-n i d-tlul, i d-nlul... ». (p.99)

« À l'école, il n'avait guère entendu parler des racines préhistoriques de son pays. Il n'en connaissait que l'Histoire qui avait pris naissance depuis l'avènement de l'islam jusqu'à aujourd'hui. Pour certains, l'Algérie est née ce jour-là, nous sommes nés ce jour-là ».

Ces précédents passages témoignent de l'inscription du narrateur et du narrataire au sein de l'espace et de la culture kabyles. Mais cette identité falsifiée dans laquelle ils sont maintenus n'est pas sans conséquences sur leurs rapports, dont résulte un véritable problème de reconnaissance « *ugaden ad nedder di liser, ugaden ad nemyeeqal*³/ ils ont peur qu'on vive en paix et qu'on se reconnaisse ». En effet, si le narrateur inscrit son identité comme étant la même que celle du narrataire, ce n'est que pour mieux mettre en

¹ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p. 07

² RABIA Boualem, op.cit, p.56.

³ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.140.

relief, par la suite, ce problème de reconnaissance qui découle, entre autres, d'un rapport conflictuel avec l'objet « Histoire ». Ce lexème « *amezruy* /histoire » est très récurrent dans *Tafrara* et *Nnig usennan*. Plusieurs énoncés dans *Tafrara* dessinent ce lien d'étrangeté qui marque le rapport des deux instances face à l'Histoire : « *nettani-t am ujentad¹/on l'observe comme si elle nous était étrangère* », « *ur t-neeqil²/nous ne l'avons reconnue* » engendrant une identité des plus problématiques, les condamnant à tâtonner dans le vide :

« Win ur nessin dya amezruy-is ad teḍru yid-s am uderyal yesferfuden i yiyawsiwen ur yezri d acu-n, yeggar ijiqdan ur iwala anida ttrusen ». (pp.163-164)

« Qui ignore son Histoire est condamné tel cet aveugle tâtonnant à prendre ses affaires sans les reconnaître, il avance ses jambes sans voir où elles atterrissent ».

Pour parer à cette crise, le narrateur invite le narrataire à se tourner vers l'Histoire: un enjeu identitaire et existentiel de premier ordre comme nous pouvons le voir dans *Nnig usennan* :

« Ad d-telli fell-ay tiḥ n umezruy yer ara nettwali tidet n tudert-nney ». (p.56)

« Notre regard se jettera sur l'Histoire qui révélera la vérité de notre existence »

La perte d'identité à laquelle sont confrontés le narrateur et le narrataire est la conséquence d'une déficience. Celle-ci se situe en premier lieu, comme en témoignent les précédents passages, au niveau de l'objet « Histoire ». L'approche de ce dernier s'effectue en termes de mémoire, marquée par deux facettes : la mémoire elle-même (transmission) et l'oubli (occultation)³. L'oubli frappe plusieurs verbes impliquant la présence des deux instances, comme dans *Tafrara* : « *Nuy-itent deg yixef, ur nceffu, ur ntetter amezruy⁴/Notre esprit est atteint, nous n'avons point de mémoire et nous n'interrogeons pas l'Histoire* » ou encore dans *Nnig usennan* : « *yef nekkni ur nceffu. Ayen yeḍran yid-nney drus⁵/Nous qui n'avons guère de mémoire. Bien fait pour nous, dans tout ce qui nous atteint* ». La récurrence de ces verbes marque l'élément de la « perte de mémoire ». 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* et *Nnig usennan*. Son absence est perçue par les narrateurs comme étant à l'origine de la perte de l'identité.

¹ Ibid, pp.163-164.

² Ibid, pp.159-160.

³ Cf. DE BENOIST Alain, *Nous et les Autres. Problématique de l'identité*, Paris, Krisis, 2007, p.100.

⁴ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.163.

⁵ RABIA Boualem, op.cit, p.42.

Les invocations incessantes du narrataire se prononcent alors souvent en termes de « devoir de mémoire ¹ » comme dans *Tafrara* « *Yessefk ayen yezrin, ad **necfut** kan fell-as* ² / On doit se souvenir de notre passé ». L'Histoire n'est plus seulement un marqueur identitaire mais aussi un élément d'apprentissage qui permet d'éviter les erreurs du passé.

Les narrateurs de *Tafrara* et *Nnig usennan* ne se contentent plus d'assumer les fonctions de guide, de régisseur ou d'organisateur de l'énonciation de l'histoire. En apostrophant sans cesse les narrataires, ils mettent en perspective deux faits : l'Histoire et la mémoire. Ces deux éléments représentent deux objets très différents. Mais dans tous les cas, ils apparaissent toutes les deux comme l'objet d'enjeux identitaires. Par là même, l'usage d'une narration omnisciente, traversée par des invocations du narrataire dans le récit, prend sens. En faisant irruption dans le tissu narratif par l'usage de « *nekkni/nous* », 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, les narrateurs espèrent, par là, avoir plus d'emprise sur les narrataires. Tout au long de ces intrusions, ils leur font violence, les rendent complices de la destruction de l'Histoire et de son oubli. De par leurs constantes intrusions, les narrateurs cherchent à heurter les narrataires, à provoquer en eux une prise de conscience de leur identité à laquelle ils n'ont visiblement pas accès. C'est ce qui explique, dans de nombreux cas, le foisonnement des digressions narratives que nous verrons dans le point suivant. Ces deux *ungal*, écrits pendant les années 1980 et traitant tous deux de la question de l'identité, ne font qu'inscrire dans ce type de relation avec le narrataire, les interrogations majeures qui étaient à l'aube de cette époque, dont l'éveil identitaire était au premier ordre des préoccupations.

II.3. La digression : un élément aux multiples usages

En ayant abordé la question des contiguïtés génériques (Cf. Partie III.1), une tendance avait été relevé au niveau de certains *ungal* dont la conception affichait une grande proximité avec la prose orale et *tullist*. Pour rappel, nous y avons relevé, entre autres, le rythme rapide de la narration qui est la conséquence d'une réduction significative des descriptions, des dialogues, des commentaires du narrateur, en gros, d'une limitation des textes en matière de digression. Mais là n'est qu'une facette de l'*ungal* puisqu'une autre partie du corpus affiche une autre tendance où la digression y occupe une place de choix.

¹ DE BENOIST Alain, op.cit, p.96.

² ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, pp.163-164

Et c'est l'un des éléments qui contribuent à construire « l'effet-sujet¹ » d'un discours, traduisant la subjectivité de l'énonciateur qui se décèle, au niveau sémantique, à travers le choix et l'organisation des thèmes qui sont « *les opérations fondamentales de tout acte de parole*² ». Au-delà d'être simplement un élément caractérisant la poétique des textes, l'étude de la digression permet de lever le voile sur les sujets dont le narrateur choisit de parler parmi d'autres. En effet, la digression demeure premièrement et avant tout une question de choix qui témoigne de certaines préférences du sujet de l'énonciation qui inscrit le texte dans un univers de valeurs. C'est ce que nous tenterons d'élucider.

La digression « *consiste à laisser provisoirement de côté son propos pour traiter, brièvement d'un autre sujet*³ ». Elle peut être à la fois narrative, descriptive ou encore discursive. Son effet premier est de briser le continuum narratif de l'histoire pour laisser place à une description, un fragment de discours, un commentaire. Comme le note C. Montalbet et N. Pregay-Gras: « *La digression, à la première lecture, c'est l'hétérogénéité, la déconstruction, elle porte atteinte au postulat de la cohérence du texte*⁴ ». Nous pouvons d'emblée affirmer que la majorité des textes interpellant cette technique en masse sont, généralement, ceux menés par une narration omnisciente qui, de par les possibilités que met à disposition cette posture, permet d'en user sous toutes les facettes. C'est ce que nous allons voir.

II.3.1. La digression et sa fonction narrative

Certaines digressions peuvent servir de plusieurs manières la dynamique de l'histoire, notamment lorsque celles-ci se consacrent à la présentation de personnages secondaires. Dans *Ccna n yibzaz*, le thème général de l'histoire qui consiste à produire un effet de zoom autour de la quotidienneté de certains personnages pour brosser le portrait d'une société, use souvent de ce type de digressions. Le texte se met à retracer, par exemple, toute la jeunesse de *Buğemæa* passée en France pour en arriver à expliquer son comportement actuel au village, n'affichant aucune considération aux convenances:

« Buğemæa yesædda akk temzi-s di Fransa, iruḥ am akken yettu turrugza » (p.100).

« Boujemaâ avait passé toute sa jeunesse en France et on considérait que sa longue absence lui avait fait perdre le sens des convenances » (p.13)

¹ JOUVE Vincent, op.cit, p.74.

² Ibid.

³ MONTALBET Christine et PREGAY-GRAS Nathalie, op.cit, p. 07.

⁴ Ibid, p. 09.

Il s'agit souvent, comme dans l'exemple précédant, de digressions rétrospectives suscitées par des analepses (ou *flash-back*) provoquant un retour dans le temps qui, bien que marquant une rupture par rapport à la linéarité de la narration (qui est d'ailleurs le premier effet que produit toute digression), sert aussi à expliciter certains éléments de l'histoire. Ainsi, pour caractériser le personnage de *Da Mbarek* (du même *ungal*) par rapport à l'éducation de ses enfants, le narrateur préfère insérer une anecdote ayant confronté *Sliman* (le cadet de ses enfants) à son père lorsque celui-ci, ayant remarqué entre les mains de son fils une figue fraîche qu'il avait cueillie, prit à témoin les hommes présents à *Tajmaet* et exigea réparation du bambin à qui il venait d'imposer de remettre la figue à sa place. Une tâche quasi-impossible que n'a pu résoudre que la ruse du cousin de *Da Mbarek*, *Σmer* :

« Iruh Σmer s akermus, yekkes-d asennan, yessented-it yef uæenqud-nni yerna yessenta tabexsist sufella-s. Akken yelheq Da Mbarek yufa-n tasenttit tuyal s amkan-is. Yezlem Sliman s yir azlam, yuyal yettef abrid-is iruh, awal ur t-id-yuli». (p.104)

«Il prit une longue épine de cactus, la planta dans ce qui restait de la tige fixée à la branche et enfila dessus la figue. Lorsque Da M'barek arriva, tout était rentré dans l'ordre. Il jeta un mauvais regard à Slimane et repartit sans un mot». (p.17)

Pour justifier le surnom de *Werdiya* « tamesloubt », dans ce même texte, un retour à la période de guerre retrace le cumul des épreuves ayant amené son anéantissement (mariage imposé, mort de son époux puis de son enfant par les rafales ayant atterri dans la cour de sa maison). Elle sera désormais confrontée à une solitude qui ne fera d'elle que l'ombre d'elle-même. Ce type de digressions rétrospectives est présent en masse dans *Tagrest uryu*, également. Il faut dire que le temps de l'histoire est plutôt réduit (l'espace de quelques jours où un groupe devait livrer un armement d'un village à un autre). Et le premier effet de ces digressions est justement de ralentir le rythme de la narration et de repousser, sans cesse, la fin de l'histoire par un voyage dans le passé de chaque personnage. Ces retours en arrière permettent ainsi d'ancrer les personnages dans la conscience du lecteur mais, aussi, de projeter plusieurs personnages secondaires au sein de l'histoire. Nous pensons, par exemple, à *Ccix Arumi* ayant été déporté du village sous l'ordre de *Lqayed Aberkan* pour avoir simplement pu et su s'intégrer au groupe. Ou encore, cette remontée dans le temps d'une génération en arrière dans la vie de *Lwennas* pour se poser sur la trajectoire de son père *Si Tariq*, capturé puis assassiné pour avoir apporté son aide aux moudjahidine. Son assassinat fait basculer le parcours de son fils *Lwennas* qui marchera sur ses pas jusqu'à en

connaître le même sort. Ces digressions servent, donc, à mieux comprendre certains faits de l'histoire mais s'inscrivent dans cette optique de témoignage où le destin de tel ou tel personnage secondaire contribue à mettre les projecteurs sur certaines réalités ayant marqué la guerre de libération nationale. Par ailleurs, dans *Nayla*, c'est tout un autre usage qui s'y décèle. Les développements digressifs ne touchent pas un personnage secondaire, un segment particulier de l'histoire mais servent plutôt à détourner la trajectoire de cette dernière par un revirement de thématique inattendu. Ce texte qui donne l'impression, à son commencement, d'être une histoire d'amour ayant buté face à certaines convenances, est entraîné au fur et à mesure, de par l'intrusion de ces longs et volumineux discours, vers une thématique gravitant autour de l'Histoire et de l'identité du peuple amazigh mais aussi autour du thème de l'écriture. L'intrigue y est alors reléguée au second plan car la part du discursif (échanges, écrits, emails) supplante le récit à tel point qu'aucun indice ne permet de déceler les aboutissements de la relation des deux personnages ni leur éventuelle union. L'auteur expérimente, ainsi, une nouvelle forme d'écriture romanesque dans un texte où la digression agit en une réelle stratégie de détournement.

II.3.2. La digression : un lieu d'inscription de l'idéologie

Un autre usage commun de ces digressions au sein de l'*ungal* se révèle dans de nombreux textes. Celles-ci ne servent pas directement l'intrigue mais s'inscrivent dans une autre perspective. Il s'agit de ces nombreuses explications métatextuelles -dont nous avons déjà exposé quelques exemples lors de notre approche du narrataire- concernant certaines pratiques, traditions et aspects de la société kabyle. De longueur variable, elle peuvent aller du simple commentaire à un développement d'une certaine longueur. *Ccna n yibzaz* en regorge étant donné son principe de base qui repose sur ce tableau de la société kabyle. Aussi, lorsqu'est évoquée la scène de demande en mariage de *Werdiya*, le narrateur marque une pause devant les paroles proférées par sa mère *Kelttu* : « *Aha tura ad d-yefk Rebbi lehna*¹/*Allons donc, Dieu pourvoira de sa grâce*² » en réponse à la demande de *Feṭtuma* pour souligner toute l'ambiguïté qu'elle recèle de par les nombreuses significations possibles qu'elle peut véhiculer :

¹ AIT BOUDAUD Laïfa, op.cit, p.180.

² Ibid, p.20

« Di tilawt, imeslayen-a ur banen d acu-ten, akken yebya umdan ad ten-yefhem. Byan ad d-inin: tefra temsalt ney ruḥ ad tnaḍiḍ anda ad tjewjed i mmi-m, ney eḡḡ-iyi cwit n lweqt iwakken ad ssefsiy argaz-iw, ney eḡḡ-ay ad nemcawar ». (p.108)

« De cet aphorisme, on peut déduire ce qu'on veut : ou bien rassure-toi, j'en fais mon affaire, ou encore, tu peux aller lui chercher une autre épouse que ma fille ou laisse-moi le temps de convaincre mon mari, ou encore laisse-nous nous concerter »

Le narrateur reprend juste après le processus de cette démarche matrimoniale qui exclue la futur mariée de toute décision:

«Werdiya ur tt-id-yewwi ara umeddaḥ di teqsiḍt. Di lweqt-nni taqciḍt ur tt-cawaren ara». (p.109)

«Sans l'avis de Ouardia, bien sûr – en ce temps-là, la fille n'a pas voix au chapitre». (p.21)

Nous pouvons noter que ces digressions sont centrées autour de la description de convenances et de valeurs bien spécifiques à la culture kabyle. Et *Nnig usennan* et *Lwali n udrar* ne dérogent pas non plus à la règle. Le premier, en décrivant le poids de « leenaya/protection sociale» d'une femme face à un conflit :

« Di lweqt-nni, ma tekker gar yirgazen, d tuḡḡal i yeggaren leenaya. Mi qelbent ticwawin n temḥermin, win iɛawden yerfed afus-is ad yeḥkem fell-as lqanun s tuffya deg ttufiq».

«En ce temps-là, en cas de conflits entre les hommes, les femmes interviennent pour les taire grâce à laânaya. Celui qui ose le moindre geste suite à cela, le kanoun le condamne à une mise à l'écart».

Le second, dans la même perspective, se consacre plutôt à relater l'étendu de l'importance du point d'honneur (*Nnif*) au sein de cette même société:

« Aqbayli, ma testeḡsa-t d asteḡsi : ma tumneḍ s Rebbi ? Meḥsub tuqmeḍ-as ccekk, bnu yef yiman-ik lxersum d amennuy ad k-yennay, ad yemceččaw yid-k ma ur yezmir ara i lmut ad k-innay, ɛlaxaṭer yettwasemma, yettwargem, am win ara s yebrun i tmeṭṭut-is ney ara t-imetlen d uday, ma mačči kter ! Lsas yakk amezwaru, ney aḡar yakk n ṭṭbiɛa d wul n uqbayli : d nnif ». (pp.58-59)

« Demander, sérieusement, à un Kabyle s'il croit en Dieu, c'est lui marquer une telle méfiance que l'on peut être sûr de le mettre en colère, de provoquer un esclandre orageux, s'il ne va pas jusqu'à l'homicide : entendre une telle question, c'est, pour lui, une injure de même genre, sinon plus grave, que de prétendre le destituer de ses droits conjugaux ou le mettre en comparaison avec un israélite. Le principe de base de toute la psychologie du Kabyle, l'élément radical de son tempérament, à lui, et de ses réactions affectives, c'est cet amour-propre très spécial qu'il appelle 'Nif' ». (p.175)

Dans *Tafrara*, l'une des caractéristiques de sa poétique sont ces longues digressions explicatives dont l'abondance donne l'impression parfois qu'elles acquièrent plus d'importance que l'histoire elle-même. Les éléments qui construisent ce métatexte ont la caractéristique de souvent référer à l'objet « *ansay/tradition* ». Au fur et à mesure que le narrateur tisse les événements de l'histoire, il se saisit de certaines occasions pour insérer des explications relatives à certaines scènes. Il n'hésite pas, par exemple, à glisser des explications au beau milieu d'une scène dramatique : l'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 expliciter :

« Maca tilawin ur teddunt yer tqerrabt, d irgazen i inettlen. Akka i d asaduf, nutenti ur keččment taqerrabt alamma d ass wis tlata. Ass-n, ad glunt s tgella d uqbuc ad t-zzunt yef uzekka ; ass-n irgazen ur teddun ». (p.206)

« Les femmes ne vont pas au cimetière, seuls les hommes s'occupent de l'enterrement. Telle est la tradition, elles ne mettent les pieds au cimetière qu'au bout du troisième jour. Ce jour-là, elles se munissent de provisions et d'un pot qu'elles placent au dessus de la tombe. Les hommes ne les accompagnent pas, ce jour-là ».

Toutefois, l'évocation de cette tradition par le biais de digressions s'accompagne souvent, dans *Tafrara*, de l'évocation de deux entités culturelles à savoir l'*Azwaw* et l'*Amaziy*. 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. Les développements digressifs qui se tissent autour d'eux semblent répondre à une question abstraite qui serait : qui est l'*Azwaw* et qui est l'*Amaziy* ? L'une des caractéristiques de l'identité de l'*Azwaw* est son groupe culturel. D'ailleurs, la tendance dans le texte est à l'usage du pluriel *Izwawen* au détriment de l'*Azwaw* au singulier. Dans *Tafrara*, l'*Azwaw* est un être collectif, dépendant entièrement de son groupe. L'identité qu'en donne le narrateur s'articule autour des paradigmes des mœurs (symbolique du mariage et son enjeu en insistant sur la valeur de la femme *Azwaw*), des valeurs (comme la pudeur, la discrétion à propos des affaires privées, jugées inviolables), des croyances (en l'*æessas*/être mystique, gardien protecteur de tous types de lieux) et des tares (telle la jalousie excessive) sur lesquelles porte le discours critique du narrateur.

De même que pour l'*Azwaw*, l'usage du pluriel *Imaziyen* est plus fréquent que son usage au singulier. Mais contrairement aux *Izwawen*, 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*. Trois paradigmes définissent son identité dans le texte : l'espace

(*Tamazya*), les valeurs (comme la liberté) et les traditions (apologie de la résistance et glorification de cette tradition de soulèvements) :

« Agdud yerran tanekra d ansay ur yeggan yef snat n tmezzuyin yef tlelli-s; ihrez-itt, s yidammen-is yesway-itt yal mi tebya ad s-tessenser». (p.47)

« Ce peuple qui a fait des soulèvements une tradition ne peut dormir sur ses deux oreilles lorsqu'il en vient à sa liberté, il la préserve et l'arrose de son sang toutes les fois où elle tend à lui filer ».

Ce qui retient l'attention dans *Tafrara* 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 l'employer lorsqu'il se met à parler de l'identité d'*Amaziγ*. Mais cet usage exclusif 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 une liberté de choix, chose inexistante chez l'*Azwaw*. L'émergence de l'individu passe principalement par la remise en question de certaines valeurs et la valorisation de l'« idéologie du Même » qui prend pour voie la revendication de la valeur de la liberté.

Nous pouvons remarquer, tout au long de *Tafrara*, l'entreprise du narrateur qui vise à déconstruire l'identité de l'*Azwaw* à travers différents mécanismes de perception qui passent par la remise en cause de certaines de ses valeurs. Bien que la culture soit dotée de ce caractère biologiste et naturel, le narrateur ne cesse pour autant de critiquer certains de ses aspects et d'en valoriser d'autres. Un regard est porté sur l'identité de l'*Azwaw* en tant qu'expérience dont il faut tirer des leçons. 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 :

« Ayen akken i s-d-ğğan yimezwura yettqazam yis-sen, nnif, turrugza, iger-iten deg uyerbal, ma yeqqim-asen-d wazal neγ yeγli ». (p.25)

« Ce que lui avaient légué les ancêtres pour affronter la vie, point d'honneur, virilité, étaient passés au peigne fin pour voir s'ils avaient encore de la valeur ».

Si l'identité de l'*Azwaw* s'articule autour de plusieurs valeurs ancestrales, l'identité de l'*Amaziγ* 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'*Amaziγ* n'est pas une donnée statique, bien délimitée, mais plutôt un objet

dynamique en pleine construction. Dans *Tafrara*, l'identité est un regard projeté vers l'universel mais construit sur la base de quelques éléments de la culture, et certaines valeurs du passé, remaniées et corrigées. 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, ainsi, la forme d'une mosaïque où sont métissées la culture et les valeurs universelles.

Au niveau de ces textes, et à un degré plus poussé dans *Tafrara*, ces différentes notations explicatives forment une masse importante. Pourquoi les narrateurs expriment-ils ce besoin de glisser autant d'explications, au risque parfois de ralentir considérablement le rythme de l'histoire ? À qui les destinaient-ils ? Nous pouvons remarquer dans un premier temps, que nombreuses de ces explications gravitent autour de certaines valeurs de la société traditionnelle, dont certaines d'entre-elles n'ont plus la même portée aujourd'hui. Si elles expriment cette rupture de la convenance par le foisonnement de ces digressions explicatives, elles représentent indéniablement une marque de l'écrit où le lecteur consomme l'œuvre indépendamment de la présence de l'auteur, ce qui justifie l'apport de ces notations explicatives. À ce sujet, il est remarquable de noter que la majorité des textes réhabilitant ce type de digressions avec force sont ceux dont nous avons déjà noté l'invocation constante du narrataire. Ce dernier était rendu complice de cette perte d'Histoire et d'identité qui étaient désormais sujettes à la falsification. Par là, nous pouvons conclure que le narrateur, par cette pratique de la digression, s'inscrit de manière affirmée dans une stratégie de transmission d'un patrimoine, d'une culture dont certaines valeurs et pratiques sont déjà révolues (comme la description de cette pratique originelle de l'*Anzar* dans *Tafrara*). Ces digressions sont à considérer comme une leçon d'Histoire et de culture où le narrateur invite le narrataire à s'identifier à une identité à laquelle il n'a visiblement plus accès. Et il s'agit là de l'endroit qui permet, pour la première fois au sein de la prose kabyle, d'expérimenter une présence affirmée du narrateur, en tant que « conscience subjective » dans le texte¹. Cette conscience atteint son paroxysme dans *Tafrara* où le narrateur n'apparaît pas seulement comme le dépositaire de cette tradition, qu'il reçoit et transmet en tout passivité, mais l'explore sous plusieurs facettes pour enclencher des réflexions plus générales sur la question de l'identité. Ces narrateurs, notamment dans *Tafrara* et *Nnig usennan*, s'érigent en véritables critiques de l'identité habillant ces digressions d'une fonction idéologique. Elles ne sont pas seulement une

¹ Nous pensons, entre autre, aux textes à narration hétérodiégétique

enclave « inutile » se contentant de ralentir le rythme de la narration. Et c'est justement au sein de ces digressions que se décline par excellence cette posture des auteurs (Cf. Partie II.1) qui les avaient amenés à un changement de trajectoire, de la poésie à l'*ungal*, car offrant plus de possibilité en matière de diffusion de messages.

Si l'*ungal* peut se définir maintenant de manière affirmée comme une écriture « représentationniste » de la réalité sociale de par les nombreuses thématiques qu'il aborde (identité, tradition et modernité, satire sociale, etc.), sa poétique en matière de narration révèle, au niveau de notre corpus, deux grandes tendances. La première (comme nous l'avons vu précédemment) plus proche de la tradition orale centre l'attention sur l'évènement dont résulte une narration plus ou moins impersonnelle renforcée par un rythme rapide de la narration. Toutefois, la seconde se démarque non seulement par la pluralité des postures narratives qu'elle interpelle et son rythme ralenti de la narration mais elle expérimente, également, une autre poétique qui superpose, très souvent, à la structure de surface du texte (choix des narrateurs, invocation du narrataire, digressions) un contenu idéologique, majoritairement identitaire. Les choix poétiques se retrouvent au service de ce dernier, engendrant un discours au second degré, un discours de l'*ungal*. Et c'est à ce niveau que « *se situe dans la part de locutif qu'emportent avec eux certains segments textuels, ceux qui superposent au récit des actes de il l'expression d'un jugement de je écrivain¹* ». Chaque intrigue explorée précédemment implique, ainsi, une manière de la présenter, une sorte de code qui, comme tel, implique une sémantique, une signification. Et l'agencement des éléments composant la matière narrative ne répond pas simplement à des exigences immanentes mais ces dernières s'assemblent, ainsi, de sorte à se constituer en une parole qui « *porte son propre métalangage²* ».

¹ MITTERAND Henri, op.cit, p.219

² JOUVE Vincent, op.cit, p.45

Chapitre 2

Sociopoétique de la description

Les indications descriptives sont importantes à tout récit. G. Genette écrivait, à ce propos, qu' : « *il est plus difficile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire*¹ ». La description se voit, néanmoins, assignée une place des plus importantes dans l'*ungal* ne serait-ce que dans l'étendu de l'espace qu'elle investit au sein de ce genre. Les modalités et les fonctions de la description diffèrent selon les époques, les auteurs et les genres. La question qu'il faudra se poser est de voir, non seulement, comment s'est effectuée la reprise de cet élément par les auteurs de l'*ungal* mais de repérer, aussi, les enjeux qui se décèlent derrière son usage. C'est pourquoi la description sera interrogée dans ce chapitre, à la fois, dans sa poétique et ses différents types de manifestation mais aussi, dans sa capacité à engendrer, au second degré, tout un discours idéologique se greffant à tout type de notations descriptives, qu'elles touchent l'espace mais surtout le personnage.

I.La description est-elle une pratique exclusive à l'*ungal* ?

Nous avons pu constater lors de notre aperçu des genres en prose oraux que si l'inscription spatiale est parfois notée notamment dans *tamacahut*, (*axxam*, *taddart*, *idurar*, *isaffen*, etc.), les descriptions qui en rendent compte sont toutefois rarissimes. Par ailleurs, pour ce qui est du personnage, les descriptions ne sont pas étrangères à la prose kabyle orale. Au niveau de cette dernière, plusieurs fragments descriptifs peuvent être notés dans certains genres bien qu'ils soient souvent stéréotypés, réduisant fortement l'épaisseur psychologique des personnages. Certains personnages principaux se distinguent ainsi par leur beauté, leur courage, leur intelligence (généralement la/le plus jeune d'une fratrie), etc. Dans un genre marqué par la vraisemblance comme *taqsiḍt* (dans sa version en prose), nous retrouvons plutôt des caricatures : le sôt, le marabout, le rusé (Djeha), le simplet, l'avare, etc. Dans sa version versifiée, *taqsiḍt* réhabilite, également, des descriptions stéréotypées en mettant toujours en avant la vaillance, le courage des personnages historiques et les miracles des personnages saints. *Tamacahut* n'est, toutefois, pas en laisse en matière de description. Ainsi peut-on dire de la sagesse du vieux *amɣar azemni*, du caractère jeune et beau des héros de ce genre, notamment pour l'héroïne dont la beauté est couramment rendue par la blancheur éclatante de sa peau ou par sa chevelure dorée (*tamacahut n Zelgum*), une chevelure laissant, parfois, couler des pierres précieuses (*Tafunast igujilen*). Et ce seront, d'ailleurs, les attributs des personnages féminins

¹ GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969, p.57.

(notamment pour l'héroïne) qui feront, le plus souvent, l'objet de quelques mentions descriptives dans *tamacahut*. Comme le note C. Lacoste-Dujardin :

« Presque toutes les femmes qui figurent dans les contes sont louées pour leur beauté. Des femmes objet de quête, inévitablement d'une remarquable beauté, on dit : *nettāt di zzin-is win i tt-iżran deg wass, ad tt-yargu deg yiḍ* : Sa beauté était telle que celui qui l'avait vue le jour en rêvait la nuit ; l'autre formule consacrée pouvant être : *nettāt tezyen, ulac tameṭṭut am nettāt* : elle était belle, aucune femme ne l'égalait. Tant de beauté laisse parfois une impression lumineuse : *tceeeel sdat bunadem am yiṭij* : aux yeux des femmes, elle brillait comme le soleil, et encore : *iwala-tt treqq am nettāt am lmesbeḥ-nni* : il vit qu'elle resplendissait autant que cette lampe¹ ».

Si nous admettons la présence d'éléments descriptifs dans *tamacahut*, ne serait-ce que pour les personnages féminins, qu'en est-il du portrait en tant qu'accumulation de traits descriptifs bien marqués dans le corps du texte ? Peut-on réserver la pratique du portrait en tant que morceau descriptif dense uniquement à la prose kabyle écrite, et plus précisément à l'*ungal* ? Si les éléments développés dans le chapitre consacré aux deux recueils de nouvelles *Ṭatabaṭaṭa* et *Ameddakkal d tullisin niḍen* permettent de trancher par la négative par rapport à l'aspect exclusif du portrait à l'*ungal*, ceux que nous verrons ci-dessous relativiseront de manière définitive l'idée qui exclue une telle procédure de la prose kabyle orale en particulier, et de la littérature kabyle orale de manière générale. En effet, C. Lacoste-Dujardin rapporte, à propos du conte *Afrux Uyamun*², le glissement de nombreux attributs de beauté féminine (éclat du visage, chevelure non coupée, taille bien prise, petitesse de la bouche³) lors des chants d'imposition du hénne (*Azenzi lḥenni*⁴) introduits dans le texte. Elle rajoute à propos du même conte qu'il use d'une technique, certes rare dans ce genre, mais qui reprend le portrait du personnage de *Lyaqut* sous forme d'une prose rimée, insérée entre deux formules en usage en guise d'ouverture et de clôture de ce portrait « *zzin-is ur yelli ara di tlawin* : sa beauté n'avait pas sa pareille, et pour finir : *win i tt-iżran deg wass, ad tt-yargu deg yiḍ* : celui qui la voyait le jour rêvait d'elle la nuit⁵ ». Une série d'images y est rapportée où les traits représentés sont relatifs au visage, au corps et à la prestance du personnage de *Lyaqut*⁶. Partant de là, il convient de rechercher d'autres manifestations -s'il en existe- du portrait dans la littérature kabyle orale. P. Galand-Pernet

¹ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, p.321.

² Le titre intégrale de ce texte « Tahkayt n ufrux Uyamun, mmi-s n ugellid netta d Lyaqut yelli-s n ugellid azewway, agellid n leḡnun ». Cf. MOULIÉRAS Auguste, *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*, Paris, Ernest Leroux, 1893, p.249

³ Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, p. 321.

⁴ Cf. MOULIÉRAS Auguste, op.cit, pp.259-260.

⁵ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, p.321-322.

⁶ Pour le portrait en prose rimée, voir MOULIÉRAS Auguste, op.cit, pp.259-260.

en reprenant la réflexion de C. Lacoste-Dujardin à propos du conte *Afrux Uyamun* signale que le portrait féminin est bel et bien un motif représenté dans les poésies berbères¹. Cela s'observe, à titre d'exemple, dans *taqsiḍt n Σziz d Σzuzu* dans les échanges versifiés entre les deux personnages, glissant par moments des portraits de l'un et de l'autre². Dans les poésies festives, notamment celles performées lors des mariages, l'aspect élogieux et euphorique qui marque l'ambiance générale d'un genre poétique comme l'*urar* interpelle de nombreux portraits consacrés généralement au mari, à la mariée et parfois également à leurs familles respectives. Ainsi pouvons-nous en observer la manifestation dans l'extrait ci-dessous :

Lalla tislit lalla amek ad am-nini	Oh jeune mariée comment allons-nous te décrire
Ccmue n tafukt	l'éclat du soleil
yef at bellili	sur les At Bellili
aggur di tegnaw ilul	Dans le ciel, la lune prit naissance
akken ula d kemmini ³	ainsi en est-il de toi

Mais le portrait masculin n'est pas pour autant exclu. Dans le genre de *taqsiḍt*, il y trouve bonne place. Cela peut se lire, à titre d'exemple, dans *Taqsiḍt n sidna Yusef* dont la beauté légendaire de ce personnage est réitérée à maintes reprises :

Ineam uzidan n llsan	Le jeune homme aux paroles suaves acquiesça
[...]	
Gren-t deg lbir yelqan	Ils jetassent dans un puits profond
ucebħan deg lewşayef ⁴	Le bel enfant
[...]	
Aksum ireqqen am lehlal	Son corps jadis brillant comme un astre
Yuyal am ẓerẓur uḍeif ⁵	Avait la maigreur de l'étourneau
[...]	
Bu-lqedd igman s lmizan	Taille bien proportionnée
Tamzurt-is tedda ar ammas	Cheveux tombant jusqu'à la taille
Timmi d lmidad iyman	Sourcils d'encre noire
Tiṭ d ajeḡḡig temmiħwas	Yeux brillants comme fleurs
Aseḍsu xir n lwizan	Et dents de perle
D sser yettudum fell-as ⁶	Il était tout grâce
[...]	
Tessawel a ccbab amezzyan	Elle s'écria bel enfant
Ccaera n tziḃba uylas	A la crinière de lion tâcheté

¹ Cf. GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, op.cit, p.68.

² Voir notamment les extraits figurant dans MAMMERI Mouloud, *Les Isefra de Si-Mohand*, op.cit, pp. 94-98.

³ جلاوي محمد، تطور الشعر القبائلي و خصائصه (بين التقليد و الحداثة)، الجزء الأول (الشعر التقليدي)، الجزائر، المحافظة السامية للغلة الأمازيغية، 2009، ص.548.

