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 : Arts, imaginaires et patrimoines amazighs

Présentée par : Samir AKLI

Thème

Les représentations de l'espace dans l'écriture romanesque d'Amar MEZDAD

Sous la direction du :

Professeur Mohand Akli SALHI

Membres du jury :

- KHERDOUCI Hassina, Professeure, Ummto, présidente
- SALHI Mohand Akli, Professeur, Ummto, rapporteur
- RABHI Allaoua, Professeur, Université de Bejaia, examinateur
- ACHILI Fadila, MCA, Ummto, examinatrice
- BERDOUS, Nadia, MCA, Université de Bouira, examinatrice

2022

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de recherche, Monsieur SALHI Mohand Akli, pour ses conseils, sa disponibilité, et tout le temps qu'il a consacré à ce travail. Je veux lui témoigner toute ma gratitude et le remercier pour tout ce qu'il nous a donné pendant la formation doctorale. J'ai beaucoup appris et j'ai eu le plaisir de travailler ensemble. Merci.

J'ai aussi une pensée pour mes enseignants de Littérature de l'université de Bouira pendant les deux années de Master, et de Tizi-Ouzou pendant ma formation doctorale.

Mes remerciements vont aussi à ma famille, parents et frères, qui m'ont toujours soutenu tout au long de mon cursus universitaire et durant ces années de thèse. J'ai, aussi, une pensée particulière pour Perlo, pour son soutien et ses encouragements.

Mes remerciements vont enfin à tous ceux qui m'ont donné un coup de main dans mon travail de recherche : Mustapha Boudjemâa, Achour Hafad, Mouhamed Banouh, à vous tous chacun par son nom, Tanemmirt !

Dédicaces

À mes parents, à toute ma famille ;

Àvec amour et gratitude ;

À Perlo très particulièrement.

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE..... 7

Chapitre I : Préliminaires théoriques sur la notion de l'espace……..... 20

Chapitre II : La description de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad …..……..… 55

Chapitre III : La symbolique de la maison……...…….... 117

Chapitre IV : La représentation de l'espace de la ville…… 168

Chapitre V : Lezzayer **(**Alger) dans les romans de Mezdad…… 190

Chapitre VI : La représentation de l'espace d'exil……..…… 206

Chapitre VII : Les espaces de guerre dans……..……. 226

Chapitre VIII : Les espaces du plaisir……. 258

CONCLUSION GENERALE…… 286

BIBLIOGRAPHIE……... 294

ANNEXES……. 313

TABLE DES MATIERES……... 326

« J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts… De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner, il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. » ***Georges Perec, Espèces d'espace, Paris, Galilée, 1974, p. 122***

Introduction générale

Dans la présente thèse, nous nous proposons d'étudier la représentation de l'espace dans l'écriture romanesque d'Amar Mezdad. Ce travail entre dans le cadre des recherches littéraires dans le domaine de la littérature du monde amazigh.

L'espace, en tant qu'objet d'étude, a été abordé dans de divers domaines de recherches scientifiques. Cette notion a été, et continue de faire objet d'investigation des champs d'étude des sciences exactes et humaines. En vérité, l'espace représente toutes les formes de l'existence humaine, non seulement une étude quelconque et c'est dans ce contexte que A.J Greimas, dans un chapitre intitulé « *Pour une sémiotique topologique*», explique que la notion de l'espace est un résultat, une construction mentale propre à l'homme. Il propose, alors, de faire la distinction entre ce qui est « *étendue* » et ce qui est « *espace* ». Il considère que l'« *étendue* » se présente à l'homme comme une substance, formée par un tas d'objets naturels ou artificiels, que l'on peut sentir grâce à nos facultés sensorielles, alors que l'« *espace* » est une pure construction que l'on obtient après un processus de transformation des éléments formant l'« *étendue* » proprement dite. En cette perspective, Greimas place l'homme au centre de l'équation spatiale ; c'est lui l'axe sur lequel la signification de l'« *espace* » se construit, à travers tous les objets susceptibles de remplir l'« *étendue* ».[1] Pour ce sémioticien, c'est l'homme qui rend l'espace significatif. En effet l'homme et l'espace sont indissociables, à tel point que l'espace devient une construction subjective de l'Être (l'Homme) : *« Si l'espace n'existe que par ce qui le remplit, l'être n'existe que par ce qu'il remplit l'espace »*[2]

L'homme réagit à son environnement, tout comme celui-ci agit sur l'homme, sur sa conscience individuelle, qui reçoit, classe, et donne les interprétations aux choses perçues dans le monde. Dans ce double jeu d'influence de l'homme sur l'espace et de l'espace sur l'homme, il est fondamental, pour nous, de reconnaitre l'espace qui l'environne, et par la suite lui y trouver des repères qui donnent une signification à la place qu'il occupe. Dans cette perspective, l'espace s'offre comme

[1] Greimas, A.J. « *Pour une sémiotique topologique* », in *Sémiotique et sciences sociales* : Seuil, Paris, 1976, p. 129.
[2] MOLES, A.A et Moles, E.R. *Psychologie de l'espace*. Paris : Casterman, 1978, P.19

matériau à travailler, à penser dans le but de dégager ses multiples fonctions : espace comme abri de l'homme, espace à fonctions sociales, économiques, politico-idéologiques, etc.

Partant du fait que l'espace réel est, en soi-même, une construction signifiante, tout autre discours sur l'espace, notamment le discours littéraire, est aussi une construction signifiante. De son coté, la théorie littéraire n'a pas manquée de s'interroger sur l'espace, tout particulièrement dans l'univers fictionnel. Ainsi, les travaux effectués par M, Bakhtine[1], M, Butor[2], Y, Lotman[3], H, Mitterand[4], R, Bourneuf[5] et beaucoup d'autres, rendent compte de l'importance de l'espace dans le monde littéraire et témoignent de l'importance que chaque critique accorde à cet élément fondamental dans la création littéraire.

Il apparait donc que le discours littéraire sur l'espace se présente comme un terrain de prédilection de toutes sortes de significations psychologiques, sociologiques, esthétiques ou autres. Et il faut noter que c'est la complexité des relations entre le fait littéraire et la spatialité qui a engendrée une sorte de fécondité des discours critiques portant sur les représentations spatiales, malgré le fait que, par rapport à la temporalité, l'espace a été pendant longtemps marginalisé. Ce propos, n'est pas un jugement personnel, mais bien au contraire, il est une attitude qu'on a souvent constatée dans les écrits critiques ou théoriques sur la notion de l'espace en littérature.

Ainsi dans un ouvrage collectif, intitulé *Topographie romanesque*, on lit dès la première page les phrases suivantes :

---

[1] BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie de roman*. Paris : Howard, 1978

[2] BUTOR, M. *Le génie du lieu.* Paris : Éditions Grasset, 1958 et principalement dans *Essai sur le roman*. Paris : Gallimard, 1964

[3] LOTMAN, Y. *La sémiosphère*. Dulim : limages, 1999

[4] MITTERAND, H. *Le discours du roman*. Paris : P.U.F, 1980 ; *Le regard et le signe : Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : P.U.F, 1987, et dans L'illusion *réaliste, de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1996

[5] BOURNEUF, R. « *L'Organisation de l'espace dans le roman* », in *Études littéraires*, 1970, vol. 3, No1, Québec, P. 77-94, et dans, *L'univers du roman.* Paris : P.U.F, 1995

Introduction générale

> « *L'espace a longtemps été le parent pauvre des études littéraires, où il n'a véritablement fait son apparition qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le domaine ayant alors été durablement investi par les analyses d'inspiration bachelardienne mais relativement délaissé par le structuralisme, c'est surtout dans le dernier quart du siècle que l'intérêt pour la représentation spatiale s'est graduellement, accru. Durant cette période, le constat d'un manque en la matière est régulièrement réitéré que les études de type régionaliste - consacrées à tel auteur, tel genre ou telle période - peinent à combler. C'est que le domaine est vaste (…) les liens qui unissent espace et littérature sont d'une extrême richesse* »[1]

Ce constat établit clairement que le retard dans la prise en considération de la catégorie de l'espace, comparativement à celle de la temporalité, est dû essentiellement à des prises de position théoriques (l'emprise structuraliste sur la réflexion) et que l'ouvrage de G, Bachelard[2], *La poétique de l'espace*, est inaugural d'un renouveau théorique.