⁴ MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, op.cit, p.282

⁵ Cet extrait renvoie à l'épisode du retrait du messenger *Youcef* du puits. Ibid, p.288

⁶ Il s'agit de la description du messenger *Youcef* une fois au palais du roi. Ibid, pp.288-290

[...]
 A lxetyar yifen akk irban Tu es de tous les jeunes gens le plus beau
 Iħub ueziz ifka-as¹ Dieu qui t'aime t'a comblé de ses grâces

Dans le quatrième et le cinquième vers, un portrait, dont la fonction est de rendre compte de la maigreur outrancière du prophète et de la pénible épreuve qu'il endura après sa jetée dans le puits, se donne à voir. Dans *Taqsiḍt n lwafat*, ce sera une auto-description qui révélera le poids des années et la vitesse du temps laissant filer la belle jeunesse dont l'impact se décline dans un portrait accumulant divers traits relatifs au visage :

Tura a-t-a ccib imelles-i Mais ma tête est toute chenue
 Tamart deg wudem tqeşşer La barbe rare sur mes joues
 Aseḍsu icebħen yekkes-i J'ai perdu le rire de mes dents
 Iles-iw iddubez iækker Ma langue est lourde et transie
 A-t-a xlan igumas-i Mes mâchoires sont décharnées
 Amag-iw yedrem yenxer² Mes joues creuses et rentrées

Les exemples peuvent se multiplier et toucher tout un répertoire comme en témoigne la poésie de Si Mohand dont de nombreux vers de différents poèmes peignent, au travers de certains portraits, la métamorphose de la condition du poète de part l'impact des différentes étapes et épreuves ayant ponctué sa vie et les conséquences de sa vie vagabonde:

A-tt-aya şşura-w tdub J'ai les membres tout meurtris
 cbiy Sidna Yub Me voici comme Job
 tteefan yeħbey amesmar³ Plus sec qu'un clou

Si l'ensemble de ces exemples permettent de valider la présence du portrait (pas seulement féminin) comme technique attestée dans la littérature orale, bien que plus présent en poésie qu'en prose, il serait, toutefois, erroné d'interpréter à tort la faible présence de celui-ci au sein de la prose kabyle orale comme un indice de la pauvreté de son style ou de son imperfection mais il faudrait plutôt interroger la logique et la pensée que véhiculent ces formes narratives, rendant l'usage de cette technique peu nécessaire. En effet, si celui-ci affiche une plus grande présence dans la poésie c'est bien par ce qu'il sert directement les besoins du genre. D'un point de vue strictement littéraire, la structure imagée du portrait tel qu'elle figure en poésie contribue à nourrir la poéticité du genre mais fonctionne, également, comme un lieu lui permettant de déployer l'éloge, la passion, les sentiments, etc, qui représentent l'essence de la poésie. De même, s'il se fait plus rare dans

¹ Il s'agit de la description du prophète *Youcef* à travers le regard de l'épouse du roi. Ibid, p.290.

² Il s'agit d'un portrait élaboré sur trois strophes. Ibid, p. 346.

³ MAMMERI Mouloud, *Les isefra de Si-Mohand*, op.cit, p.198.

tamacahut, c'est en raison de la nature même du genre dont tous les éléments centrent l'attention sur l'évènement. En effet, l'une des caractéristiques majeures de *tamacahut* est la rigueur de son style narratif entraînant un enchaînement d'actions rendu, généralement, par une succession de verbes qui « *rendent sensible le rythme de l'action* ¹ ». L'un des objectifs de la structure du conte kabyle est d'amener les récepteurs à ce qu'ils « *vivent l'histoire elle-même* ² » et à ce que leur attention soit braquée sur cette dernière. Il s'agit en fait, de ce « style oral » qui confère à ce genre sobriété et rythmicité. ³ C'est ce qui fait que *tamacahut* est généralement déchargée de commentaires et de descriptions, à moins que ce dernier ne serve à expliquer quelques éléments de l'histoire, comme la description (bien qu'elle soit concise) de la beauté d'une femme lorsque celle-ci est l'objet même de la quête ⁴. Il en résulte une construction directe et un style efficace donnant au récit un caractère homogène renforcé également par la succession logique des épisodes, ce qui contribue à retenir l'intérêt de l'auditeur, selon les propos de C. Lacoste-Dujardin ⁵. Toutefois, le caractère réduit des descriptions s'insère, également, dans la logique de la convenance qui caractérise les littératures orales. Le recours à des personnages stéréotypés (*tteryel*, *amyar azemni*, *mmi-s n sselţan*, etc. ⁶) s'appuie sur un fond culturel partagé par les deux agents de la performance orale ce qui dispense l'émetteur de l'obligation de les décrire mais permet, par la même occasion, de stimuler davantage leur imagination. Et ce qui vaut pour le personnage vaut, aussi, pour l'espace. C'est dans ce sens que C. Lacoste-Dujardin associe le manque de descriptions des espaces dans *tamacahut* aux nombreuses connotations sociales et culturelles accompagnant la simple énonciation de la moindre indication spatiale. Ainsi écrit-elle à propos de *Tizgi* ou *lyaba* (la forêt) :

« le seul énoncé de ce mot devait lui [récepteur] suggérer non pas une image visuelle comme à notre lecteur, mais un ensemble de significations lourdes d'émotion : l'inconnu redouté où l'on ne s'aventure pas seul sans danger, le lieu d'élection de tant de puissances malfaisantes, ogres, ogresses surtout, bêtes sauvages plus ou moins surnaturelles, domaine du monde invisible mais tout proche, hostile à l'homme et menaçant, à travers le héros, le groupe social tout entier ⁷ ».

Les développements précédents ont pour but de démontrer, non seulement, l'existence d'éléments descriptifs dans la littérature orale mais aussi de souligner que la présence ou

¹ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, pp. 26-27.

² Ibid, p. 28

³ Ibid

⁴ Ibid, p.27.

⁵ Ibid, p.28.

⁶ Ceci vaut également pour les autres genres de la prose kabyle orale où c'est souvent une qualité bien spécifique qui définit tout un personnage (Cf. Partie II.3). C'est ce qui fait que, souvent, de peu de mots ou presque pas, le personnage (ou sa caricature) se donne directement à voir.

⁷ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, p.126.

l'absence d'une technique répond, souvent, à une logique et une pensée propre au genre. Aussi, à la question du portrait des personnages ou des descriptions des espaces, doit prévaloir une réflexion plus globale, impliquant la description comme technique ayant investit de manière significative la prose écrite, tout particulièrement l'*ungal*. En effet, l'ouverture de l'espace narratif pour l'accueil d'éléments descriptifs plus « imposants » en termes de consistance, s'est faite de manière parallèle pour l'espace et le personnage¹. À une échelle plus large, il faut y voir l'émancipation du niveau descriptif au rang du narratif au niveau de l'*ungal*, à la fois par rapport à l'investissement dont il fait l'objet sur la surface du texte mais, aussi, au regard des fonctions qu'il y assume. En effet, la reprise de l'élément descriptif et la généralisation de son usage dans la majorité des *ungal* indique clairement une prise de position dont les manifestations et les enjeux qui lui sont corollaires vont être étudiés plus loin.

II. Poétique de la description dans l'*ungal*

La description participe grandement à la construction de la densité d'un personnage. En effet, chaque personnage est doté d'une existence singulière mais aussi de traits singuliers. Ces derniers peuvent être donnés de manière éparse, allant de la pratique du portrait, au discours du personnage ou encore à la disposition de certains éléments de biographie qui permettent tous de construire l'être du personnage et une partie de la matière signifiante du récit. Le portrait n'est, donc, que la voie la plus « immédiate » pour la description d'un personnage qui peut se faire, également, par le biais de différents procédés de contiguïté comme les lieux, la nourriture, les systèmes énonciatifs, etc².

II.1. Les descriptions denses

Dans l'*ungal*, le portrait est une donnée importante pour son étude tant son emploi y est quasiment omniprésent. Les personnages de l'*ungal* sont décrits. Ils prennent forme sous nos yeux. Et dès le premier *ungal*, en l'occurrence *Lwali n udrar*, la pratique du portrait, en bloc bien distinct dans le corps du texte, est observable :

« Argaz asmi akka yewweḍ ur yezri bnaḍem ma tlatin ney rebein sna di leemer, ney wissen akter ney aqell ! Argaz ulama yewweḍ annect n ujgu di lqed, almi ad as-tiniḍ szuzzint-t tuyat-is, iberru-aset kan yer lqaæa, mazal-it kan iberru i yileytuten-is, yezzuḡur icuḍaḍ-is di lqaæa am asmi yella d aqcic amectuh, mazal-it kan lebda yessurug ileddayen d uxlul alama yedhec bnaḍem ansi i as-d-itekk wannect-n n yimetman ! Sakin, annect-nni yakk yettuḡal s abrue n uqendur-is issi iseffeḍ imi-s d

¹ Cela apparaît dès le premier *ungal*, *Lwali n udrar*.

² Cf. ERMAN Michel, op.cit, pp.68-74.

wanzaren-is. Daynetta, aqendur-nni-ines ad t-tæeqleḍ aḥal ideg t-yelsa, ma tmen yyam ney d xemsetṭac ney d aggur, ala s leḥsab n wakken i iyurres». (p.31)

« Quand il arriva, -avait-il trente ans ou quarante ? plus ? ou moins ? personne n'en savait rien, - haut comme une perche de charpente, ses épaules devaient tant lui peser qu'il semblait à chaque instant sur le point de les laisser crouler à terre. Il paraissait environné de loques tombantes, traînait son burnous à terre avec autant d'inconscience que, sans doute, quand il n'était qu'un bambin ; il bavait et laissait pleurer son nez avec une telle profusion qu'il y avait de quoi se demander comment il pouvait y fournir ; mais tout allait bientôt à sa gandoura, qui lui servait ordinairement de mouchoir : on pouvait donc voir depuis combien de temps, huit, quinze jours, un mois, il la portait à la densité de la crasse qui la couvrait ». (p.156)

Le recours à ces « pauses » descriptives où la peinture d'un personnage prend place de manière bien distincte -généralement dès ses premières apparitions en scène- est récurrent dans ce texte et même ailleurs. Le portrait d'un seul personnage peut parfois couvrir plusieurs pages comme dans *Tafrara* où il est une caractéristique majeure. Il est difficile de n'en citer qu'un seul exemple dans ce texte vu qu'il est possible d'en trouver à foison. Nous pouvons y lire, par exemple, le portrait du personnage principal *Yidir*¹. Un petit jeune en pleine période d'adolescence, ni gros ni maigre, dont la blancheur de sa peau est décrite en contraste avec sa chevelure et ses yeux noirs. Un physique d'un jeune tout à faire ordinaire mais au destin unique et tragique. Son profil gagne un peu plus en intérêt une fois que le narrateur passe au dressage de son portrait moral où le caractère généralement calme du personnage peut devenir, par moments, assez colérique. Nous ne pouvons, également, pas parler de *Tafrara* et faire fi du portrait très dense de *Nna Megduda*, mère de *Σelḡeyya* (future épouse de *Yidir*). Cette fois-ci, il s'agit d'un portrait biographique relatant le parcours de cette vieille femme depuis l'époque où elle n'était qu'une jeune mariée. N'ayant enfanté que des filles, elle s'attire les foudres de son époux et de sa belle famille. Les infortunes qu'elle dut endurer sont rendues par l'usure de son habillement et ses crevasses aux pieds témoignant de longues années de labeur pour assurer sa survie suite au décès de son époux, ce qui lui valut le respect de tous les habitants de son village. Nous pouvons constater que l'ordonnance qui s'appuie d'abord sur la désignation de propriétés physiques puis morales n'est pas toujours suivie et il arrive parfois, même, dans certains *ungal* que le portrait moral soit le plus avantagé comme dans *Nnig usennan*, où le personnage principal *Yidir* se dévoile d'emblée par certains traits de caractère :

« Yidir mačči n wid izewwin aktayen-nsen akken zewwin medden takka, acku, ḡurs, kra n wid iyilen ssnen-t iban-d ur t-ssinen ara, almi kra n wid yerra gar yidis d tayma

¹ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, pp. 20-21.

iereq-asen ubrid n wul-is. Yeqqim-d wul-is wehd-s imi yugi ad teddun yid-s lexyalat iteddun yef uđar. Yesraffeg, yefren lexyalat d tafat yettaf i tgemmi n targit, ama s yibeddi, ama mi ara yaweđ yixef-is yer tsumta». (p.13)

« Yidir ne se débarrasse pas de sa mémoire comme certains balaieraient de la poussière. Il s'est avéré que tous ceux qui prétendaient le connaître, n'en savaient absolument rien sur lui, à tel point que même les plus proches, n'arrivaient plus à trouver chemin vers son cœur. Celui-ci s'est retrouvé en solitaire comme il refusait la compagnie de ces fantômes marchant sur leurs pieds. Il s'envola, il choisit ces âmes et cette lumière qu'il croise dans le monde du rêve, que ce soit en plein éveil ou lorsque sa tête se pose sur son oreiller ».

C'est l'intériorité du personnage qui prime dans le précédant passage. Et le lecteur baigne directement dans la psychologie de ce personnage dont les valeurs qui en sont données (son devoir de mémoire) le distingue nettement des autres personnages jusqu'à en créer une réelle friction, une rupture avec les siens, avec le monde, plongeant *Yidir* dans une sorte de rêve qu'il matérialise par l'écriture d'un *ungal*. Mais avant l'aboutissement cette écriture, ce personnage était plongé dans une réelle crise comme les différentes descriptions en témoignent.

Dans l'*ungal*, les personnages secondaires ne dérogent pas à la règle de la description. Dès *Lwali n udrar*, le marabout aux allures de garde-champêtre, chargé de mettre de l'ordre devant l'afflux de la foule devant le tombeau du saint *Hmed Waeli*, se donne au regard du narrateur qui en décrit l'habillement pour ensuite marquer son émerveillement devant le dévouement qu'affichait ce personnage à l'égard de la tâche qui lui était incombée¹. C'est aussi le cas de *Lhağ Emer*, *Lamin* du village *Tizi n Tfilkut* dont le rôle dans l'histoire sera de trancher en faveur d'une décision qui allait mettre fin au conflit de succession au maître (cheikh) du village. La blancheur sera le thème général de son portrait (autant pour sa moustache et sa barbe que pour les deux burnous et la *taemamt* qu'il portait)². Des cas similaires sont relevables dans *Tafrara*. *Ccix Hmed*, cette sorte d'oracle que toutes les vieilles femmes du village viennent consulter, se maintient dans une situation d'aisance de par toutes les offrandes accumulées. Une situation parfaitement rendue par la figure du rondouillard aux joues tellement rosâtres, qu'à la moindre égratignure, du sang risquait d'en jaillir³. Dans *Tagrest Uryu*, tout un passage est consacré à la présentation du professeur d'école du village, un français pas comme les autres qui, malgré la méfiance des habitants, sut majestueusement s'intégrer au groupe grâce à l'aide qu'il prodiguait à la population de manière totalement désintéressée :

¹ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p.16

² Ibid, p.56

³ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.101.

« Ccix-nni d Arumi, acu kan yas d Arumi, mačči am yirumyen niđen. Yezga irešša di llakul, kra tekka tegrest ney tefsut ur d-iteffey: ur yettsewwiq ara yer temdint deg wussan n yiğimi, am netta am yirgazen niđen. Yezga di llakul, anagar deg unebdu i yettunag yer tmurt-is, agemmađ-in i uzegza. Tarumit yezzuğur-itt cwit, am nekkni i yettmeslay ». (pp.19-20)

« Cet enseignant était un français, mais il était bien différent d'eux. Toujours enfermé à l'école, hivers comme printemps, il ne sort guère ni même pour faire ses courses pendant les week-ends comme la plupart des hommes. Il est constamment à l'école sauf en été, lorsqu'il repart pour son pays, de l'autre côté de la mer. Son français est un peu cassant, tout comme le nôtre ».

Les exemples sont abondants. Et dès à présent, nous pouvons constater que la pratique du portrait est très récurrente dans l'*ungal* et qu'elle s'applique à divers personnages qu'ils soient principaux ou secondaires. Et c'est sur cet élément que ce genre se démarque nettement de la prose kabyle orale ne serait-ce qu'au niveau de la rupture du tissu narratif par l'insertion de ces descriptions constituées du personnage mais aussi de l'espace. Les descriptions denses de l'espace s'observent dans *Lwali n udrar*, dans cette peinture minutieuse de l'espace abritant le tombeau du saint. Dans *Tafrara*, elle s'anonce par cette vue panoramique de *Tamurt* ouvrant le bal dès le début de l'histoire. Dans *Salas d Nuja*, nous pouvons noter cette description détaillée de la cafétéria « Tafsut », lieu de rendez-vous de *Salas* et *Nuja*¹. Dans *Nnig usennan*, c'est la réalisation de la prophétie de *Ba-Zemni* sous une forme d'apocalypse qui donne lieu à la description du village *Lewđa-Izewwaden* en pleine extinction :

« Taddart n Lewđa tettcerrig am teħnunt n ubelluđ, akal yettekririd, yal afurexsiw ittdeggir-d aluđ d aberkan... ». (p. 70)

« Le village de Loudha se brisait telle une mauvaise galette de gland. La terre se grattait, se craquelait, rejetant de la boue noire à la surface... »

L'usage de la description comme fragment, en d'autres termes comme « description constituée² », est généralement observé dans les *ungal* à narration omnisciente (exception dans le cas de notre corpus pour le texte *Lwali n udrar*). Il subsiste, généralement, dans ces textes un narrateur omniscient qui donne à lire et à voir des espaces et des personnages de la manière la plus vraisemblable possible. Bien que cette technique donne l'impression d'une écriture assez carrée, puisque les morceaux descriptifs sont aisément reconnaissables, ceux-ci servent également le contenu de l'histoire comme le note M.

¹ TAZAGHART Brahim, *Salas d Nuja*, op.cit, p.138

² RAIMOND Michel, op.cit, p.159.

Erman qui y voit un procédé servant le plus souvent à faire « *l'histoire des mœurs* ¹ ». Chose qui se confirme davantage dans les *ungal* exploitant cette technique à répétition comme *Tafrara* et *Ccna n yibzaz* dont de nombreux portraits servent à construire des « types » de personnages bien représentés au sein de la société kabyle (Cf. Partie IV.3).

II.2. Le portrait « progressif² »

Il arrive dans certains textes que les traits d'un personnage soient donnés sans que cela n'exclue la possibilité qu'il soit décrit à maintes reprises (notamment pour les personnages principaux) faisant que le portrait du personnage ne soit pas une donnée présentée d'emblée mais bien un contenant que l'auteur remplit au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire. Cela est d'autant plus fréquent dans les *ungal* à narrateur interne où les personnages prennent en charge leur propre description en s'auto-présentant. Contrairement à la première technique, nous avons affaire ici à des portraits plus éclatés, parsemés un peu tout au long du texte. Cette technique est exploitée en masse dans les deux *ungal* *Nayla* et *Tagrest uryu* qui se prêtent, tout deux, au même jeu narratif qui consiste à laisser parler les personnages (Cf. Partie IV.1). Lorsque ces derniers s'auto-présentent, les descriptions se font moins directes, plus subtiles, généralement glissées en cours de narration. *Tagrest uryu* est le premier *ungal* à donner la parole aux personnages pour se présenter. Néanmoins, certains d'entre-eux ne sont donnés à voir qu'à travers le regard d'autres personnages comme *Lwennas*. Ce dernier se fait découvrir par le biais de la voix d'un narrateur omniscient n'hésitant pas à remonter une génération en arrière, à l'époque du père de *Lwennas*, *Si Tariq amrabeđ* dont l'incarcération par les français puis son assassinat (suite à l'aide qu'il fournissait aux maquisards) fera basculer complètement la trajectoire de son fils *Lwennas*, notamment avec le déclenchement de la guerre. Le personnage de *Rabeh* explore également le portrait de ce même personnage :

« Ul-is uread yumes, yettamen akken tettamen temzi : ilemzi kra din yur-s d amellal, ar deqqal ad iwali ! Mazal fell-as ticci n temzi. Limer mačči d Igirra aseggas-a ara d-yawi "le bac" ahat mađi ad d-yaf iman-is d anelmad. Lwennas zeddig am udfel-a i d-iyellin. Ar id-a d nniya, uread yelliz akka am nekkni ». (p.90)

« Son cœur n'a pas encore été terni, il a toujours toute son innocence : tout est encore beau pour lui, mais il prendra conscience plus tard ! Il est tout frais encore. Si

¹ ERMAN Michel, op.cit, p. 62

² À la fin du XIX^{ème} siècle, M. Schwob propose l'expression de « description progressive » 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. Cf. RAIMOND Michel, op.cit, p.159.

ce n'était la guerre, il aurait eu son bac cette année et se serait peut-être retrouvé étudiant. Le cœur de Lounès est aussi pur que cette neige tombante. Naïf à ce jour, il n'a pas encore été mis à l'épreuve comme nous ».

Nous quittons, ici, le seuil du portrait dense, marquant une pause narrative dans laquelle le portrait moral succède généralement au portrait physique. À mesure que le personnage se charge de sa description, les éléments qu'il choisit de mettre en avant sont très variables. Ils peuvent aller du simple trait anodin (comme lorsque *Mehdi*, personnage principal de *Nayla*, explique que les trajets en bus étaient pour lui une source d'apaisement¹), à la présentation des passions d'un personnage (comme le signale *Nayla* à propos de son amour pour l'écriture²), ce qui permet, parfois, la découverte d'un personnage sous un autre visage, méconnu des autres. Il arrive, en effet, que celui-ci ne se dévoile réellement que lorsqu'il se met à parler de lui-même (souvent par le biais de monologues intérieurs). C'est le cas de *Da Remđan* dans *Nayla*, propriétaire du restaurant servant de lieu de rencontre à *Nayla* et *Mehdi*. Des traits intimes et bien profonds de sa personnalité ne se révèlent qu'une fois le journal qu'il tenait (dans lequel il s'exprime à la première personne) est exposé:

« Amer ad as-iniy i wabæed ggiy azal i wass-a n Saint-Valentin, ad iyi-yini iffey-ik leeqel, tuyaled d aqic ! Win ara yi-yinin akka, ur icciđ. Nekk idder deg-i uqic ; idder winna iħemmlen Ƨawes seg wass-nni tella d tameçtuħt. Nekk d amyār aqic ; leqqaq wul-iw am tnafa. Irna, iħun Ƨebbi ur negren warrac deg-nney, ur ttmettaten. D nutni i d lehhu n ddunit ; i d assay i icudden talsa yer wul n tudert». (p.61)

« Si je révèle à quelqu'un que je fête la saint-Valentin, il me prendrait pour un fou, un gamin ! Une telle réplique n'est pas totalement fausse. En moi sommeille un enfant. Cet enfant amoureux de Taous depuis qu'elle était toute petite. Je suis un vieil enfant. Mon cœur est aussi sensible qu'un somme. Heureusement, d'ailleurs, que notre âme d'enfant ne meurt ni ne disparaît en nous. C'est ce qui rend la vie agréable, c'est ce qui rattache l'humanité à l'essence même de la vie ».

Dans *Tagrest uryu*, les personnages sont tellement en interactions que souvent, c'est dans les descriptions qu'ils offrent des autres qu'on arrive à se les représenter. Même lorsqu'un personnage comme *Rabeħ* se met à brosser son portrait biographique par une rétrospection dans son enfance pour y découvrir son parcours à l'école coranique, il le fait en contraste avec *Salem* qui avait fréquenté les bancs de l'école française. Et à mesure que *Rabeħ* évoquait les évènements tragiques ayant marqué son adolescence (perte de sa mère, conflits avec son père et son départ en France) et sa déviation de la voie religieuse, il témoignait, en parallèle, du chemin inverse qu'entreprenait *Salem* qui s'investissait de plus

¹ TAZAGHART Brahim, *Nayla*, op.cit, p.23.

² Ibid, p.50. Ce trait de portrait sert l'histoire du texte qui reprend le thème de l'écriture.

en plus dans sa pratique de l'islam¹. Nous notons la même chose pour *Muħend-Uaeli* qui, pour réagir à sa mise à l'écart par *Salem* n'ayant pas fait de lui son confident, entreprend de justifier l'attitude de ce dernier tout en se saisissant de cette occasion pour inculper *Rabeħ* de son incapacité à garder un secret :

« Mačči d laman ur i-yumin ara, yezra awal ara yi-d-yeylin di tmezzuyt dayen ur iteffey, iles-iw mi ara s-yehwu d agugam, mačči am Rabeħ ur yettnusu deg-s wawal ». (p.55)

« Ce n'est pas qu'il n'a pas confiance en moi, il sait bien que toute parole que j'entends est enterrée comme une tombe, ma langue sait se tenir lorsqu'elle le souhaite, ce n'est pas comme Rabah. Il ne sait se retenir de rapporter ce qu'il entend ».

Ce qui est remarquable dans *Tagrest uryu* est que la majorité des personnages se consacrent tous à la présentation des deux mêmes personnages, *Waeli*² et *Salem*, qui sont les seuls à ne pas s'auto-présenter dans l'histoire et à ne pas prendre part à sa narration (Cf. Partie IV.1). Exception plus ou moins faite pour *Waeli* où le cahier «adlis n Waeli» dont il était l'auteur, permet de découvrir son intérêt pour l'Histoire et son militantisme pour la cause amazighe. *Salem* n'est décrit que par ses amis ou par cette voix narrative (omnisciente) surgissant dans tous les chapitres consacrés à ce personnage. Ce sont les descriptions très récurrentes des deux mêmes personnages qui nous laissent vite reconnaître qu'il s'agit là des héros de l'histoire. Ils sont d'ailleurs tellement liés³ dans l'histoire que leurs portraits sont souvent décrits en contraste. *Salem* de nature plus posée et réservée ne semble pas partager grand-chose avec *Waeli*, ne laissant guère voir en lui le moindre souci à l'exception de la cause amazighe, omniprésente dans son discours⁴. *Rabeħ* évoque, également, les deux personnages « *Waeli d uccen, yerna yezra Salem d azemni*⁵/ *Wâali est futé et il sait que Salem est la sagesse incarnée* ». La sagesse de *Salem* est encore mise en avant. Qualité dont a beaucoup bénéficié *Waeli* qui n'a réussi à s'extirper de certaines situations que par l'aide de *Salem*. Et ces situations ne sont pas du tout occasionnelles. Contrairement à *Salem*, *Waeli*, plutôt audacieux, s'érige en une sorte de

¹ MEZDAD Amar, *Tagrest uryu*, op.cit, p.48.

² Les propos de *Waeli* seront toujours repris par ses camarades malgré l'absence de ce personnage à partir d'un certain moment de l'histoire.

³ *Waeli* aura une mission qui fera qu'il se séparera de *Salem*

⁴ MEZDAD Amar, *Tagerst uryu*, op.cit, pp.26-27.

⁵Ibid, p.29

justicier ce qui avait tendance à lui attirer des ennuis¹, comme le note *Muħend-Uaeli*². Ce dernier, oppose les deux personnages à son tour:

« Mačči am Salem am Waeli. Yiwen d asusam, wayeđ ieellef awal, ameslay-is yettawi anina ansi i k-yehwa ad as-d-tesleđ. Yiwen taggara-ya amzun d axuni, wayeđ anida i yeqqen i yebra. Yiwen d imħebber ad as-tiniđ fell-as i ters ddunit, wayeđ yugi ad yimɣur ulac anzađ amellal deg uqerru-s, ulama d winna umi qqaren ccib n leeqel ur ead i d-yenqir ɣur-s». (pp.55-56)

« Salem et Waali sont différents. L'un est taciturne, l'autre loquace, sa voix retentissante s'entend de toute part. L'un tend de plus en plus à ressembler à un *axuni*, l'autre a toujours la conscience tranquille. L'un est soucieux, comme s'il portait le monde sur ses épaules, l'autre refuse de grandir, pas l'ombre d'un cheveu gris sur sa tête, pas l'once de ce premier cheveu gris marquant la sagesse, il n'en a point».

Contrairement à *Nayla*, les descriptions récurrentes des mêmes personnages dans *Tagrest uryu* n'en donnent pas des angles de vue différents mais réitèrent pratiquement toutes les mêmes traits de caractères relatifs à *Salem* et *Waeli*. Chaque description accentue un peu plus tel ou tel trait ancrant, ainsi, de manière efficace les deux personnages, non seulement dans la mémoire du lecteur mais aussi dans la durée de l'histoire. Dans *Nayla*, les différentes descriptions permettent d'avoir parfois plusieurs regards, pas forcément différents mais plutôt complémentaires, sur le même personnage. Alors que *Nayla* décrit sa passion pour l'écriture, *Mehdi* se charge de sa description physique en mettant en avant ses grands yeux, sa démarche gracieuse, sa peau matte différente des jeunes filles à la peau blanchâtre de sa région, etc³. De la même manière, *Nayla*, en décrivant le personnage principal de la nouvelle qu'elle avait écrite et dont elle en a fait une projection fictive de *Mehdi*, parle de sa voix tendre et douceuse⁴. Ceci permet, donc, de collecter et d'assembler au fur et à mesure les différentes pièces qui vont servir à construire les personnages. Ces derniers n'en donnent pas, toujours, les mêmes descriptions et chacun choisit de mettre l'accent sur un aspect particulier de celui-ci. Ces différentes voix permettent de faire de ces descriptions fragmentées un tout singularisant tel ou tel personnage.

Les personnages se donnent, donc, le relais pour se décrire. Même lorsque le narrateur est omniscient, il peut décrire un personnage à travers le regard d'un autre personnage

¹ *Muħend-Uaeli* témoigne de l'épisode où *Waeli* avait failli assassiner le capitaine *Tardi*, échappant lui aussi de justesse à la mort. MEZDAD Amar, *Tagrest uryu*, op.cit, pp.143-144.

² Ibid, p.57.

³ TAZAGHART Brahim, *Nayla*, op.cit, pp. 47-48

⁴ Ibid, p. 51.

(focalisation interne). Le portrait devient alors totalement dépendant de celui-ci puisque c'est au travers de ses yeux que nous le découvrons. Cela se lit dans *Tafrara* lorsque *Lwennas* (père de *Yidir*) se met à contempler son épouse *Jeğğiga* et voit le poids des années déposé sur son visage bien que sa peau blanchâtre le dissimulait parfaitement. Son front froncé lui rappela le jour où il leva sa main sur elle pour lui rappeler qu'il était l'homme¹ ! Les traits physiques enclenchent des souvenirs, racontent des histoires. Ils cessent d'être purement descriptifs comme c'est le cas dans *Nnig usennan*, lorsque *Yidir* se met à observer les *ticrađ*/tatouages de sa mère *Tekfa*, le plongeant dans un rêve à la quête « du peuple aux tatouages », à la quête de son identité. Un simple trait aux multiples effets :

« Gar yicamiwen-nni izegzawen, ad yettwali ticrađ am tid izeyben deg yiyallen n tmegređt n Tekfa. Ad ireşsi allen-is deg talya alama yekcem deg uzaylal. Din i tebda targit niđen. Ad tent-imeddel s leqel, ad yebdu ad yesmeeqil... d wid-nni yeslebđucen deg wallay-is mi ara yessens taftilt... d agdud-nni n tecrađ izedyen deg tsusmi, ad d-ttazen ad ttwexxiren. Ad yeqqim akken ad ten-ismeeqil alama diy behrent wallen-is, wid-nni ad qqen yer deffir tecrađ-nni tistemmadin, yer deffir ccwami-nni tizegzawin ». (p.32)

« Entre ces cicatrices bleutées, il contemplait ces tatouages comme ceux qui fignolent le cou de Tekfa. Il y planta son regard jusqu'à en perdre l'esprit. C'est le début d'un autre rêve. Il fermait ses yeux doucement, il essayait de les reconnaître...ce sont eux qui chantent dans son esprit dès que la lumière est éteinte...c'est le peuple aux tatouages vivant dans le silence, il avance puis recule. Il restait ainsi à les observer et les fixait des yeux. Ils reculaient alors pour se réfugier derrière ces tatouages froids, derrière ces cicatrices bleutées ».

Une pratique similaire s'observe dans *Nayla* lorsque *Mehdi* décrit *Argaz afuyan*. Sur plusieurs pages, des descriptions plutôt morcelées peignent d'abord sa corpulence, sa longue chevelure, ses grands yeux noirs et ses lèvres fournies². Ces descriptions sont entrecoupées de plusieurs échanges entre ces deux personnages dans lesquelles cet homme perçoit en *Mehdi* une marque frontale révélatrice de ses origines :

« Deg unyir-ik tella ccama ; ccama meqqret, d timserrit. Ccama am ta, isea-tt Cacnaq, isea-tt Massnsen, isea-tt Yuba wis sin. Ccama tezger-d leqrun, tleħħu deg tsuta yer tayed ». (p.26)

« Ton front porte une marque ; elle est immense et agréable. C'est une marque partagée par Chachnak, Massinissa et Juba II. Cette marque a traversé les siècles, passant de génération en génération ».

¹ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.71.

² TAZAGHART Brahim, *Nayla*, op.cit, p.25

Suite à cette révélation rappelant à *Mehdi* son identité, celui-ci revisite une seconde fois le visage de cet homme et ce ne sont plus les mêmes traits qu'il y perçoit : beaucoup d'attraits et une lueur se dégageant de son front¹. Le portrait qui est donné d'un personnage peut, donc, se transformer affichant une sorte de plasticité (même lorsqu'il est question de traits physiques) au gré des circonstances et des personnages qui le perçoivent et le décrivent.

II.3. Un portrait hypothétique

Malgré la prédominance du portrait ou des descriptions du personnage dans *l'ungal*, il arrive que certains personnages ne soient pas décrits. Il peut s'agir dans certains cas de personnages secondaires dont le passage très rapide dans l'histoire exclue la possibilité d'en dresser le portrait ou d'en glisser quelques traits de caractérisation. Dans *Asfel*, les descriptions données des rares personnages mis en scène sont loin de l'accoutumée. Nous avons affaire à une existence psychologique pour le personnage de *Muħend*. Pas de traits physiques particuliers au départ, juste mise en avant sa fâcheuse manie à tourner tout à l'obsession. C'est l'effet que provoquera la rencontre avec *Nettat* :

« S kra n tyawsa ara yeenu, ad as-ifek lħeq-is, ad iger iman-is deg-s s wul-is; s kra n tyawsa ara d-implil, ad as-tuyal d tawla ur netrus alama yefra-tt. Akka ay d Muħend. Nettat tesbeħ-as-d d aggur ameqqran » (p.16)

« Il investit du temps à tout ce qu'il entreprend, et avec passion. Toute chose qu'il croise se transforme en une fièvre qui ne s'éteint qu'après l'avoir accomplie. Tel est Mohand. Et *Nettat* était à ses yeux la lune personnifiée »

Cette obsession frôlant la frénésie quant à la rencontre de *Nettat* plonge le personnage dans l'angoisse, se matérialisant dans le texte dans le reflet au miroir d'un visage amoché, presque sans vie². L'auteur privilégie, dans ce texte, la description d'une existence psychologique en transe d'où la primauté accordée à l'intériorité en dépit de l'apparence³. Par contre, *Nettat*, dont on apprendra au cours de l'histoire qu'elle est une figure personnifiée de *l'amazighité*, prend existence dans le texte en tant que personnage dont la rencontre est impossible avec *Muħend*. La quête est interminable, l'attente trop longue d'où l'obsession. C'est pourquoi les nombreux traits anthropomorphiques la représentant

¹ Ibid, p.26

² ALICHE Rachid, *Asfel*, op.cit, p.62.

³ L'usage de la focalisation interne sert aussi cet objectif.

ne sont que le fruit d'une imagination, d'un souvenir, engendrant en gros un portrait hypothétique :

«Ur zriy ma d lxezra n wallen-im, tikli-inem tarejdalt mi ara tettdeggiređ lqedd-im, d tayect-im yennuynin [...] Ur iban, ass-a, kem ay ħemmley amek-ikem. D tacriħt taleqqaqt, d udem di terget, d tili iteddun d lħid? » (pp.18-19)

«Je ne sais si c'est ton regard ou ta démarche boiteuse quand tu essaies d'avancer ou ta voix mélancolique [...] Oh toi que j'aime, nul ne sait, aujourd'hui, comment es-tu. Un morceau tout fragile, un visage dans la braise, une ombre serpentant les murs? ».

Contrairement à *Muħend*, ce sera par un ensemble de traits physiques que *Nettat* prendra existence. Il s'agira toutefois, souvent, d'un portrait maladif, infirme (*tikli-inem tarejdalt/ta démarche boiteuse*), mélancolique (*tayect yennuynin/la voix mélancolique*), un regard sans lueur (*taħħucin-im ttakent-d tiħijt tasellawt/ la lueur de ton regard se fane*)¹ le visage à jamais crispé, sans vie (*Udem-im yiwen-is: yekres, yekkaw*²/ ton visage est inchangé: crispé, sec) avant que le tout ne se brise en mille morceaux : *d iceqfan !*

« Kemm afrayen-im ffyen d iceqfan; wa iyerreb, wa icerreq, wa yedla tacwawt n udrar, wa yedla azayar, wa yerza tiniri, wa yezzer deg yijdi, wa yewwa, wa yegres. D iceqfan ». (p.58)

« Tes sentiment sont partis en morceaux : l'un à l'ouest, l'autre à l'est, l'un s'est dirigé en hauteurs des montagne, l'un dans la plaine, l'un au Ténééré, l'un a coulé dans les sables, l'un s'est pris au chaud, l'autre au froid. Tout est parti en morceaux ».