De son côté, dans *L'illusion réaliste de Balzac à Argan,* H, Mitterrand appuie, au sujet de l'espace romanesque, ce constat en déclarant qu'il était « *un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces années dernières les travaux sur les personnages, sur la logique narrative, sur le temps ou sur l'énonciation (…)* »[3]

En 1983, J.P, Goldenstein, (*Pour lire le roman*)[4], R, Bourneuf *(L'Organisation de l'espace dans le roman, 1970)*[5] et M, Issacharoff (Qu'est-*ce que*

[1] CAMUS, A et BOUVET, R [dir.], *Topographies romanesques*. Québec/Rennes : Presses de l'Université du Québec/Presses de l'Université de Rennes (Interférences), 2011, P.9
[2] BACHLARD, G. *La poétique de l'espace*. France : P.U.F, 1959
[3] MITTERAND, H, *L'illusion réaliste, de Balzac à Aragon*. Paris : PUF, 1996, P. 50
[4] GOLDENSTEIN, J.P. *Pour lire le roman*. Bruxelles : Duculot, 1983, P.101.
[5] BOURNEUF, R. *Op. Cite*.

l'espace littéraire ?, 1978)[1], ont déjà signalé que les études sur la spatialité dans le domaine de la littérature, sont pauvres et nouvellement entamées.[2]

Néanmoins, les volontés déployées pour l'étude de l'espace, notamment au cours des dernières années, du siècle précédent, sont aussi bien remarquables. Plusieurs ouvrages et colloques ont été consacrés à ce sujet et plusieurs spécialités de différentes disciplines se sont intéressées à l'étude de l'espace dans les textes littéraires, dans le but de développer les théories et les pratiques sur l'espace en littérature[3].

Par ailleurs, l'espace romanesque peut être abordé à partir de plusieurs angles d'attaque. Ces critiques littéraires, que nous avons cité ci-dessus, ont bien réfléchi sur les différentes méthodologies pour étudier les dimensions de l'espace dans l'œuvre romanesque[4]

---

[1] ISSACHAROFF, M, «*Qu'est-ce que l'espace littéraire ?* » in *L'Information littéraire*, mai–juin, 1978

[2] En étudiant l'espace littéraire, M. Issacharoff (*Ibid., P.117*) considère que l'étude de la spatialité est un élément neuf dans le domaine des études littéraires, c'est pourquoi il estime que, pendant cette époque, la conceptualisation de l'espace dans le monde de la théorie littéraire reste vague et confuse, selon lui, par rapport aux efforts déployés pour la théorisation de la temporalité, les études sur l'espace restent *« embryonnaires* ». Le constat de ce dernier précise que les études sur l'espace en littérature constituent un nouveau champ d'investigation, par rapport aux questions relatives à la temporalité, qui ont pris une bonne allure dans ce domaine. R. Bourneuf, *(Ibid.,* P 77-79*)* a également expliqué que les interrogations sur l'espace ont été posées par *G.* Genette dans *Figure II,* publié en 1969. Il estime que la conception genettienne de l'espace littéraire demeure proche de son sens littéral, selon lui, Genette nous a juste rendu compte des relations qui existent entre la littérature et l'espace. Il juge ainsi, que l'ensemble des travaux réalisés jusque-là n'ont pas étudié l'espace en tant qu'élément constitutif du roman. Il précise à ce sujet, que les ouvrages critiques sur le genre romanesque présentent une lacune non explicable en termes du nombre de la bibliographie traitant la notion du temps en littérature, il cite les travaux de Pouillon, de Mendilow, Georges Poulet et de ses épigones, alors qu'il signale le manque d'une étude, d'ensemble, qui porte sur la notion de l'espace dans la littérature narrative.

[3] Voir chapitre I, PP. 25-58

[4] R. BOURNEUF, qui a été l'un des premiers, à signaler le manque des études sur l'espace en littérature a essayé de définir les fonctions de l'espace dans le roman, à partir de l'étude de ses rapports avec les autres constituants du roman : « *Essayons en une troisième étape de définir approximativement les fonctions de l'espace en l'étudiant dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman.* » (*Ibid.,* P.87), et c'est dans la même démarche méthodique, qui consiste à traiter l'espace en considérant ses rapports avec les autres éléments constitutifs du roman, que H. Mitterand *(L'espace et le sens,* 1985, P. 9-10) et M. Issacharoff *(L'espace et la nouvelle*, 1976, P.18), s'inscrivent. Pour étudier l'espace dans le roman, J-P. Goldenstein, (*Pour lire le roman*, 1983, P. 105) propose d'interroger l'espace en posant trois grandes questions qui touchent respectivement, en premier lieu, à la géographie du roman, en posant pertinemment la question « *Où se déroule l'action ?* » Et à la représentation de l'espace, en posant la question : « *Comment l'espace est-il représenté ?* », et en dernier lieu, chercher à comprendre « *Pourquoi l'auteur (le romancier), a fait recours à une telle technique ?* ».

Dans tous les cas de figure, il faut considérer cette composante romanesque depuis une étude d'ensemble qui consiste à traiter l'espace en tant que partie intégrante dans le roman, et qui s'inscrit dans un processus de changement du sens, à travers ses relations avec le personnage, le temps, la logique des actions, les effets de description, son rapport avec le réel, ou en rapport avec d'autres aspects de la création littéraire.

Problématique

Partant du fait que les liens qui unissent « *Espace* » et « *Littérature* » sont d'une extrême richesse et que les modèles d'analyse proposés sont également assez riches, nous voulons étudier la représentation de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad.

Le roman, plus que tout autre genre, accorde aux représentations spatiales une place prépondérante. J. Weisgerber, insiste sur l'importance de l'élément spatial dans la littérature narrative et il le considère comme une matière primaire du texte romanesque. Selon lui, l'espace dans le roman développe des rapports très intimes, non seulement avec les points de vue, mais aussi avec le temps de l'intrigue, avec toutes les questions relatives à la stylistique, à la psychologie, à la thématique… à tous les éléments de bases structurant la création littéraire, étant une production du langage[1].

Dans la même perspective et à propos de l'importance de l'espace romanesque ainsi que son caractère fondamental dans toutes élaborations romanesque, H, Mitterand, souligne : *«C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi autant qu'un quid ou d'un quando*[2] *; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité.»*[3]

[1] WEISGERGER, J. *L'espace romanesque*. Lausanne : L'âge d'homme, 1978, P.19
[2] Ubi, Quid et Quando sont des mots d'origine latine, ils signifient respectivement : *Ubi* veut dire le lieu, le Où ou l'endroit ; *Quid* est le synonyme du mot Quoi en Français et le mot *Quando* veut dire aussi, Qaund ? Ou à Quel moment ?
[3] MITTERAND, H. *Le discours du roman*. Paris : P.U.F, 1980, P.194

Dans ce sens, l'espace romanesque n'est pas qu'un ensemble d'objets, de lieu ou un paysage décoré, mais c'est là que se croisent, se mêlent et souvent s'affrontent toutes les représentations. C'est là que se rencontrent, cohabitent les imaginaires, collectifs ou individuels, et les symboles qui pèsent dans toute création littéraire. Aussi l'espace romanesque joue, de point de vue poétique, le rôle de ciment avec quoi se fortifie la trame narrative du roman. C'est une figure poétique signifiante, qui se met au service de cette écriture révélatrice d'imaginaire singulier qui à son tour détermine toute l'histoire d'une société ou d'une littérature, «*L'espace dans un roman est plus que la somme des lieux décrits*»[1], en effet, la fonction principale de l'espace dans la fiction est de permettre à l'intrigue de se développer dans le récit.

Certes, du point de vue esthétique, l'espace sert de décor à l'action, dans la mesure où les beaux paysages et les beaux endroits extasient et attirent l'admiration du lecteur. Mais au-delà de cette fonction, et principalement, l'espace romanesque interprète d'une façon ou d'une autre la psychologie des personnages et il nous renseigne sur l'époque et le milieu social où le romancier a préféré faire évoluer son intrigue. Entre autres, l'espace a une visée symbolique, lorsqu'un lieu fictif est inspiré d'un espace réel, géographiquement et symboliquement repérable. On entend par le concept "*géographie du roman*[2]" le lieu où l'action s'est déroulée, son encrage topographique où l'action des personnages est située. En ces termes, « chaque roman comporte une topographie spécifique qui le distingue des autres romans »

À cet aspect géographique de l'espace romanesque, Goldenstein évoque l'aspect symbolique de l'espace dans le roman, en soulignant que le romancier présente aux lecteurs un espace réel de l'action ou un espace qui est à l'image de la réalité[3] , il estime que, dans la représentation de l'espace romanesque, on cherche à savoir comment l'espace est-il représenté. Ainsi, la lecture d'une histoire racontée dans un roman, nous conduit d'une façon systématique et volontaire à vérifier, par comparaison, la similitude entre l'espace de l'action narrée et l'espace réel, qui occupe une image bien déterminée dans l'esprit du lecteur. Cette interprétation que pourrait avoir l'espace romanesque mène le romancier à penser comment évoquer

[1] BOURNEUF, R. *Op.cit.,* P. 94
[2] Ce concept est proposé par Goldenstein, J.P, dans *Pour lire le roman, Op.cit.,* P. 105
[3] *Ibid.,* P. 105

cette catégorie, si condensée en sens, et aussi à considérer la place importante qu'elle occupe dans le jeu de représentation.

Partant de ces deux aspects, géographie et symbolique, de l'espace du roman, tout lecteur attentif de l'œuvre romanesque de Mezdad se rend compte que l'espace, dans l'ensemble des textes, se présente sous sa forme matérielle, comme lieu bien déterminé qui définit l'emplacement géographique de l'action : ville ou compagne (village, maison, montagne, maquis, bar, café), pays d'origine ou d'exil, etc. et sous forme symbolique qui représente ces lieux à travers des images (du bonheur ou du malheur, de paix ou de guerre, de liberté ou d'emprisonnement, d'aisance ou de souffrance, de protection ou d'agression, …) ; ces images sont traduites par l'action elle-même, par les personnages ou par les voix narratives.

Dès lors, la question principale qui se pose consiste à s'interroger sur la teneur et la portée symbolique des espaces dans l'ouvre romanesque de Mezdad. Autrement dit, nous cherchons à saisir ce que représentent les espaces dans les romans de cet auteur.

Le fond de cette étude s'articule autour de l'hypothèse que l'espace dans les romans de Mezdad, n'est pas seulement l'ancrage géographique où se déploient les actions des personnages, mais nous soutenons que ce romancier installe ses personnages dans des espaces réels, aux seins desquels des réalités sont encodées, réalités de tout un pays, l'Algérie et la Kabylie. Dans ce contexte, l'univers spatial pour Mezdad est un moyen, un élément romanesque qui représente à la fois son propre imaginaire mis en écriture et celui du monde qui l'entoure. L'intérêt de notre démarche consiste à mettre l'accent sur la manière du romancier à pointer l'importance des espaces à travers sa localisation géographique, que ce soit dans le milieu villageois ou dans le milieu urbain. Il s'agit ainsi, de souligner la signification symbolique des espaces et la manière dont les personnages investissent les lieux, et l'influence qu'exerce l'un sur l'autre dans un processus de représentations diverses de l'espace fictionnel en relation avec le réel. Nous précisons que notre objectif ne se limite pas uniquement à un travail de pointage ou d'inventaire des lieux dans les romans, car dans ce corpus, les espaces constituent un vecteur essentiel depuis lequel

Mezdad manifeste sa singularité d'évoquer l'espace romanesque, du point de vue sémiopoétique.

Choix et présentation du corpus

Le choix de ce corpus se justifie par le fait que Mezdad est un écrivain prolifique (jusqu'à présent : cinq romans, un recueil de nouvelles et un recueil de poésie) ; il met sa plume au service de la littérature kabyle, notamment romanesque[1]. Notre intérêt de vouloir étudier les publications romanesques de cet écrivain relève tout d'abord d'une motivation personnelle, qui s'explique par l'amour de lire le genre romanesque en général et de Mezdad en particulier. Ce sont les thèmes, son engagement intellectuel, la présence d'une âme d'une littérature kabyle, sa langue simple et courante, son attachement à une néologie réfléchie et adaptée qui nous motivent à étudier ses romans. De plus, l'écriture romanesque de Mezdad, nous intéresse de part son caractère militant, pour l'identité linguistique et culturelle amazighes, une littérature d'engagement contre les manœuvres politiques d'un système totalitaire. Elle est une œuvre remarquable, de part sa qualité littéraire, de fait que cet écrivain, appartient à une génération d'écrivain appelée, *Génération de Défense et d'Illustration de la Langue et de la Culture berbères*, dont le rôle oscille entre la revendication identitaire, linguistique et la création littéraire proprement dite.

Depuis 1990, Mezdad n'a pas arrêté d'écrire des romans. Nasserdine Ait Ouali le considère comme étant l'un des romanciers qui ont pris le premier relais[2], après le précurseur, Belaid Ait Ali *(Lwali n udrar 1946)* et les pionniers, Rachid *Alliche (Asfel 1981, Faffa 1986)* et Said Saâdi (*Askuti* 1983), de l'écriture romanesque kabyle, « *La longévité relative d'Amar Mezdad comme auteur est*

[1] En étudiant la production romanesque kabyle, D. Abrous , *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, Paris, Inalco, 1989, P.32, et M. A. Salhi, *Étude de littérature kabyle*, Algérie, Enag, 2011, P.81, affirment que la naissance du roman kabyle est un phénomène littéraire récent. De son coté, Sadi, N, *Problématique de l'écriture romanesque « en » kabyle*. Thése de Doctorat, dir, Salhi Mohand Akli, Tizi-Ouzou, 2019, PP.8-9, précise que « *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 kabyle (…) 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. »*

[2] AIT OUALI, N. *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014).* Algérie : L'Odyssée, 2015, P.51

unique parmi les romanciers kabyles : il n'a pas cesser d'écrire et de publier depuis son premier roman Iḍ d wass »[1].

Aussi, nous avons choisi de mener notre étude sur la littérature romanesque de Mezdad non parce qu'elle est moins ou plus explorée[2], mais parce qu'elle forme un terrain favorable pour des études sémiopoétiques. Ce genre d'œuvre attire notre attention pour ses « accents » qui pointent les sociétés dans toutes les dimensions : historique, politique, culturelle, artistique.