Le personnage existe bel et bien dans *Asfel* mais amoindri des éléments qui font habituellement son existence (trajectoire dans l'histoire, portrait délimité, etc.). R. Aliche présente à la manière de *Nedjma*, comme le note aussi M. Zerrafa à propos des personnages d'*Ulysse* et du *Temps perdu*, « de simples consciences en perpétuel mouvement, en présentant au lecteur des personnages n'ayant pas de "but dans la vie"³ ». C'est d'ailleurs cette plongée dans la conscience de *Muħend* qui permet à *Nettat* de recevoir tout un ensemble de traits anthropomorphiques. En effet, le narrateur-personnage ne décrit pas un portrait qui se donne à ses yeux mais le construit lui-même dans le but de faire de *l'amazighité* une figure personnifiée : par prosopopée en faisant parler l'abstrait, par allégorie en lui associant des traits de portrait « humains ». La notion de personnage

¹ ALICHE Rachid, *Asfel*, op.cit, p.19

² Ibid, p.58

³ ERMAN Michel, op.cit, pp. 27-28.

prend une autre dimension dans *Asfel* où cette figure personnifiée s'érige en symbole faisant échos dans d'autres *ungal* (Cf. Partie IV.3).

III. Les enjeux de la description

III.1. Pour une écriture « représentationniste » de la réalité sociale

La majorité des personnages de notre corpus est décrite et presque tout le monde dans l'*ungal* a droit d'être individué. Bien que ces insertions offrent l'occasion de basculer vers des digressions servant l'histoire ou son contenu idéologique (Cf. Partie IV.1), le rôle premier de ces descriptions (des personnages ou des espaces) reste l'effet qu'elles produisent sur l'ensemble de l'histoire : la rendre « réaliste ». En effet, parmi les premiers enjeux de la description, se dresse en pôle position le souci de présentation d'un contenu créant l'illusion de la réalité autant par la peinture des personnages que par la description des espaces. Pour ce qui est du personnage, de sa première caractérisation par le nom, à la peinture de portraits en passant par les auto-descriptions de certains d'entre eux, il finit par s'étoffer, à gagner en relief et à se doter d'une épaisseur psychologique. Par cette dernière, le personnage de l'*ungal* se démarque nettement de la prose orale kabyle. En effet, qu'il soit clair que dès lors que le portrait d'un personnage est dressé, la première fonction en est de l'individualiser. Le but étant souvent d'en faire un personnage unique, singulier, bien qu'il puisse, parfois (nous le verrons dans le chapitre suivant), renvoyer à des « types » bien connus de la société kabyle. De surcroît, pour ancrer les personnages au maximum dans la durée de l'histoire, leurs portraits, loin d'être figés, subissent l'impact des variations de l'histoire¹. Ce qui caractérise le personnage de l'*ungal*, nous l'aurons compris, c'est cette plasticité faisant qu'il n'est plus soumis à cette loi de rigidité qui le confine à un ensemble de traits stéréotypés. Mieux encore, dans certains *ungal*, la profondeur psychologique est tellement palpable qu'il est possible d'observer la manière dont les personnages se muent au gré des actions et du contexte de l'histoire, leur conférant ainsi une « identité narrative ». Celle-ci n'est pas totalement étrangère à la prose kabyle orale. Ainsi, M. A. Haddadou note à propos du personnage de *taqsiḍt*/récit bref, qu'« *il peut connaître une évolution au cours du récit [...] mais généralement, il est donné une fois pour toute, illustrant un type humain : la naïveté, la soumission, la désobéissance etc*² ». Aussi, dans les *timucuha*, la remise en question du méchant (la marâtre, par exemple) à la

¹ P. Hamon, en parlant de l'œuvre d'E. Zola, décrit le portrait comme un ensemble de « *virtualités narratives* » pouvant changer ou garder l'information donnée à propos du personnage. Cf. HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, op.cit, pp.162-163

² HADDADOU Mohand Akli, op.cit, p.152

fin de l'histoire s'interprète, également, comme une identité narrative puisqu'elle implique une prise de conscience, un revirement dans la manière de penser et d'agir du personnage (le méchant devient bon) mais elle demeure toujours prévisible, identique dans toutes ses manifestations étant tributaire de cette loi manichéenne qui caractérise le genre. Dans l'*ungal*, au contraire, rien n'est prévisible. Et c'est là que peut se justifier l'accent mis sur la peinture des caractéristiques morales dans certains *ungal* (comme *Nnig usennan*) car, comme le note M. Erman : « *le portrait moral est un bon indicateur pour mesurer le degré de changement affectant un personnage*¹ ». En d'autres termes, le portrait moral serait, entre autres, dépeint pour laisser voir la marque du temps se déposer sur les personnages. Il s'agit d'une pratique attestée dès le premier *ungal* *Lwali n udrar*, propulsant un personnage principal *Bu-Leytuṭ*, présenté d'emblée comme naïf, marginal et très simple d'esprit :

« Bu Leytuṭ, ur yeḥric ara, ur yeḥric ara d lmaḍi » (p.34)

« La Chiffe n'était pas malin, pas astucieux pour deux sous » (p.158)

Son portrait (physique et moral) cumule une panoplie de traits grotesques, faisant de lui la risée de tout son village et objet de leurs moqueries incessantes. Bien que des changements affectant son statut commencent à s'observer dès son arrivée au village *Tizi n Tfilkut* une fois proclamé comme leur maître (cheikh), les premières métamorphoses qui se verront sur son être ne sont perceptibles que suite à la réussite des épreuves imposées par *Bu-uqerru*. Convoqué pour la énième fois par ce dernier, la réponse de *Ccix Ḥmed* (alias *Bu-Leytuṭ*) révèle que du premier portrait de *Bu-Leytuṭ*, il ne subsiste plus grand-chose :

« D Lla Faṭima i d-yukin, i as-d-yennan : wi akka ? I wumi yenna ayen t-id-yewwin. Tessaki Ccix, tenna-as : d Bu-Uqerru ! Argaz di tnafa yenna-as-d kan : ad yeḥḥ aqerru-s ! [...] »

Yuyal-it-id leeḡel diyen tikkelt niḍen. Yelsa ibernyas-is, yeffey. Akken yerkeb, lḥan cwiṭ, yenna-as i wakli-nni : d acu t-yuyen diyen uqjun ? Yenna-as : aneam a Sidi... Aneam a Ccix... ur fhimey ara : netta, yeḥ wakken t-walay, ur t-yuy wara. Wissen... » (pp.129-130)

« C'est Lalla Fatima qui, ne dormant pas encore, cria : « qui est là ? » à quoi le nègre répondit en disant le but de son voyage. Elle éveilla le Chikh :

- C'est Caboche ! L'homme dans son sommeil, répondit simplement :

- Qu'il aille au diable ! [...]

Ayant, une fois de plus, retrouvé ses esprits, il endossa son burnous et sortit. Une fois en route, sur le mulet, il demanda au nègre :

- Qu'est-ce qu'il a encore, cet animal-là ?

¹ ERMAN Michel, op.cit, p.63.

-Pardon...S'il vous plaît, Chikh ?...Je n'ai pas saisi...Lui, d'après ce que j'ai vu, n'avait rien ; peut-être... ». (p.221)

Le ton est sérieux et très affirmé, bien loin de l'ancienne allure craintive de *Bu-Leytuṭ*. Mais les transformations ne s'arrêteront pas là. À mesure que sa « légende » gagnait en ampleur, *Lwali n udrar* entamait sa propre remise en cause¹. En effet, l'identité narrative de *Bu-Leytuṭ* n'est pas tant inscrite dans cette nouvelle position sociale qu'il occupait dorénavant (fruit de quelques actions hasardeuses ayant été perçues comme miraculeuses) que dans cette interrogation de soi. Bien que ses disciples ne percevaient qu'un visage luisant², sur ce dernier était, toutefois, gravée une grande solitude dans laquelle ce nouveau « statut » le maintenait, le contraignant à chasser son naturel. Le temps de «*Bu-leytuṭ* » et des choses simples était bien révolu au grand regret de «*Lwali*»³.

«Ulamek yehḍer, netta d yinebgawen-is ; ulamek yehḍer yid-sen akken ara yehḍer urgaz d wiyad, elaxater yettwakkes-as wakken, yerna kksen-as-t d nitni.[...]. Imenna Bu-Leytuṭ meskin s tidet ad izer amek tella kra ddunit ; aḥal swant temzin ! » (p.143)

« Pas question pour lui de converser avec ses hôtes, de parler avec eux d'une façon simple et ordinaire : cela lui était proprement interdit et c'est eux qui le lui avaient pratiquement défendu [...]. La Chiffe aurait eu envie de savoir comment va le monde, et le prix du grain ». (p.231)

Il arrive que ce soit par le biais d'une prise de conscience (servant elle-même de moteur principal à l'histoire et à sa thématique) que se révèlent les changements affectant les personnages. C'est l'exemple de *Tafrara* où la prise de conscience identitaire de *Yidir* suite à sa réception de l'alphabet du *tifinay* remis par son ami *Meqqran* s'érigera en véritable déclencheur de la trame de l'histoire. Cette prise de conscience est tellement importante qu'il passera rapidement de l'adolescent ordinaire, tel que décrit en début d'histoire, à un véritable militant de la cause amazighe, une lutte qui se répercutera de manière très radicale sur la manière de penser de ce personnage. En effet, celui qui fut tenté par l'émigration vers un ailleurs plus prospère (comme tous les autres jeunes de son village), verra les choses différemment suite à son incarcération lorsqu'il avoue, au cours d'une discussion, que fuir le pays est loin d'être la solution⁴. Mais c'est surtout dans la réaction de *Yidir* face à cette enseigne présentant l'Algérie comme un pays arabe qu'une nouvelle facette du personnage -pour le moins obscure- se dévoile :

¹ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p.123.

² Ibid, p.140.

³ Ibid, p.143.

⁴ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.195

«Din yetti wudem-is, tetti tfekka-s, tetti yis-s dunnit; yuli-t-id uyilif ur yessin ula deg wussan-nni n lħebs. Yebya ad isuy deg wayen yellan di tezmert-is. Urġin i d-yuriw wallay-is takti n wanya, imir-n yurew-itt-id, iger-itt-id, tuy-d am tafat. Lemmer yettaf ad yessenger kra yufa sdat-s ». (pp.139-140)

« Son visage s'était transformé, son corps aussi, il était complètement retourné; un grand malaise, qu'il ne connut guère auparavant même lors de son séjour en prison, l'avait gagné. Il voulait crier de toutes ses forces. Son esprit n'avait jamais envisagé l'idée de crime, mais à ce moment là, il y avait pensé, elle avait pris place telle une lumière jaillissante. Il aurait exterminé tout sur son passage s'il le pouvait ».

Cette colère outre mesure (désir de crime) aux conséquences potentiellement irrévocables marque la trace des événements sur la personnalité de *Yidir*. Il en est de même pour son épouse *Σelġeyya*, qui avait réagi plutôt passivement à tout ce qu'elle avait traversé : mort de son époux et retrait de sa fille par sa belle famille. Elle décide, toutefois, de reprendre son destin en main et ne pas céder aux carcans de la société suite à sa prise de connaissance de la volonté de *Yidir* de la prendre pour épouse¹. Mais l'un des plus grands rebondissements de l'histoire est sans aucun doute engendré par la prise de conscience du *Ccaf* (auteur de l'assassinat de *Yidir* en ordonnant sa torture) qui ruminait les dernières paroles de *Yidir*, l'amenant à s'interroger sur sa propre identité:

« Awal-nni i s-yenna Yidir, "ulac Aaraben di tmurt-a, d Imaziyen akk i nella", itezzi kan deg yixef-is ». (p.205)

«Ce mot-là que lui avait lancé Yidir " il n'y a pas d'arabes dans ce pays, nous sommes tous des amazighs" ne cessait d'être ruminé par son esprit».

Le portrait de certains personnages de l'*ungal* n'est, donc, pas donné comme une constante mais comme un ensemble de « virtualités » -pour reprendre les propos de P. Hamon- susceptibles de se transformer et d'engendrer des conséquences sur l'histoire. Dans *Tagrest Uryu*, c'est par un effet de rétrospection que nous découvrons que certains personnages n'ont pas toujours été ce qu'ils sont. *Rabeħ* nous replonge dans son enfance, à l'époque où il était élève à la *Zawiya*, ce qui le distinguait de la majorité des autres enfants (comme *Salem*) scolarisés à l'école française. Un destin qui s'était imposé à *Rabeħ* étant l'aîné de la famille². Les événements et les coups du sort s'enchaînent : Le passage à tabac qu'il avait subi par son père pour avoir pleuré le décès de sa mère le jour de son enterrement³ (elle subissait, également, la maltraitance de son époux), le second mariage de ce dernier auquel *Rabeħ* n'avait pas consenti, chose qui accentua davantage les frictions

¹ ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, pp.138-139.

² MEZDAD Amar, *Tagrest uryu*, op.cit, p.32.

³ Ibid, p.34

avec son père. Une seule phrase est associée à tous ces événements : « *Temzi tamcumt/* pauvre jeunesse ». La condamnation récurrente de cette naïveté « puérile » est récurrente dans tout le discours de *Rabeh* indiquant clairement un changement de position :

« Nekk qqarey deg wul-iw: Acu texdem yemma meskint, acu nexdem nekk d watmaten-iw yef teqriht i d-yeylin fell-ay? Dya imir i terna tengugi nniya » (p.35)

« Je me disais intérieurement : Qu'avait fait ma pauvre mère, qu'avons-nous fait mes frères et moi pour que ces malheurs s'abattent sur nous ? Ma naïveté en avait alors pris un coup ».

La rupture est radicale lorsque le père de *Rabeh*, avec la complicité d'autres habitants du village, signifia à son fils son intention d'aller dénicher la tombe de sa mère pour y planter une sorte de talisman. L'accrochage qui les opposa marquera le revirement du personnage de *Rabeh* qui quittera, et l'école coranique et la maison, pour aller trouver refuge dans la boisson¹. Pour le personnage de *Salem*, le changement est temporaire. C'est l'absence de *Waeli*, son fidèle compagnon, qui déstabilisera le personnage l'amenant d'un état de lucidité à un scepticisme très prononcé :

«Ussan-a, Salem, ansi i s-d-tekiđ d asawen, ula d tili-ines la yettcukkut deg-s» (pp.130-131)

« Salem est intraitable ces jours-ci, il doute même de son ombre ».

Mais un court laps de temps suffira pour que *Salem* revienne à lui-même, comme le note *Rabeh* :

«Tikkelt-a yas akka tehma tdebbuzt, Salem, tuyal-it-id tinna n zik, ass-a a-t-an icawer-ay, tanumi ur tettbeddil » (p.154)

«Cette fois ci, bien que ça sente le roussi, Salem a retrouvé ses habitudes. Il nous a concertés. Le naturel revient toujours au galop ».

Le cheminement que prend la transformation du personnage peut être autre. Dans *Asfel* et *Nnig usennan*, les auteurs ne placent pas le personnage dans un état premier que nous verrons se transformer par la suite mais nous plongeant directement en plein cœur d'une crise les animant. Dans *Asfel*, la hantise constante de *Muħend* dans l'attente de rencontrer *Nettat* tourne à l'obsession amenant à voir un personnage en pleine effervescence comme nous avons pu l'observer dans les développements précédents. Le même type de représentation s'applique à *Yidir* de *Nnig usennan* se débattant, dès le début de l'histoire, avec l'écriture de son *ungal* dont la matrice principale est le thème de l'identité et le devoir

¹ Ibid, pp.31-44.

de mémoire. Cette crise d'écriture se traduit le plus souvent par des portraits en action comme cela est notable dans le passage suivant où la constatation de *Yidir*, face au miroir, de quelques cheveux grisonnants alimente davantage ses angoisses face au temps qui lui est encore imparti. Cela le met dans un véritable état d'urgence :

«Seg wass-nni, amzun yuggad ad ifat lweqt, ihulfa ilaq-it ad isuy, ilaq-it ad yebbezeq. Maca win yebyan ad yebbezeq mačči yer yidmaren n yemma-s i t-yessuttǧden, tsedda-as deg yizir tutlayt swayes yettaru tura. Ilaq-it ad ifeggeḍ yer wudem n wid i as-isxerben ilni n tirga i as-iřeggmen tafat deffir tesdawit». (p.18)

«Depuis ce jour, c'est comme s'il s'était senti pressé par le temps. Il sentait l'envie de crier, de se révolter. Mais on ne se révolte pas dans les jupons de sa mère lui ayant donné le sein, l'ayant allaité de cette langue qu'il utilise maintenant pour écrire. Il se devait d'exploser au visage de ceux qui lui ont brisé ses rêves, ceux qui lui ont promis les étoiles après l'université ».

Les personnages réagissent au monde qui les entoure et le portrait est l'un des éléments permettant cette observation. L'image qui est donnée du personnage en début d'histoire, notamment pour les personnages principaux, est souvent construite de sorte à laisser de nombreux changements s'opérer. Comme le note H. Mitterrand : « *Au fur et à mesure, les personnages portent le poids, de plus en plus lourd, de leurs états et de leurs actes passés. Les étudier en balayant toute la surface du texte sans tenir compte de l'ordre de leurs occurrences revient à concevoir une écriture et une lecture sans durée*¹ ». Cette capacité de transformation consolide l'ancrage de ces personnages dans la durée et participe à la stimulation de cet effet de représentation de la réalité dont l'identité narrative n'est qu'un procédé parmi d'autres visant à nourrir cette écriture « représentationniste ». Comme le note P. Hamon : « *des études plus fines montrent aisément que "l'effet de vie" est d'abord lié à la mise en œuvre de techniques rhétoriques et stylistiques précises, et notamment que la "psychologie" n'est pas dans les personnages, comme l'âme dans le corps, mais dans un "effet de vraisemblance" produit*² ».

III.2.La description comme système

III.2.1. Rôle des descriptions dans le processus narratif

Nul personnage n'a d'existence dans un texte de manière isolée mais il est, toujours, corrélé à d'autres personnages. Ces derniers s'imbriquent dans un « réseau de

¹ MITTERAND Henri, op.cit, p.57.

² HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, op.cit, p.13.

dépendances¹» où deux d'entre elles sont en corrélation, à savoir le classement des personnages au niveau de leurs traits caractéristiques et leur fonction dans le processus narratif de l'histoire qui est aussi un « processus créateur de sens ² ». Les descriptions se dotent alors d'une charge symbolique due au fait qu'elles sont disposées dans le texte de sorte à mettre en place des systèmes d'homologie et d'opposition, s'incarnant, ainsi, en un instrument à double fonctions : caractériser et évaluer un personnage. Ces descriptions dévoilent, de ce fait, non seulement les traits physiques ou moraux des personnages mais traduisent aussi une certaine « connotation psycho-sociologique³ ». En effet, c'est tout un système qui s'élabore puisqu'aux connotations positives ou négatives que véhiculent les noms de certains personnages de l'*ungal* (Cf. Partie IV.3) s'ordonnant des traits de portraits valorisants ou dévalorisants en fonction de la place octroyée au personnage dans l'histoire. C'est ce que désigne H. Mitterrand par la notion de « physiognomonie » représentant les « indices où s'associent la notation physique et la connotation psychosociologique⁴ ». Ainsi, *Bu-uqerru* à la fonction d'exterminateur dans *Lwali n udrar*, se dresse sous un aspect des plus repoussants malgré son statut de roi (une corpulence débordante signifiant son empiètement sur les droits d'autrui⁵). Dans *Ijeğğigen n ccwal*, s'observe une connivence entre le portrait moral valorisant de *Sekkura* l'avocate (qui bravera l'autorité de son père *Si Rabeḥ* l'entrepreneur pour rétablir la justice et acquitter *Deḥman* des accusations portées par son propre père à son encontre) avec son portrait physique (rendu par une photo du personnage, assimilée à un tableau d'artiste⁶). Mais c'est dans *Tafrara* que l'expression de ce système atteindra son paroxysme où le portrait moral des personnages est souvent en harmonie avec leurs caractéristiques physiques. Le personnage d'*Akli* (ennemi d'enfance de *Yidir*) est décrit comme petit et très bruni. Il est aussi frappé d'une caractérisation que le narrateur lui assigne « *d ṣṣifa n yimedyal* / le physique d'un hypocrite ». Pour les personnages féminins (*Σelḡeyya*, *Nna Megduda*, *Jeğğiga*), la sublimation de leurs portraits physiques est corollaire de certains traits de caractère positifs. Ces trois belles femmes dont le parcours est parsemé d'écueils ont su afficher une réelle bravoure. Ce qui se retrouve mis en exergue au sein du portrait moral de ces femmes est cette dignité préservée farouchement malgré toutes les misères endossées. *Nna Megduda* est appréciée par tous les habitants du village pour son courage. *Σelḡeyya*

¹ Ibid, p.61

² Ibid.

³ Ibid, p.49

⁴ MITTERAND Henri, op.cit, p.49.

⁵ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p.97.

⁶ ACHOURI Youcef, *Ijeğğigen n ccwal*, op.cit, p.9

est décrite comme « *d m-yisey* / de bonne réputation » en raison de sa capacité à préserver son honorabilité. En *Jeğğiga*, *Lwennas* n'entrevoit qu'un moral d'acier pour toutes les peines endurées sans mot dire. La beauté physique de ces femmes est corollaire d'une beauté de l'âme. Le portrait, dans ces *ungal*, cesse de servir d'un simple instrument de caractérisation mais s'insère dans une sorte de logique narrative faisant qu'il « *ne peut être réellement détaché du récit car il constitue un point de vue qui, ensuite, sera relié à d'autres afin de constituer une trame logique*¹ ». C'est ce que nous verrons ci-dessous.

III.2.2. La description comme contenu identitaire

La distribution des traits pour les personnages n'est pas aléatoire et porte en elle une surdétermination poétique mais aussi -comme nous le verrons- idéologique. C'est ce qu'écrit P. Hamon : « *le signifié du personnage, ou sa "valeur", pour reprendre un thème saussurien, ne se constitue pas seulement par répétition (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par accumulation et transformation (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé*² ». *Tafrara* en est l'exemple par excellence puisque les personnages y sont répartis, du point de vue de leurs caractéristiques, selon un ensemble de traits dont ils sont porteurs, élément qui permet de distinguer, à partir de là, plusieurs réseaux de personnages porteurs d'une surdétermination idéologique. Le texte reprend deux catégories bien distinctes, le Moi, représenté par le bon *azwaw* et l'*amazigh* et l'Autre où s'insère le mauvais *azwaw* et l'arabe (Cf. Partie IV.1). Dans *Tafrara*, la première catégorie se voit souvent attribuée des traits positifs (notamment physiques mais aussi moraux). Les personnages féminins, par exemple, 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. Elle se donne à voir, d'abord, par le narrateur nous la présentant comme étant d'une très rare beauté : blancheur de la peau, sourire rayonnant et des joues rosâtres³. C'est, ensuite, à travers le regard de *Yidir* que le portrait de *Σelğeyya* se dresse : de grands yeux noirs, une longue chevelure, une peau blanche aux éclats sans omettre la description de tous les traits mettant en avant sa féminité⁴. Le personnage de *Nna Megduda* (mère de *Σelğeyya*) est une sexagénaire de petite taille, comme toutes les

¹ ERMAN Michel, op.cit, p.54

² HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p.128.

³ ZENIA SALEM, *Tafrara*, op.cit p.34.

⁴ Ibid, p.35.

autres femmes de son âge. Elle arbore, souvent, un sourire rayonnant. De ses cheveux, il n'en reste que très peu qu'elle dissimule sous son foulard. Une peau rêche mais des yeux de couleur miel, débordant de douceur, tels des yeux de jeune fille¹. Ces trois personnages féminins (*Jeğğiga*, *Σελğeyya*, *Nna Megduda*) construisent ensemble, le portrait type de la femme *Azwaw*, qui l'emporte par l'éclat de sa peau et de sa beauté. Nous pouvons, d'emblée, noter que si les éléments de beauté féminine sont toujours présents dans l'*ungal* comme en oralité, leurs connotations ne sont, toutefois, plus les mêmes puisqu'ils servent de valorisation à l'identité *azwaw* (et amazighe par extrapolation aux autres textes)². Le portrait de *Sedda* de *Nnig usennan*, axé sur l'habillement de ce personnage, orné de bijoux traditionnels en argent, accentue davantage cette fonction :

« Tingleħħeft i txell deg tuyat n taduṭ tacebħant, defrent-tt tecraḍ tizewwayin d tberkanin deg ubruε almi d lexnaq. Ibzimen tezdi-ten tziḅba n lfeṭṭa d tazurant akked tezlagt utunsi, deg ttnaṣfa-s teelleq tebzimt ».

« Le voile de laine blanche qu'elle jeta sur ses épaule était traversé de rayures rouges et noires des bords jusqu'à hauteur du cou. Des broches en argent étaient reliées par un collier épais en argent et un autre en corail qui laissait pendre au milieu une petite fibule »

Pour revenir à *Tafrara*, les personnages s'insérant dans la catégorie du mauvais *azwaw* (ceux appartenant à la catégorie de l'Autre) sont, inversement, frappés de traits dévalorisants à l'image d'*Akli*, dont le nom aux sèmes négatifs, s'accompagne de traits physiques dépréciatifs puisqu'en plus de ses vices, il aura souvent été un fervent opposant à *Yidir*. *Lħağ Arezqi*, du même texte, est un personnage dont le portrait physique n'est pas dépeint mais le narrateur insiste beaucoup plus sur ses traits moraux d'où découle un portrait très dégradant. En effet, malgré les innombrables richesses en possession de *Lħağ Arezqi* et l'autorité dont il jouit au village, la répulsion des habitants à son égard est justifiée par deux traits de son caractère : jalousie et avarice. Mais sa plus grande tare réside dans sa divulgation des affaires de son village au pouvoir. Une erreur fatale dans la société de l'*Azwaw*. Au statut déprécié de *Lħağ Arezqi* correspond, donc, un portrait dévalorisé en raison de son délaissement des valeurs caractérisant le bon *Azwaw*. Les éléments descriptifs du personnage ont, donc, bien plus qu'une simple fonction ornementale puisqu'ils «*constituent ainsi une sorte de code, c'est-à-dire un système de*

¹ Ibid, pp.52-53.

² La beauté féminine garde, parfois, sa qualité d'élément justifiant l'objet de quête lorsqu'il s'agit d'un personnage en quête de sa bien-aimée.

*signification*¹» qui, dans notre cas, est façonné au gré du contenu identitaire que les auteurs veulent signifier.

Ce code idéologique prend une autre voie pour se manifester dans *Tafrara*. Le narrateur n'y prend pas le temps de décrire tous ses personnages. Si l'absence de description peut, dans certains cas, se justifier par des personnages n'occupant que de petits rôles dans le texte et n'apparaissant que de manière occasionnelle, l'absence de portraits, dans d'autres cas, peut être très motivée. Les personnages tels *Ccaf*, *Imirqiq*, *Afyul* (personnage appartenant à la catégorie de l'Autre) ne sont habillés d'aucune caractérisation physique². L'absence de portrait s'inscrit dans un processus d'« effacement » identitaire de l'« Autre », déjà enclenché avec l'absence de dénomination pour certains personnages (Cf. Partie IV.3). Les notations descriptives connaissent, ainsi, une très grande baisse et sont, parfois, réduites à zéro lorsque nous passons du personnage *azwaw* ou *amaziɣ* vers le personnage « arabe ». C'est le cas aussi de ce personnage anonyme dans *Tagrest uryu* (refusant de s'allier à la cause amazighe que soutenait *Waeli*) auquel n'est associé aucun trait descriptif. L'absence de noms et de portraits pour certains personnages fait d'eux des êtres sans visages, sans identités. Néanmoins, un portrait de cet « Autre » est présent dans *Tafrara*. Il s'agit d'un personnage anonyme, se révélant à travers le regard de *Yidir*:

« Sdat Yidir, yebded yiwen, d afyul, yufrar nnig medden; tuyat d tihrawanin, udem d imibrik ; aqerruy d imqerrec; ačamar annect yedleq yef yidmaren-is ; clayem ttwasettlen ; yewwet ccama di tlemmast n twenza, nnig wallen yerra d tizegzawin s tazult. Yettɣez aqeccuɗ. Yelsa aqendur d amellal, d uzmiɗ di tmegreɣ, akken i t-ttlusen Isaœudiyen, d aquɗid, yuɣal-as yef tgecrar; ddaw-as, yettban-d userwal bu-ubrue d awezzlan. Sufella n uqendur, yelsa lbista». (pp.184-185)

« Devant Yidir s'était dressé un homme de grande taille, dépassant tous les autres, de larges épaules, le visage très bruni; la tête rasée ; une barbe pendante jusqu'au torse, les moustaches rasées. Une cicatrice au milieu du front se dressa au dessus de ces yeux fardés de khôl. Il mastiquait une brindille. Il portait une djellaba blanche, resserrée au cou, comme celles que portent les Saoudiens. Courte, elle lui arrivait aux genoux et laisser voir, en dessous, le bas d'un pantalon court. Par-dessus la djellaba, il portait une veste ».

Face à ce personnage, *Yidir* affiche un grand étonnement tant son physique lui semble étrange et, surtout, différent. Le portrait cesse d'être uniquement un instrument de caractérisation pour être le véhicule d'une différenciation identitaire. La représentation qui est donnée de *Nayla*, de l'*ungal* qui porte le même nom, reprend des traits très distincts de

¹ MITTERAND Henri, op.cit, p.54.

² À l'exception de la charge descriptive que peuvent véhiculer certains noms comme *Afyul* ou *Imirqiq*.

ceux que nous avons coutume de croiser pour le reste des personnages féminins. En effet, la peau de couleur mâte de *Nayla* est loin de la blancheur éclatante récurrente dans la peinture des personnages de *l'ungal*. Cette couleur mâte s'associe à ce prénom « étrange » et peu familier de ce personnage, servant à signifier cette « altérité » dérangeante au regard de la famille de *Mehdi* et de son entourage face à sa volonté de prendre *Nayla* pour épouse. Certains traits de portraits sont, donc, fortement imprégnés de l'espace culturel auquel appartiennent les personnages. Et bien que le personnage féminin de *l'ungal* soit loué pour sa beauté, les connotations de cette dernière, comme nous l'avons vu, ne sont plus les mêmes. Les descriptions qui forment d'apparence un système dénoté dans le langage descriptif impliquent un système de signification connoté, idéologique, identitaire dans ce cas. C'est ainsi que « *l'ensemble des personnages, comme rouage d'un récit construit, devient un discours au second degré sur la société, donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie, une construction hautement didactique et poétique tout à la fois*¹ ».

Cette fonction de la description, doublement « sémantisée² », n'est pas le propre des personnages uniquement puisqu'elle semble aussi toucher la construction des espaces. C'est sur la base d'un principe d'« hétérotopie³ » que s'élabore le système spatial de certains *ungal*. Par hétérotopie, il est question d'une présentation des espaces par un principe d'opposition. Le texte *Nnig usennan* oppose *Tizi-Ȳilas* à *LewȲa-Izewwaden* où le premier représente l'espace originel des At Nubel l'ayant déserté (une manière de signifier l'oubli de leur identité) pour se réfugier dans le second. Mais la nature parvient à rétablir l'ordre par le châtement imposé à *LewȲa* dont une sorte d'apocalypse vient à bout de ce village, acculant le groupe à regagner *Tizi Ȳilas* pour embrasser de nouveau leurs origines. Cet exemple montre combien la disposition des espaces, d'apparence simple, parvient à générer tout un discours sur l'identité. L'espace kabyle, représenté couramment par « Tamurt », est souvent valorisé dans *l'ungal*. Mais il est régulièrement construit en contraste à *Tamaneyt* (la capitale) suscitant auprès des personnages un réel dépaysement. *Yidir*, dans *Ccna n yibȲaz*, se sent hors de son élément dès ses premiers pas dans la capitale⁴. L'opposition des espaces dans *Tafrara* est prégnante tout comme nous l'avons

¹ MITTERAND Henri, op.cit, p.60

² Ce qualificatif est usité par H. Mitterand pour représenter la double fonction que peut assumer une description de l'espace, ne se contentant pas de figurer en tant que simple circonstant de l'action mais peut tout aussi bien générer une vision du monde selon les significations que lui confère le texte. Cf. MITTERAND Henri, op.cit, p.189.

³ NJEUKAM NOUAGO Marcel, op.cit.

⁴ La grandeur de cette ville surpeuplée de ce monde qui dévisageait *Yidir* ont immédiatement ébranlé sa confiance en soi, l'amenant à ne voir que le reflet d'un visage amoiché au travers des vitrines des magasins. Cf. AIT BOUDAOU Laifa, op.cit, pp.156-157.

observé pour les personnages. Le couple *Agni* (village de *Yidir*) vs *Tamaneyt* s'oppose sur la base du sème différentiel de la beauté. Le texte déploie tout un champ lexical exprimant la beauté du village d'*Agni* contrairement à *Tamaneyt* qui se charge d'un ensemble de sèmes négatifs (bruits, air pollué, surpeuplement, odeur nauséabonde, etc.) traduisant le caractère déplaisant de cet espace :

« Tifirellas n yillel tezzint yef yiyerruba, ma yella kra ara d-leqdent. Zzahir maççi d izli. I tikkelt tamenzut i iwala tamaneyt. Qqaren-as tecbeḥ, netta ur iwala cebaḥa-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, ḡas yella azgen deg-s d awwu" i yeqqar weḥd-s, weḥd-s ». (p.139)

« Au dessus de la mer, les hirondelles voltigeaient autour des bateaux dans l'espoir de picoter. C'est pour la première fois qu'il voyait la capitale. On lui avait souvent loué sa beauté, mais il ne l'avait jamais encre vue. Il ne connaissait pas la capitale. Ce n'est qu'après sa libération de Berrouaghia, qu'il posa ses yeux sur elle : "c'est donc, ici, que mon père travaille! Au village, c'est plus beau. Il n'y a pratiquement pas d'air pur, ici, ou alors la moitié en est déjà polluée" c'est ce qu'il se disait tout seul».

Cette opposition devient plus pertinente lorsque l'espace kabyle (l'espace du Moi), construit dans *Tafrara* autour d'*Agni*, d'*Ilmaten*, de *Tizi Wezzu* et *Tizi n At Sica*, est confronté aux espaces de l'Autre, représentés par *Tamaneyt* et *Bab-zzwar*. Pour le premier pôle, tout un arsenal de sèmes positif, exprimant la beauté et l'odeur enivrante de cet espace, est déployé. Du côté du code visuel, il y a une énumération des éléments qui constituent cet espace : « *idurar*/montagnes, *igenwan*/cieux, etc », et une exposition de l'éventail des couleurs qu'il laisse voir: le blanc pour exprimer la pureté, le vert pour signifier la vie, etc :

« Igenni yezzegzew d ayen kan, akken tezzegzew tmurt s ddaw-as. Mlalen yidurar d yigenwan ansi i d-uyalent wallen. Amzun syenni i d-tuḡal tmurt ; amzun syenni i d-fllen di sin». (p.07)

« Le ciel était bleu et *Tamurt* était verdoyante. 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 (l'espace de l'Autre), il est plus difficile de retrouver toutes ses propriétés pour la simple raison que les éléments descriptifs le concernant se font beaucoup plus rares. 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* », élément qui tend à instituer l'opposition entre le « culturel » et le « national ». C. Lacoste-Dujardin note à propos de ce lexème « Tamurt »

qu'il « demeure une notion paysanne, à l'acception de pays, mais aussi de terre, de terre de culture. C'est la terre où l'homme a ses racines¹ ». Pour pallier à une éventuelle interférence de sens, nous parlerons de *Tamurt I* pour représenter l'espace du Moi, et de *Tamurt II* pour le second.

Le texte *Tafrara* s'ouvre sur la description de *Tamurt I*. Celle-ci s'étoffe au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire mais elle est, en même temps, mise à réduction dès que l'on s'éloigne de cet espace vers *Tamurt II*. Parmi les rares passages où ce dernier est décrit, il ne se charge que d'une pluralité de sèmes négatifs : saleté, odeur nauséabonde, absence de confort, etc². Au niveau des propriétés culturelles, l'accent est directement mis sur l'identité qu'attribue l'Autre à *Tamurt II* : elle est arabe³ : Il y a donc, une opposition entre l'espace « *Azwaw/Amaziɣ* » et l'espace « arabe ». Le système de descriptions des personnages dans *Tafrara* est, donc, de connivence avec le système des notations spatiales. Le foisonnement des descriptions relatives à *Tamurt I* équivaut à une valorisation de l'identité de l'*Azwaw*. L'attribution de propriétés sensorielles positives, à travers les couleurs, les sons, les odeurs, s'inscrit dans la même perspective idéologique. La revendication identitaire passe, dans *Tafrara*, par la mise en avant d'un espace qui lui est propre puisque celui-ci est l'un des critères objectifs sur lequel se base la définition de l'identité⁴. 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 ». Les descriptions spatiales deviennent l'objet d'un discours implicite s'inscrivant dans une conception, une certaine vision du monde. Le jeu de la confrontation identitaire n'est plus l'enjeu des personnages uniquement, mais aussi celui de leurs espaces.

L'ascension de la description au sein de l'*ungal* est indéniable. Qu'elle accompagne la présentation d'un personnage ou l'élaboration d'un cadre spatiale, elle ne fait, souvent, pas office d'une enclave accessoire à l'histoire. Ses enjeux au sein de l'*ungal* se multiplient : de la valeur référentielle qu'elle permet en engendrant cette illusion réaliste, à sa

¹ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, p.113.

² Un malaise gagne *Yidir* dès qu'il quitte *Agni* pour rejoindre *Bab-Zzwar*. Les mêmes sentiments d'inconfort et d'instabilité sont ressentis par *Lwennas* (son père) lorsqu'il se retrouve sur son lieu de travail, à *Tamaneyt*. ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, pp. 69-70

³ Ibid, p.139.

⁴ Cf. CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Alger, Casbah, 1998, p. 86. La confrontation identitaire du Moi et de l'Autre, dans cet *ungal*, 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.

participation à la dynamique de l'histoire en créant des systèmes d'opposition des personnages et des espaces, en passant par ses différentes modulations qui permettent d'inscrire en son sein tout un contenu idéologique, la description dans l'*ungal* finit par se doter d'une réelle « narrativité » car se manifestant comme une composante indissociable du récit.

Chapitre 3

**Sociopoétique du personnage et de
l'espace**

L'un des éléments premiers par lequel l'*ungal* se distingue de la prose traditionnelle est le nom des personnages et des espaces. La nomination est quasi-constante au sein de ce genre. Aussi s'élabore-t-elle sur la base de procédés divers et entraîne-t-elle des contenus bien spécifiques. En effet, le nom propre s'élabore sur la base d'un signe linguistique dont il parasite la forme. Mais contrairement à l'usage des noms propres dans la vie courante dont la fonction se limite souvent à la simple désignation, ses emplois et ses contextualisation au sein de l'*ungal* le font accéder à un second degré de représentation, pour générer tout un code dont l'exploration révèle de nombreuses significations. L'objectif de ce chapitre est de procéder au décodage de ce système que proposent les noms des personnages (en relation avec les toponymes) afin d'observer la manière dont les dénominations au sein de l'*ungal*, corrélées à l'activité de descriptions des personnages analysée précédemment, participent dans la construction d'une typologie de personnages spécifique à ce genre.

I. La nomination comme marque de l'écrit (et de l'*ungal*)

La nomination du personnage de l'*ungal* est l'élément premier qui vient opérer une nette démarcation par rapport l'oralité traditionnelle. Une remarque qu'A. Mezdad n'avait pas manquée de signaler à propos de la nomination des personnages de B. Aït Ali qu'il représentait comme des indices de « pré-roman » (Cf. Partie II.2). En effet, l'une des particularités de la prose kabyle orale est que le personnage y est rarement nommé. Seuls, parfois, les héros accèdent à ce privilège : *Zelgum*, *Beleejjud*, *Silyuna*, *Lunğa*, *Mhend Aħcayci*, *Milaq*, *Nuja*¹, etc. La nature typée de certains personnages de *tamacahut* (*Amyar azemni*) fait basculer, dans certains cas, des noms à l'origine « communs » vers le statut de noms propres². Mais la règle générale reste l'anonymat à tel point que, le plus souvent, même le nom du héros est tronqué au profit de son statut comme l'annonce M. A. Haddadou : « Ils [les personnages du conte] sont généralement anonymes, et sont désignés, y compris les héros, par leurs titres ou leurs fonctions³ ». La toponymie se soumet, également, aux mêmes principes généraux régissant le nom des personnages. Elle est, à titre d'exemple, totalement absente dans *tamacahut* de par la prégnance du merveilleux

¹ *Nuja* est le nom assigné à la fille de l'ogresse dans certains contes. Voir *Tamacahut n yemma Nuja* dans DALLET Jean-Marie, *Contes kabyles inédits*, T.I, 1963, p.249. *Milaq* est, à la fois, le titre et le nom de l'héroïne d'un conte recueilli par C. Lacoste Dujardin qui atteste d'autres versions du même conte, recueillies par J.-M. Dallet, B. Ben Sedira et L. Frobenius. Cf. LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, p.30.

² Cf. HADDADOU Mohand Akli, *Introduction à la littérature berbère*, op.cit, p.137.

³ Ibid, p.136.

faisant que les histoires se déroulent « *en dehors de l'espace comme en dehors du temps* ¹ ». Mais certains toponymes font résurgence, selon C. Lacoste-Dujardin, au sein des récits reprenant des événements historiques locaux, comme l'opposition des kabyles aux turques².

Dans l'*ungal*, les données s'inversent. La tendance à la nomination de la majorité des personnages est telle que l'absence de nomination en devient, souvent, très significative (nous y reviendrons plus loin). Une réelle volonté d'« individuer » les personnages, de les inscrire dans un temps réel mais aussi dans un espace déterminé, peut se lire. En effet, la nomination des personnages et des espaces a investi simultanément l'univers de l'*ungal*, et ce, dès *Lwali n udrar*. Cela indique clairement un changement de cadre en intégrant l'histoire dans le monde « réel » afin de mettre en place cette illusion « réaliste » et ce, même lorsque les toponymes usités sont fictionnels. Les points suivants sont consacrés à l'étude des noms des personnages en relation avec les toponymes afin de relever l'établissement des divers réseaux sémantiques, éclairant les différents enjeux qu'ils servent dans l'histoire.

I.1. Le nom pour marquer l'univers de l'*ungal*

La nomination est le premier acte par lequel un personnage prend existence. Il est le signe qui l'individualise puisque dans le texte, chaque nom n'est sensé renvoyer qu'à un seul et unique personnage. Ses fonctions sont multiples, il : « *désigne, définit et projette, il met en perspective narrative le personnage*³ ». Selon la catégorie de désignation qu'il intègre (patronymes, prénoms, surnoms, pseudonymes, descriptions définies⁴, appellatifs signifiants⁵), il peut se constituer en un réservoir fournissant des informations indiquant le statut des personnages dans l'histoire, agissant ainsi comme une sorte d'« *étiquette sociale institutionnalisée*⁶ ». Il œuvre, dans ce sens, à la stratification de l'ensemble du système des personnages.

¹ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, op.cit, p. 126.

² Ibid, p.125.

³ MIRRAUX Jean-Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997, p.28

⁴ Les descriptions définies de type « l'ami d'untel » servent à identifier un personnage en relation avec un groupe social ou familial. Cf. ERMAN Michel, op.cit, p.34.

⁵ Les appellatifs signifiants, représentés par les titres (Baron, Duc, etc.), agissent à la fois comme description et définition du personnage. Ibid. Dans l'*ungal*, certains appellatifs (*Si*, *Lhağ*, *Lalla/Lla*, *Ccix*, etc.), renseignant sur le statut social des personnages, peuvent se regrouper sous cette catégorie.

⁶ HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.148

Il n'est pas inutile de rappeler combien le choix des noms¹ des personnages est une activité importante pour le romancier comme le note P. Hamon qui souligne : « *le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom des personnages*² ». En effet, bien que la fonction première du nom soit de désigner un être, un personnage, elle n'est pas la seule qu'il puisse assumer. C'est dans cette perspective que R. Barthes parle du nom propre comme signe qui, comme tel, « *s'offre à une exploration, à un déchiffrement*³ », ce qui reviendrait à dire que le nom ne se contenterait pas de désigner mais signifie également. Idée corroborée par D. Lodge qui écrit que « *dans un roman, les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité*⁴ ». Ces significations générées par tout un processus d'accumulation (motivations étymologiques, mise en contexte du personnage, etc.), projettent une aura sur ce dernier tout au long de l'histoire. Elle est, ainsi, la somme de plusieurs éléments dont la motivation se décèle, de prime à bord, dans le choix du procédé de nomination des personnages qui peut varier de la simple reprise de noms déjà en usage à la formation de nouveaux noms par les romanciers. Il est clair que l'usage d'un procédé n'en exclue pas l'autre dans le même texte. Et l'*ungal* n'y fait pas exception. Néanmoins, la dominance d'une catégorie au profit d'une autre dans chaque texte ne génère pas les mêmes « effets » comme nous allons le voir.

I.1.1. Noms construits et originalité de certains personnages

L'une des tendances notées au niveau de notre corpus est le parti pris de certains romanciers d'opter pour des noms construits, résultant d'une activité créatrice qui leur est propre. Trois textes sont représentatifs de cette tendance : *Lwali n udrar*, *Nnig usennan* et *Bu-tqulhatin*. L'usage du complexe d'appartenance ou adjectif « bu » suivi d'une détermination (procédé également usité dans quelques *timucuha*⁵) affecte généralement une valeur de sobriquet à ces noms⁶. *Lwali n udrar* en fournit plus d'un exemple à commencer par le personnage principal. Le nom « *Bu-yileytuten*/la chiffemolle » prend appui sur une caractéristique physique sous une forme humoristique, en référence à cette

¹ Nous allons substituer à la notion de « nom propre » celle de « nom » pour parler des différentes désignations des personnages.

² HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p.147.

³ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p.125.

⁴ LODGE David, *L'Art de la fiction*, Paris, Rivages, 1996, p.57.

⁵ Nous retrouvons ce procédé de formation dans le conte oral « *Bu-yidmimen*/le conte à l'aubépine » qui fut, également, retravaillé par B. Aït Ali.

⁶Le sobriquet est une nomination faisant référence à une caractéristique physique ou morale, sous un ton plaisantin ou moqueur. Cf. ERMAN Michel, op.cit, p.44.

habitude qu'avait ce personnage à baver même une fois atteint l'âge adulte, tout en connotant, par ricochet, son côté niais. Le diminutif qui en sera donné par la suite « *Bu-Leytuṭ*¹ » ne fera qu'accentuer davantage le ridicule² du personnage. Toutefois, cette désignation n'est assignée au personnage qu'en guise de surnom, puisque *Bu-yileṭuten* est de son vrai nom, *Hmed*. Cela s'applique, également, au texte *Bu-tqulhatin* qui n'est que le surnom du personnage *Muḥend Crif*. Le recours au surnom par l'usage de ce complexe d'appartenance sert à substituer la dénomination originelle, relativement « neutre », par une désignation qui agit en une première description du personnage, ancrant une image de celui-ci dans l'esprit du lecteur dès le début de l'histoire. Ainsi en est-il de *Bu-tqulhatin*/ l'homme farceur dont le caractère bêtisier est rendu par son propre nom qui marque d'ailleurs l'esprit général de l'histoire qui se consacre à la narration de drôles d'anecdotes ayant réuni ce personnage et deux de ses amis (Cf. Partie III.1). Par ailleurs, le personnage *Bu-uqerru*, du texte *Lwali n udrar*, formé sur la base du même schème que les précédents, assume une fonction qui fait écho à l'un des personnages de *tamacahut*, souvent désigné dans le conte par sa fonction « *Sselṭan/agellid* ». Dans le langage usuel, « *Bu-uqerru* », qualifie quelqu'un d'« entêté » ou de « boudeur »³ mais dans le cadre de *Lwali n udrar*, il signifie littéralement « le coupeur de tête » voire, « l'exterminateur ». Une fonction qu'il a parfois coutume d'assumer dans *tamacahut* et que nous retrouvons aussi dans cet *ungal* :

« Lḥaṣun nekk ad k-weṣṣiy a Ccix : Ḥur-k anda i as-teqqareḍ awal ney sin, netta, niy tezriḍ taqbaylit tiissinen wiyad, ur tt-yessin ara, yessen kan timezla ». (p.95)

« Mais, si je peux me permettre un conseil, Maître, avec lui, prends garde, pas un seul mot : lui, il ne connaît pas les bonnes manières kabyles que tout le monde applique : le couteau sur la gorge, il n'en sait pas plus » (p.199)

Opter pour un nom qui retraduit cette fonction d'« exterminateur » rappelant un personnage type de *tamacahut* permet de réhabiliter tout un contenu culturel auprès du lecteur, chose qui permet d'identifier ce personnage immédiatement, et ce, à tous les niveaux (autant au niveau de son portrait moral qu'au niveau de la fonction qu'il est supposé assumer dans l'histoire). En effet, la tradition kabyle orale représente une matière avec laquelle l'*ungal* entre souvent en résonance, ne serait-ce qu'au niveau des noms des

¹D'après certaines sources, il semblerait que le nom de « Bu-Leytuṭ » soit assigné à un personnage imaginaire, invoqué pour apeurer les enfants récalcitrants, dans la région d'At Manguellat (Aïn El Hammam).

²Il ne s'agit pas de l'unique effet généré par les diminutifs. Ils peuvent tout aussi bien marquer une forme d'ironie ou encore un lien d'affection. Cf. ERMAN Michel, op.cit, p.44.

³ DALLET Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Manguellat*, op.cit, p.05

personnages. À titre d'exemple, l'évocation de *Ba-Zemni* dans *l'ungal Nnig usennan* rappelle sans équivoque le personnage type d'*Amyar azemni*/le vieux sage de *tamacahut*. Étant une forme composée par l'association de la forme abrégée du nom de parenté « baba » et du qualifiant « *azemni*/ le sage », le nom de *Ba-Zemni* agit en une double allusion à la fois « culturelle¹ » (en interpellant un fond culturel propre à la culture kabyle) et « inter-générique » puisque faisant référence à un genre oral bien spécifique, à savoir *tamacahut*. Il y va de soi que la motivation derrière la reprise de noms typés ne se limite pas au stade de l'allusion puisque le personnage de *Ba-Zemni* assume bel et bien le rôle de vieux sage dans l'histoire mais en débordant largement sur la fonction qui lui est coutume. Il apparaît, dans ce texte, comme le « *père de ce peuple égaré dans la plaine corruptrice. Il porte un idéal : réconcilier "sa" progéniture avec ses origines et ses ancêtre, les Nubel auxquels l'auteur a choisi de l'apparenter* ² ». *Ba-Zemni* n'est plus seulement l'incarnation de la sagesse qui, d'une parole presque magique, dénoue les situations les plus complexes. N'apparaissant pas seulement à certains moments précis de l'histoire (comme dans *tamacahut*), dans *Nnig usennan* il y fait pleinement partie de manière constante et continue, pour devenir le guide et la mémoire de tout un groupe, dépassant ainsi la fonction d'auxiliaire magique qui lui est habituellement assignée dans la tradition orale.

Des noms construits, il y en a plusieurs dans *l'ungal*. Et les procédés de leur formation sont multiples donnant à voir le plus souvent des sobriquets. Nous pensons entre autres au personnage de *Sedda* de *Nnig usennan*. Diminutif de « *Tasedda*/lionne » aux connotations multiples (beauté, courage, force), ce personnage les réunit toutes. En effet, le sème de la beauté n'est pas le seul à coller à la nature du personnage. *Sedda* est, également, chargée dans l'histoire de succéder à *Ba-Zemni* en assumant la fonction de guide pour la nouvelle génération. Elle fera volontier preuve de cette force lui permettant d'assumer sa nouvelle mission. Le nom peut également mimer une pratique par laquelle se fait connaître le personnage dans l'histoire comme pour *Da Mhihi*, une référence métonymique à sa passion pour la pratique de l'*Ahiha*³. Cette passion pour ce genre poétique ponctuera tout particulièrement sa vie (il en sera marginalisé vu que le genre reprend des thématiques qui sont représentées comme inconvenantes pour certains membres du groupe, entre autres

¹ Cf. ERMAN Michel, op.cit, p.38

² AIT OUALI Nasseridine, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère*, op.cit, p.107.

³ L'*Ahiha* est un chant typiquement féminin, d'évocation amoureuse. Cf. MAHFOUFI Mhenna, « Chant d'évocation amoureuse de type *Ahiha* des Ait Isaad de Grande Kabylie », *Littérature orale arabo-berbère*, n°19/20, Paris, Paul Geuthner, 1988, pp.109-143.

Wecci) et même sa mort (*Wecci* et son groupe refusèrent que *Da Mhihi* soit enterré au cimetière du village):

«*Da Mhihi* meskin werğin yexdim axxam. Anda yensa ad yali wass. Maca, asmi yessers afdis n tmedyazt, irefd-it mmi-s ; "Mezyan d *Mhihi* wer nengir". Diy netta am tegrest am unebdu ad yeks ad itellem ahiha. Mi yekkes şşda deg uqerruy-is, yefk-itt i lexla». (p.29)

«Pauvre *Da Mhihi*, il n'eut jamais de foyer. Mais le soleil se lève pour tout le monde. Lorsqu'il cessa de forger le vers, son fils lui succéda; "*Mezyan* est la relève de *Mhihi*". Hivers comme été, il pâture en chantant des airs d'*Ahiha*. Dès que dans son esprit cessent les résonnements, il se dirige aux champs ».

Cette opposition que manifeste *Wecci* à l'égard de *Ba-Zemni* et son groupe alimente davantage l'aspect redoutable du premier et son côté plus ou moins dictateur, rendu par son nom élaboré sur la base de la racine «WC» qui atteste une forme verbale de type «*waci*»: «*yettwaci*, redouter, fuire avec horreur¹». Ce serait, donc, littéralement une personne que l'on redouterait, dont on aurait horreur. Par ailleurs, N. Aït Ouali atteste une autre signification du même nom en y voyant une composante prenant appui sur une «*particule qui marque l'appartenance "cci" qui signifie les "biens matériels" ou les "avoirs"*»². Cette étymologie, fort plausible également, souligne plutôt, comme le note le même auteur, le caractère hypocrite de ce personnage, n'ayant comme souci qu'«*amasser de l'argent*»³. Nous voyons bien, ici, que les noms construits agissent, déjà, en une sorte de première description du personnage en mettant souvent un aspect en avant que ce soit le physique comme *Bu-leytut*, une propriété morale comme *Wecci* et tant mieux s'il peut représenter les deux à la fois comme nous l'avons observé pour le personnage de *Sedda*. Il y a lieu de signaler que l'usage de noms construits est, surtout, usité dans les textes à tendance comique et/ou satirique. Le ton comique de certains épisodes de l'histoire de *Lwali n udrar* est très compatible avec les noms de certains personnages (*Bu-leytut*, *Bu-uqerru*)⁴. La même remarque s'applique, également, à *Bu-tqulhatin*. Mais dans *Nnig usennan*, les noms construits produisent un autre effet. Ce texte, basé presque totalement sur la crise d'écriture de l'auteur *Yidir*, nous dévoile l'histoire d'un groupe en prise d'une apocalypse qu'il subit comme châtement de l'oubli de son origine. L'instant de cette apocalypse, l'histoire

¹ DALLEY Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Mangellat*, op.cit, p.849.

² AIT OUALI Nasserine, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère*, op.cit, p.107.

³ Ibid.

⁴ D. Lodge note que «*Les écrivains comiques, satiriques ou didactiques peuvent se permettre d'être exubérants et inventifs, ou ouvertement allégoriques en nommant leurs personnages. Les romanciers réalistes préfèrent des noms quelconques pourvu qu'ils possèdent les connotations appropriées*». LODGE David, op.cit, p.57.

balance de cette illusion réaliste vers une forme de fantastique¹ et le choix de noms originaux, construits, accentue davantage ce décalage avec la réalité. Néanmoins, le recours à ce type de noms n'est pas exclusif et des noms déjà en usage sont, aussi, relevables au sein de ces mêmes textes. Ainsi, pouvons-nous croiser dans *Lwali n udrar* (*Sliman, Si Crif*, etc.), dans *Nnig usennan* (*Yidir, Fađma*, etc.). Mais la tendance y est pour les noms construits dont les effets sont beaucoup plus accentués avec l'usage de toponymes qui, tout comme les noms des personnages, relèvent de la construction des auteurs. Les exemples sont foisonnants : *Tizi n tfilkut* dans *Lwali n udrar*, *Lewđa-Izewwaden*, *Tiyilt n unazur* dans *Nnig usennan*, *Taddart At tayert uqerruy*, *At wumriy*, *At udebuz* dans *Bu-tqulhatin*. Nous avons affaire ici à une série de créations onomastiques dans lesquelles les auteurs ébranlent le réel, stimulent l'imagination des lecteurs, à la manière de *tamacahut*, en ne situant pas les faits dans une cartographie qu'il est possible de reconstituer mais tout en gardant le côté « réaliste » de l'histoire qui est assuré par d'autres éléments comme le portrait, les événements de l'histoire, etc.

I.1.2. Noms en usage et illusion « réaliste »

Les noms construits ne sont pas les seuls à jouir de l'apanage de ce processus descriptif. Ils demeurent, certes, très spécifiques et accentuent l'originalité de certains personnages néanmoins de nombreux auteurs se tournent vers des noms en usage ou anciennement attestés dans la culture kabyle. La motivation dans le choix de ces noms n'en est pas moins importante, pour peu qu'ils recèlent les sèmes dénotatifs et/ou connotatifs de certains aspects des personnages qu'ils viennent désigner. Le texte *Tafrara* de S. Zenia illustre parfaitement cette tendance à l'usage de noms déjà existants. Étymologiquement, les noms des deux personnages, *Jeğğiga* (mère de *Yidir* qui est le personnage principal) et *Σelğeyya* (sa belle-fille), sont élaborés sur la base de deux substantifs, désignant respectivement « *tajeğğigt*/fleur » et « *taselğet*/poupée » dont les sèmes premiers sont indicatifs de la beauté des deux personnages. En effet, l'âge avancé de *Jeğğiga* ne semble nullement avoir terni sa beauté dont l'éclat est réitéré à maintes reprises, tout comme le personnage de *Σelğeyya* dont la belle apparence est rendue par la sublimité de sa contemplation :

¹ Nous entendons, ici, le fantastique au sens que lui confère T. Todorov, à savoir : « *l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel* ». Il s'agit d'une forme d'incertitude autour du caractère réel ou irréel des événements d'une histoire. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op.cit, pp.28-29.

« Σελḡeyya, d lal n œcrin d aseggas, akken teqfel tmentac i tt-tefka yemma-s, nnig lebyi-s. D isem-is i d awal-is, d taœlḡet. Taksumt-is d tamellalt am uyefki. Ulac win i tt-izran ur tt-ixḡib. »(p.34)

« Aldjiya est une jeune fille de vingt ans. Sa mère l'a contrainte au mariage dès ses dix-huit ans. Elle porte bien son nom, c'est une poupée. Sa peau est à la blancheur éclatante du lait. Toute personne l'ayant vue, s'empresse d'aller faire sa demande »

Pour rester au seuil des notations physiques, le nom de *Nna Megduda* (mère de *Σelḡeyya*), prenant appui sur le qualifiant « *tamegdudt*/petite¹ », pourrait être rattaché, par dénotation, à la petite taille du personnage, donnée à voir comme semblable à celle de toutes les autres vieilles femmes du village². Par ailleurs, un effet connotatif s'en dégage, par un jeu de contraste où, à ce petit bout de femme est associée la grandeur d'un personnage sur lequel se sont acharnés les coups du sort qu'elle a su braver dignement³, ce qui lui a valu le respect de tous les habitants d'*Agni*. La motivation derrière le choix d'un nom n'est, donc, pas nécessairement circonscrite à la présentation d'une indication physique. Elle peut tout aussi bien reprendre une caractéristique morale. Le personnage d'*Azwaw*, du même *ungal*, peut parfaitement s'y représenter. C'est à la prison de *Berwageyya*, suite à l'incarcération de *Yidir*, que nous découvrons le personnage d'*Azwaw* avec qui le premier tissera des liens d'amitié. Ce nom qui sert d'ethnonyme, renvoyait anciennement à la tribu berbère des « *Izouaouen/Igawawen* », recoupée dans les montagnes couvrant une étendue géographique allant des alentours de Béjaïa jusqu'à Dellys⁴. Par ailleurs, la signification que recèle le nom d'*Azwaw*, d'un point de vue étymologique, est celle d'« homme d'honneur⁵ ». Une image qui colle comme un gant à ce personnage préoccupé par l'oppression s'acharnant sans cesse sur son peuple:

« Azwaw, idaḡ, yekres afus-is, yezzem-it. Yewwet ametreḡ-nni s wukim, yetḡentēn. Allen-is, œœrent-d ula d netta seg wurfan n lbaḡel iggumman ad yekfu fell-as d wid-is ; yef uḡerref i ten-tḡerref Lzzayer, nettat iran temyer d umhaz. D awezḡi ! Ur tettimḡur, ur tmehhez, ur tgemmu, s uḡizi i ḡaz yer tama aḡric deg ugdud ». (p.126)

« Oppressé, Azwaw serra sa main et la pressa. Il donna un coup de poing au lit, il retentit. Ses yeux larmoyaient de tant de colère, de cette injustice qui ne finit plus de

¹ NAIT ZERRAD Kamel, *L'officiel des prénoms berbères*, Paris, l'Harmattan, 2003, p.92

² ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p.53

³ N'ayant enfanté que des filles, elle subit la marginalisation de sa belle famille.

⁴ IBN KHALDOUN, *Histoire des Berbères*, t.1, Paris, P. Geuthner, 1925, p. 298. K. Salhi note, toutefois, que cet ethnonyme ne fait pas référence à une tribu particulière. Il précise que « si le mot *Zwawa* désigne chez certaines populations de l'Algérie (l'ouest notamment) l'ensemble des kabyles, en Kabylie même le mot *Igawawen* est élastique et peut désigner les voisins d'une rive d'un oued ou d'un versant opposé d'une montagne ». SALHI Karim, op.cit, p.127.

⁵ NAIT ZERRAD Kamel, *L'officiel des prénoms berbères*, op.cit, p.30

s'abattre sur lui et les siens. Cette Algérie qui les marginalise espère grandir et évoluer. Impossible ! Nulle prospérité, nulle évolution tant qu'elle maintiendra à l'écart toute une partie du peuple ».

Bien que le processus de nomination des personnages «*repose, le plus souvent, sur une description*¹ » comme l'a déjà observé M. Erman à la suite des conclusions de S. Kipe², le nom peut exprimer bien plus qu'une simple caractérisation physique ou morale. Il peut, par moments, renvoyer de manière tacite à la fonction du personnage dans l'histoire. Une idée que l'on peut parfaitement transposer à *Meqqran* (ami de *Yidir*, du même *ungal Tafrara*), dérivé du qualifiant «*ameqqran*», signifiant «*grand, âgé, important, chef*³». L'importance de *Meqqran* au sein de l'histoire -en plus d'assumer le rôle de l'aîné aux yeux de *Yidir*- peut se mesurer aux effets de son absence. C'est par son biais que *Yidir* prendra connaissance de son identité amazighe (par la réception d'une feuille dans laquelle était inscrit l'alphabet du *Tifinay*) affichant, ainsi, une prise de conscience identitaire qui sera le principal moteur de tous les événements qui allaient ponctuer son parcours. La présence de *Meqqran* est, dans ce sens, l'élément indispensable au déclenchement de cette intrigue. La valeur que prend le nom est, donc, contextuelle. L'étymologie, qui sert de point de départ au déchiffrement des propriétés «*sémantiques*» du nom, représente une première piste qui ne sera totalement explicite qu'une fois ce nom est replacé dans l'histoire par rapport au personnage qui en est porteur. Cela peut se vérifier, également, avec le personnage de *Yidir*, héros de *Tafrara*. Son nom, étymologiquement d'origine verbale «*idir* ou *dder* "vivre" *il vit, il est vivant, qu'il vive*⁴» dénote le sème de la vie. Une caractéristique du personnage que le texte réitère à maintes reprises par la mise en avant de l'attachement de ce personnage à la montagne «*adrar*», à «*tamurt*» ou encore à «*Agni*», son village. Des lieux en pleine nature qui sont ses seuls moments de détente. Plus qu'un trait de caractère, nous faisons ici immersion dans la nature même du personnage, voire, dans son essence. Comme l'énonce R. Barthes à propos des noms des personnages de Proust et 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 choses*⁵ ». Par ailleurs, il est tout, aussi, envisageable d'appréhender ce sème renvoyant à la «*vie*» dans ses effets connotatifs du destin tragique qui sera réservé à ce personnage puisque *Yidir*,

¹ ERMAN Michel, op.cit, p.34

² KRIFE Saul, *La logique des noms propres*, Paris, De Minuit, 1986, p.67

³ NAIT ZERRAD Kamel, *L'officiel des prénoms berbères*, op.cit, p.107

⁴ Ibid, p.55

⁵ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit, p.133-134

c'est aussi un personnage qui « perdra la vie » à la fin de l'histoire. Mais ce nom ne cessera de cumuler les significations, notamment avec la naissance de son fils qui portera le même nom suite à sa mort, devenant ainsi symbole de perpétuité :

« Lwennas iħulfa i wul-is yefsa. Ziy i yebyun yeđru yettlal-d usirem. S usirem i ntedder, ntedder deg usirem.

-Ad as-neqqar Yidir, ahat ad ay-yidir !... » (p.208)

« Lwennas s'est senti libéré. Quoi qu'il advienne, une lueur d'espoir finit toujours par renaître. Nous vivons d'espoir, dans l'espoir, nous vivons.

-On l'appellera Yidir, peut-être qu'il survivra !... »

Le même nom peut, donc, cumuler plusieurs significations au fil de l'histoire, renvoyant tantôt à l'essence du personnage, tantôt au sort qui lui est réservé pour finir par s'ériger en symbole d'espoir pour le combat identitaire, tel qu'exprimé dans *Tafrara*. Il est remarquable de noter, à ce sujet, que *Yidir* est l'un des noms les plus récurrents dans l'*ungal*, usité souvent pour désigner le personnage principal (*Tafara*, *Nnig usennan*, *Timlilit n tyermiwin*, etc.). C'est dans cette perspective que P. Hamon envisage le nom comme « blanc sémantique » ou « signe vide » qui « va se charger progressivement et, en général dans un récit "classique", assez rapidement (par exemple par un portrait, par la mention d'occupation significative d'un rôle social particulier) de signification. Nous avons donc affaire à un fonctionnement cumulatif de la signification »¹. La motivation du choix du nom du personnage se confirme dans l'*ungal*, et cette expression d'E. Zola à propos du roman français dans une lettre citée par P. Hamon traduit parfaitement ce souci : « changer le nom d'un personnage, c'est tuer le personnage »².

Le choix des noms des personnages dans l'*ungal* intègre des procédés variables allant de la reprise simple de noms déjà en usage à la construction de noms bien spécifiques. Dès lors, l'observation révèle que le type de noms choisis (construits ou en usage) dépend en grande partie de l'ambiance générale de l'histoire. Ainsi, les *ungal* cadrant avec des périodes ou des événements ayant marqué l'Histoire auront tendance à user de la seconde catégorie (noms déjà existants) qui accentue davantage cette teinte « réaliste ». Même lorsque l'orientation choisie dans la nomination est celle-ci, elle reste toujours dépendante de la période où se jouent les événements et de la nature des personnages qui porteront ces noms. Ainsi, un texte comme *Tafrara*, relatant une histoire dans le contexte de la

¹HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », op.cit, p.128.

²HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, op.cit, pp.109-110.

contestation identitaire des années 1980 avantagera des noms d'origine amazighe (*Yidir, Jeğğiga, Meqqrان, Azwaw*, etc.). Le texte *Ccna n yibzaz* brochant une sorte de fresque d'un village dans sa quotidienneté use de noms très ancrés dans la culture kabyle (*Da Mbarek, Kelttu, Sacur, Beleid, Feṭṭuma*, etc.). *Tagrest Uryu* d'A. Mezdad, plongé en plein cœur de la guerre de libération nationale, emploiera presque quasiment que des noms déjà en usage (*Salem, Rabeḥ, Waeli, Muḥend-Uaeli, Si Mezryan, Akli Ulaemara, Si Tariq, Lwennas*, etc.) et fréquents à la période à laquelle se déroule l'histoire¹. Ceci accentue la crédibilité des personnages et crée cette illusion de la réalité qui se retrouve renforcée par des toponymes existants. En effet, 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. C'est le cas dans *Tafrara* (*Tizi Wezzu, Bab-zzwar, Lzzayer, Berwageyya*), dans *Tagrest Uryu* (*Bgayet, Azeffun, Bubhir*, etc.), dans *Nayla* (*Tubiret*), dans *Salas d Nuja* (*Lzzayer, Bulimaṭ*), 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 vrai² ». 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. En d'autres termes, le lecteur ne découvre pas cet espace mais le reconnaît et l'inscrit mentalement dans une carte qui préexiste à l'*ungal* et à sa lecture et ce, bien que des noms (des toponymes) inventés puissent se mêler à ceux-ci³.

I.2. Le nom comme système

I.2.1. Le nom comme marqueur identitaire

Les relations que tissent les noms entre eux peuvent être d'une toute autre nature au point de dessiner plusieurs réseaux sémantiques. En effet, les personnages ne sont pas nommés de manière isolée mais selon des réseaux de sens régis par tout un système. Dans plusieurs *ungal*, par exemple, certains noms dotés de sèmes positifs et d'autres de sèmes négatifs collent à des personnages qui sont soit valorisés ou dévalorisés selon la fonction dont ils sont porteurs dans l'histoire. Dans *Tagrest uryu*, le nom du caïd *Muḥend-aberkan* dénote par le qualifiant de couleur « *aberkan/noir* » de nombreux sèmes négatifs (la

¹ L'usage de noms déjà existants est, également, représenté dans *Ijeğğigen n ccwal* (*Sekkura, Sli, Si Rabeḥ*, etc.), dans *Nekk akked kemm, kemm akked nekk* (*Waeli, Hemmu*, etc.), dans *Salas d Nuja* (*Mezryan, Taklit, Da Qasi*, etc.), *Tfuk ur tfuk ara* (*Ferruḡa, Sliman*, etc.).

² MITTERAND Henri, op.cit, p. 194.

³ Ibid, p.197.

tristesse, le vide, le mal, etc.). Ceux-ci s'associent parfaitement au rôle qu'assume ce personnage dans l'histoire puisqu'il sera à l'origine de l'envoi d'une troupe visant à perquisitionner la maison du professeur Français de l'école du village suite à des soupçons qu'il nourrit à son égard s'étant intégré dans le groupe et ayant appris même leur langue. Par opposition, *Waeli*¹ -ce justicier téméraire bravant tout pour rétablir l'ordre et accordant une place de choix au combat identitaire- est désigné par ce nom dont l'origine arabe « *ʿali*/le haut placé » atteste un emprunt kabyle sous la forme « *leali* » qui qualifie une personne ou un fait de manière positive (*d leali-t/* il est bien, bon ». Des sèmes qui se voient renforcés dans le texte lors de la description que fait *Muḥend-Uaeli* de ce personnage:

«Waeli yer baba-s kan i d-yecba: seg wid i wumi qqaren medden : "d argaz leali! ".
Ur itebbi, ur yettkerric acu kan ur yettawi ara i tneḥyaft d tmeḥqgranit. Degmi zik zik
Waeli yenḡer ubrid-is: Arumi ad yeffey tamurt». (p.58)

« Waali est le portrait craché de son père: il est de ceux qu'on qualifie de types biens. Il ne pince et ne mord personne mais ne tolère aucun parti-pris ni aucune injustice. La décision de Waali était déjà prise depuis longtemps: le colonisateur doit s'en aller ».