La conception de l'espace revêt d'une place importante dans la compréhension d'une œuvre littéraire, plus pertinemment dans le genre romanesque, qui d'ailleurs, le plus analysé en raison de son épaisseur symbolique. En effet, l'une des motivations principales qui nous a, aussi, conduit à choisir les romans de Mezdad, c'est le fait qu'ils peuvent être qualifiés comme étant des romans qui reflètent le vécu, à travers des images réalistes, en abordant plusieurs thématiques, à partir des espaces bien particuliers, selon un rapport très solide sur le plan de représentativité. Nous citons ici, juste comme exemple, la thématique de la guerre en rapport avec l'espace de la montagne ou du maquis, la thématique de l'exil évoquée

[1] AIT OUALI, N. *Op.cit.* , P. 121

[2] L'état de la recherche sur la production romanesque Kabyle gagne de plus en plus le terrain dans le milieu universitaire. Depuis l'étude de D. Abrous en 1989, sur la production romanesque kabyle, sur les romans *Asfel, Fafa et Askuti*, son objet d'étude porte sur les conditions socio-littéraires du roman dans le champ littéraire kabyle, plusieurs autres recherches ont été réalisées principalement dans des travaux de Magister et de Doctorat. Les romans de Mezdad ont également fait l'objet d'étude de recherches universitaires : thèses, mémoires et articles scientifiques. Concernant les thèses de doctorat on peut citer l'étude de A. Ameziane, Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle, Inalco, 2008. L'objet de cette étude est de décrire certains aspects de renouvellement de la littérature kabyle, dont fait partie le roman *Iḍ d wass* de son corpus d'analyse. Il faut rappeler que ce chercheur, en 2002, dans une étude de DEA, a également travaillé sur les formes traditionnelles dans le roman Kabyle à l'Inalco. Le discours narratifs dans la trilogie de Mezdad (*Iḍ d wass, Ass-nni, Tagrest uryu*) est l'objet d'étude de la thèse de doctorat (2015) de F. Achili, qui a aussi, dans son mémoire de magister (2002), analysé le discours narratif du roman *Iḍ d wass*. Récemment, de son coté, N. Sadi dans sa thèse intitulée *Problématique de l'écriture romanesque « en » kabyle*, Université de Tizi-Ouzou, 2019, intègre dans son corpus d'analyse le roman *Tagrest uryu* de Mezad. Cette étude répond à des questionnements génériques qui concernent la production romanesque kabyle et répond ainsi à un besoin de décrire et d'interpréter l'élaboration de cette forme générique nouvelle dans le champ littéraire kabyle. On peut mentionner aussi les autres mémoires de magister qui ont travaillé sur les romans de Mezdad, à l'instar des études menées par N. Berdous (2001), Fadila Hacid (2008) et N. Bellal (2011). En 2015, N. Ait Ouali publie son livre critique *L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014)* dans lequel il propose l'analyse d'un certain nombre de romans et de nouvelles, dont fait partie les œuvres de Mezdad. Cette étude retrace, en quelque sorte, l'évolution de l'écriture romanesque kabyle et ses caractéristiques depuis la parution de premier roman kabyle dans les années 40 jusqu'à 2014.

en rapport avec l'histoire de migration en France, le statut social de la femme en relation avec l'espace de la maison, etc. Cette caractéristique de mettre en rapport des thématiques bien particulières avec des lieux bien spécifiques est un choix littéraire récurrent dans tous les romans qui constituent le corpus de notre étude. Nous précisons que ce n'est pas le rapport entre les thèmes évoqués et les espaces, qui nous intéresse beaucoup plus, mais plus profond que ce rapport, c'est les valeurs symboliques de l'ensemble des espaces romanesques en relation avec la société et le monde qui constitue la matière grise de son écriture romanesque.

D'un autre point de vue, les romans de Mezdad racontent des histoires déployées dans des espaces repérables, *Tamurt* (l'Algérie et la Kabylie), le village kabyle, la ville dans son image authentique, des lieux nommés, décrits, réels ou symboliques. Ces espaces jouent un rôle important dans la configuration de la trame narrative de chaque texte, et s'additionnent au bloc condensé du sens. Mezdad donne à ses espaces romanesques des marques de vie de toute une société, reflétant l'âme d'une culture, d'un peuple, d'un pays, de son histoire et de son devenir. C'est ainsi, que le thème de la révolution, de la revendication identitaire, de mariage traditionnel ou moderne, de divorce, de terrorisme, de l'émigration, sont tous évoqués à partir des espaces, chargés de symboles. Les textes de Mezdad sont, donc, choisis pour toutes ces spécificités et pratiques romanesques.

Nous soumettons à l'analyse cinq romans publiés sur une période de 25 ans, depuis la première publication romanesque en 1990, jusqu'à la dernière, parue dans les librairies en 2015.

Amar Mezdad, est médecin de profession, né à la fin des années 40 en Kabylie. Il a eu son BAC au lycée Amirouche à Tizi-Ouzou. C'est à l'université d'Alger qu'il a eu son diplôme en science de la médecine. Son amour et son attachement à sa langue maternelle et à sa culture ont fait de lui l'un des premiers militants de la cause berbère. Par sa plume, il exprime les maux de la société kabyle et lutte pour promouvoir Tamazight dans le rang qu'elle mérite. Son œuvre est prolifique, un recueil de poésie (*Tafunast igujilen*) en 1978 marque son début de

chemin comme écrivain. De 1990 à nos jours il a publié cinq romans et un recueil de nouvelles (*Tuɣalin*, en 2003).

L'avantage d'étudier l'ensemble de cette œuvre romanesque consiste à rendre compte de l'évolution de l'écriture spatiale dans tous ces romans publiés jusqu'à nos jours, ses choix spécifiques d'espace, c'est, en quelque sorte, suivre le cheminement d'écriture de l'espace de l'action, en lui-même, et sa symbolique. Une importance qui oscille en premier lieu sur l'espace villageois, puis qui se penche vers une tendance retournée à l'espace urbain, surtout dans les deux derniers romans, *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* et *Yiwen wass deg tefsut*, publiés en 2014. Le fait de soumettre ces romans à l'analyse va nous permettre de les déceler et de les situer dans le champ littéraire kabyle contemporain.

Méthodologie et plan de travail

Partant du principe que tout texte littéraire englobe un certain nombre d'indices textuels interprétables et de la perspective qui prend le texte, en lui-même, comme une construction poétique, nous chercherons à traiter notre problématique en adoptant une démarche méthodologique qui se veut essentiellement analytique du point de vue tendanciellement sémiopoétique.

Nous nous appuierons essentiellement sur les travaux de Gaston Bachelard qui propose, dans son ouvrage *La poétique de l'espace*[1], d'étudier l'espace comme un objet porteur du sens. L'approche bachelardienne, s'intéresse à l'espace à travers les images et les symboles qui l'accompagnent, elle l'explore étant un lieu matériel produit de l'imagination, un lieu référentiel et de représentations, tout simplement, un espace qui se vit, et « *Il est vécu, non pas dans sa positivité mais avec toutes les partialités de l'imagination* »[2]. Notre analyse s'enrichira en convoquant d'autres réflexions critiques ou théoriques abordant la notion de l'espace en littérature, notamment, celles qui évoquent la symbolique de l'espace, comme les travaux de Mitterand, de Butor, de Bourneuf et de Goldestein.

[1] BACHLARD, G. *La poétique de l'espace*. France : P.U.F, 1959
[2] *Ibid.*, P.17

Cette étude est organisée en chapitres. Le premier chapitre sera consacré à l'élaboration d'un arsenal théorique autour de la notion de l'espace. Intitulé « *Préliminaires théoriques sur la notion de l'espace* », il propose une synthèse sur le concept de l'espace en littérature, et dans certaines disciplines intéressées par la spatialité. Cet arsenal conceptuel sur l'espace va servir à l'analyse qui sera faite dans les chapitres qui structurent notre étude.

« *La description de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad* », est l'intitulé du deuxième chapitre. Outre une présentation sommaire des cinq romans, il esquissera les procèdes descriptifs dans l'œuvre romanesque de Mezdad. À un autre niveau de l'analyse nous nous intéresserons à la description en rapport avec le rythme du récit à travers toute l'œuvre de notre corpus.