L'étude de ces deux noms dans *Tagrest uryu* révèle que ceux-ci sont en harmonie avec l'être des personnages mais aussi avec leur faire, servant de ce fait la dynamique narrative. R. Barthes écrit, d'ailleurs, à propos du nom du personnage qu'il est « *un instrument d'échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme*² ». Mais la fonction des noms peut outrepasser le stade de ce système. Ainsi, une forte tendance dans les *ungal* de notre corpus est à l'usage de noms, majoritairement, d'origine berbère comme *Yidir*, *Jeḡḡiga*, *Megduda*, etc. (*Tafrara*), *Taklit*, *Mezyan*, *Da Meqgran*, etc. (*Nnig usennan*) ou des noms traditionnels de Kabylie³ tels *Lwennas*, *Hemmu* et *Σmer* (*Tafrara*). C'est le cas aussi pour *Nnig usennan* forgeant des noms à partir de racines amazighes (*Sedda*, *Ba-Zemni*) ou reprenant des noms très marqués (*Gaya* renvoyant à un personnage historique). Quoi de plus naturel dira-t-on puisque l'espace abritant les événements n'est autre que l'espace kabyle. Bien que cela confirme l'ancrage des personnages dans leur culture mais cela colle parfaitement aussi à la thématique générale de ces *ungal*, à savoir l'identité. En effet, dire et mettre en place ces

¹ « *ʿEli* » est également une autre forme du même nom.

² BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.101.

³ NAIT ZERRAD Kamel, *L'officiel des prénoms berbères*, op.cit.

noms c'est exhiber et reconnaître l'existence de l'identité dont ils sont porteurs. Ces noms servent donc aussi le contenu des *ungal*. À partir de là, les significations que projette le nom ne sont plus à restreindre à son étymologie mais celui-ci doit être pensé et appréhendé comme une construction accumulant plusieurs sèmes au fil du texte. Ces sèmes contribuent non seulement à façonner le personnage mais participent aussi dans la signification d'un contenu spécifique qui, dans notre cas, est l'identité. La même remarque peut s'appliquer au nom de *Nayla* (du texte qui porte le même nom) renvoyant directement à la tribu berbère des *Ouled Sidi Nayel* dont les origines font l'objet de longs développements dans ce texte. Ce nom marque de manière directe et distinctive l'identité du personnage au point d'en signifier cette altérité non tolérée par l'entourage de *Mehdi* lorsqu'il en vient à vouloir prendre *Nayla* pour épouse. Cela s'entend dans le discours de la mère de *Mehdi* à propos du nom de ce personnage:

« *Ula d isem-is ur t-nennum da yur-nney* ». (p.117)

« Son prénom aussi ne nous est pas familier »

Certains auteurs comme S. Zenia vont encore plus loin. À la catégorie des personnages nommés dans *Tafrara*, est juxtaposée un ensemble de personnages non nommés, identifiés généralement par un qualificatif dépréciatif (*afyul*¹, *imirqiq*²) ou alors sombrés dans l'anonymat (*yiwen*/ l'un). Si l'absence de noms pour la majorité des personnages au niveau des genres oraux traditionnels (telle *tamacahut*) représente une loi générale du genre et une marque de sa poétique, l'absence de nomination dans l'*ungal* est, quant à elle, très significative. Il arrive qu'un personnage secondaire, faisant en l'espace d'un instant une brève apparition dans l'histoire, ne soit pas dénommé par l'auteur. C'est le cas par exemple de l'épouse du personnage de *Salem* dans *Tagrest uryu* qui se retrouve maintenue dans l'anonymat dans cet *ungal* (lorsque le narrateur décrit ses souffrances lors de l'année du Typhus³) alors que dans *Id d wass*, tenant le pôle position dans l'histoire, elle porte bien un nom, celui de *Malha*. Mais dans d'autres cas, l'« inommable »⁴ est porteur de sens. L'une des manifestations de l'« inommable » est la nomination par troncature qui peut donner à voir un personnage désigné par la seule initiale ou tout simplement par un pronom de la

¹ *Afyul* : Grand, gros, bien bâti. Il peut aussi avoir une connotation péjorative et signifier un sot, voir même un monstre. Cf. DALLET Jean-Marie Dallet, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Mangellat*, op.cit, p.213.

² *imirqiq* : Maigre

³ MEZDAD Amar, *Tagrest uryu*, op.cit, pp.97-98

⁴ Cf. ERMAN Michel, op.cit, p. 39.

troisième personne du singulier¹. Ces noms tronqués peuvent produire plusieurs effets de sens. Il en est ainsi du personnage *Mass S.* dans *Nayla* (désigné par la seule initiale) dont on ne connaît pas grand-chose² à l'exception des courriers électroniques échangés avec l'auteur de *Nayla* dans lesquelles il rendait compte de sa lecture de cet *ungal*. Cette troncation alimente l'« effet de suspens³ » autour de l'identité de ce personnage notamment lorsque les échanges épistolaires entre auteur et lecteur fictifs nous plongent « en dehors » de la fiction. L'initial semble alors ne pas simplement servir d'abréviation mais suppose l'existence d'une identité « réelle » qu'il dissimule et dont il est pratiquement le seul indice dans le texte. Mais le procès de l'inommable ne s'en tient pas à ce seul effet. M. Erman signale que, le plus souvent, « nommer un personnage par troncation⁴ est en général un signe de dépersonnalisation, voir de dépossession de soi⁵ ». Dans *Tafrara*, la première catégorie des personnages nommés renvoie à ce que le texte représente par l'identité du Moi, incarnée par le bon « *Azwaw* » et l'« *Amaziy* ». Mais l'auteur plonge une seconde catégorie de personnages dans l'anonymat, à savoir la catégorie de l'Autre, représentée, entre autres, par des personnages arabes dont la fonction au sein de l'histoire est d'exercer une oppression sur l'identité du Moi⁶. L'auteur fait violence sur l'Autre en lui ôtant toute identité en évitant toute nomination à l'exception de qualificatifs dépréciatifs ou de pronoms. Et ne pas attribuer un nom à un personnage, c'est avant tout ne lui accorder nulle reconnaissance. Alors que le « Moi », au sein du discours du narrateur, est représenté comme un être marginalisé, privé de son identité, l'auteur en nommant les personnages représentant 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 de l'Autre équivaut à une occultation identitaire, ou plutôt à une non-identité. La fonction première des noms dans *Tafrara* est, donc, avant tout d'ordre identitaire. Un cas similaire s'observe dans *Tagrest uryu* devant ce personnage ne voulant pas se rallier à la cause amazighe de *Waeli* et qui n'avait point de nom dans l'histoire. La motivation du signe n'est, donc, pas uniquement la propriété des personnages nommés, puisque l'absence de noms est des plus significatives. Un exemple

¹ Ibid, pp.39-40

² Nous savons aussi, comme l'indique l'un des courriers échangés, qu'il est enseignant de littérature amazighe à l'université.

³ Selon M. Erman, les personnages désignés par l'usage de noms tronqués provoquent un effet de suspens. Cf. ERMAN Michel, op.cit, p.39

⁴ M. Erman intègre dans la catégorie des noms tronqués les personnages désignés par leurs initiales et les personnages désignés par un pronom. Cf. Ibid, pp.39-40.

⁵ Ibid, p.39

⁶ Il s'agit des gardiens de la prison de *Berwageyya* et du chef du commissariat de police.

fort représentatif dans *Asfel* qui reprend ce « personnage » énigmatique -qui n'est autre que l'incarnation symbolique de l'amazighité- par un seul pronom tout au long de l'histoire : *Nettat*.

« Ula d medden ilaq ad ilin am NETTAT; ilaq ad defren abrid-is. Icebba-as-ten Rebbi ur ttarebban ara, sseneaten iman nsen s wudem aberkan, mi ara d-ttadren awal-agi n NETTAT yal tikkelt; yuḡal-asen d tanumi, ttaegazen ad d-bedren isem n teqcict i yeena ». (p.17)

« Tout le monde doit être comme ELLE. Tout le monde doit suivre ses pas. Ils étaient comme impolis à ses yeux, lorsque leur visage s'obscurcissait à chaque évocation de ce mot « ELLE ». C'était devenue une habitude, ils avaient la flemme d'évoquer le nom de la fille qu'il avait abordé ».

Cet exemple est remarquable à plusieurs niveaux. Dans *Asfel*, l'usage du pronom de la troisième personne traduit de manière parfaite l'embargo qui entourait la question amazighe durant les années 1980, période à laquelle fut publié le texte. Une période où l'expression en kabyle était interdite dans la capitale, chose rendue dans l'extrait précédant qui témoigne de la réfraction des autres à l'évocation de ce nom «Tamazight». Par ailleurs, il est nécessaire de signaler que si la référence d'*Asfel* à *Nedjma* de K. Yacine est admise (Cf. Partie IV.1), la dimension que prend ce pronom dans les deux textes n'est pas la même. Dans *Nedjma*, il est l'incarnation de la nation et de l'identité algérienne, dans *Asfel*, il est plutôt une forme représentative de l'amazighité. Ceci explique de manière concrète la manière dont se réalisent les effets du prisme en observant comment les dispositions sont transformées en prises de position au sein des textes. En effet, cette représentation de l'identité amazighe dans *Asfel* trouve écho dans d'autres *ungal*. Sur le plan littéraire, *Nettat* se transforme en motif, sur le plan idéologique, elle représente un symbole qui s'enracine et se renforce notamment avec la reprise d'autres romanciers de celui-ci, en d'autres termes, par leur alignement vers le même choix poétique, c'est-à-dire vers la même prise de position. Nous retrouvons ces renvois à *Asfel*, dans *Tafrara* et *Tagrest uryu* comme en témoignent respectivement les passages suivants : le premier à propos du personnage de *Yidir* et le second par rapport à *Waeli* :

1-« Asmi iger fell-as tamuḡli, yuḡal ameslay-is, tidmi-s, tirga-s, asirem-is fell-as, yef tmaziḡt, am win yemmuten yekker-d. Slid *nettat* i d-yeggar gar wallen-is, i d-yesrus yef yixef n uḡad-is, yeskan-itt i medden » (p.43)

« Lorsqu'il posa ses yeux sur elle, il n'avait plus de paroles, plus de pensées, plus de rêves, plus d'espoir que pour *elle*, pour tamazight, comme s'il venait d'être ressuscité. Il n'y avait plus qu'elle qu'il portait dans ses yeux, plus qu'elle qu'il montrait du doigt, qu'il présentait à tout le monde ».

2- «Tura iseggasen zrin aṭas, Waeli anida i yeqqen i yebra, ulac win izemren ad as-yekkes tikti ma tressa deg wallay-is. Ad as-tiniḍ fell-as iteddu, ad as-tiniḍ d nettat i d afud-is, limmer mačči d *nettat* ur yezmir ad yeddu, ur yezmir ad yemmeḡnes maḍi. D *nettat* i d tasalelt uḡur isenned, d ajgu n uerur i t-yettawin, d tafat swayes yettwali, d iswi iyef iteddu. D ustu-ines, d afud-ines, d izri-ines ». (p.28)

« Beaucoup d'années se sont écoulées, Waali est resté le même, nul ne peut le dissuader d'une idée enracinée dans son esprit. Comme s'il avait besoin d'elle pour marcher, comme si elle représentait sa seule force. Sans elle, il ne peut avancer, il ne peut militer. Elle est le piquet lui servant d'appui, la colonne vertébrale qui le porte, la lumière qui lui permet de voir, l'objectif le poussant à aller de l'avant. Elle le maintient debout, elle est sa force, ses yeux ».

Le nom des personnages de l'*ungal* constitue un enjeu identitaire de taille et reste très implanté dans la culture kabyle même lorsque la thématique abordée n'est pas l'identité¹. Cet ancrage est d'autant plus renforcé avec l'usage de toponymes qui renvoient de manière directe à l'espace kabyle ou amazigh (comme *Tizi Wezzu*, *Tamurt n Yizwawen* ou *Tamazya* dans *Tafrara*). Ceci contribue davantage à marquer cette identité ainsi que celle des groupes que ces espaces 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-même² ». La désignation toponymique devient un « enjeu possessif³ » 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 culturelle⁴ ». 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. Le nom est, donc, un enjeu identitaire majeur dans l'*ungal* à tel point que la perte de mémoire dans *Nnig usennan* ayant conduit le groupe à l'oubli de son identité a entraîné un changement de nom (plus précisément d'ethnonyme), puisque les *At Nubel* seront désormais désignés les *At Lewḍa-Izewwaden*, en référence à leur enracinement dans un nouvel espace qui porte le même nom après avoir été auparavant les habitants de *Tizi-Yilas* :

¹ Sauf lorsque les textes mettent en scène des personnages étrangers à cette culture, alors nous pouvons avoir d'autres noms tels *Jacqueline* pour le texte *Faffa*, *Suqba* dans *Iyil d Wefru*.

² CHERIGUEN Foudil, *Essai de sémiotique du nom propre*, Alger, Office des Publications Universitaires, 2008, p.57.

³ Ibid, p.42.

⁴ BOUVIER Jean-Claude, *Espaces du langage*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2003, p.166.

«Zik-nsen, llan deg yixef n udrar, taddart-nsen d Tizi-γilas. Tura đren-d yer Lewđa-Izewwaden. Sufella d at yisey s wadda d wid ur nefri». (p.30)

«Autrefois, ils occupaient les hauteurs de la montagne. Leur village s'appelait Tizi-Ghilas. Ils sont descendus maintenant vers Loudha Izeouaden. En hauteur, c'était des hommes d'honneur, en bas, leur identité n'est pas encore résolue».

Tout comme nous l'avons observé pour le noms des personnages, le même système de signification touche aussi les toponymes dans *Nnig usennan*. *Tizi-γilas*, le village originel des *At Nubel*, s'appuie sur le substantif *ayilas*/léopard qui est aussi un qualificatif usité pour signifier le courage et la vaillance d'une personne, ce que l'extrait ci-dessus renforce en décrivant les habitants de ce village comme étant des « at yisey/ hommes d'honneur». Par contre, le toponyme *Lewđa-Izewwaden*, de la racine «zwd», qui atteste une forme verbale «zewwed» dont l'une des significations est «chasser, expulser à coups de bâtons¹» renseigne sur le parcours de ce groupe. Ce changement d'espace et le choix de ces deux toponymes est une manière de signifier cette dégradation qu'a subi le groupe après la perte de son identité, une dégradation qui peut se lire dans la motivation étymologique à partir de laquelle sont forgés ces toponymes. L'identité est inscrite dans l'*ungal*, non seulement dans le nom des personnages mais aussi dans les espaces qui les abritent.

I.2.2. Le jeu des noms : la pluri-nomination

Il arrive que certains personnages de l'*ungal* soient dotés de plus d'une dénomination. Ceci n'est pas une pratique exclusive à celui-ci étant donné que des cas similaires sont recensés en prose kabyle orale. Tel est l'exemple de *tamacahut n Mhend Aħcayci*², où la fille d'un roi, abandonnée en forêt, choisit de rentrer incognito chez elle et opte, en plus de son déguisement masculin, pour le nom de *Mhend Aħcayci* afin de dissimuler son identité. Dans les *timucuha* mettant en scène des animaux, comme ceux présents dans *Le roman de chacal*, il arrive que le personnage du chacal soit désigné par *Mhemmed* et *Ben Yeequb*, dans le même texte³ (Cf. Partie II.3). Dans l'*ungal*, les dénominations plurielles d'un même personnage sont quelquefois des surnoms participant à la mise en relief d'un trait qui lui est particulier. Comme le note M. Erman « *Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant*⁴ ». Ceci peut

¹ DALLET Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Manguellat*, op.cit, p.960

² Conte collecté par nous même dans la région d'Adekkar, Béjaïa.

³ Nous pouvons retrouver ces différentes nominations du chacal dans *Le roman de chacal* de B. Zellal.

⁴ ERMAN Michel, op.cit, p.43.

s'appliquer, par exemple, au personnage de *Da Hemmu* de *Tafrara*, également surnommé *Da Hemmu Lpulutik* en raison de son sujet de prédilection à savoir le domaine de la politique. Nous pouvons noter, également, cet effet descriptif dans l'usage des surnoms dans *Lwali n udrar* pour les deux personnages *Hmed*, surnommé *Bu-Leytuṭ*, et *Faṭima* (son épouse), surnommée *Tadadact* (par référence à la petite taille du personnage¹). Mais la portée de ces désignations dépasse largement le stade de la singularisation ou de la description pour marquer les différentes étapes ayant ponctué le parcours du personnage et signifier l'évolution de son statut. M. Erman écrit à propos de la multiplication des nominations que « *dans le temps romanesque, le personnage est donc à la fois permanence et changement si bien qu'il relève presque toujours d'une diversité de désignation [...], voir d'une combinatoire associant parfois le permanent et le contingent* ² ». Du nom *Hmed* (*Hmed U Σli*) que lui ont donné ses parents, il n'en subsistera par la suite que le surnom par lequel il se fit connaître au village, *Bu-yileytuṭen* puis *Bu-Leytuṭ*³. Il en demeurera ainsi jusqu'au moment où quittant son village dans le but de pourchasser un avenir meilleur sous les conseils de son épouse, il atterrit dans le village *Tizi n Tfilkut* où l'instant d'une hésitation, il se décida à se présenter comme *Hmed*, puis comme *Hmed u Σli*⁴. Cette présentation indique clairement les prémisses d'un changement de statut puisque ce personnage sera proclamé désormais le Chikh de ce village d'où cet appellatif qui sera adjoint à son nom, à savoir *Ccix Hmed u Σli*, avant d'acquérir la désignation de *Lwali n udrar* (le saint de la montagne) suite à la réussite des épreuves imposées par *Bu-ugerru*⁵. De même, son épouse, *Faṭima*, surnommée *Tadadact*, verra son statut propulsé après la qualification de son époux pour devenir *La Faṭima*. Les différentes nominations suivent donc les trajectoires des personnages. Elles participent, ainsi, à la dynamique narrative comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant où la substitution du nom de *Hmed U Σli* par *Bu-Leytuṭ* marque le début de la narration du récit de ce personnage bien avant son ascension :

«*Hmed u Σli, ney ead Bu-Leytuṭ, imi d wagi i d isem-is issi t-tessen yakk tmurt*»
(p.43)

¹ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p. 39.

² ERMAN Michel, op.cit, pp.46-47.

³ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p.31

⁴ Ibid, pp. 74-75

⁵ La première épreuve consistait à faire parler *Sekkura* la fille du roi qui s'était enfermée dans un mutisme absolu. La seconde imposait à *Bu-Leytuṭ* de retrouver la bague perdue de *Sekkura* et la dernière mettait à l'épreuve ses « dons » divinatoires afin de retrouver trois éléments dissimulés par *Bu-ugerru*.

« Ahmed Ou Ali, - ou plutôt La Chiffe, puisqu'on ne le connaissait que sous ce nom-là » (p.164)

De même, la substitution de la désignation de *Bu-Leytuṭ* par *Ccix Ḥmed*, indique ce revirement de trajectoire qui s'opéra dès l'entrée du personnage dans le village de *Tizi n Tfilkut*:

« Lḥaḡ Σmer yeddu-d d Bu-Leytuṭ, ney εad d Ccix Ḥmed u Σli imi d akka ay d isem-is di syin d asawen ». (p.77)

« Il emmena La Chiffe, - ou, plutôt, Chikh Ahmed Ou Ali, puisque ce devait être désormais son nom ». (p.186)

La pluri-nomination des personnages s'associent, donc, parfaitement à l'évolution de leur identité, comme le note R. Boukhruf : « *le récit Lwali n udrar de Belaïd Ait Ali s'organise autour des évolutions et des mutations de l'identité dans le temps et dans l'espace*¹ ». Toutefois, le nom ne relève pas du seul domaine du narratif mais aussi du discursif ne serait-ce que dans la manière dont les personnages se dénomment mutuellement. Malgré le surnom de *Tadadact* qui collait au personnage, *Bu-Leytuṭ* n'y s'adressait que par son prénom *Faṭima*, une manière nous faisant accéder à l'intimité des deux personnages². Mais le jeu des noms au niveau discursif produit d'autres effets de sens. Il y a lieu de signaler, à ce propos, que le changement de statut dont a bénéficié le personnage principal de *Lwali udrar* n'a pas pour autant éradiqué le nom de *Bu-Leytuṭ* de la toile. En effet, la nature de *Bu-Leytuṭ* est restée inchangée³ (malgré l'évolution de son statut) à tel point que lorsque le narrateur nous fait accéder à l'intériorité de ce personnage, celui-ci se dénomme toujours par le sobriquet de son enfance :

« Taneggarut tekksed-d taxatent n Sekkura deg yimi-k, ass-n dya, ass-n izad, yif udi. Ass-n... d acu i ak-tt-icebba Rebbi ?... D tament ? Welleh, ar am tament !... A... Bu-Leytuṭ !... I tura, i tneggarut-agi tis tlata, d acu-tt ? Eh... D acu-tt, aha ziy d acu-tt ?... » (p.134)

« Tu as finalement extrait de ta bouche même la bague de Sekoura ! ah ! ce jour-là, rien ne pouvait être plus doux : le beurre était dépassé... Ce jour-là, voyons, quel effet cela t'-a-t-il fait ?...du miel ?...Par Dieu, oui, du miel ! Ah ! Chiffe !...Et maintenant, cette troisième chose qui reste encore cachée, qu'est-ce donc ?...Allons, voyons, qu'est ce que c'est ?... ». (p.224)

¹ BOUKHERROUF Ramdane, « Les chaînes référentielles du personnage principal dans *Lwali n udrar* », *Lectures croisées des écrits de Belaïd Ait Ali, Iles d imesli*, n°8, Tizi Ouzou, 2016, p.134, [en ligne]. URL : <http://revue.ummo.dz/index.php/idi/article/view/1480/1237>. Consulté le 05/07/2018.

² AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p.4.

³ À l'exception d'un seul passage où la réponse de *Bu-Leytuṭ*, sur un ton affirmé, à l'appel de *Bu-uqerru* semble indiquer un changement au niveau de la nature de ce personnage. (Cf. Partie IV.2)

De même, le narrateur *Sliman* (narrant le récit de ce saint) n'hésite pas à réhabiliter ce sobriquet à maintes reprises. La seule fois où le nom de *Lwali* est repris par ce narrateur est à l'occasion de l'un de ses commentaires dans lequel il souligne l'union des habitants du village *Tizi n Tfilkut*, suscitée par l'arrivée de *Bu-Leytuț*, seul véritable mérite qui lui vaudrait ce statut de saint¹. Pour preuve, le nom de *Bu-Leytuț* est majoritairement prégnant dans le discours de *Sliman*, comme dans cet extrait où il blâme ce personnage de n'avoir pas réagi à toute cette mise en scène :

« Lakin ihi... acimi ur d-yekkir ara yiwen n wass ad yebded yef tdekkant-agi-ines, ad issuem lyaci, ad isuy s wayec-nni-ines, ad asen-yini : ruhet syagi ! Ruhet irkel s yagi ! Ruhet s ixxamen-nwen, amnet kan s Rebbi ! Ulac n lwali ! Ulac n Ccix Hmed u Σli ! Ay iedawen n Rebbi, nekk d Bu-Leytuț, d læebd, d bnadem kan am kunwi !... Agadet Rebbi, anfet-iyi ...». (p. 146)

« Mais, aussi, ne s'était-il pas, un beau jour, dressé sur sa banquette et pourquoi, après avoir imposé le silence à toute la horde, n'avait-il pas crié : Fichez-moi le camp ! Allez, oust ! Retournez chez vous et apprenez d'abord à croire en Dieu ! Le saint, cela n'existe pas ; le Chikh Ahmed Ou Ali, il n'y en a pas ! Bande de mécréants, moi, je suis la Chiffe, un homme, un homme comme vous : croyez en Dieu et laissez moi tranquille ! » (p.233)

Cette pluri-nomination accentue davantage le côté satirique de l'histoire en creusant, par le jeu des noms, un écart entre le niveau narratif qui reprend à chaque étape de l'histoire le nom promu par la collectivité pour désigner le personnage, et le discours du personnage qui ne se désigne que par le même nom d'enfance, accentuant davantage l'absurdité d'une telle situation. Ainsi en est-il aussi pour le narrateur-personnage *Sliman*, dont le recours constant au nom de *Bu-Leytuț* aux moments de ses commentaires, marque sa démarcation de ce discours collectif.

I.2.3. Le nom comme composante narrative

Il convient de signaler que dans l'*ungal*, le nom n'est pas toujours un élément que l'on se contente juste d'évoquer. Certains auteurs prennent parfois le temps de s'y attarder un peu plus. En effet, certains noms de personnages de l'*ungal* s'adonnent volontiers à une forme de réflexion que prennent généralement en charge les narrateurs. On interroge leurs significations éventuelles et on va jusqu'à juger leur importance dans le rôle qu'ils vont jouer dans la dynamique narrative. Ainsi, on apprendra par le premier narrateur de *Lwali n*

¹ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p. 85.

udrar, que *Sliman* n'est qu'une sorte de pseudonyme à son véritable nom que l'on ne connaîtra jamais et qui sera sans conséquences pour l'histoire :

« D nek i iluean Sliman d amezwaru. [...]. Isem-is n tidet, ur t-euhdey ara, ur t-mliy... imi d nek s yiman-iw ur t-ssiney ara ar ass-a. Tabee, ur yewwi ur yerri i tmacahut». (p.22)

« C'est moi qui entrait en conversation avec Sliman [...] Son vrai nom, je ne me suis pas engagé à ne pas le faire connaître...d'ailleurs, je ne le connais pas encore ; et puis, il n'intéresse pas mon histoire » (p.150)

Le nom du personnage « *Beleid aqudar*¹/Belaïd le boiteux » dans l'*ungal Ccna n yibzaz*, construit selon un processus d'épithète, laisse entendre clairement que le personnage souffre d'un handicap quelconque. Toutefois, c'est par une mise en parenthèse que sont explicitées la nature et l'origine de cet handicap, justifiant ce surnom :

« Yenteq-d win umi ssawalen Beleid Aqudar (adar-is tečča-t tbeεεuct asmi mezzī, rran-as aqejjir n usyar) ». (p.97)

« Celui qu'on appelait Belaïd le boiteux prit la parole (sa jambe fut bouffée par une méchante gangrène. On la remplaça par une prothèse en bois». (p.10)

Les réflexions des narrateurs sur les noms des personnages ne sont pas rares dans l'*ungal*. Ainsi, dans *Tafrara*, le narrateur s'exprime à propos de la concordance des noms et des portraits en parlant de *Σelğeyya* : «*D isem-is i d awal-is, d taelğet/ Elle porte bien son nom, c'est une poupée* »². Par contre, pour le personnage d'*Akli* du même *ungal*, le narrateur expose une vieille superstition kabyle explicitant les raisons prophylactiques (faire fuir le mauvais œil) derrière le choix de ce nom, participant ainsi de la rupture de la convenance dont nous avons déjà évoqué quelques éléments lors de notre propos sur la narration de l'*ungal*. Dans *Lwali n udrar*, le narrateur-personnage *Sliman* affirme l'adéquation du nom de la fille de *Bu-ugerru* au physique de ce personnage. Sa beauté étant rendue par son nom, celui-ci lui colle comme un gant : «*Lakin, ziy, ur as-qqaren Sekkura almi d Sekkura s tidet*³/ On ne lui avait pas donné le nom de la perdrix sans qu'elle en eût la grâce charmante⁴». Le même narrateur s'interroge au passage sur le nom d'un autre personnage, à savoir *Bu-ugerru*. Il en propose deux hypothèses :

¹ Ce personnage est le plus souvent désigné par le surnom d'*Aqudar*.

² ZENIA Salem, *Tafrara*, op.cit, p. 36

³ AIT ALI Belaïd, *Lwali n udrar*, op.cit, p. 100.

⁴ DALLET Jean-Marie et DEGEZELLE Jean-Louis, *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan. Traduction*, op.cit, pp.201-202.

« Agellid netta qqaren-as Bu-Uqerru, wissen ma d aqerru-s i imeqqren ney ahat yef leweara yewæer mačči d kra ?Netta ladya yehkem di tmurt ala s lebyi-s kan, s ddræ d udebuz ». (p.51)

« Le roi, on l'appelait Caboche, soit qu'il eût la tête un peu forte, soit que ce fût une forte tête, pleine, surtout de méchanceté. C'est d'arbitraire qu'il usait pour régenter le pays, et de rigueur et de violence» (p.170)

Ces commentaires servent de discours d'escorte accompagnant l'évocation de certains noms. En décrivant ou en décryptant le signifiant d'un nom, les commentaires acquièrent une valeur explicative, ce qui fait que « *le commentaire est donc toujours, peu ou prou, étiologique, énoncé d'une motivation, d'un "par ce que", de "causes", d'une rationalisation¹* ». Mais leur présence dans l'*ungal* est une marque indéniable de l'écrit et d'une réflexion sur l'écriture puisque certains auteurs, comme nous l'avons vu, génèrent à partir de certains noms des micro-textes explicatifs qui, en plus de fournir plus d'informations sur les personnages, établissent un nouveau rapport à l'histoire en soumettant les noms à l'interrogation notamment dans les exemples cités de *Lwali n udrar*. Ceci donne aussi à voir un élément de poétique qui n'est pas coutume en littérature kabyle, notamment, dans l'usage des noms comme intitulés des chapitres des *ungal Tagrest uryu* et *Nayla*. Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, la rupture de la linéarité s'est opérée de manière particulière dans *Tagrest uryu* d'A. Mezdad. Les chapitres, portant chacun le nom du narrateur-personnage, représentent des témoignages rapportant des faits, des épisodes relatant des bribes du passé dont le lecteur se sert pour reconstituer l'histoire. Le passage d'un chapitre à un autre est corolaire du passage d'une instance narrative à une autre et les noms des personnages qui servent de titres internes assurent la cohérence et la lisibilité de l'histoire. Cet élément marque, également, une nouvelle manière de concevoir l'écriture de l'*ungal* et une nouvelle manière de donner à lire les événements de l'histoire, en somme, une nouvelle forme de réflexion sur l'écriture. Étant cette caractéristique reprise partiellement dans d'autres *ungal* du même auteur mais aussi chez B. Tazayart (*Inig Aneggaru* et *Nayla*), elle marque le début d'une poétique d'auteur, un usage propre à l'écriture non-linéaire, une prise de position qui commence à s'enraciner dans l'écriture de l'*ungal*, notamment avec ces deux romanciers.

¹ HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, op.cit, p.144.

II. Vers des personnages types de l'*ungal*

Vu que les débuts de l'*ungal* ne sont, présentement, guère discutables du point de vue du premier texte fondateur du genre, nous pouvons affirmer -suite aux nombreuses études effectuées sur *Lwali n udrar* (notamment par A. Ameziane)- que la reprise d'un anti-héros comme personnage principal de ce premier *ungal* se décline en une prise de position par rapport à la tradition littéraire orale. Était-ce une prise de position inédite au sein de la littérature kabyle d'opter pour un anti-héros? Pas tout à fait. *Lwali n udrar* fait jouer un anti-héros, *Bu-Leytuṭ*, plongé dans une caricature outrancière de la lâcheté et de la sottise, au sein d'un récit que son auteur qualifie de *tamacahut*¹. Nous aurons vite compris que ce personnage ne partage plus grand-chose avec ces valeureux héros de *tamacahut*, qu'une aura de respectabilité vient couronner tout le long de leur parcours. Autrement dit, *Lwali n udrar* a, ainsi, jeté son discrédit sur un aspect de la prose kabyle orale : l'héroïsme, un motif fortement répandu et imprégné au sein des *timucuha* mais aussi dans les *tiqsiḍin* réputées pour cette idéalisation de personnages saints et historiques, qui passe par la mise en valeur de leur bravoure, de leur courage ou de leurs actions miraculeuses. Néanmoins, nous avons évoqué dans une analyse précédente (Cf. Partie II.3) qu'un type de *tamacahut* reprenait bien le personnage religieux dont la portée satirique vise davantage à accentuer l'effet comique qui sert sa fonction d'amusement². Par ailleurs, nous avons cité au préalable que *Lwali n udrar* reprend un motif attesté en oralité, celui de l'homme ordinaire devenant saint malgré lui. Nous insistons sur l'aspect « ordinaire » de ce dernier car dans *tamacahut Lwali d ugellid* (collecté par S. Zenia), le personnage incarnant ce rôle ne diffère en rien de l'humanité commune. Et c'est dans cet aspect que ce distingue le type d'anti-héros repris dans *Lwali n udrar*. Cette parodie du saint et des formes d'héroïsme répandues dans les *timucuha*, se fait par la reprise d'un motif présent en oralité mais en exagérant les traits, dénuant le personnage de toute grandeur en le noyant dans le grotesque le plus absolu. En effet, tout les éléments sur lesquels s'élabore l'identité de *Bu-Leytuṭ* (portrait, discours, actions) concourent à l'éloigner de la figure du héros. Bien que l'anti-héroïsme soit la première source du comique dans *Lwali n udrar*, celle-ci ne sert plus la fonction d'amusement assignée à la reprise de ce type de personnage mais bien le projet de démythification de la sainteté³, une manière de suggérer que cette dernière n'est qu'« une

¹ Cf. BASSET Henri, op.cit, p.98.

² Il s'agit d'un type de *tamacahut* marqué par la prégnance du ton comique, celui que H. Basset représente par la dénomination de contes à rire (Cf. Partie II.3).

³ Cf. AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, op.cit.

*construction des hommes*¹ ». Néanmoins, l'histoire ne s'en tient pas là puisque le procès de la démystification est aussi une sorte de stratégie inaugurant une nouvelle voie vers une forme de représentation de la réalité sociale et d'une écriture plus « réaliste »². Et l'œuvre entière de B. Aït Ali, prenant appui sur de nombreux genres oraux (dont des *timucuha*), corrobore l'entreprise de ce projet notamment à travers le texte *Tafunast igujilen*, qui affiche une démarche plus ou moins similaire où le dépouillement des éléments marquant le merveilleux dans ce texte sert son insertion dans une forme se rapprochant davantage de *tullist*³.

Bien que cette prise de position n'ait pas eu un grand écho au sein de l'*ungal*⁴, elle révèle, toutefois, son versant dans la reprise de certains personnages types de la prose kabyle traditionnelle. En effet, il arrive que certains personnages de *tamacahut* fasse résurgence dans l'*ungal* dont l'indice peut se déceler au travers du nom du personnage ou de l'une des ses fonctions. Certes, cette pratique reste au demeurant peu répandue mais elle peut se lire, au moins, au niveau de trois textes. Le roi coupeur de tête (*Bu-ugerru*) dans *Lwali n udrar* -à l'instar de sa dénomination nouvelle au sein de ce texte- rappelle sans équivoque le personnage de *Sselţan/Agellid*⁵ qui, dans quelques une de ses réalisations, est souvent prêt à décapiter tout personnage échouant à assouvir ses désirs. Dans *Nnig usennan*, le simple nom de *Ba-Zemni* suffit à l'invocation de ce personnage phare de *tamacahut*, à savoir *amyar azemni*, dont l'incarnation au sein de cet *ungal* reprend plusieurs de ses caractéristiques stéréotypées (sagesse, fonction de guide). Dans *Nekk akked kemm, kemm akked nekk*, la tournure que prennent les événements de par les infortunes sévissant les deux personnages de *Ĝefer* et *Tanina* par le mauvais traitement de leur marâtre (*Xelluĝa/Nna Xellu*), nous replonge instantanément dans l'univers de *tamacahut Tafunast igujilen*. La fuite de *Ĝefer* et *Tanina* pour trouver refuge auprès de la tombe de leur mère, nous rappelle fort bien les deux orphelins de *tamacahut*:

¹ SALHI Karim, « Lecture de la dimension anthropologique de *Lwali n udrar* », SALHI Mohand Akli (dir.), *Lectures croisées des écrits de Belaïd Aït-Ali, Iles d imesli*, n°8, 2016, p.31, [en ligne]. URL : <http://revue.ummo.dz/index.php/idi/article/view/1469/1228>. Consulté le 16/09/2018.

²De nombreuses insertions métatextuelles témoignent de l'aspect véridique des faits évoqués malgré la présentation de ce récit comme une *tamacahut* (Cf. Partie II.2).

³ MOHAND SAIDI Saïda, *Le récit Tafunast igujilen de Belaïd Ait Ali : du conte à la nouvelle*, op.cit.

⁴ L'impact de ce type de personnage se lit davantage dans l'*amezgun*, à travers l'œuvre de Mohya qui, dans ses adaptations de pièces théâtrales, avait opté à plusieurs reprises pour le même type de personnages, notamment dans le texte *Si Lehlu*.

⁵Dans *tamacahut Lwali d ugellid*, l'*agellid* assume aussi cette fonction d'exterminateur en cas d'échec du personnage à l'une des épreuves qu'il impose.

« Akka teyli [Taninna] yer yidmaren n gma-s, netta ihmez-itt gar yifassen-is. Syin akkin, wwin abrid d aratus, wa ur yenni i wa armi wwden yer uzekka n yemmat-sen ur nettwabna a ssuturen deg-s asuref d tudert igerrzen ». (p.41)

« Elle est tombée dans les bras de son frère, il la serra contre lui. Ils prirent directement le chemin, tout en silence, jusqu'à leur arrivée à la tombe de leur mère qui n'avait pas encore de pierre tombale. Ils lui demandèrent pardon et lui souhaitèrent de reposer en paix ».

Ce type de reprise (comme nous l'avions vu pour le nom) permet de construire le personnage sur la base de connotations culturelles déjà établies, chose qui réhabilite le savoir du lecteur tout en identifiant plus efficacement le personnage dans l'histoire. Par ailleurs, le modèle héroïque n'a pas du tout été éradiqué de l'*ungal*. Il s'agit, bien au contraire, d'un type ayant immensément prospéré au sein de ce genre, majoritairement dans ces textes reprenant pour thématique l'identité, ou plongés en plein cœur de la guerre de libération nationale. *Yidir* de *Tafrara* ou encore *Salem*, *Waeli*, *Lwennas* de *Tagrest uryu* sont, déjà, représentés en tant que tels par leurs contemporains au sein de l'histoire. Suite à la première incarcération de *Yidir*, il se fait rendre visite par un groupe d'amis dont l'admiration qu'ils lui vouaient était très palpable:

« Win iqqimen yessers izri-s yef Yidir, ad t-yani. Ttwalin-t d asad. Tamuyli-nsen am tinna ttakken lejdud i yisaden-nsen, wid i d-ittuyalen seg yimennuyen imeqqranen ney wid yefkan tizmar-nsen yef tlelli n taddart ney n tmurt ». (p.155)

« Une fois assis, chacun d'eux posa ses yeux sur Idir et le contempla. Il avait pris la forme d'un héros à leurs yeux. Tel le regard que portait leurs ancêtres à leurs héros, à leur retour de grandes batailles ou ceux s'étant sacrifiés pour la liberté de leur village ou de leur pays ».

Il en est de même pour les trois personnages de *Tagrest uryu* cités ci-dessus où l'attention qui leur est accordée par les différents narrateurs de l'histoire est un gage de leur caractère d'exception. Si ces héros se rapprochent, de par leur jeunesse et leur bravoure, de ce même type de personnage au sein de la prose kabyle orale, ils s'en désolidarisent par de nombreux éléments. Ces valeureux personnages que l'on retrouve dans l'*ungal* apportent un nouveau souffle à la notion d'héroïsme. Profondément ancrés dans un contexte social et historique de la contestation, autrement dit dans un temps « réel », la bravoure de ces personnages est souvent au service de causes existentielles et collectives faisant que leur courage ne les fera souvent pas triompher puisque tous les personnages que nous venons de citer perdront la vie à la fin de l'histoire¹. Aussi, la reprise

¹ C'est le cas, aussi, pour le personnage d'*Akli* dans *Arrac n tefsut*, de Y. Oubellil.

du modèle héroïque ne renferme pas le personnage dans un modèle stéréotypé au parcours préétabli. Il s'agit souvent de personnages dotés d'une liberté d'actions, de penser et de paroles, faisant de ces personnages des figures de jeunes révoltés, s'insurgeant contre l'injustice et le colonialisme (*Lwennas, Salem, Waeli de Tagrest uryu*) ou l'oppression identitaire (*Yidir de Tafrara, Waeli de Tagrest uryu*). La réhabilitation du modèle héroïque reste, donc, fortement imprégnée des enjeux idéologiques et identitaires de l'histoire.

L'influence de l'identitaire sur la poétique de l'*ungal* et surtout du personnage est indéniable comme nous l'avons vu jusqu'à présent. Aussi génère-t-elle un nombre de personnages types en rapport avec la dichotomie que cette interrogation implique, à savoir le Moi et l'Autre. Ce qui marque l'identité est avant tout son caractère « oppositionnel ». Il n'est guère 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'altérité¹ ». Et chacun des textes de notre corpus traitant de l'identité matérialise de manière particulière cette dualité du Moi et de l'Autre. Le Moi, dans l'*ungal*, s'élabore, généralement, autour de l'identité amazighe (kabyले plus précisément) ou dans l'une de ses formes culturelles, à travers l'identité de l'*Azwaw (Tafrara)*. Cette dernière est donnée comme un héritage. Elle s'énonce à partir de certaines valeurs ancestrales tels la dignité, l'honneur et l'éducation². C'est pourquoi dans *Tafrara*, elle se retraduit notamment au niveau des personnages féminins, dont la préservation de ces valeurs leur octroie un statut des plus valorisés où beauté physique et qualités morales se conjuguent. La pérennité des qualités physiques des personnages féminins comme *Selğeyya, Jeggiga* ou *Nna Megduda* (malgré l'âge avancé de ces deux dernières) n'est que la traduction de la permanence d'une identité culturelle que ces personnages ont su incarner et préserver. Mais des personnages masculins représentent, également, la figure de l'*Azwaw* dans *Tafrara*. Incarnés souvent par les aînés du village, ces personnages masculins comme *Da Hemmu* (forgeron du village d'*Agni*) et *Lwennas* (père de *Yidir*)

¹FEROLL Gilles et JACQUOI Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2004, p.155.

²L'éducation est une valeur très importante pour l'*Azwaw*. Ce fait est illustré par cet épisode où *Muhend* s'éprend de la beauté d'une fille qu'il avait rencontré à la gare, s'en presse de la suivre dans le bus, mais se désintéresse d'elle aussitôt qu'il remarqua son indécence.

cultivent certaines valeurs jusqu'à l'obsession (*Tirrugza*¹, appréhension des dires du village, attachement à préserver leurs affaires privées, etc.). Aussi, se retrouvent-ils souvent en conflits avec les plus jeunes, se réclamant d'une identité appelant d'autres valeurs plus modernes, véhiculées par l'identité amazighe². Celles-ci sont souvent véhiculées par un personnage à l'esprit révolutionnaire (comme *Yidir* dans *Tafrara*) ou en pleine crise identitaire, tournant à l'obsession (comme pour *Muħend* de *Asfel* ou *Yidir* de *Nnig usennan*). Cette identité amazighe fait, ainsi, l'objet de quête de ces personnages qui tentent de la reconquérir par des actions protestataires (manifestations, émeutes) ou surtout- par une lutte intellectuelle, à travers l'écriture. L'identité amazighe fait, ainsi, sans cesse l'objet d'une tentative de réappropriation.

Dans son versant, le Moi fait appel à l'Autre qui n'est pas forcément le ressortissant d'une autre culture ou d'une autre identité, mais peut être représenté par un personnage renonçant à l'identité du Moi. Dans *Tafrara*, par exemple, *Lħağ Arezqi* incarne exclusivement le type du mauvais Azwaw par le sacrifice qu'il fit de sa dignité au profit du pouvoir, lui divulguant les intimités du village d'*Agni*, une erreur fatale pour l'Azwaw. Cette catégorie de l'Autre est également, représentée dans *Tafrara* par le personnage « arabe ». Mais ce n'est pas tant son identité culturelle qui le fait basculer dans cette catégorie de l' « Autre » que ses actions principalement orientées contre l'identité du Moi d'où cette absence de dénominations et de portraits qui caractérise les personnages les représentant. De plus, à un niveau strictement narratif, la dichotomie du Moi et de l'Autre épouse, généralement, les contours de l'opposition manichéenne bon personnage/mauvais personnage. Une répartition que nous retrouvons, également, dans *Nnig usennan* où le Moi et l'Autre se répartissent en fonction de la position des personnages comme alliés à *Ba-Zemni* dans sa quête de sauvegarde de la mémoire du groupe (comme pour le personnage de *Sedda*) ou comme ses opposants (tel *Wecci*). Néanmoins, cette typologie engendrée par cette thématique n'est pas toujours aussi tranchée et se retrouve parfois imbriquée dans une

¹« Conduite digne d'un homme, conforme à l'honneur viril ». DALLET Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Manguellat*, op.cit, p.714. Dans *Tafrara*, *Lwennas* avait, un jour, frappé sa femme *Jegǧiġa* dans le seul but de regonfler son égo de mâle.

² Entre l'Azwaw et l'Amaziġ, le cordon n'est pas coupé. C'est ce qui fait que *Yidir*, dans *Tafrara*, partage beaucoup de points avec l'identité de l'Azwaw. Cet aspect de son identité est mis en évidence lorsqu'en sortant de la prison de *Berwageyya*, celui-ci avait peur, comme tout Azwaw, des dires du village malgré le caractère noble de la cause qu'il défendait. D'autres personnages se situent, aussi, au croisement de l'Azwaw et de l'Amaziġ. C'est le cas de *Muħend* (identifié au départ comme un Azwaw) qui, contrairement à la réaction qu'il aurait pu avoir face aux paroles humiliantes et violentes d'une jeune fille dans le bus, se retrouve dans l'incapacité de lever sa main sur elle car pour un Amaziġ, battre une femme serait une tare. Ceci souligne le caractère conflictuel de l'identité et le débat des personnages à concilier ces deux facettes de leur identité.

forme réflexive autour de l'identité comme dans *Nayla* où cette problématique du Moi et de l'Autre affiche une nature des plus conflictuelles. Elle s'élabore, au sein de cet *ungal*, dans une forme réflexive dont l'objectif est de démontrer que cette altérité que véhicule l'« Autre » n'est en fait qu'une partie intégrante du Moi. Ainsi, les différents discours, échanges, extraits d'ouvrages révélant des bribes de l'Histoire, n'ont pour but que de porter réponse à l'entrave ayant empêché l'union de *Mehdi* et *Nayla* en raison des origines « non kabyles » de cette dernière. En élaborant plusieurs discours explicitant l'origine historique des *Ouled Sidi Nayel*, le texte ne fait qu'enclencher une réflexion sur l'identité du Moi, c'est-à-dire sur les diverses composantes de l'identité amazighe dont fait partie ce groupe berbère, ce Moi que l'on persiste à représenter comme un Autre. C'est aussi une manière de mettre en scène certaines convenances, certains interdits que nourrit la société kabyle dont l'origine première n'est due qu'à l'absence de l'écrit et à la méconnaissance de l'Histoire.

Cette nécessité de procéder à l'écriture projette dans l'*ungal* l'un de ses motifs caractéristiques, à savoir la figure du personnage-auteur, représentant l'un des types de personnages les plus repris par ce genre. Son importance se mesure à la prédominance du thème de l'écriture dont les modes de représentation sont multiples : un manuscrit dans *Lwali n udrar* et *Tagrest uryu*, un *ungal* dans *Nnig usennan*, un journal intime dans *Tfuk ur tfuk ara* et *Nayla*. La résurgence de ce type de personnage accompagne, donc, l'*ungal* dès ses débuts. Dans *Lwali n udrar*, c'est par le biais de ce manuscrit dont *Si Belqasem* était l'auteur que l'accès au « véritable » récit de vie de ce saint personnage est rendu possible. Mais cette figure de l'auteur se lit, surtout, au niveau du narrateur du récit enchâssant qui témoigne de ces premiers débuts dans l'écriture :

« Nekk ussan-nni, ad tettafed yakk leğyub-iw ččuren d lekwayed ! Ketben, ama dya d isefra, ama d timucuha, ama ula n wayen i yi-d-yeqqar uqerru-w. Cwit, ma yehwa-ak, s rreyba-nni seiγ yer teqbaylit, akken kan bdiy heffdeγ ad tt-ketbey, qqareγ-tt. Day netta, anda ufiγ neγ sliγ i usefru, leqdeγ d lqed, am win ara yettarran yer tkufit. Zriγ deg wannect-n ulac lxezna am tlawin ». (pp.20-21)

« À cette époque-là, j'avais toujours mes poches pleines de notes sur des bouts de papier : des vers, des contes, des essais de compositions ; j'avais pris goût à ce kabyle que, depuis peu, je commençais à savoir écrire et que je pouvais lire. Aussi, quand il m'arrivait d'entendre des bribes de poésie, je m'empressais de les recueillir, comme on serre un trésor. Or je savais qu'en la matière les femmes sont une mine inépuisable ». (p.149)

Depuis, la figure de l'auteur ne cessera de faire apparition dans d'autres textes, comme *Tfuk ur tfuk ara (Muh)*, dans *Nnig usennan (Yidir)*, dans *Tagrest uryu (Waeli)*, dans *Nayla (Mehdi, Nayla, Argaz afuyan, Da Remdan, etc.)*. Ces personnages sont souvent à leur première tentative d'écriture, notamment en matière de prose. Généralement, nul d'entre eux ne s'est encore fait publié et ils se retrouvent, parfois, rattrapés par la mort avant que leur œuvre ne voit le jour. Et l'entreprise de cette écriture ne s'achemine pas toujours de façon aisée. Dans *Nnig usennan*, *Yidir* (le personnage auteur) est face à un blocage d'écriture d'un *ungal* qui semble impossible. C'est pourquoi il se retrouve en proie de cette crise obsessionnelle en raison de l'association de cette écriture à une question existentielle : l'identité. Mais cette crise n'est que temporaire et trouve enfin résolution lorsque le bout de mèche de cet *ungal* s'illumine pour se déverser entièrement sur papier. La posture de la figure de l'auteur dans *Nnig usennan* est, donc, celle de l'engagement. Celle-ci résonne, également, dans d'autres *ungal*. *Adlis n Waeli* dans *Tagrest uryu*, est le seul témoignage propre de son auteur puisque celui-ci ne prend place qu'à travers le discours de ses compagnons, étant qu'il est décédé. La disparition de l'auteur *Waeli* est la raison d'être de ce manuscrit, de son insertion au sein de cet *ungal* construit à rebours, témoignage de l'existence de ce personnage happé par la mort dans des conditions encore obscures. Mais il est, aussi, un témoignage des débuts d'un auteur/d'un poète en herbe, dont la poésie s'accapare de thématiques très engagées comme la revendication de l'Histoire et de la langue amazighe. Cette revendication de l'Histoire qui passe par l'écriture prend une autre forme dans *Nayla*. Sa caractéristique majeure est la profusion de personnages auteurs au sein de ce même texte : *Nayla, Mehdi, Argaz afuyan, Da Remdan* pour ne citer que ceux-là. Presque tous les personnages s'essayent à l'écriture dans cet *ungal*. La récurrence de ce type de personnage n'est qu'une manière représentative de la naissance de l'écrivain dans le champ littéraire kabyle. Aussi, lorsque les personnages sont présentés comme les auteurs d'un *ungal*, le texte précise, souvent, que leur vocation première fut celle de poète. Ainsi en est-il de *Yidir* de *Nnig usennan*, auteur d'un *ungal* mais qui se retrouve désigné par le nom d'*amedyaz/poète*¹. Tout comme *Mehdi* de *Nayla* qui se dit avoir opéré un passage de la poésie vers l'écriture romanesque. Ceci nous rappelle fort bien la trajectoire de nombreux romanciers kabyles dont le premier recours a été la poésie avant de se reconvertir vers l'écriture d'*ungal* (*Mezdad, Zenia, etc.*)². Ces

¹ Voir RABIA Boualem, *Nnig usennan*, op.cit, p.27. Et TAZAGHART Brahim, *Nayla*, op.cit, p.141.

² Ce revirement de trajectoire s'applique à de nombreux auteurs, en plus de S. Zenia et A. Mezdad. Nous pouvons citer le cas de B. Rabia, de B. Tazaghart, de H. Luni, etc.

personnages auteurs ne sont, donc, qu'une représentation fictive de la trajectoire du romancier de langue kabyle.

Par ailleurs, n'oublions pas que l'*ungal* est aussi une représentation de la réalité sociale. Et l'une des fonctions des descriptions des personnages est de mettre en place des types sociaux aisément reconnaissables au sein de la société kabyle. Nous faisons face alors à des êtres tout à fait plausibles que l'on peut facilement transposer à la vie quotidienne. Ainsi en est-il dans *Tafrara*, de *Da Σmer* revenu de France pour s'installer à *Agni* après 1977 afin d'y ouvrir une épicerie (qui sera d'ailleurs la seule du village), incarnant le personnage de l'émigré prospère qui revient s'installer au village. Nous pensons aussi à *Nna Megduda*, du même texte, représentant le sort typique d'une femme ayant subi les pires épreuves pour n'avoir enfanté que des filles. Et les exemples peuvent se multiplier dans *Tafrara* mais également dans *Ccna n yibzaz*. *Da Mbarek* et *Kelttu* sont une représentation d'un vieux couple que les convenances ont forcé à s'unir par un mariage arrangé, mais qui finissent avec le temps par ne plus partager grand-chose notamment avec la volonté de *Da Mbarek* de prendre une seconde épouse, anéantissant *Kelttu* jusqu'à en perdre la vie. Les croyances enracinées au sein de cette société sont aussi représentées par la figure du personnage prophétique. Tel est le cas de *Ccix ħmed*, dans *Tafrara*, cette sorte d'oracle attirant une foule de femmes comme *Jeğgiga* dont la prophétie avait fait présage de la mort de son fils *Yidir* mais aussi de la naissance de sa relève¹. Une figure un peu différente se lit dans *Nayla*. Il s'agit du personnage d'*Argaz afuyan* que *Mehdi* rencontre lors d'un trajet en bus qui prédira à ce dernier un parcours laborieux² que l'on découvrira aussitôt lorsque tout le village s'oppose au choix d'épouse qu'avait fait *Mehdi*. Mais la plus grande des prophéties demeurera sans aucun doute celle de *Ba-Zemni*. Une prophétie qui se concrétise au moment de l'apocalypse par la disparition du village *Lewða-Izewwaden*. Et nous pouvons, aussi, constater que la description de ces personnages singuliers est souvent usitée pour signifier le général et renvoyer à une représentation plausible de la société dans laquelle se reconnaît cette variété de personnages religieux, sociaux, etc,³ connus du lecteur ce qui renforce davantage cette illusion référentielle qui marque l'univers de l'*ungal*.

¹ ZENIA Salem, *Tafara*, op.cit, p. 103.

² TAZAGHART Brahim, *Nayla*, op.cit, p. 25

³ Selon M. Erman, les types de personnages du roman alimentent, généralement, la vraisemblance de l'histoire en se conformant à une représentation du réel. Cf. ERMAN Michel, op.cit, p.17

Au regard de cette analyse sur le personnage, il paraît évident, présentement, que celui-ci représente l'une des pièces maîtresses sur lesquelles est bâtie l'identité de l'*ungal*. Et l'histoire de ce dernier ne peut être (en grande partie) qu'une histoire de ses personnages, des formes qu'il a revêtues et des propositions qu'il donne à voir. Du point de vue des désignations des personnages, nous avons pu observer que le nom, en tant que signe, troque son arbitraire pour être pleinement motivé, traduisant un rapport naturel entre les noms et les personnages représentés. Le nom assume, par là, une fonction anaphorique car il est régi par la nécessité de résumer en lui le personnage qu'il désigne par la représentation d'une caractéristique, de son essence et/ou son rôle dans l'histoire. Le nom est, également, un marqueur identitaire de premier ordre dans l'*ungal* et un élément qui se donne parfaitement au jeu de l'écriture comme en témoigne les différents usages qui en ont été faits au sein des textes de notre corpus. En combinaison avec d'autres éléments (comme la description des personnages, leur parcours), des types de personnages s'élaborent ainsi en fonction de l'univers de l'histoire créée (identité, guerre), de la situation du champ littéraire kabyle (représentation de l'auteur) et du degré de représentation que les auteurs associent à leurs textes (personnages sociaux).

Conclusion

Au terme de cette analyse, deux types d'observation s'imposent : le premier en relation avec la genericité des productions représentatives du corpus de l'*ungal*, le second en rapport avec les codes textuels structurant la poétique de ce genre. De prime abord, il convient de noter, en guise de complément à l'analyse des contigüités génériques précédente, qu'une autre facette de l'*ungal* se dégage dans d'autres textes où, à la simplicité des intrigues et à la réduction des descriptions, etc. observées dans quelques textes¹, certains auteurs optent pour des intrigues plus imbriquées, des descriptions et des portraits plus élaborés, des structures temporelles plus complexifiées, des actions plus détaillées, etc. La genericité de l'*ungal* s'engage, donc, bel et bien dans deux voies bien distinctes et chronologiquement parallèles. Ces observations représentent un exemple patent de la manière dont sont mises en jeu les conventions génériques mais elles témoignent, surtout, d'une difficulté d'institutionnalisation d'un genre qui n'est que l'une des répercussions de sa nature émergente. Celle-ci se retraduit inmanquablement sur les codes qu'il reprend mais aussi sur sa poétique. En effet, les luttes ayant marqué l'espace social ont contribué à façonner une poétique (voir des poétiques) de l'*ungal* qui se donne à voir sous forme d'un réseau dans lequel s'imbriquent des prises de position réagissant, à la fois, à cet espace de lutte mais aussi à un horizon littéraire établi.

Ainsi, en réaction aux luttes qui animent l'espace social, l'identitaire² est devenu une composante importante de la poétique de l'*ungal*, l'une des ses signatures, mais non seulement en tant que contenu. En effet, les éléments du narrateur, du personnage et de l'espace s'enchevêtrent les uns aux autres dans une intime relation avec le thème de l'identité. L'impact de cette dernière sur la poétique de l'*ungal* est désormais indéniable. Si l'identité module à sa guise ces trois composantes du récit, celles-ci, par leurs différentes propriétés et leurs différentes figurations dans le texte, finissent par donner plus d'épaisseur à ce contenu identitaire. Ce dernier s'érige ainsi en un réel procédé de création littéraire.

¹ Pour rappel, ce fut le cas de *Salas d Nuja*, de *Tfuk ur tfuk ara*, de *Nekk akw d kem, kem akw d nekk*, de *Bu-tqulhatin*, de *Ijeğğigen n ccwal* et de *Ccna n yibzaz*.

² L'identitaire est entendu au sens d'« *identité collective en tant que construction. Toute production littéraire référée à une catégorie générale (de type nous vs les autres) peut susciter une réflexion identitaire* ». ARON Paul et SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, op.cit, p.359. 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 définitoires de l'identité comme la langue, l'espace, etc.

Les poétiques sont, ainsi, fortement stimulées par ces facteurs externes mais elles répondent aussi à des dynamiques internes qui résultent de la place qu'occupe le genre au sein de cette tradition littéraire. D'où cette interaction qui s'établit avec la tradition orale que ce soit par la réhabilitation de certains de ses procédés (comme ressource littéraire et héritage culturel comme dans la nomination de certains personnages), par la subversion de certains de ses motifs (comme dans *Lwali n udrar*) ou par un total délaissement en guise de rupture et de positionnement par rapport à d'autres champs littéraires voisins (comme dans le cas d'*Asfel*). Certains choix poétiques demeurent, ainsi, tributaires de motivations internes : le recours à l'omniscience pour plus d'emprise sur l'histoire racontée, la délégation de la narration à une pluralité de personnages pour l'insertion du récit dans une forme de témoignage, l'élaboration de l'être des personnages en profondeur pour une meilleure inscription dans la durée et une meilleure représentation de la réalité sociale, etc. L'inscription poétique de ces textes représente, donc, un réservoir d'informations fournissant une idée à propos de la façon dont l'*ungal*, en tant que code générique et poétique, se positionne par rapport aux interrogations prédominantes dans l'espace social ainsi qu'en relation aux dynamiques internes de la tradition littéraire dans laquelle il prend place.

Conclusion générale

L'appréhension de la problématique de l'écriture de l'*ungal* au sein de cette étude révèle avant toute chose que les problématiques génériques ne se posent ni ne s'interprètent de la même manière dans les cultures en transformation (dans lesquelles la reprise de certains genres venus d'ailleurs répond souvent à une problématique de l'espace social) que dans les sociétés anciennement marquées par l'écriture où la naissance et l'évolution de ces mêmes genres sont tributaires de facteurs de nature différente, s'enracinant dans un espace qui répond à une logique qui lui est propre. La production de la littérature kabyle écrite, du fait du statut minoré¹ de la langue dans laquelle elle fut produite (notamment à son commencement), est axée, de manière irréfutable, sur des enjeux idéologiques et politiques. L'exiguïté de l'espace d'expression de l'identité amazighe dans l'espace social algérien a octroyé à la littérature kabyle écrite une dimension collective² - malgré l'individualité des créations - vu le message idéologique et symbolique dont elle allait être le vecteur, notamment pour l'*ungal*. Malgré des débuts plus lointains avec l'œuvre de B. Aït Ali, produite durant les années 1940, la naissance de cette littérature kabyle écrite de manière plus affirmée à partir des années 1970/1980, manifeste clairement une dynamique de groupe. Et l'*ungal* participe de cette « révolte » littéraire, représentant la seconde étape qui succéda à l'entreprise de collecte du patrimoine littéraire oral dont l'amorce inaugure le processus de passage à l'écrit de la littérature kabyle. En effet, l'*ungal* ne peut être discuté indissociablement de ce mouvement de passage à l'écrit dont les années 1970/1980 représentent les principaux jalons en matière de production d'une prose littéraire écrite en langue kabyle.

L'*ungal* ne prend pas place de manière isolée dans de ce mouvement d'« écriture » mais s'insère au sein des stratégies de production en langue kabyle, qui dans un contexte de revendication identitaire, servait avant tout à propulser dans l'espace dominant, par l'usage de l'écrit, une littérature confinée, essentiellement jusque-là, au domaine oral. Au sein de ce mouvement de contestation générale, il était question de signifier, voire de « fabriquer de la différence ³ » par la présentation de ressources littéraires spécifiques véhiculées par la langue qui fait l'objet de ce débat identitaire. Les significations de l'acte d'écrire en kabyle sont, donc, intimement liées à la question de la langue et de l'identité

¹ Il faut noter, toutefois, que «mineur» ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) ». DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, De Minuit, 1996, p. 33

² Il s'agit d'une caractéristique partagée par toutes les littératures mineures où «tout prend une valeur collective » du fait de la dimension politique de celles-ci, bien que les idéaux repris puissent ne pas amener l'adhésion de tout le monde. Ibid, p.31.

³ CASANOVA Pascale, op.cit, p.314

amazighes où le premier sert, à la fois, d'outil de revendication de cette identité et de lieu offrant la possibilité du travail sur la langue. L'acte d'écrire en langue kabyle s'assimile clairement à une réelle posture idéologique et identitaire.

À partir des années 1970/1980, c'est l'ensemble du système de la prose kabyle qui se voit renouvelé par l'introduction de nouvelles formes d'expression. Et bien évidemment, les possibilités qu'offrent ces dernières et les enjeux qui leurs sont assignés ne sont pas les mêmes. L'*amezgun*/théâtre, diffusé à ses débuts par le truchement des ondes de la radio nationale « chaîne 2 », fait office d'une réelle forme de transition entre oralité et écriture, plus facile d'accès au grand public. Mais le genre s'impose, également, comme une sorte de raccourci « obligatoire » pour la constitution et la croissance du capital littéraire par la traduction et l'adaptation d'œuvres théâtrales de renommée nationale et internationale qui, selon Mohia, sont une manœuvre inévitable pour la captation du temps perdu¹. Aussi, la poésie comme forme par excellence de la littérature kabyle orale agit comme disposition héritée et investit le monde de l'écrit sous des formes et des thématiques nouvelles. Mais de nombreuses reconversions de la poésie vers l'*ungal* indiquent des enjeux et des facultés particulières que s'attribue ce dernier. La reprise du genre romanesque - entouré d'une aura de prestige en Occident - servait à exhiber le potentiel d'une langue qui allait, en quelque sorte, être « ennoblie » de par cet usage. Par ailleurs, le champ littéraire kabyle, comme le signale M. A. Salhi, ne se développe pas en autarcie vis-à-vis du champ dominant, à savoir le champ littéraire algérien². Aussi, le choix de produire dans une forme reprise auparavant par les littératures nationales les plus dotées en Algérie (d'expression française et arabe) a, également, dicté le recours à ce genre, offrant, ainsi, à la littérature kabyle les moyens « littéraires » de rivaliser avec ces mêmes littératures nationales. L'écriture de l'*ungal* est, donc, une prise de position qui intègre les stratégies d'insertion de la littérature kabyle (et par ricochet, de la langue kabyle) au sein des cadres institutionnels. Le recours à cette forme générique est également motivé par les propriétés dont dispose le genre. La nature subversive du roman ainsi que la possibilité qu'il offre de développer amplement son contenu, favorisant ainsi l'insertion de nombreux messages, est l'une des raisons ayant favorisé cette prise de position. Ce n'est, donc, pas sans raison que de nombreux auteurs (A. Mezdad, S. Zenia, B. Tazaghart, etc.) marqueront un changement de trajectoire en allant de la poésie vers l'écriture de l'*ungal*.

¹ OU YAHIA Mohand, «Entretien de Muhend U Yehia», propos recueillis par SADI Hend, *Tafsut* n°10, avril 1985, Tizi-Ouzou, pp.43-64.

² SALHI Mohand Akli, « Quelle grille d'analyse pour le (sous) champ littéraire kabyle? », op.cit.

Le champ littéraire kabyle a commencé, donc, à s'organiser en vertu de ces enjeux identitaires. Et en matière de réception, celle-ci n'est guère détachée des autres structures du champ littéraire. Et l'un des exemples patents de cette interaction s'observe dans la chaîne de réception remarquable s'étant constituée autour de l'œuvre de B. Aït Ali de manière générale, et du texte *Lwali udrar* en particulier, notamment en rapport avec la nature générique des textes composant celle-ci. Une problématique qui ne semble pas s'écarter avec le temps. Mais en dépit de la variété de la production de cet auteur et de sa profusion, cette réception phénoménale n'a été rendue possible que dans la mesure où son œuvre représentait en soi un enjeu. La période à laquelle elle fut produite (milieu des années 1940) est l'un des facteurs décisifs. Recontextualiser l'œuvre de B. Aït Ali dans le champ du présent pour d'éventuelles relectures sert, non seulement, à élaborer un marquage temporel inaugurant une mutation au sein du système littéraire kabyle (naissance de la littérature kabyle écrite) mais il représente, aussi, un enjeu symbolique consistant à « faire date¹ » dans le champ littéraire algérien en attestant d'une prise de position anciennement établie, plus ou moins concomitante des premières prises de position des littératures écrites dominantes (d'expression arabe et française) au sein de ce même champ littéraire.

Il est, donc, indéniable que des homologies de position s'observent entre l'espace de la production et celui de la réception. La réception de *l'ungal* se décline en deux rapports bien différents, selon le type d'institution d'où elle émane et la période dans laquelle elle s'énonce. Les premières appréciations de cette nouvelle prise de position des auteurs (autrement dit, l'écriture d'*ungal*) ont été largement structurées en fonctions des données du champ littéraire kabyle en rapport avec sa position au sein du champ littéraire dominant. Les premiers « réflexes » observés au niveau de la critique universitaire ainsi que dans la pratique des comptes rendus de lecture élaborent davantage un discours « sur » *l'ungal*. Ces derniers, s'adressant à un public plus élargi et s'exprimant davantage à des fins externes, concourent à offrir une visibilité à cette forme d'expression dont la majeure partie de ses productions était, pendant longtemps, assurée par des maisons d'édition internationales. Ce type de réception répondait plus directement aux exigences qu'imposait ce même champ littéraire qui était démuné de toutes les composantes nécessaires pour assurer la visibilité et la promotion de *l'ungal* (et de la littérature kabyle de manière générale). C'est pourquoi, à cette situation défavorable et contraignante, la réception (au

¹ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.261.

niveau des comptes rendus) avait réagi positivement en louant les vertus des écritures de certains auteurs, optant par moments pour une stratégie de surenchère de certaines œuvres en les nivelant à celles d'auteurs de notoriété internationale, pour stimuler un lectorat qui était dépourvu de toute prédisposition à la consommation (lecture) en langue kabyle¹ (statut non institutionnalisé de la langue amazighe, indisponibilité des ouvrages, etc). Pareillement dans la critique universitaire, de nature plus ésotérique puisque s'adressant davantage à ses pairs, elle affiche également, à ses débuts, un discours qui servait d'introduction à cette nouvelle forme d'expression dans l'espace culturel en insistant sur les conditions de son existence. Ce n'est que vers les années 2000 que se dessine, de manière palpable, une nouvelle voie au sein de la réception kabyle qui s'attarde davantage sur le discours « de » l'*ungal* et sa poétique, répondant ainsi à des exigences d'ordre interne. Et ce revirement n'est dû, en grande partie, qu'à l'entrée en jeu de nouveaux paramètres comme l'institutionnalisation de la langue amazighe, son intégration dans l'enseignement scolaire, la formation des premiers diplômés en langue et culture amazighes, etc. Au sein de cette nouvelle orientation, certaines positions du critique kabyle manifestent le souci de recherche d'une voie propre dans l'étude de l'*ungal*. Ainsi peut-on dire des nombreuses études insérant le genre dans une dynamique évolutive de la littérature kabyle, misant sur le rapport de l'*ungal* à l'oralité traditionnelle pour pouvoir déceler les procédés du renouveau littéraire. L'objectif étant de déceler quelques mécanismes de la création littéraire qui passent par l'appropriation et la subversion du fond kabyle oral. Néanmoins, nombre de ces études universitaires reprennent, également, les canons occidentaux à travers un cadre d'analyse immanent. L'application de ces grilles d'analyse déjà toutes préconçues - quoique prises comme un ensemble, elles esquissent quelques lignes de la poétique de l'*ungal* - régente toutefois les dimensions de l'œuvre, désamorce sa charge symbolique et la détache de son contexte qui façonne grandement les textualités et les conceptions qu'engendre l'*ungal*.

En effet, les années 2000 représentent un marquage important dans l'étude de la réception de l'*ungal*. Elles inaugurent les prémises des interrogations autour de la codification de ce dernier dont l'institutionnalisation ne s'achemine pas de façon aisée. Cette difficulté de se départir de l'influence de l'école étrangère a irrémédiablement marqué les appréciations de certains critiques en matière de légitimation du corpus représentatif de l'*ungal*. Comme celui-ci ne s'engage pas dans une voie homogène,

¹ À ne pas omettre le rôle du militantisme, non seulement, dans la production d'une littérature écrite en langue kabyle mais aussi dans sa consommation.

notamment du point de vue de sa conception, les spécificités de ce corpus, fortement imprégné de l'actualité géo-politique de l'espace auquel il appartient, ont parfois été interprétées comme des insuffisances. La naissance d'un système littéraire écrit en langue kabyle dont les genres le composant y ont, plus ou moins, pris place à la même période, a fait que les frontières ont parfois été traversées pour emprunter certains aspects propres à un genre ou à un autre. Les cas abordés au sein de cette étude ont interrogé les rapports *ungal/tullist*. Si les *tullisin* ayant adopté une conception se rapprochant de l'*ungal*, manifestant une poétique du romanesque, n'ont pas été confrontées au discrédit de la réception, les « promiscuités » de l'*ungal* avec d'autres genres comme *tullist* ou *tamacahut* ont mis un point d'orgue au niveau de la critique. À croire que le roman s'enferme dans une servilité telle qu'il en devient fortement canonisé, que tout dépassement esthétique, poétique, est interprété comme une défaillance. Or, le choix de ces conceptions « disparates », puisant de la prose orale, de *tullist*, etc., renseigne sur les significations de l'acte d'écrire un *ungal* dont la valeur symbolique était, entre autres, de porter une langue orale dans un genre « écrit », amenant les propriétés significatives de la mention « *ungal* » à s'élargir dans une extension de sens qui l'assimile dans certaines de ses réalisations à un « livre » écrit en langue kabyle. Et toute la difficulté de penser ces « promiscuités » tient dans la position méthodologique à adopter. Et c'est là que la sociopoétique d'A. Viala ainsi que la théorie des champs de P. Bourdieu ont permis de lancer une voie féconde dans l'étude des genres, dans laquelle ceux-ci sont explorés selon la logique du champ dans lequel ces productions se réalisent. Et dans cette perspective, la prise en compte de la singularité de ces conceptions en tant que « contiguités génériques », pour reprendre la dénomination de M. A. Salhi, représente en soi une position infiniment singulière au sein de la critique car elle s'attache à rendre explicite le fonctionnement d'une littérature émergente en élaborant de nouveaux codes de lecture et d'évaluation d'un système littéraire en transformation dont ces contiguités génériques en sont la conséquence directe, selon le même auteur. Et comme tout champ littéraire est un champ de lutte¹, ces productions non canonisées exprimant ces contiguités ne sont en fait qu'une réponse – parmi d'autres - que l'on avait oublié d'interroger par rapport à la problématique à laquelle elle réagissait, à savoir la production d'une littérature écrite en langue kabyle².