Dans la structure des six chapitres qui suivront ces deux premiers, nous regroupons l'analyse de la symbolique des différentes catégories des espaces dans l'ensemble des romans. Nous examinerons d'abord la symbolique de la maison (Chapitre 3), puis celle des espaces citadins et la ville d'Alger (Chapitres 4 et 5) ; nous étudierons aussi la représentation de l'espace d'exil (Chapitre 6). Dans la même perspective d'analyse les deux derniers (chapitres 7 et 8) feront l'objet d'analyse de la symbolique des espaces du plaisir et des espaces de guerre.

Chapitre I : *Préliminaires théoriques sur la notion de l'espace*

Introduction

Comme nous l'avons déjà signalé, la notion de l'espace est plurivoque. Jusqu'à nos jours le mot « *espace* » continue de faire couler de l'encre dans le but que les chercheurs arrivent à bien décliner ses fonctions et préciser sa conception. L'espace est selon H. Lefebvre : « *voué à l'hétérogène* ».[1] Plusieurs disciplines scientifiques mettent dans leur centre d'intérêt la représentation de l'espace. À titre d'exemple on peut citer, en premier lieu, la géographie, l'anthropologie, l'astrologie, la physique, la littérature, les mathématiques, et beaucoup d'autres branches scientifiques de domaines d'études divers. De ce fait, la notion d'espace se présente comme étant pluridisciplinaire ou plutôt transdisciplinaire.

Il n'est pas étonnant que depuis longtemps l'espace a été souvent associé à la géographie, science de globe et de topos, par excellence, comme c'était toujours le cas pour la notion du temps, associée à l'histoire. Cependant, il faut tenir compte, que la notion d'espace reste floue de point de vue de sa définition,[2] malgré le fait que la géographie soit l'une des premières spécialités de l'espace. D'ailleurs c'est rare où on trouve des géographies qui se sont prises en accord dans la question de la signification du concept « *espace* ».

Intuitivement, la notion d'espace est bien perceptible par tout le monde, chacun comment sa psychologie lui représente l'espace. Dans la réalité, l'espace nous met en relation, les uns les autres, dans un univers plein de choses et d'objets, ce qui fait que cet espace peut être présenté par de multiples façons :

> « *L'espace est manifesté en tant que réalité immanente. Il structure les relations entre les êtres et les choses. Chacun de nous s'identifie à un*

[1] LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1986, P.70
[2] SCHEIBLING, J. *Qu'est ce que la géographie ?* Paris, Hachette, 1994, cité par MEKE, M. , « *L'espace : introduction* », in L'espace / Sous la dir.de MEKE, M, Abidjan : 2016, P.9

espace sur les plans cognitif, objectif, rêvé …De ce fait l'espace peut être pris comme territoire, domaine, étendue, liberté, texte ».[1]

À vrai dire, il n'y a pas une définition définitive et univoque de la notion d'espace, chaque discipline conceptualise la spatialité selon sa propre logique épistémologique et sa démarche méthodologique.

À ce propos M. Meke écrit :

« *La connaissance d'un concept, la définition qu'on en donne est spécifique à une science donnée, à la discipline qui l'utilise et de ce fait, il n'est pas nécessairement toujours possible de la transposer telle quelle dans une discipline voisine. On en déduit, alors, que ce que « espace » signifie en topologie, en géographie ne veut pas forcement dire la même chose en littérature ; la portée sémantique du concept variant selon que l'on passe d'un domaine de connaissance à un autre* ».[2]

Dans cette perspective, l'espace, étant un mot polysémique, peut avoir un sens physique, perceptible et aussi un sens virtuel, immatériel. Dans ce cas, ces termes de territoire, de lieu, de place, d'étendue ou autres, peuvent être tous associés à la notion « *espace* ».

Nous commençons ce chapitre par définir ce que nous entendons, en juste, par le mot « *Espace* ». Il s'agit, ici, de rendre compte de la conception de l'espace dans le domaine de la littérature et même dans certaines disciplines préoccupées par la notion de l'espace, cela ne veut pas dire que nous allons les évoquer dans le détail. Puis, dans un second lieu nous allons dresser un récapitulatif sur la notion d'espace dans le monde de la critique littéraire. L'objet de ce présent chapitre nous conduira à comprendre et à saisir d'une manière générale la notion de l'espace et la manière dont la littérature ou bien entendu la critique littéraire l'aborde, étant élément textuel et objet de sens.

---

[1] MEKE, M, « Langue et représentation spatiale chez Barbey d'Aurevilly », in *En-Quête* N°1, Abidjan, PUCI, 1997, P.52

[2] MEKE, M. , « *L'espace : introduction* », in L'espace / Sous la dir.de MEKE, M, Abidjan : 2016, P.10

Les questions importantes qui nous permettront de pointer l'importance de ce chapitre, sont, donc, les suivantes : *Qu'est ce que l'espace ? Que recouvre-t-il ? Comment l'espace est traité et considéré dans les domaines de la critique littéraire ?*

1. Définition de l'espace

Le mot « *espace* » est d'origine latine, « *spatium* », ce mot a deux significations, il désigne, l' « *arène* », les « *champs de courses* » et la « *durée* ». Comme nous l'avons déjà signalé ci-dessus, la problématique de l'espace, depuis des siècles, avait retenue l'attention des philosophes dans toutes les civilisations qu'avait connue l'histoire de l'humanité : grecque, latine, arabe, et jusqu'à la naissance de la pensée scientifique, dite moderne. Le mérite des premières réflexions sur la notion d'espace revient à la philosophie. De Platon à Newton, l'espace est considéré d'une manière classique, sa conception gravite sur l'idée de positionnement, c'est-à-dire son sens est proche de l'idée de région ou de pays. Platon développe sa théorie de l'espace dans son ouvrage Le *Timée*.[1]

Les termes *Chôra* (espace) et *Topos* (lieu) sont des concepts fondamentaux de l'ontocosmologie expliquée dans *Timée*. À l'égard de l'emploi de ces deux concepts dans *Timée*, J-F. Pradeau conclu :

> « *La destination des deux termes dans le Timée semble maintenant suffisamment claire. Topos désigne toujours le lieu où se trouve, où est situé un corps. Et le lieu est indissociable de la constitution de ce corps, c'est-à-dire aussi de son mouvement. Mais, quand Platon explique que chaque réalité sensible possède par définition une place, une place propre quand elle y exerce sa fonction et y conserve sa nature, alors il utilise le terme chôra. De topos à chôra, on passe ainsi de l'explication et de la description physique au postulant et à la définition de la réalité sensible (…) on distingue ainsi le lieu physique relatif de la propriété ontologique qui fonde cette localisation. Afin d'exprimer cette nécessaire localisation des corps, Platon a recouru au terme de chôra, qui signifie justement*

[1] PLATON, *Timée*, traduction de Emile Chambry, Bibliothèque électronique de Québec, Coll philosophie, vol 8 :version1, 01

l'appartenance d'une extension limitée et définie à un sujet (qu'il s'agisse du territoire de la cité, ou de la place d'une chose) »[1]

Nous retenons, que le terme « *Topos* » correspond au lieu « Où est-ce ? » alors que le terme « *Chôra* » relève des questions un peu plus complexes et d'une signification profonde, de fait que dans « *Chôra* » la question est basée sur le pourquoi « *Pourquoi donc cet où* ?».