¹ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit, p.263.

² Le point de vue de M. Cohen et M. Louapre à propos de l'évaluation littéraire et de son rapport aux œuvres non-canonisées est fort intéressant. Elles signalent que toute lecture esthétique doit être rattachée à une problématique à laquelle le texte tente de répondre. Ainsi, « À partir du moment où l'on met en relation un texte et une problématique, on peut percevoir ses codes spécifiques comme des solutions, plutôt que comme

Et ce n'est qu'une réponse parmi d'autres car de nombreux *ungal* arborent une voie se rapprochant de la conception du roman occidental en matière de complexité des intrigues, de ralentissement du rythme de la narration (notamment par l'investissement de la description et de la digression), de développement de la psychologie des personnages et de leur inscription dans la durée, etc. Néanmoins, la reprise de ce type de conception ne s'élabore pas de façon mimétique mais en fonction du champ et de l'expérience littéraire de ces auteurs. Si certains d'entre eux ont réinvesti les critères cités ci-dessus, ce n'est pas pour répondre strictement à un simple souci de transfert de critères propres à l'esthétique du roman occidental. Bien que les contraintes génériques ne sont pas totalement à abolir, il s'avère que la généricité qu'affiche l'*ungal* s'élabore en rapport étroit avec la tradition littéraire dans laquelle il s'insère et à la logique des contenus qu'il propose.

En effet, l'*ungal* se positionne indéniablement au sein d'un horizon littéraire qui en détermine les conceptions et les poétiques. C'est ce qui explique cette place toute particulière de *Lwali n udrar*, premier *ungal* produit au milieu des années 1940, s'affichant comme une forme de transition « progressive » d'une tradition littéraire à une autre, en reprenant un modèle traditionnel (*tamacahut*), un motif traditionnel (personnage ordinaire accédant à la sainteté par le plus grand des hasards) que B. Aït Ali infléchit à des fins parodiques, mais aussi esthétiques, dans le but de créer une forme d'expression s'engageant dans une écriture plus « réaliste », contrairement à ce qui est admis dans *tamacahut*. Cet auteur donne ainsi à voir une nouvelle prise de position qui se greffe sur son expérience première qu'il a de la littérature, à savoir la littérature kabyle orale. C'est ce qui explique, également, que certaines caractéristiques propres à cette dernière (rapidité de la narration, descriptions réduites, priorité de l'action sur l'intériorité des personnages, etc.) s'immiscent par moments dans certains textes comme des « réflexes » qui ne sont autres qu'une manifestation (consciente ou inconsciente) des dispositions premières de ces auteurs. Et ces dernières sont interrogées de maintes manières, y compris lorsque les productions littéraires semblent totalement s'en désolidariser, comme dans *Asfel* de R. Aliche qui rompt de façon brutale et affirmée avec toute une tradition littéraire kabyle car réhabilitant une conception qu'aucune position antérieure (en langue kabyle) n'en avait préparé le terrain (récit de pensée, rupture de la linéarité, représentation allégorique de

des aberrations du point de vue de nos critères esthétiques courants ». COHEN Margaret et LOUAPRE Muriel, « Une reconstruction du champ littéraire. Faire œuvre "du désordre du siècle" », *Littérature*, n°124, 2001, p.37.

l'amazighité en tant que personnage, etc.)¹. *Asfel* manifeste ainsi une prise de position qui exprime le souci d'une écriture originale et moderne, qui se combine parfaitement avec les préoccupations en vigueur dans les années 1980. Et elle demeurera jusqu'à ce jour une prise de position unique et singulière au sein de la littérature kabyle.

Les débuts de l'*ungal* ne représentent, donc, pas un flot homogène. Cette remarque nous semble essentielle car elle exprime, parfaitement, la nature émergente et inédite de ce genre. Il faut signaler, aussi, qu'une trentaine d'années sépare les deux premières productions, marquant deux contextes bien différents. Les motivations ayant pu impulser les deux premiers *ungal* ne sont, donc, pas identiques. Néanmoins, à partir des années 1980, de nombreux auteurs s'alignent sur les mêmes prises de position en produisant des *ungal* (après s'être détournés, pour certains d'entre eux, de leur première trajectoire qu'était la poésie) mais, aussi, en reprenant la matière identitaire qui connaîtra une naissance spectaculaire à partir de cette date-là, stimulant (et pendant longtemps) les textualités des *ungal*. Si certains éléments qui n'étaient pas très imposants au sein de la prose traditionnelle orale se sont émancipés au sein de l'*ungal* (description touffue, identité narrative des personnages, satire sociale, etc.), c'est entre autres, pour répondre aux besoins de cette thématique identitaire où tous ces éléments n'ont cessé d'être triturés, modulés de sorte à l'exprimer. L'impact de l'identitaire sur la poétique de l'*ungal* est irrécusable. Nous ne pouvons faire l'impasse sur la manière dont il entraîne une forme digressive de l'intrigue du texte *Nayla*, dressée autour de l'histoire d'amour de ce personnage et *Mehdi*, pour divaguer vers une forme de réflexion sur l'identité par le biais d'une interrogation de l'Histoire. Ou encore dans *Tafrara* où toute la matière textuelle de cet *ungal*, allant de l'élaboration des noms, aux portraits, aux descriptions des personnages, etc., s'agence de sorte à habiller le texte de cette coloration identitaire. Les exemples se multiplient attestant d'une réelle poétique de l'identitaire (valorisation de l'espace amazigh, descriptions positives des personnages appartenant à cet espace culturel, nomination motivée sur la base de racines amazighes, posture des narrateurs comme critiques de l'identité, etc.). 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, du personnage et du narrateur sont exploitées, dans un effet palimpseste, faisant profiler derrière leur poétique, une intention idéologique : une inscription identitaire. L'agencement de ces différents éléments élabore tout un « contenu »

¹ Une prise de position antérieure et similaire (en langue française) est, toutefois, attestée avec *Nedjma* de K. Yacine

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 ¹ » dont parlait P. Ricoeur prend toute sa signification. Ces formes effectuent, ainsi, une sorte de conversion du thème de l'identité en une multitude d'éléments « formels », une sorte de figures matérielles de cette identité. Par là, l'« identitaire » peut être considéré comme mécanisme et condition de la création littéraire, un élément productif du sens identitaire.

Toutefois, si tout ne se réduit pas forcément à une question d'identité dans l'*ungal*, les choix poétiques alimentent nécessairement des enjeux : Souci de témoignage de la période de guerre de libération chez A. Mezdad dans *Tagrest uryu*, d'où la délégation de la narration à plusieurs personnages. Recherche d'une forme d'autorité et d'emprise sur la narration de l'histoire dans *Tafrara* traitant du printemps berbères de 1980, d'où le recours à l'omniscience du narrateur. Multiplication des descriptions pour la peinture d'une société et de son processus de métamorphose. Pratique constante de la digression dans une optique de passation d'un héritage en voie de disparition. Investissement approfondi de l'être des personnages dans le but de les ancrer dans la durée de l'histoire mais surtout pour en faire des personnages plausibles dont l'existence singulière fait écho à des types aisément reconnaissables au sein de la société kabyle (la figure du militant, de l'auteur/poète reconverti vers l'*ungal*, de la femme veuve, du Chikh, etc.). L'*ungal* ne se contente, donc, pas uniquement de répondre à des facteurs externes mais épouse, aussi, les dynamiques intra-littéraires régissant l'espace littéraire de sa production, tout comme il peut répondre à de simples choix préférentiels d'où découlent de nombreuses poétiques d'auteur.

De par tous ces éléments, l'*ungal* ne paraît plus être, simplement, l'expression d'une évocation vers un ailleurs mais s'arroge la vocation de répondre au souci d'une écriture de la représentation d'où il puise toute son essence : représentation d'une société, d'une Histoire et des préoccupations majeures de la société kabyle contemporaine, ce qui ne le réduit en rien à un pur reflet de la réalité. En effet, l'*ungal* épouse bel et bien les dimensions du champ dans lequel il s'insère. Néanmoins, celui-ci garde bien son autonomie relative par rapport à l'espace social. C'est ce qui explique, par exemple, que certains auteurs choisissent de se distinguer par rapport à certaines prises de position dominantes. C'est ce qui semble s'interpréter dans *Timlilit n tyermiwin* (écrit en 2000) de D. Beanouf qui choisit délibérément de délaissier la question de l'identité - bien qu'elle représentait encore un

¹ RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p.17.

enjeu majeur au sein du champ politique - pour une histoire racontant « *la vie quotidienne des gens humbles et simples, principalement de deux personnages qui s'aiment mais se gardent de se déclarer l'amour*¹ ». Ou paradoxalement, *Nayla* de B. Tazaghart (édité en 2014) qui s'accroche à la thématique identitaire - interrogée toutefois de manière originale dans une réflexion sur l'Histoire et l'écriture - bien que cette prise de position semble de plus en plus obsolète aux dernières publications d'*ungal*. Et c'est là que s'annoncent les perspectives de cette recherche. Nous pouvons constater que cette étude s'est davantage attardée à expliquer une naissance, les débuts d'un genre, l'élaboration d'une poétique et d'une conception générique bien que tentant, par moments, d'insérer la réflexion dans une dynamique évolutive en interrogeant des productions plus récentes. Les débuts d'un genre s'offrent plus facilement à l'interprétation vu la richesse de la documentation disponible (foisonnement des travaux de recherche, entretiens avec les auteurs, etc.) qui permet d'avoir plus de recul et plus d'emprise sur l'étude des données. Il est, d'ailleurs, toujours plus difficile d'expliquer un phénomène encore en gestation où de nombreuses données peuvent échapper encore au regard du chercheur, risquant d'en biaiser l'interprétation. Mais la perspective demeure vivement recommandée. Aussi, cette étude gagnerait davantage à élargir le panorama des productions textuelles étudiées. Certes, on pourrait volontiers raccommoier telle ou telle œuvre à l'une des voies explicitées ci-dessus. Mais de nouvelles prises de position s'annoncent. Il suffit, par exemple, de penser à *Tamacahut taneggarut* de L. Kouddache dont la textualité épouse le thème de la folie, ou à *Gar igenni d tmurt* de D. Louiz, donnant à voir la première écriture en langue kabyle, basée sur des échanges épistolaires. La présente étude n'épuise, donc, pas la question de la problématique de l'écriture de l'*ungal*. C'est pourquoi les données analysées demandent à être élargies pour interroger l'élaboration d'un code écrit de la langue kabyle, aborder la question du temps et de son traitement par l'*ungal* avec beaucoup plus de minutie, explorer le thème de l'écriture (de plus en plus interrogé par ce genre) et ses matérialisations plurielles au sein de l'*ungal*, etc. Les résultats de cette étude ne peuvent, donc, être confusément généralisés à l'ensemble des productions qui ne se subsument pas forcément (et sûrement) aux tendances dominantes énumérées ci-dessus. Mais elles pourraient, néanmoins, être usitées comme point départ pour l'étude et l'interprétation de prises de position actuelles ou futures pour voir de quelles manières elles renforcent, infléchissent ou se détournent complètement des tendances ayant marqué jusque-là l'histoire de l'*ungal*.

¹ SALHI Mohand Akli, « "Timlilit n tyermiwin" de Djamel Benaouf. Un beau texte », op.cit.

Bibliographie

Ouvrages

- ABDENBI Ramdane, *Asnekwu n yiḍrisen deg wungal « Tawayit n tayri » n Abdellah Hamane*, Alger, Le montagnard, 2017.
- AIT OUALI Nasserline, *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère*, Tizi Ouzou, l'Odyssée, 2015.
- ALLIOUI Youcef, *L'ogresse et l'abeille. Teryel t-tzizwit. Contes kabyles-Timucuha*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2002.
- BAKHTINE Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- BASSET Henri, *Essai sur la littérature des berbères*, Paris, Ibis Press, 2007.
- BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes (Expérience postmoderne et moralité)*, Le Rouergue / Chambon, 2003.
- BERTHELOT Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.
- BESSIÈRE Jean (dir.), *Hybrides romanesque. Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- BOKIBA André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BOUAMARA Kamel, *Si Lbachir Amellah (1861-1930). Un poète chanteur célèbre de la Kabylie*, Bejaïa, Tira, 2017.
- BOULIFA Si Amar Ou Saïd, *Méthode de langue kabyle*, Alger, Jourdan, 1913.
- BOUNFOUR Abdellah, *Introduction à la littérature berbère : Le récit hagiologique*, Louvain/Paris, Peeters, 2005.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, De Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000.
- BOUTET Dominique, *La chanson de geste : Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Age*, Paris, PUF, 1993.
- BOUVIER Jean-Claude, *Espaces du langage*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2003.

- BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. Le temps du Monde*, Paris, Armand Colin, 1979.
- BRUNETIERE Ferdinand, *La moralité de la doctrine évolutive*, Nabu press, 2009.
- BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.
- CHERIGUEN Foudil, *Essai de sémiotique du nom propre*, Alger, Office des Publications Universitaires, 2008.
- CHESNEAU César, MARMONTEL Jean-François et BEAUZÉE Nicolas, *Encyclopédie méthodique. Grammaire et Littérature*, t.I, Paris, Panckoucke, 1782.
- Contes merveilleux et fables. Textes nouveaux dans le parler des Ath Abbas, Fichier périodique*, Alger, 1976.
- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Alger, Casbah, 1998.
- DE BENOIST Alain, *Nous et les Autres. Problématique de l'identité*, Paris, Krisis, 2007.
- DÉJEUX Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, PUF, 1979.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, De Minuit, 1993.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, De Minuit, 1996.
- DERUELLE Aude, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot éditeur, 2004.
- DJELLAOUI Mohamed, *Tiwsatin timensayin n tesrit taqbaylit (les genres traditionnels de la prose kabyle)*, Alger, HCA, 2007.
- DURVYE Catherine, *À la découverte du roman*, Paris, Ellipses, 2002.
- EHORA Effoh Clément, *Roman africain et esthétique du conte*, Paris, l'Harmattan, 2013.
- ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
- EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, De Boeck Université, 2000.
- FLANNERY O'connor, *Le mystère et les mœurs*, Paris, Gallimard, 1975.
- FROBENIUS Léo, *Contes kabyle. Sagesse*, t.I, Trad. FETTA Mokrane, Aix en Provence, Edisud, 1998.
- FRYE Northrope, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.
- GALAND-PERNET Paulette, *Littératures berbères, des voix, des lettres*, Paris, Puf, 1998.
- GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1991.
- GAUVIN Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- GILLES Philippe, *Le roman, des théories aux analyses*, Paris, Seuil, 1996.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GROJNAWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, 2000.
- HADDADOU Mohand Akli, *Introduction à la littérature berbère*, Alger, HCA, 2009.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Puf, 1984.
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.
- HORACE, *Arts poétiques*, Vol.12-13, 1934.
- IBN KHALDOUN, *Histoire des Berbères*, t.1, Paris, P. Geuthner, 1925.
- IBRAHIM Mohand, *Belaïd Aït Ali. Errance et génie littéraire*, Boudouaou, Dar Khettab, 2010.
- IMARAZENE Moussa, *Timeayin n leqbayel*, Alger, HCA, 2006/2007.
- JAUSS Hans Robert, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2010.
- JEAN Georges, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971.
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- KHERDOUCI Hassina, *La chanteuse kabyle, une voix et une voie*, Tizi Ouzou, La pensée, 2017.
- KRIPE Saul, *La logique des noms propres*, Paris, De Minuit, 1986.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, François Maspero, 1970.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La Découverte, 2005.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie* Paris, Karthala, 2010.
- LANFRY Jacques, *Table chronologique et index (des articles parus au « fichier » de 1946 à 1972)*, *Le fichier périodique*, n°24, Alger, 1974.
- LAOUST-CHANTÉRAUX Germaine, *Kabylie côté femmes, la vie féminine à Ait Hichem. 1937-1939*, Paris, 1990.
- Les fourberies d'Inissi, Fables composées dans le style traditionnel par une collaboratrice de Ouaghzen*, Fort National, FDB, n°107, 1970.
- LODGE David, *L'Art de la fiction*, Paris, Rivages, 1996.
- MAMMERI Mouloud, *Poèmes kabyles anciens*, François Maspéro, 1980.

- MAMMERI Mouloud, *Les isefra de Si-Mohand*, Tizi Ouzou, Mehdi, 2009.
- MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MARTHE Robert, *Roman des origines et Origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977.
- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Sociales, 1954.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- MEROLLA Daniella, *De l'art de la narration tamazight (berbère), état des lieux et perspectives*, Paris/Louvain, Peeters, 2006.
- MIRRAUX Jean-Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997.
- MITTERRAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- MOISAN Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, PUF, 1987.
- MONTALBET Christine et PREGAY-GRAS Nathalie, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand Lacoste, 1994.
- MOULIÉRAS Auguste, *Légendes et contes merveilleux de la grande Kabylie*, Paris, Ernest Leroux, 1893
- Mouloud Mammeri entretien avec Tahar Djaout, la cité du soleil*, Alger, Laphomic, 1987.
- NACIB Youcef, *Aspects du conte et du proverbe amazighs*, Alger, Zyriab, 2016.
- NAIT ZERRAD Kamel, *L'officiel des prénoms berbères*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- OUERDANE Amar, *La question berbère dans le mouvement national algérien 1926-1980*, Alger, Epigraphe/Dar el ijihad, 1993.
- PAVEL Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2014.
- PROUST Marcel, *Correspondance*, Vol. 8, Paris, Plon, 1981,
- RABDI Larbi, *Contes de la tradition orale kabyle*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 1991.
- RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SALHI Mohand Akli, *Études de littérature kabyle*, Alger, Enag, 2011.
- SALHI Mohand Akli, *Poésie kabyle. Transcriptions, typographies et formes métriques*, Tizi-Ouzou, L'Odyssée, 2016.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

- TODOROV Tzvetan, *Qu'est ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968,
 TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
 TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
 VON WIES Benno, *Novelle*, Stuttgart, 1969.
 WELLEK René et WARREN Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.
 YACINE-TITOUHE Tassadit, *Chacal ou la ruse des dominés*, Paris, La Découverte, 2001.
 ZIMA Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.
 ZUMTHOR Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
 جلاوي محمد ، تطور الشعر القبائلي و خصائصه (بين التقليد و الحداثة) ، الجزء الأول (الشعر التقليدي) ، الجزائر، المحافظة السامية للغلة الأمازيغية، 2009.

Articles

- ABROUS Dahbia, « Rachid Aliche, Asfel ou le sacrifice rituel », *Revue de l'Occident musulman et de la méditerranée*, 1987, Vol.44, n°1, pp.150-150
 ABROUS Dahbia, « Rachid Aliche », CHAKER Salem (dir.), *Hommes et femmes de kabylie*, Aix-en-Provence, Edisud, 2000, pp.01-03.
 ABROUS Dahbia, « La littérature kabyle », CHAKER Salem (dir.), *Encyclopédie berbère*, n° XXVI, Aix en Provence, Edisud, 2004, pp.4067-4074.
 ABROUS Dahbia, « Éclatement et enracinement dans la production romanesque kabyle », *Études Littéraires Africaines, Littérature berbère*, n°21, 2006, pp.29-39.
 AMEZIANE Amar, « Les formes traditionnelles dans le roman kabyle ou l'oralité au service de l'écriture », KICH Aziz (dir.), *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Actes du colloque international*, 2004, pp.223-237.
 AMEZIANE Amar, « La néo-littérature kabyle et ses rapports à la littérature traditionnelle », *Études Littéraires Africaines, Littérature berbère*, n°21, 2006, pp.20-28.
 AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle contemporaine : une littérature émergente », *Les berbères de rives en rêves*, Sépia, Abbaye de Daoulas, 2008, pp.131-137.
 AMEZIANE Amar, « Thématique et poétique dans le roman kabyle », CILARDO Agostino (dir.), *Studi Magrebini*, Vol. IX, Naples, 2011, pp.1-8.
 AMEZIANE Amar, « La littérature kabyle dans l'expérience éditoriale du HCA. Quelques notes exploratoires », *Studi Africanistici*, Naples, 2011, pp.369-375.

- AMEZIANE Amar, « Une expérience d'écriture littéraire en kabyle. Quelques notes sur les cahiers de Belaïd », *Journal des africanistes*, t.83, 2013, pp.92-105.
- AMEZIANE Amar et SALHI Mohand Akli, « Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus », *Actes du 3^{ème} colloque international sur la problématique des genres littéraires amazighes: définitions, dénominations et classifications*, Bouira, 2014, pp.114-120.
- ANTOINE Gérard, « Où va notre langue littéraire ? », *Annales de l'université de Paris*, Octobre-Décembre 1956, pp.469-485.
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, *Communication*, n°8, 1966, pp.1-27.
- BOIS Marcel, « Au fil des années soixante dix : émergence du roman algérien d'expression arabe », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°26, 1978, pp.13-34.
- BOUGCHICHE Lamara, « Glossaire kabyle des termes et des énoncés figurant dans les chapitres liminaires et dans l'ensemble mythique du volume I des *Volksmärchen der Kabylen* (p. 3-114) », *Dossier Léo Frobenius et les « contes kabyles »*, *Littérature Orale Arabo-Berbère*, Paris, CNRS, 1998, n°26, pp.277-338.
- BOUNFOUR Abdellah et MEROLLA Daniella, « Contes », *Encyclopédie berbère*, n°14, Aix-en-Provence, Edisud, 1994, pp. 2081-2088.
- BOUNFOUR Abdellah, « Présentation de la littérarité berbère », *Études Littéraires Africaines*, n°21, 2006, pp.05-09.
- BOURDIEU Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246 (novembre), 1966, pp.865-906.
- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, pp.03-46.
- BOURLET Mélanie, « L'acte d'écrire: sur la performativité de l'écriture littéraire en pulaar », *Journal des africanistes*, *Écrits hors champs*, t. 83, Fasicule1, Paris, Société des africanistes, 2013, pp.106-131.
- BRUNETIERE Ferdinand, « Revue littéraire- La critique scientifique », *Revue des deux mondes*, Vol.3, t.88, Paris, 1888, pp. 213-226.
- CHAKER Salem, « L'affirmation identitaire berbère à partir de 1900 », *ROMM*, n°44, 1987-2, pp.13-33.
- CHAKER Salem, « Mouloud Mammeri (1917-1989) », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°51, 1989, pp.151-156.

- CHAKER Salem, « La naissance d'une littérature écrite. Le cas berbère (Kabylie) », *Bulletin des Études Africaines de l'INALCO*, n°17-18, 1992, pp.7-21.
- CHAKER Salem, « Enseignement du berbère », *Encyclopédie berbère*, n°17, Aix-en-Provence, Edisud, 1996, pp. 2644-2648.
- CHAKER Salem, « La langue de la littérature écrite berbère : dynamique et contrastes », *Études Littéraires Africaines (Littérature berbère)*, n°21, 2006, pp.10-19.
- CHEMAKH Saïd, « La traduction vers le berbère de Kabylie : États des lieux et critiques », *Actes du Colloque International. Traduction vers l'amazighe : problèmes et solutions pratiques*, Rabat, IRCAM, 2005, pp.25-43.
- CHEMAKH Saïd, « Les conditions de production de la néo-littérature kabyle », *Asinag*, n°4-5, Rabat, Ircam, 2010, pp.163-168.
- COHEN Margaret et LOUAPRE Muriel, « Une reconstruction du champ littéraire. Faire œuvre "du désordre du siècle" », *Littérature*, n°124, 2001, pp.23-37.
- COLTIER Danielle, « Introduction aux paroles de personnage : fonctions et fonctionnement », *Pratiques. Paroles de personnages*, n°64, 1989, pp.69-109.
- DERIVE Jean, « Représentations des actes de parole et frontières de la littérarité », BAUMGARDT Ursula et DERIVE Jean (dir.), *Littératures orales africaine. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, pp.105-124.
- DIENE Doudou, « Crise identitaire du monde occidental », *Le monde occidental est-il en danger ?*, *La revue internationale et stratégique*, n°75, 2009, pp.93-100.
- DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, pp. 5-14.
- DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », DUCHET Claude, MERIGOT Bernard et TESLAAR Amiel van (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp.03-08.
- ÉTIEMBLE René, « Genèse du roman ou genèses de romans », *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975, pp.237-257.
- GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », *Actes du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo-berbère*, Alger, SNED, 1973, pp.312-325.
- GALAND-PERNET Paulette, « Poésie touarègue, poésie de "convenance" », CHAKER Salem et ZABORSKI Andrej (dir.), *Études berbères et chamito-sémitiques. Mélanges offerts à Karl-G.Prasse*, Paris, Peeters, 2000, pp.203-222.

- GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, *Communications*, n°8, 1966, pp. 152-163.
- GENEVOIS Henri, « Un rite d'obtention de la pluie « La fiancée d'Anzar » », *Actes du deuxième congrès international d'étude des cultures de la méditerranée occidentale*, t. II, S.N.E.D, 1978, pp.379-401.
- GERVAIS Bertrand, « La mort du roman: d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, n° 2, 1999, pp. 53-70.
- GODENNE René, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n°18, pp.66-78.
- GRASSIN Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, pp.301-314.
- HACID Farida, « Amar Mezdad, tettḍilli-d ur d-tkeččem: ungal [roman], Ayamun, Bgayet, 2014, 210p. », DI TOLLA Anna Maria (dir.), *Langues et Littératures berbères : Développement et standardisatio. Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, Naples, 2014, pp.171-173.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.116-180.
- KOLB Clayton, « The problem of tragedy as a Genre », *Genre*, Vol. VIII, 1975, pp.248-266.
- MAHFOUFI Mhenna, « Chant d'évocation amoureuse de type Aḥiḥa des Aït Isaad de Grande Kabylie », *Littérature orale arabo-berbère*, n°19/20, Paris, Paul Geuthner, 1988, pp.109-143.
- MAMMERI Mouloud, « Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ? », *Culture savante culture vécue*, Reghaïa, 1991, pp.228-235.
- MILIANI Hadj, « La production romanesque algérienne de langue française, éditée en Algérie depuis 2000. Devoir de témoignage et expérimentations esthétiques », BEN SALHA Habib (dir.), *Le roman maghrébin de langue française aujourd'hui. Rupture et continuité*, Tunis, 2008, pp.29-37.
- M.L., « Amar Mezdad, Ass-nni », *Tifin, Mohia, Esquisse d'un portrait*, Tizi Ouzou, Achab, 2011, pp.255-257.
- MOHAND Saïdi Saïda, « Mohand Arab Ait Kaci Idyayen n tefsut : tullisin [nouvelles], Tizi Ouzou, Akma, 2014, 248p. », DI TOLLA Anna Maria (dir.), *Langues et*

- Littérature berbères : Développement et standardisatio. Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, Naples, 2014, pp.173-175.
- NAIT ZERRAD Kamel, « Le nom du chacal en berbère », *Mohia, Esquisse d'un portrait, Tifin*, Tizi Ouzou, Achab, 2011, pp.198-200.
- NEIVA Saulo, « Fortunes et infortunes de la notion de genre », MONTANDON Alain (dir.), *Fortunes et infortunes des genres littéraires, Cahiers de l'Echinox*, Vol. 16, 2009, pp.01-10.
- REDJALA Mbarek, « Kabyle », *Encyclopédia Universalis*, n°10, 1980, pp. 760- 761.
- ROTH Arlette et BRETEAU Claude, « L'ensemble mythique recueilli par Léo Frobenius, un essai de validation », *Littérature orale arabo-berbère*, CNRS, 1998, n°26, pp.75-148.
- SADI Nabila, « Poétique du récit Jeddi », AMEZIANE Amar (dir.), *Les cahiers de Belaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Béjaïa, Tira, 2013, pp.49-76.
- SADI Nabila, « Brahim Tazaghart, Inig Aneggaru : un gal [roman] », DI TOLLA Anna Maria (dir.), *Langues et Littérature berbères : Développement et standardisatio, Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi*, Naples, 2014, pp.175-178.
- SALHI Mohand Akli, « Les voies de modernisation de la prose kabyle », *Actes du colloque international. Tamazight face aux défis de la modernité*, Boumerdès, 2000, pp.244-251.
- SALHI Mohand Akli, « De Tagrest uryu de Aæmer Mezdad », *Mensuel Izuran/Racines*, n°30, Mai 2002.
- SALHI Mohand Akli, « Iyil d Wefru: Un grain dans la meule», *Mensuel Izuran/Racines*, n°42, Mai2003.
- SALHI Mohand Akli, « "Timlilit n tyermiwin" de Djamel Benaouf. Un beau texte », *Mensuel Izuran/Racines*, n°43, juin2003.
- SALHI Mohand Akli, « La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », KICH Aziz (dir.), *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Actes du colloque international*, 2004, pp.103-121.
- SALHI Mohand Akli, « La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : Aheddad l-lqalus et taqsit n Aziz d Âzuzu », BONN Charles (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, t.2, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 205-211.
- SALHI Mohand Akli, « Regard sur les conditions d'existence du roman kabyle », *Studi Magrebini*, Naples, Vol. IV, 2006, pp.121-127

- SALHI Mohand Akli, « Première approche de la relation contact culturel/création littéraire en kabyle », *Le brassage de la culture amazighe et de la culture arabe*, Fès, 2009, pp.235-242.
- SALHI Mohand Akli, « Quelques éléments de la problématique de la création et de la réception du roman d'expression amazighe (kabyle) », BENDJELID Faouzia et DAOUD Mohamed (dir.), *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Émergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*, Oran, Crasc, 2010, pp.83-95.
- SALHI Mohand Akli, « Les textes poétiques kabyles face à leurs transpositeurs », *Berber Studies*, Vol.33, Naples, 2011, pp.341-351.
- SALHI Mohand Akli, « Quelle grille d'analyse pour le (sous) champ littéraire kabyle? », DAOUD Mohamed (dir.), *Champs littéraires et stratégies d'écrivains*, Oran, CRASC, 2012, pp.145-154.
- SALHI Mohand Akli, « Les écrits de Belaïd At-Ali. Balises pour une histoire littéraire kabyle », AMEZIANE Amar (dir.), *Les Cahiers de Belaïd At-Ali. Regards sur une œuvre pionnière*, Bejaïa, Tira, 2013, pp.21-32.
- SALHI Mohand Akli et SADI Nabila, « Le Roman Maghrébin En Berbère », *Contemporary French and Francophone Studies*, Irlande, Vol.20, 2016, pp.27-36.
- SALHI Mohand Akli, « Militantisme et champ littéraire kabyle. Des années 1970 à nos jours », *Emerging Actors in post-revolutionary north africa Berber Movements: Identity, New Issues and New Challenges*, Studi Magrebini, Vol. XIV-XV, Naples, 2016/2017, pp.75-92.
- SALHI Mohand Akli et AMEZIANE Amar, « Le livre littéraire kabyle : édition et éditeurs », *Littératures en langues africaines. Production et diffusion*, Paris, Karthala, 2017, pp.315-330.
- SALHI Mohand Akli, « Texte inédit », à paraître.
- SARTENAER Olivier, « Définir l'émergence », *Revue des Questions Scientifiques*, n°181, 2010, pp.371-404.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp.179-205.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du Romanesque », MURAT Michel et DECLERD Gilles (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.291-302.

- SEILLAN Jean-Marie, « L'introduction générale », SEILLAN Jean-Marie (dir.) *Les genres littéraires émergents*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp.7-13.
- TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, Communications*, n°8, 1966, pp.125-151.
- VIALA Alain, « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature, Médiations du social, recherches actuelles*, n°70, 1988, pp.64-71.
- VIALA Alain, « Sociopoétique », MOLINIE George et VIALA Alain (dir.), *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Puf, 1993, pp.137-304.
- VIROLLES-SOUIBES Marie et TITOUHE-YACINE Tassadit, « Initiation et imaginaire sociale en Kabylie », *L'ethnographie*, LXXVIII, n°87-88, 1982, pp.189-225.
- YACINE Tassadit, « Introduction » à Brahim Zellal, *Le roman de chacal*, Tizi Ouzou, Achab, 2010, pp.09-21.
- OU YAHIA Mohand, « Entretien de Mohand-ou-Yahia à la revue Tafsut », propos recueillis par SADI Hend, *Tafsut*, n°05, avril 1985, pp.43-64.

Thèses et mémoires de magister

- ABROUS Dahbia, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, CHAKER Salem (dir.), DEA, Université de Provence, 1989.
- AMEZIANE Amar, *Les formes traditionnelles dans le roman kabyle : du genre au procédé*, BOUNFOUR Abdellah (dir.), DEA, Inalco, 2002.
- AMEZIANE Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, BOUNFOUR Abdellah (dir.), thèse de Doctorat, Inalco, 2008.
- BELLAL Noureddine, *Étude du personnage en tant que catégorie textuelle, dans les romans kabyles d'Amer Mezdad*, BOUAMARA Kamel (dir.), mémoire de magister, université Abderrahmane Mira de Bejaïa, 2011/2012.
- BENALLAOUA Anissa, *Contribution à l'étude typologique du roman d'expression kabyle*, BOUAMARA Kamel (dir.), mémoire de magister, Université Abderrahmane Mira de Béjaïa, 2013.
- BOURAI Ourdia, *Asfel, étude narrative et discursive*, DOURARI Abderrezak (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2007.

- OULEBSIR Karim, *Éléments de mythologie kabyle: collecte et essai de validation d'un corpus de mythes*, mémoire de magister, BOUAMARA Kamel (dir.), Université Abderrahmane Mira de Béjaïa, 2007-2008.
- DENIZOT Nathalie, *Genres littéraires et genres textuels en classe de français. Scolarisation, construction, fonctions et usages des genres dans la discipline français*, REUTER Yves (dir.), thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle Lille III, 2008.
- KHERDOUCI Hassina, *La chanteuse kabyle, identité de soi, identité culturelle. Études de cas en Kabylie*, mémoire de magister, NACIB Youcef (dir.), UMMTO, 1995/1996,
- HIRECHE Kahina, *Tiyunba n yinaw n tlawin deg wungal « Ass-nni » n Σmer Mezdad*, HADDADOU Mohand Akli (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2017.
- LAOUFI Amar, *Récriture, traduction et adaptation en littérature kabyle : cas de Si Lehlu de Mohia*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2012.
- LOIKKANEN Sinikka, *Vocabulaire du roman kabyle (étude lexico-statistique)*, CHAKER Salem (dir.), DEA, 1998.
- MOHAND SAIDI Saïda, *Le récit Tafunast igujilen de Belaïd Aït Ali : du conte à la nouvelle*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2011.
- SADI Kaci, *Tiqsidin : du texte sacré arabe au texte littéraire kabyle*, SALHI Mohand Akli (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2013.
- SADI Nabila, *L'expression de l'identité dans le roman Tafrara de Salem Zenia*, DJELLAOUI Mohamed (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2011.
- SALHI Karim, *Représentations de soi et constructions identitaires en Kabylie*, HADDAB Mustapha (dir.), thèse de doctorat, UMMTO, 2015.
- TITOUCHE Rachid, *Les Cahiers de Belaïd At Σli : Du conte à la nouvelle*, RICHE Bouteldja (dir.), mémoire de magister, UMMTO, 2001.
- أشيلي فضيلة ، تحليل الخطاب السردي في رواية الليل و النهار لعمر مزداد، إشراف عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2002 .
- أشيلي فضيلة ، الخطاب السردي في ثلاثية اعمر مزداد الروائية، إشراف عبد الحميد بورايو ، أطروحة دكتوراه ، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2015.
- بردوس نادية، السرد في النثر القصصي القبائلي – دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيد آث علي و الرواية القبائلية، إشراف عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2001-2000.

حسيد فريدة، *البنية النصية في رواية لعمر مزداد*، إشراف عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، 2008.

Dictionnaires

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

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

DALLET Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Mangellat*, Paris, Sellaf, 1982.

FEROLL Gilles et JACQUOI Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2004.

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

HADDADOU Mohand Akli, *Dictionnaire des racines berbères communes*, Alger, HCA, 2006/2007.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1866, t.VI.

PRASSE Karl-Gottfried, ALOJALY Ghoubeïd et GHEBDOUANE Mohamed, *Dictionnaire Touareg-Français (Niger) : M-Z*, Copenhagen, Museum Tusculanum, 2003.

SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, Tizi Ouzou, l'Odysée, 2017.