Aristote, conçoit l'espace comme conséquence du mouvement, selon lui la nature est « *principe de mouvement et de changement* ».[2] Aristote nie l'infini, le vide, il considère l'espace comme étant une chose matérielle, c'est pour cela qu'il a toujours cherché à savoir si l'espace est fini ou infini[3]. À propos de la notion d'espace chez Aristote, Patočka confirme que Aristote ne préoccupe plus de l'espace, mais uniquement de lieu, il écrit à cet égard :

« *Il y a eu également, dans l'histoire de la pensée, des tentatives pour restreindre les spatialités spécifiques, notamment à la catégorie du lieu. Aristote (…) se borne (dans la physique) à expliciter l'essence du lieu, à réfuter l'opinion selon laquelle un espace autonome (en l'occurrence, l'espace vide) pourrait posséder l'existence* »[4]

Aristote, réfute l'idée d'un espace vide absolu, il accepte ce concept (*espace vide*) que dans la géométrie, en revanche il écarte fortement son existence en réalité. D'âpres Patočka, Aristote cherche à démontrer que : « ce *qu'il y a d'effectivement réel dans l'espace c'est le lieu, qui est une détermination de l'étant concret* »[5]

Les philosophes ou les scientifiques qui ont travaillés sur l'espace ont également proposés des raisonnements souvent différents concernant la définition de cette notion. On trouve des conceptions de l'espace remarquablement différentes

[1] PRADEAU, J.F, « *Etre quelque part, occuper une place. Topos et chôra dans le Timée* », in *Les études philosophiques*, 1995, 3,375-400, P. 396
[2] Aristote, *physique*, traduction de Pellegrin P, Garnier Flammarion, 2000, P. 159
[3] PATOČKA, J « *L'espace et sa problématique* » Trad, E, Abrams, in *Qu'est ce que la phénoménologie ?* Grenoble, J, Millon, 1988, P.36
[4] *Ibid.*
[5] ARISTOTE, *Ses devanciers, ses successeurs*, trad, E.Abrams, Paris : Vrin, 2011, P.265

chez Descartes (1596-1650), Spinoza (1632-1677), Newton (1642-1727) ou Leibniz (1646-1716). À part Spinoza, ces philosophes étaient aussi des physiciens et des mathématiciens.

Descartes, expose ses conceptions sur la notion d'espace dans ses écrits. Dans son ouvrage « *Principes* », il nous incite à imaginer un corps et puis penser à l'espace qu'il occupe, selon lui : « *Il sera aisé de reconnaitre que la même étendue qui constitue la nature du corps, constitue aussi la nature de l'espace »*[1]. Pour lui l'espace est le « *lieu intérieur* » comme le corps et le lieu de l'âme. Tout ce qui est étendu à l'extérieur du corps le considére comme « *lieu* »[2]

Dans « De *la gravitation* »[3] Newton explique que c'est en critiquant la conception cartésienne de l'espace qu'il est arrivé à construire sa théorie sur la loi de gravitation, en partant du fait que la gravite est l'une des facultés de la corporalité.

Après Descartes, Newton fut, l'un des premiers qui a élaboré la théorie des marées, qui par la suite suscite l'intérêt des géographes. Contrairement à Descartes qui n'a pas accepté l'idée d'un *« espace vide » Newton* admet que l'espace peut être vide. Dans la nature .il n'y a point d'existence de l'être sans l'existence d'espace :

> « *Dieu est partout, les esprits crées sont quelques part, le corps dans l'espace qu'il remplit et toute chose qui n'est pas ni partout, ni quelque part n'a pas d'être (….) quelque soit l'être que l'on pose l'espace est posé par là même ».*[4]

L'être, donc est conditionné par la spatialité. Philosophe, mathématicien et diplomate Leibniz (1646-1716) est compté parmi les penseurs qui ont enrichi le débat sur la problématique du lieu et de l'espace. À propos de l'espace vide Leibniz écrit :

[1] DESCARTES, R. *Principes,* Clermont-Ferrand : Paléo, 1999, P 103
[2] *Ibid.* , P. 106
[3] NEWTON, I. *De la gravitation, suivi du mouvement des corps*. Paris : Gallimard,1995
[4] *Ibid.* , P. 128

« *Tous ce qui sont pour le vide se laissent plus mener par l'imagination que par la raison »*[1] de cette déclaration *Leibniz* réfute la conception de l'espace vide exposé par *Newton* et rejoint à celle de *Descartes*. Opposé à la notion d'espace absolu, *Leibniz* le définit ainsi *: « je ne dis point que la matière et l'espace sont la même chose, je dis seulement qu'il n y a point d'espace où il n'y a point de matière ; et que l'espace en lui-même n'est point une réalité absolue »*.[2]

L'espace chez Leibniz ne peut pas exister si la matière n'existait pas.

Dans son article « *Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole* », *B. Mario* écrit : « *Les lieux n'ont aucun sens en eux-mêmes. Ils n'ont que celui qu'on leur donne »*[3]

Ainsi dans les sciences humaines et sociales, la notion d'espace est subjectivement définit. En anthropologie, selon Ch. Lahaie, les chercheurs anthropologiques d'Edward Twitchell Hall confirment que la notion d'espace est investie d'une manière subjective par les êtres humains.[4]

De son coté, H. Lefebvre dans son ouvrage, *La production de l'espace*, stipule que chaque société produit et organise son propre espace selon son ordre de représentation propre à elle. Selon lui l'espace de présentation est :

« *L'espace vécu à travers les images et les symboles qui l'accompagnement, par l'intermédiaire des habitants », des « usagers » mais aussi de certaines artistes et peut être de ceux qui décrivent et pensent seulement décrire : les écrivains, les philosophes.* »[5]

---

[1]LEIBNIZ, G. W. *Recueil de lettres entre Leibniz et Clarck sur Dieu, l'ame, l'espace, la durée.etc.* dans œuvres philosophiques de Leibniz, présentées par Paul Janet , Paris : Alcam,1900 , tome 1,5 écrit # 62 P. 756

[2] *Ibid*. , P.782.

[3] BEDARD, M, « *Une topologie de haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole* », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol, 46, no 127, avril 2002, PP. 49-74. Disponible sur ; http/id.erudi.org (page consultée, le 30.09.2018)

[4] LAHAIE, Ch. *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine, Québec, Editions de L'instant* même, 2009, P.31

[5] LEFEBVRE. H., *Op.cit.* , P. 49

Dans le domaine de la littérature et des arts en générale, selon M. Meke, se sont les travaux de Maurice Blanchot, de George Matoré et d'Edward Twitchell Hall, qui ont donné le souffle aux études littéraires investissant la spatialité de différents points de vu[1].

2. La critique littéraire et la notion d'espace

La théorie littéraire du récit a été depuis toujours préoccupée par la temporalité et ses multiples dimensions dans le texte narratif. Aujourd'hui toutes les initiatives d'expliquer le concept de la spatialité en littéraire rentrent dans le cadre de la notion de « *Tournant spatial* ».

L'évolution des recherches dans les différentes branches des sciences humaines a donnée lieu à de nouvelles considérations à la question de l'espace. C'est dans cette démarche que l'espace a été redéfini et considéré comme étant une entité signifiante.

D'ailleurs, grâce à cette importance de l'espace, dans la construction et l'organisation du sens, que les théories littéraires ont commencée à avoir de nouvelles tendances vis-à-vis cette notion et orientent leurs questionnements sur les effets de l'espace sur la représentation dans le monde de la fiction.

C'est en s'inspirant des travaux de Mikhaïl Bakhtine, Michel Butor, Henri Mitterrand, Youri Lotman, et les autres critiques que l'esprit critique de l'espace a mis un nouvel essor dans les domaines de la littérature. Les écrits de Mikhaïl Bakhtine et Youri Lotman ont expliqués à quel point les composantes spatiales sont nécessaires à la production du sens dans la littérature narrative.

Le concept *« Chronotope »* en littérature est une révolution théorique qui a suscité l'intérêt des chercheurs même bien après la mort de Bakhtine en 1975. Selon T. Todorov, Bakhtine est le « *plus grand théoricien de la littérature du XXe siècle* »[2].

[1] MEKE, M. *Op.cit.* , P.9
[2] TODOROV, T. *Le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981, P.7

Il faut rappeler, ici, que cette théorie consiste à étudier : « *la relation essentielle des rapports spatio-temporel, telle qu'elle a été assimilée par la littérature* »[1].