Amawal, Paris, Imedyazen, 1980.

Références électroniques

ABROUS Dahbia, « Ass-nni de Amar Mezdad, éditions Ayamun, 2006 », *La dépêche de Kabylie*, 25mai 2008, [en ligne]. URL : <http://www.depechedekabylie.com/evenement/55942-ass-nni-de-amar-mezdad-editions-ayamun-2006.html>.

ABROUS Nacira, « Pensée pour Rachid Aliche, Auteur romancier d'expression kabyle. Encore un rempart qui tombe », Mars 2008, [en ligne]. URL : <http://www.kabyle.net/Pensée-pour-Rachid-Alliche-Auteur>, 3811. Consulté le 24/03/2014.

ABROUS Nacira, « Rachid Aliche: Şşaba teğğa-d tayed », *La Dépêche de Kabylie*, mars 2012, [en ligne]. URL: <http://www.depechedekabylie.com/ddk-tamazight/106630-rachid-aliche-aba-tea-d-taye.html>. Consulté le: 09/11/2014.

- ACHILI Fadhila, « L'intertextualité dans le discours romanesque Kabyle à travers le roman d'Amar MEZDAD «İd d wass», *Iles d imesli*, Tizi Ouzou, n°3, 2011, pp.81-94, [en ligne]. URL : <file:///C:/Users/DELL/Downloads/244-832-1-PB.PDF>. Consulté le 04/03/2014.
- AIT IGHIL Mohand, « Ddida de Oulansi Yazid », *Ayamun*, n°27, Janvier 2007, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/Janvier2007.htm. Consulté le 04/04/2015.
- AIT IGHIL Mohand, « *Tetdilli-d ur d-tkeččem* », *Ayamun*, n°68, Mars 2014, [en ligne]. URL: [# conference](http://www.ayamun.com/mars2014.htm). Consulté le 21/03/2014.
- AIT KACI Mohand Arab, « Interview de l'écrivain Aït Kaci Mohand Arab sur BRTV», entrevue réalisée par TARWIHT Kamel, 15 juin 2012, [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WRoUHzt3tvE>
- AIT OUALI Nasserline, « Tečdilli-d, ur d-tkeččem, le dernier roman d'Amar Mezdad : en quête de taqbaylit », [en ligne]. URL: <https://www.kabyle.com/livre/tetdilli-d-ur-d-tkeccem-dernier-roman-damar-mezdad-quete-taqbaylit-23551>. Consulté le 29/03/2014.
- AMEZIANE Amar, « Bu Tqulhatin ou la situation aléatoire de l'édition d'ouvrage en kabyle », 2006, [en ligne]. URL : <http://www.depechedekabylie.com/culture/17140-bu-tqulhatin-ou-la-situation-aleatoire-de-ledition-douvrages-en-kabyle.html>. Consulté le: 22/03/2015.
- AMEZIANE Amar, « Aseqdec n tsekla taqburt deg ungal "İd d wass" n Σmer Mezdad », *Ayamun*, n°52, 2011, [en ligne]. URL: www.ayamun.com/juillet2011.htm. Consulté le: 05/02/2015.
- AMEZIANE Amar, « Une lecture de *Yiwen wass deg tefsut*, roman d'Amar Mezdad », [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Janvier2016.htm#Etude>. Consulté le 03/06/2016.
- AMRANE Salem, « Bu Tqulhatin, roman de Omar Dahmoune », *La dépêche de Kabylie*, 7 avril 2005, [en ligne]. URL : [# HKDvjOHC8gBw K51u.99">http://www.depechedekabylie.com/culture/2297-bu-tqulhatin-roman-de-omar-dahmoune.html.# HKDvjOHC8gBw K51u.99](http://www.depechedekabylie.com/culture/2297-bu-tqulhatin-roman-de-omar-dahmoune.html). Consulté le 05/03/2015.
- AZERGUI Lhussain, « Mon roman est inspiré des évènements de Ben Talha. Entretien », propos recueillis par MOHELLEBI Aomar, *La Dépêche de Kabylie. Maison de la Presse Tahar-Djaout*, 19 February 2006, [en ligne]. URL : <https://www.depechedekabylie.com/culture/16894-mon-roman-est-inspire-des-evenements-de-ben-talha/> Consulté le 13/07/2017.

- BARONI Raphaël, «Compétences génériques », BARONI Raphaël et MACÉ Marielle (dir.), *Compétences, reconnaissance et pratiques génériques*, Lausanne, 26 et 27 novembre 2004 et Paris, 21 et 22 avril 2005, [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Conna%26icirc%3Btre_et_reconna%26icirc%3Btre_un_genre_litt%26acute%3Braire.. Consulté le 14/09/2015.
- BELLAL Hakima, «La question du genre entre le manuscrit de Belaïd At-Ali et son édition. Regard sur trois textes Tafunast igujilen, Lexḍubegga et Sut taddart », SALHI Mohand Akli (dir.), *Iles d imesli*, n°8, Tizi Ouzou, 2016, pp. 34-42, [en ligne]. URL : [file:///C:/Users/DELL/Downloads/1470-5338-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/1470-5338-1-PB%20(2).pdf). Consulté le 05/04/2018.
- BENAOUF Djamel, « Rencontre à la croisée des chemins », propos recueillis par MAAMAR Seïd, *La voix de l'Oranie*, Samedi 22 mars 2003, [en ligne]. URL: <http://www.ayamun.com/Juillet2012.htm#section2>. Consulté le 29/01/2014.
- BERDOUS Nadia, « Un roman à lire et à réfléchir », *La dépêche de Kabylie*, n°1262, 27 juillet 2006, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Septembre2006.htm#section5>. Consulté le 24/11/2016.
- BOUKHERROUF Ramdane, « Les chaînes référentielles du personnage principal dans Lwali n udrar », *Lectures croisées des écrits de Belaïd Aït Ali, Iles d imesli*, n°8, Tizi Ouzou, 2016, pp.129-135, [en ligne]. URL : <http://revue.ummo.dz/index.php/idi/article/view/1480/1237>. Consulté le 05/07/2018.
- BOURAI Ourdia, « Pour une lecture dramaturgique du texte Afenḡal n lqahwa de Belaïd Aït Ali », SALHI Mohand Akli (dir.), *Iles d imesli*, n°8, Tizi Ouzou, 2016, pp.43-50,[enligne]. URL : <http://revue.ummo.dz/index.php/idi/article/view/1472/1230>. Consulté le 29/03/2018
- CHEMAKH Saïd, « Salas d Nuja ou l'amour possible », Mars 2005, [en ligne]. URL: <http://www.tamazgha.fr//Salas-et-Nuja-ou-l-amour-possible,1267,html>. Consulté le 12/02/2014.
- CHEMAKH Saïd, « Aâecciw n tness, ou le premier roman féminin kabyle », 2009, [en ligne]. URL : <http://www.tamazgha.fr//Aaecciw-n-tmes-ou-le-premier-roman.html>. Consulté le 06/03/2015.
- CHIKHI Mokrane, « Tuḡalin n "Yid d wass" n Σmer Mezdad », *Ayamun*, n°47, septembre 2010, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/septembre2010.htm. Consulté le: 13/12/2014.

- CICHOKA Marta, « L'histoire, le roman, le genre », *Synergie Pologne*, n°1, 2005, pp.131-140, [En ligne]. URL : http://www.academia.edu/9222540/_Lhistoire_le_roman_le_genre_. Consulté le 14/02/214.
- DAOUD Mohamed, « Le roman algérien de langue arabe. Lectures critiques », Oran, CRASC, 2002, [en ligne]. URL: <http://www.crasc-dz.org/article-910.html>. Consulté le: 04/07/2014.
- FORTIER Frances et MERCIER Andrée, «Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahiers de Narratologie*, Vol.1, n°10, 2001, pp.445-460, [en ligne]. URL : <http://narratologie.revues.org/6976> ; DOI : 10.4000/narratologie.6976. Consulté le 13 juin 2017.
- FORTIER Frances et SAINT-GELAIS Richard, « Présentation », *La transposition générique*, Vol.31, n°1, 2003, pp.03-05, [en ligne]. URL : http://constellation.uqac.ca/2381/4/Vol_31_no_1.pdf. Consulté le: Le 10/09/2016.
- HAMIDOUCHE Abdelkrim, « Tagrest urghu (hivers brûlant), un grand roman en Tamazight", *l'Hebdo n Tmurt*, n°23, Août 2000, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Novembre2000.htm#article>. Consulté le 06/02/2014.
- JUIGNET Patrick, « Le concept d'émergence », *Philosophie, science et société*, 2015, [en ligne]. URL :<https://philosciences.com/Pss/philosophie-generale/complexite-systeme-organisation-emergence/38-le-concept-d-emergence>.
- LANGEVIN Francis, « Le romanesque dans les fictions contemporaines. Présentation », *Temps zéro*, n°8, 2014, [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1192>. Consulté le 15/11/2016.
- LOULA Abd-Elrazak, « Guillaume d'orange : de l'épopée au roman », *Voix plurielles*, Vol.10, n°2, 2013, pp. 230-243, [en ligne]. URL : [file:///C:/Users/DELL/Downloads/860-Texte%20de%20l'article-2901-1-10-20131128%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/860-Texte%20de%20l'article-2901-1-10-20131128%20(3).pdf). Consulté le 10/03/2016.
- MACÉ Marielle « Connaître et reconnaître un genre littéraire », BARONI Raphaël et MACÉ Marielle (dir.), *Compétences, reconnaissance et pratiques génériques*, Lausanne, 26 et 27 novembre 2004 et Paris, 21 et 22 avril 2005, [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Conna%26icirc%3Btre_et_reconna%26icirc%3Btre_un_genre_litt%26acute%3Braire. Consulté le 14/09/2015.

- MAMMERI Mouloud, « ALGERIE Mouloud Mammeri : Le rôle du romancier... », Propos recueillis par KUTSCHERA Chris, *The Middle East magazine*, février 1984, [en ligne]. URL: [http:// www.chris-kutschera.com](http://www.chris-kutschera.com)[http:// www.ayamun.com/Juillet2007.htm#Section2](http://www.ayamun.com/Juillet2007.htm#Section2). Consulté le 13/10/2016.
- MEZDAD Amar « Vie et œuvre de Belaid At-Aâli, écrivain de Kabylie », 2000, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Mai2000.htm>. Consulté le 09/10/2014.
- MEZDAD Amar, «Aemer Mezdad interviewé par Rachid ALICHE », propos recueillis par ALICHE Rachid, *Journal Liberté*, Juillet 2001, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Juillet2001.htm#interview>. Consulté le 13/11/2016.
- MEZDAD Amar, « Perspectives dans l'édition du roman berbère », *Ayamun*, n°9, Novembre 2001, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/Novembre2001.htm. Consulté le: 12/12/2015.
- MEZDAD Amar, « La personne qui plante un arbre n'en mangera peut-être pas les fruits », propos recueillis par Mlle HAMEL, 20/04/2004, [En ligne]. URL : [http://www.ayamun.com/ Mars 2016.htm# Interview](http://www.ayamun.com/Mars2016.htm#Interview). Consulté le 05/11/2016.
- MEZDAD Amar, «L'écriture n'est que le prolongement de fixation de la parole », propos recueillis par ABROUS Dahbia, 2005, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/Mai2005.htm. Consulté le 04/01/2014.
- MEZDAD Amar, « La littérature amazighe se cherche encore mais un jour... », propos recueillis par ABROUS Dahbia, *La dépêche de Kabylie*, 25 mai 2008, [en ligne]. <https://www.depechedekabylie.com/evenement/55943-la-litterature-amazighe-se-cherche-encore-mais-un-jour/>. Consulté le 29/04/2014.
- MEZDAD Amar, « La veillée autour du kanoun avec l'aïeul(e) qui raconte est un temps à jamais révolu », propos recueillis par ABROUS Dahbia, n°34, Juillet 2008, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Juillet2008.htm#interview>. Consulté le : 30/11/2016.
- MEZDAD Amar, « Ameggez uqbel aneggez. Asarag di tesdawit n Tubiret, 05/03/2011 », [en ligne]. URL: <http://www.ayamun.com/Mai2011.htm#section2>. Consulté le 21/03/2014.
- MEZDAD Amar, « Questions posées à Amar Mezdad par le Pr Md-Akli Salhi, travaux sur la "transformation littéraire " », propos recueillis par SALHI Mohand Akli, [en ligne]. URL : [http ://www.ayamun.com/Septembre2012#section2](http://www.ayamun.com/Septembre2012#section2). Consulté le04/02/2016.
- MOHAND SAIDI Saïda et SADI Nabila, « Histoire de la réception des textes de Belaid Ait Ali », SALHI Mohand Akli (dir.), *Iles d imesli*, n°8, UMMTO, Tizi Ouzou, pp.51-59, [en ligne]. URL : [file:///C:/Users/DELL/Downloads/1474-5349-1-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/1474-5349-1-PB%20(3).pdf).

- NAIT ZERRAD Kamel, « Timlilit n t\$ermiwin, s\$ur Djamel Benaouf », *Ayamun*, 2001, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Librairie.htm>. Consulté le 04/01/2014.
- 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 », [en ligne]. URL:// www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no_10125&no_artiste=16894. Consulté le 17/07/2010.
- OULAMARA Aomar, « Présentation du roman: Tulliaum-Taggara n Yugurten », *Ayamun*, n°37, Janvier 2009, [en ligne]. URL : www.ayamun.com/Janvier2009.htm. Consulté le 05/02/2015.
- OULD AMAR Taher, « Quand les mots simples parlent de la vie », *La dépêche de Kabylie*, [en ligne]. URL: <http://www.bgayet.net/Salas-d-Nuja.html>. Consulté le : 09/02/2015.
- SALHI Karim, « Lecture de la dimension anthropologique de Lwali n udrar », SALHI Mohand Akli (dir.), *Lectures croisées des écrits de Belaïd Aït-Ali, Iles d imesli*, n°8, 2016, pp.23-32, [en ligne]. URL : <http://revue.ummt0.dz/index.php/idi/article/view/1469/1228>. Consulté le 16/09/2018.
- VOICU Mihaela, « Sociopoétique du roman courtois », Universitaetea din Bucuresti, Août 2002, [en ligne]. URL : <http://ebooks.unibuc.ro/lis/MihaelaVoicu-ChretienDeTroyes/II-3.htm>. Consulté le 12/09/2014.
- ZENIA Salem, « Mon combat est un combat d'existence », propos recueillis par CHEMAKH Saïd, 2005, [en ligne]. URL: <http://www.tamazgha.fr/Mon-combat-est-un-combat-d-existence,1434.html>. Consulté le 12/01/2014.
- ZENIA Salem, ZIMU Mourad et KEZZAR Meziane, « Écrire en kabyle aujourd'hui pour exister demain », propos recueillis par LATEB Azzedine, *La Tribune*, 2011, [en ligne]. URL : <http://www.djazairress.com/fr/latribune/50459>. Consulté le 12/03/2015.
- ZIMU Mourad, « Tadiwennit d umeskar n wamud n tullisin amaynut "Ameddakil" », *Ayamun*, n°53, septembre 2011, [en ligne]. URL : <http://www.ayamun.com/Septembre2011.htm>. Consulté le 13/02/2014.

Annexes

Annexe I

Résumé en tamazight (Agzul)

Ungal, d tawsit tamaynut deg tsekla taqbaylit. Tawsit-a, i wumi qqaren s tefrensist « le roman », teḍbeɛ di tsekla tutrimt¹ deg-i treṣṣa tira d leqrun-aya. Maca, mi tezger zzrubat n tsekla d tmetti tafrensist, ters di tsekla taqbaylit, tessay deg-s izeran, du leqrar, ad tetṭef kra seg tmetti d tsekla-agi i tt-id-yemmugren. D tidet, ungal yuran s teqbaylit ur yemsaḍa ara dima d wudem i as-tefka tsekla tutrimt. Yesdukkel wungal snat n temsal : tutlayt taqbaylit yekkan aḥal di timawit, tezzrareg yer tewsit i d-yekkan seg tsekla niḍen taberranit, yeddin aḥal di tira. Yef waya, aṭas i yettwalin ungal d tawsit tareṭṭalt, meḥsub, yettuḥettem fell-as ad yeddu d yilugan issi yettwassen deg tsekla tutrimt mayef ad yerrez wazal-is. Kra n yimeskaren dya, ttlen ungal deg lqaleb n wungal utrim, xas akken netta s timmad-is, yal tallit d udem i as-tefka tsekla tutrimt. Daymi tabadut n tira taneglant, seg tama n lebni-ines, d tamsalt ilqayen mačči d izli.

Tizrawin iqqnen yer tesleḍt n tewsatin icuban ungal, meḥsub tiwsatin iṣṣan yakan uqbel deg tyermiwin n tira, ilaq ad kkent i temsilt-a seg ubrid iwehhan acku tiwsatin-a, ur zmirent ara ad bnunt iman-nsent ḥala yef leqwaleb i yesbedd utaram imi yal tawsit, mi tezger seg tmetti yer tayed, seg tsekla yer tayed, yettay deg-s ciṭ (tikwal aṭas) wayen yellan deg tsekla-agi i tt-id-iqublen. Dya win ara ikeblen ungal deg kra n yilugan kan yerna iezel-it yef tmetti i t-id-yefkan, ad yemderkal d waṭas n wuguren imi ur yessawaḍ ara ad d-yessemḥalaq i wazal n uḍris s lekmal-is. Daymi tizri yezdin tussna n tmetti akked tedyizt² i yesbedd A. Viala (s tefrensist « la sociopoétique ») d leqdic i yexdem P. Bourdieu yef unnar aseklan³, neḡren-d abrid amaynut di tesleḍt n tewsatin. Beggnen-d belli mkul tawsit, ilaq ad tt-nyer ɛla ḥsab yilugan iseklanen n tmetti-nni deg-i d-tennulfa. Tazrawt i sbeddey, tedda deg ubrid-a imi ɛerdey ad d-gelmey ṣṣifa yettunefken i wungal di tsekla taqbaylit, seg tama n lebni-ines d tedyizt-is, mebla ma yettugemmed yef tmetti taqbaylit d unnar aseklan deg-i d-ilul.

Mi d-iban wungal deg tsekla taqbaylit, ur d-ilul ara i yiman-is imi tasrit taqbaylit s lekmal-is tbeddel udem. Tiwsatin yuran (bḥal tullist d umezgun) uyent azar deg-s deg yiseggasen n 1940, ffuktint deg yiseggasen n 1970/1980 d afella mi akken yekker wawal

¹ Utrim: ayen icudden yer utaram. Ataram, igrew-d timura n Lurup d Marikan.

² Tadyizt, « d tayult di tussna n tsekla, tettawi-d yef lewsayef n uḍris aseklan akken yebyu yili ama deg wayen yeenan tamsalt n tewsit n tsekla ama d lebni n uḍris s timmad-is (taḍersa) ». SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, nebder-it-id uqbel, sbtr.47.

³ Annar aseklan, d tagrumma yesdukklen wid d-yesnulfuyen d wid yeqqaren tasekla (imeskaren, imeyriyen, atg.) d wayen i d-snulfuyen (idlisen n tsekla, azyan, atg.) d wazalen yeqqnen yer tsekla (tifulka d tesnekta). Cf. VIALA Alain, « Sociopoétique », nebder-it-id uqbel, sbtr.175.

yef tmagit d tutlayt tamaziyt. Iswi amezwaru n yimyura seg wannect-a yefferkkek d tisudas: seg tama, ran ad fergen iman nsen yef tsekliwin niđen n unnar aseklan azzayri daymi fernen ad arun s tutlayt yesyalen s tnettīt nsen. Seg tama niđen, byan ad d-beggnen tizemmar n tutlayt taqbaylit mi akka teena tawsit imucaēen deg tsekla n utaram. Rnu yer-s, annar aseklan n teqbaylit ur iħaz ara yef yinurar iseklanen niđen n tmurt n Lzzayer. Yef waya, ulamek tbedd tsekla taqbaylit, ulamek tsuma tisekliwin niđen ma yella ur teeni ara tiwsatin s-way-s ttarunt. Daymi, s tira taneglant, tekker tsekla taqbaylit ad tħazem ula d nettat tasekla tazayrit yuran s tefrensist d teerabt. Ungal akked temsalt n tmagit, ihi, zdin. Akken ula d imyura, yiwen, yiwen, semyafen ad brun i tmedyazt (xas tallit kan) akken ad d-lhun s tira taneglant. Rnu yer waya, amħizwer yer usnulfu n wungalen icudd ula yer lewšayef n tewsit-a. Teγzi-ines, d abayur. Deg-s izemren yimyura ad d-gren wa ad meslen s telqay tikta icudden yer tnettīt ur d-nettubedar deg unnar aserti. Yef wannect-a, ddeqs n yimyura zerrben-d iman nsen yef tmedyazt deg-i d-snulfan tikkelt tamezwarut akken ad bdun tira n wungalen.

Annar aseklan n teqbaylit yesbedd iman-is yef leħsab n tuttriwin i d-yersen deg-s, meħsub tid yeqqnen yer tmagit. Ula d azyan¹ aseklan iqublen tawsit-a, ur yebdi ara yid-sent. Azyan yeqqnen yer wungal, yefreq d lešnaf eħa ħsab tallit deg-i d-iban. Di tazwara, azyan aseklan iger-d yiwen n *yinaw* « *yef wungal* ». Yettuqet deg-s wawal yef ubeddel yuyen timetti taqbaylit d umennuy yellan yef tmagit tamaziyt deg yiseggasen n 1980, ayen yeseljlen talalit n wungal yuran s tmaziyt. Ma yella d tiγuriwin n wungalen i d-ibanen deg yiymisen, deg tesyunin akked anternet, eerdent ad d-sbeggnent ungal iruħen d abađni seg wakken tuget n wayen i d-iteffyen, yeffey-d di tmura tibeħraniyin (ladya di tallit-nni tamezwarut). S tyuriwin-a i yedduri wungal, di tazwara, imi d nutenti ireglen lexšaš n unnar aseklan, ttekkant deg uħami n udlis yuran s teqbaylit. Daymi kra n yimeskaren, akken ad d-slalen aħriret n uzayez yer tyuri n wungal (yer tyuri s tmaziyt s umata), sfentzen s tira n kra n yimyura i srewsen yer tid imucaēen deg umađal.

Armi d iseggasen 2000 d afella i d-yewwi uzyan yiwen n ubrid amaynut. Deg-s, yegget wawal yef yinaw « *n wungal* » d tedyizt-is, meħsub yef yiferdisen igensayen iyef tbedd tewsit-a. Di tuget, seg tesdawiwin d yigezda n tutlayt d yidles amaziγ i d-frurint tezrawin-a. Xas akken tuy takti tamxaleft deg kra deg-sent imi eerdent ad ssegzint assay yellan gar wungal d tewsatın i t-id-yezwaren (tiwsatin n tsekla taqbaylit tamensayt) maca llant tiyađ,

¹ Azyan « *d tasleđt n yidrisen n tsekla. Tasleđt-a, tezmer ad tili yef unamek, yef talya, yef tutlayt. Tezmer diyen ad tili yef wassayen gar yidrisen, yef wassayen gar yidrisen akk d tmetti ney d umezruy, yef wassayen gar tikta d tsekla* ». SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, nebder-it-id uqbel, sbr.42

refdent tarrayin n utaram, zzint yer teslađ tigensayin¹. Ulama llant tid d-yessulin lewsayef n wungal seg tama n tedyizt-is, maena seg wakken qqnent idrisen yer tliisa n tarrayin-a tigensayin, iruđ wazal n uđris am wakken yettnegzay imi lwelha tezzi yer wayen ur neddi ara d tarrayt-agi deg ubdil ad yili umeslay yef wayen i d-yufraren deg yiđrisen. Yef uezal-nni i ezlent ađris yef tagnatin i t-id-yefkan, igemmađ uyur ssawđent mmalen-d lexšaş yuyen kra n yiđrisen d usennef nsen ur nwata ara. Dya seg yiseggasen 2000 d afella i d-yennunet wawal yef uşennef n kra wungalen ur nemqit ara di tmuylı n kra n yimsezyanen². Ttwalin isem n tewsit yersen yef tyellaft tamezwarut n wungalen-a d tđersa³ nsen, ur msadan ara. D tidet, ungal, zegrent-t snat n tđersiwin ur neddi ara deg yiwen n ubrid, armi ula d zżrubat iferqen tawsit yef tayed (am tullist d wungal) đđant-d d tiseyliyin, fflen kra n yiđrisen nnig-nsent. Dya akken llan yiđrisen yeddand d tyessa n wungal utrim, llan wid iderfen fell-as : kra n wungalen đerrsen tikerrisin nsen, sbeddayen s telqay tapsikuluđit n yiwudam, sazzayen anya n tsiwelt, atg. Ma d wiyad, fernen ad ddun deg ubrid imalen yer tullist ney yer tesrit timawit, anda akken inedruyen zerben, ttemseđfaren, tigawin ur ttuqqtent ara, iwudam ur ttureşşan ara deg wakud n tehkayt, atg.

Leqraba i d-ibanen gar kra wungalen akked tullist ney tamacahut, ur tenşib ara di tmuylı n kra yimsezyanen seg wakken leqwaleb n tsekliwin tiberraniyin reşşan deg tmuylıwin nsen armi ur zmiren ad fflen akk-in i tliisa nsent. Yuyal ayen i d-ibanen d amxalef deg wungal, yettuneşsab zun d lexšaş. Maena llan yimeskaren i d-ifergen iman-nsen yef ubrid-a imi i asen-d-iban ur yeskir ara. Di tmuylı nsen, leqraba-agi, d şşifa ara naf di yal tasekla yezzren di tallit n ubeddel. Dya, deg leuđ ad eejley yer uđerref n yiđrisen-a d uđizi nsen yef tewsit n wungal, ilaq ad nadiy yef sebba n tilin nsen d unamek n şşenf n tira-agi.

Imi ungal d tawsit tamaynut di tsekla taqbaylit, mazal ur rkiden ara lsisan-is. Yef waya, ur zmirey ara ad t-sebkey deg yiwen n lqaleb. Tirawin-agi ur « nemsada » ara d şşenf n wungal utrim, ilaq ad tent-nefhem zun d tawwurt gar tewwura i d-ufan yimyura i wugur yellan deg unnar aseklan n teqbaylit: ugur n tira s tutlayt tamaziyt. Seg wakken tawuri n wungal teqqen atas yer tira, yuyal kra n yimyura, ssemrasen isem-agi « ungal » akken ad wehhin sumata yer uđris aseklan yuran s tmaziyt (s teqbaylit), akken tebyu tili tđersa-s. Daymi kra n yiđrisen cuban yer tullisin am *Salas d Nuja*, wiyad yer tmacahut am *Bu-*

¹ Agensay : d ayen yella sdaxel n uđris.

² Amsezyan: win ixedmen azyan.

³ Tađersa, tettban-d deg yiferdisen yessuddusen ađris, ama d ayen yeqqnen yer talya n uđris ama d ayen icudden yer usentel d unamek n uđris. Cf. ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, nebder-it-id uqbel, sbtr.761.

tqulhatin, atg. Dya nnefsusin leqyud n tewsit-a armi, tikwal, iruḥ am akken anamek n « wungal » d «udlis» yezdi, yuḡal d yiwen. Xas akken, ur ilaq ad neezel idrisen-a yef wamud n wungal imi d nutni i d-yemmalen amek i d-tban tewsit-a d wuguren i d-templal akken ad treṣṣi iman-is deg tsekla taqbaylit.

Maca banent-d tewwura niḍen deg wungal. Kra seg-sen, ttakken anzi ugar yer lqaleb n wungal utrim imi sazzayen anya n tsiwelt-nsen s usemres n uglam d yiwenniten, stuqquten tigawin d uglam n yiwudam yebnan s telqay, atg. D acu kan, ur qqinen yimyura yer lqaleb-agi armi idda d tmezla¹ d ugbur i byan ad d-sumren. Yerna yal tawsit, turez yer tsekla deg-i d-tlul, deg-i tmehhez. D amḍiq yettef wungal di tsekla deg-i d-yennulfa ara imeslen ṣṣura-s. Daymi *Lwali n udrar* n Belaid At eli, yuran gar 45/46, iban-d zun d tiqentert gar timawit d tira imi yesbedd iman-is yef tewsit tamensayt (tamacahut) d kra n yiferdisen iressan di timawit i wumi ibeddel umaru udem akken, si tama, ad yessenqed kra yiḥricen n timetti taqbaylit, si tama niḍen, ad iger tasrit taqbaylit deg yiwen n ṣṣenf amaynut iwehhan aṭas yer tilawt, akken ur t-nennum di tmacahut. *Lwali n udrar*, yef akken i d-iban, yebna yef tirit tamezwarut n umaru di tsekla, meḥsub yef tsekla taqbaylit timawit. Annect-a, iban-d ula yer yimyura niḍen. Sya yer da, tiffirent-d kra n lewṣayef n tsekla tamensayt deg wungal: am tsiwelt ixfifen, ineḍuyren izerben, yettemseḍfaren wa sdeffir wa, azal yettunefken i tigawt deg ubdil n yiman n yiwudam, atg. Assay-agi d tsekla timawit d imezgi deg wungal imi tettunehṣab d tasekla tamenzut i buḍnen yimyura, d tirit nsen tamezwarut deg unnar n tsekla.

Maca, di mkul aḍris, ittban-d wassay-agi d amxalef, di mkul aḍris amek yettnessis deg-s. Assay-agi yella ula ma yebdu aḍris qsada d tsekla tamensayt, mi ara s-yebtu s lekmal-is am akken i d-iban deg wungal *Asfel* n R. Sellic yemyehwasen yef tensayit : yebna aḍris-a yef ttxamim n yiwen n uwadem. Tasiwelt deg-s tenneḍ. Tamaziyt, isbedd-itt umaru d awadem. *Asfel*, yeskan-d iman-is d tira tartart, tamxaleft. Annect-a, yedda ula d yiyeblan n tallit deg-i d-iban imi deg yiseggasen n 1980, yettuqqet wawal yef temsalt n tmagit yettunehṣaben d tamsalt tatrart. Aḍris-a, ar iḍ-a, ur yesei tamtilt di tsekla taqbaylit.

Ihi, idrisen imenza yesbedden tawsit n wungal (*Lwali n udrar* akked *Asfel*), ur ddi ara deg yiwen n ubrid. Ur telli d tamawt mewala imi d-temmal addad n yal tasekla (yal tawsit) i d-yettnunuten. Yerna, gar wungal amezwaru d wis sin, zrin ugar n tlatin n yiseggasen. Ula d tignatin i ten-id-yeshulen ur edilent ara. Maena seg yiseggasen n 1980 d afella, imeskaren myegrawen-d yer yiwen ubrid : d abrid n tira taneglant d usenfali n tmagit deg

¹ Tamezla: ayen yeddin d sswab d leeqel. S tefrensist « la logique ».

yidrisen. Mačči yiwen ney sin i t-inudan. D azrar n wungalen i irefden asentel-agi. Ma yella greɣ tamawt yer kra n yiferdisen i d-yennunten deg wungal (aglam ilqayen, asenqed n tmetti, anya n tsiwelt izzayen, lebni n yiman n yiwudam s telqay, atg.), ad afey qqnen srid yer unamek n tmagit. Ur zmirey ad zegley ungal *Nayla* n B. Tazayart deg-i d-izwer umeskar awal yef teqsiɗt n tayri yezdin awadem-a d Mehdi, akken ar deqqal, ad as-yeburu wa ad d-yelhu d umeslay yef tmagit d umezruy. Ney ead *Tafrara* n S. Zenia deg-i asentel n tmagit imessel yal aferdis iyef tbedd teḥkayt : ama d amsawal, ama d awadem ney d adeg. Agbur d talya deg wungal akken kan i ddukkulen, ur ezilen ara. Amsawal n *Tafrara* ur yecbi wiyad. Iḥekku-d, yessegzay, yerna yeggar iman-is deg teḥkayt sya yer da. Inaw-is merɣa iwehha yer tmagit. Mkul aferdis icudd yer wayeɗ, mkul yiwen yessenfalay tamagit. Si tama n uwadem, tuget n yismawen n yiwudam n *Tafrara*, kkan-d seg tutlayt n tmaziyt. Deg uɗris ara, iman n yiwudam d yiggan nsen eɗden, yezda umaru assay gar-asen : iwudam yesɛan ismawen, iwudam yettwagelmen (ama deg tfekka nsen, ama deg tṭbia nsen) s wudem yelhan, wid yegren iman nsen deg umennuy yef tmagit ney llan d imallalen n *Yidir*; sebdaden udem n tmagit *Nekk*¹ (yesdukklen *Azwaw* yelhan d *Umaziɣ*). Ma d wid yettwagelmen s yir udem, ney wid ur nesɛi ismawen, ur nesɛi udmawen, yerna llan d innamaren n *Yidir*, ttwehhi yer *Wayeɗ*.

Asentel n tmagit, ihi, ur yeezil ara yef tedyizt n wungal, yesway-itt, imessel-itt akken i as-yehwa. D acu kan, xas akken yegget wanda i imelles usentel-a aɗris s lekmal-is, llant tedyizin i d-isersen iyeblan niɗen. Deg *Tagrest urɣu*, iwudam uyalen d inagan n tallit n trad n Lzzayer daymi, yal wa s nuba, yeena tasiwelt n teḥkayt. Deg *Ccna n yibzaz*, aybel n umaru d taklut ara yesbedd yef tmetti taqbaylit dya yefren yiwen n umsawal aniri² i d-icemmren i teḥkayt seg beddu yer keffu, yessedday-itt akken yebya, yegza yal tameqqrant, yal tamecṭuḥt yeɗran d yiwudam. Tṭaqa n uglam ittekka deg lebni n ṣṣura n tmetti, d ubeddel i tt-yuyen. Iwenniten n umsawal ggen mačči d kra, deg-sen i fessren yimsawalen isalan yeqqnen yer wazalen ansayen n tmetti taqbaylit, akken ad ttwaferken, ur neggren ara. Iman n yiwudam (isem, aglam, adiwenni) yebna s telqay akken ad ttureṣṣan deg wakud n teḥkayt, akken diyen, ad sbedden leṣnaf n yiwudam yettwehhi yer kra n

¹ « Nekk » d « Wayeɗ » : Sin n wudmawen i yef tebna tmiɗrant n tmagit. « Nekk » yeqqen yer yiferdisen yeenan amdan s timmad-is d tnettut uɣur icudd. Ma d « Wayeɗ » yettban-d mi ara d-yawi umdan awal yef wayen i t-yessemgarden d yimdanen niɗen. Yef waya, snat n tmiɗranin-a akken kan i ddukkulent imi ulamek ad yili wawal yef « Nekk » mebla « Wayeɗ » acku yis-s i yezmer « Nekk » ad yefk azal i tnettut-s, i tmagit-is.

² Amsawal aniri, d amsawal yellan beɣra n uɗris, ur itteki ara deg teḥkayt. Cf. SALHI Mohand Akli, *Asegzawal amezzyan n tsekla*, nebder-it-id uqbel, sbtr. 30.

wudmawen yettwassnen di tmetti taqbaylit (ameynas, tağğalt, t̄taleb/ccix, amedyaz yezzin yer tira taneglant, atg). Maca, ungal, ur yuriz ara kan yer wayen iderrun deg unnar aseklan imi llan yineggalen i d-ifergen iman-nsen yef tedyizin ireşsan uqbel. Daynetta, di lawan deg-i tuget n yimyura enan asentel n tmagit, Ğ. Beneuf, igemmed iman-is fell-as deg wungal-is *Timlilit n t̄yerminwin*. Yura yef tudert n yal ass n kra n yiwudam xas akken tamsalt n tmagit uread teddiz deg unnar aserti. Llant tedyizin yeqqnen ihi yer tsekla s timmad-is d temsal i yef yesmenyaf umaru ad d-yawi awal, mebla ma cuddent srid yer tuttriwin i d-yersen deg unnar aseklan.

Igemmad n tezrawt-a, ssawalen yer yiwet n tamawt : imyura ur kkiren ara i tewsit n wungal s tuqqna n wallen. Safen, s demma, ilugan n tewsit-a akken ad ddmn seg-s ayen yeddand ugbur i ran ad sneeten (am tmagit) d twuri i byan ad as-sweşlen: iban-d wungal d anagi n umezruy n tmetti taqbaylit, d tira yessunuyen udem n tmetti taqbaylit.