À propos de ces rapports existant entre le temps et l'espace, H. Mitterrand précise qu'ils concernent, chez ce théoricien, tantôt des éléments du récit, tantôt l'œuvre littéraire entière, et peuvent même aller au-delà de l'œuvre pour joindre la problématique des genres[2] .

Dans la conception de M. Bakhtine, le « *chronotope* » est une catégorie littéraire de la forme et de contenu[3]. Il fonde sa théorie sur l'inséparabilité des dimensions spatiales et temporelles dans des œuvres littéraire. Le terme « *chronotope* » est emprunté de la théorie de la relativité, M. Bakhtine le définît ainsi :

> « *De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparait comme le centre de concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman - généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et d'effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et par son intermédiaire prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope (…)* »[4].

En ce sens, le « *chronotope* », étant la scène au plus tôt le lieu au s'interprètent essentiellement les données temporelles et spatiales, joue un rôle primordiale dans la configuration des paramètres qui engendrent le sens d'une œuvre littéraire :

> « Du *point de vue du sujet et de la composition, c'est là qu'ont lieu les rencontres (….). là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et s'est très important), là s'échangent des dialogues*

[1] BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie de roman*. Paris: Howard, 1978, P.237
[2] MITTERAND. H, « *Chronotopies romanesques : Germinal* », in Poétique n 81, Paris, 1990, P.89-103
[3] BAKHTINE, M. , *Op.cit.* , P.237
[4] *Ibid.* , P.391

> *chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les caractères, les « idées » et les « passions » des personnages »*[1]

D'après cette définition, le « *chronotope* » (*chronos / topos*) gère le sens, organise les événements et surtout, il forme une réflexion sur la perception du monde et le réel.

La formation composée de ce concept (*chronos* et *topos*) a poussée certains chercheurs à se poser des questions sur la composante à laquelle Bakhtine accorde une importance particulière, celle du temps ou celle de l'espace. Enfin, ils ont constaté qu'il privilège le temps à l'espace, ce qu'est d'ailleurs, manifesté par le titre de son étude « *Formes du temps et de chronotopes* »[2].

Le structuraliste et sémioticien russe, Y. Lotman invente le concept « *Sémiosphère* ». La notion de « *Sémiosphère* » est construite à partir du mot « *sémiotique »*[3] et du mot « *sphère* » par analogie à la biosphère définie par Vladimir Vernadskey[4].

Par un regard sémiotique de la culture dans ses diverses formes, Lotman associe les structures narratives, étant un univers littéraire, à la sphère des modèles culturels de l'homme.

Contrairement à Mikhaïl Bakhtine, sur la question relative à l'espace-temps en littéraire, A. Ziethen affirme, que Lotman, dans sa conception de ces relations spatio-temporelles, mis en avant l'espace au détriment du temps[5].

Lotman, dans, *La structure du texte artistique*[1], expose sa réflexion sur l'espace littéraire, en le rattachant à des aspects anthropologiques caractérisant la vie de l'homme sur terre et son évolution culturelle.

---

[1] *Ibid.* , P. 387
[2] ZIETHEN, A, « *La littérature et l'espace* », in Arborescences, 2013, No 3, P. 6
[3] Le mot sémiotique vient de la langue grecque, qui veut dire signe, la sémiotique est la théorie générale des signes et de leurs articulations dans la pensée.
[4] LOTMAN, Y. *La sémiosphère* .Dulim : Limages, 1999, P.12
[5] ZIETHEN. A., *Op.cit*., P.5

Pour cet érudit, l'homme agit corporellement dans l'espace, selon le principe des oppositions binaires : *haut / bas* ; *gauche / droite* ; *devant / derrière*. Il précise que « Ce *model spatial du monde devient dans les textes un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales* »[2]

Dans cette perspective la philosophie de Lotman sur le sujet de l'espace littéraire dépasse les données de l'espace d'un texte et déborde même sur ses démentions non spatiales, qui jouent sur les influences de la représentation et du réel.

À propos de l'espace artistique, Lotman écrit :

> « Nous *nous sommes convaincus que le bien des actions, n'est pas seulement les descriptions du paysage ou du font décoratif. Tout le continuum spatial du texte, dans lequel est re-produit le monde de l'objet, s'ordonne en un certain topos (.....) derrière la représentation des choses et des objets, dans l'environnement desquels, agissent les personnages du texte, apparait un système de relation spatiales, une structure du topos. En autre, étant un principe d'organisation et de disposition des personnages dans le continuum artistique du topos intervient en tant que langage servant à l'expression d'autres relations, non spatiales du texte. À cela est lié le rôle modélisant particulier de l'espace artistique dans le texte »*[3]

Telle est la base de réflexion de Lotman sur l'espace. Il le met au centre des autres réseaux sémantiques qui, avec les configurations spatiales, peuvent traduire des relations de significations plus abstraites, qui vont, aussi, au-delà de la matière topographique concrète.

Y. Lotman fait la distinction entre la topographie, qui est en réalité la représentation concrète d'un espace dans une œuvre littéraire, qui est évidement variable d'un texte à un autre, et la topologie qui donne la cohérence et la précision aux structures de base et constantes, qui sont communes à tous les textes littéraires[4] .

---

[1] LOTMAN, Y. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard, 1973, P.313
[2] *Ibid.*
[3] LOTMAN, Y., *Op.cit*., PP. 323- 324.
[4] ZIETHEN, A., *Op.cit*., P. 5

Pour illustrer cette dichotomie d'espace variable (topographique) et non variable (topologique) qui configure le texte ou l'œuvre littéraire, Y. Lotman utilise la notion de frontière qui fonctionne toujours selon la logique des oppositions binaires.

Lotman présente la notion de frontière comme l'élément marquant la limite entre l'espace « intérieure » (*cosmos*) et l'espace « extérieure » (*chaos*) de la sémiosphère. Ce principe qui marque la limite des valeurs opposées va jusqu'à séparer les morts des vivants, les villes des compagnes, ou un peu plus, les sédentaires des nomades. La fonction primaire de la frontière sert à filtrer ce que est constant, structurant, de ce qu'il ne l'est pas dans le système de la sémiosphère[1].

Toujours, dans l'initiative de théoriser l'espace littéraire et par la suite comprendre son fonctionnement et sa signification dans le système globale du texte, Josef Frank a mis en valeur l'aspect métaphorique de la forme spatiale dans le récit littéraire[2]. Qualifié de moderniste, Josef Frank, focalise sur le coté artistique des images spatiales qui reflètent le génie esthétique et littéraire des procédés narratifs déployés dans un texte.

A. Ziethen[3], essaie d'expliquer le sens de la « Forme spatiale » chez Josef Frank en la qualifiant comme étant un moyen qui décrit les procédés narratifs qui sont à l'origine de bouleversement, dans la chronologie du récit. Sans anéantir complètement la chronologie du récit, les événements, sous l'effet de la « forme spatiale », se poursuivent et se succèdent simultanément selon le model de l'organisation préférant l'ordre du rapport synchronique au détriment du rapport diachronique.

L'espace comme métaphore a été aussi l'objet de réflexion littéraire qui a incité les études de G. Genette sur le récit littéraire. Genette prône un sens figuré

[1] LOTMAN, Y « *l'espace sémiotique, la notion de frontière* », in *La sémiosphère*. Paris : Limages, 1959, PP. 49-59.
[2] ZIETHEN, A. , *Op.cit.* , P.7
[3] *Ibid.*

pour la notion de l'espace littéraire. Préoccupé par le système de signification dans le texte littéraire, Genette propose le concept de « *l'espace sémantique* »[1] .

Cette vision traite l'espace, essentiellement, comme générateur d'une forme narrative productrice du sens, et chaque mot qui forme l'ensemble de cette structure narrative se charge de signification littéraire. Pour certains, la narratologie de Genette ne tient pas beaucoup du compte à l'espace[2], malgré sa reconnaissance nette de l'existence de « *quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, une spatialité représentative et non représentée* »[3]

Genette confirme que l'espace n'est pas que passif, signifié, représenté mais plutôt, il est actif, signifiant et surtout représentatif, telle est la dynamique et l'autonomie narrative qui caractérise l'espace dans le récit.

D'autres chercheurs, critiques littéraires, sémiologues et même des anthropologues, ont fait couler l'ancre de leurs plumes pour rendre sens du concept « *espace* » : Barthe ; Butor ; Greimas ; Stierel ; et Westphal ; en tant qu'élément ou caractère intrinsèque essentiel des textes littéraires. Selon R. Barthes, la ville avec ses bâtiments, ses mures, ses quartiers, et tous ce qui la constituent sont des signifiants, sémantiquement chargés et qui s'offrent à la lecture tout à fait comme le texte qui les intègre[4]. De son coté M. Butor dans, *L'espace et le roman,* se demande « *Comment l'espace que (le livre) va déployer devant notre esprit s'insère dans l'espace réel où il apparait, ou je suis entrain de lire* ».[5]

Butor pense que pour une possible analyse de l'espace livresque, tel qu'il s'offre dans le texte lui-même, il faut qu'une distance soit prise entre cet espace de papier (le livre) et l'espace extérieur (réel). Autrement dit, il faut que notre connaissance de l'espace réel soit exclue ou écartée pour s'intéresser uniquement à

---

[1] GENETTE, G. *Figure II*. Paris : Seuil, 1969, P. 47

[2] FERNANDO, L, « *Espace de narration : théorie et pratique* », in *Etudes littéraires*, 1998, vol 30, no 2, P. 112. Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/501206ar (Consulté, le 30. 08. 2018)

[3] GENETTE, G. , *Op.cit.* , P.44

[4] ZIETHEN, A. , *Op.cit.* , P. 9

[5] BUTOR, M, « *l'espace du roman* », in *Essai sur le roman*. Paris : Gallimard, 1964, PP.48-58

l'espace décrit. C'est pourquoi il considère le lieu romanesque, comme une particularisation d'un ailleurs, qui juge aussi comme étant complémentaire de lieu réel, où il est évoqué. Dans cet essai de comprendre l'espace romanesque, Butor constate que la lecture de n'importe quel roman modifie chez lui, étant lecteur, l'image ou la perception de l'espace vécu. À ce propos, il écrit : « *Grace à ce volume singulier, c'est la province, c'est la Russie qui m'est présente. Les choses se disposent par conséquent autour de moi tout autrement* »[1].

C'est dans ce sens qu'un lien de représentation se crée, chez le lecteur grâce à une activité de perception complexe, entre l'espace lu dans le livre et l'espace connu ailleurs.

Concernant les considérations anthropologiques et géographique de l'espace et même celles de certaines approches littéraires A. Ziethen déclare que :

> « *Ce jeu de miroir entre espace et texte permet certainement de mieux visualiser, exprimer ou (cartographie) respectivement, les phénomènes littéraires ou spatiaux, mais il ne constitue pas en soi un outil qui permet à étudier l'espace en tant qu'élément constitutif du roman* »[2].

En effet, les théories du roman, s'intéressent en premier lieu à l'étude des composantes constantes qui structurent l'œuvre romanesque. Depuis longtemps, le récit a été l'objet d'étude de plusieurs théories littéraires et même non littéraires dont les axes de réflexion ont été focalisé bien souvent sur les notions fondatrices de ce récit, comme par exemple, le temps, l'intrigue, le personnage, ect. C'est dans ce contexte et sous l'influence des théories du récit que le roman a été théorisé lui aussi en prenant comme objet d'investigation des postulats de base qui le fondent.

Dans la multiplication des études consacrées à l'espace dans les champs littéraires, le mérite revient certainement, aux premiers théoriciens, tout particulièrement à Mikhaïl Bakhtine, l'architecte du concept « *chronotope* » et à Youri Lotman, à Michel Butor et bien à d'autres.

---

[1] *Ibid.*
[2] ZIETHEN, A. , *Op.cit.* , P. 9

Dans le domaine du roman R. Bourneuf a constaté, que :

> « *La bibliographie critique du roman présente une lacune assez inexplicable. Alors depuis une vingtaine d'années se sont multiplier les ouvrages sur le temps, on ne trouve pas d'étude d'ensemble consacrée à la notion qui lui est portant étroitement, corrélative : l'espace dans la littérature narrative* »[1]

Il est vrai que l'espace a été pendant longtemps négligé dans ce domaine, et il n'ya pas de doute que la raison principale de cette négligence était, visiblement, la prédominance de l'histoire littéraire et la réflexion dirigée presque catégoriquement sur le temps et ses configuration diverses dans la création des œuvres d'art et littéraires. Les premiers travaux qui ont accentué sur l'espace romanesque sont attribués à *Weisgerber* (*L'espace romanesque 1980*) à Lutwack (*The role of place in littérature 1984*) et *Mitterand* (*Le discours du roman, 1980*).

Depuis les années 1980, les travaux sur l'espace en littérature narrative et romanesque se sont multipliés et ont pris fréquemment des caractères des champs connexes ou interdisciplinaires. Après qu'ils ont constaté que l'espace romanesque a été résolument négligé, malgré son importance dans le monde narratif, ces exégètes ont décidément, travaillé dans le sens de rendre à cette catégorie fondamentale de roman, la valeur qu'il merite.

Roland Bourneuf, est parmi les chercheurs qui ont taillé les outilles méthodologiques pour appréhender l'espace romanesque et comprendre, ainsi son organisation dans le roman.

En 1970 il a publié un article intitulé « Organisation *de l'espace dans le roman* », après qu'il a signalé le manque qui comble les catalogues des bibliothèques en termes d'ouvrages qui traitent l'espace dans le roman proprement dit. Il explique que son objectif, en élaborant cet article est, en quelques sorte, une initiative pour

[1]BOURNEUF, R, « *L'Organisation de l'espace dans le roman* », in *Études littéraires*, 1970. vol. 3, no 1, Québec, P.77

frayer un chemin, ou plutôt ouvrir, selon son expression, une piste dans ce vaste domaine, qu'il juge moins exploré[1] .

Il intervient à propos de l'analyse de l'espace romanesque et précise que :

> « Ce *problème de l'espace dans le roman peut être abordé sous trois angles différents selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman. Perspective qui dans la pratique de l'analyse se recoupent et se combinent souvent, mais que l'on peut retenir au moins comme hypothèse de recherche* »[2]

Cette démarche, donc, consiste à lire l'espace dans le roman à partir de ses rapports avec la perception, (la représentation, qui sans doute un aspect qui touche à l'imagination) avec la réception et la lecture de l'espace en relation avec l'univers extérieur, qui incarne le réel, et enfin le rapport de l'espace avec les autres éléments qui structurent le roman : intrigue, temps, personnages, etc.

Ces aspects des rapports que propose Bourneuf à l'examen dans l'analyse de la spatialité dans le texte romanesque, ont été déjà problématisé par G. Bachelard dans son étude sur, *La poétique de l'espace* (1957), qui selon ce philosophe de l'imaginaire :

> « *L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans ca positivité mais avec toutes les partialités de l'imagination* »[3]

La poéticité de l'espace Bachelardien prend en compte les aspects psychologiques, de la signification et la symbolique des espaces évoqués dans l'ouvre littéraire. Dans cet article, Bourneuf a mis le point sur l'importance et

[1] *Ibid.* , P. 80
[2] *Ibid.*
[3] BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris : P.U.F, 1957, P. 17

l'apport de la contribution de M. Butor dans son essai « *L'espace du roman* »[1], à partir duquel s'est inspiré pour aborder l'aspect relatif à l'organisation de l'espace dans le roman de point de vue de son deuxième rapport, de sa dynamique qui englobe en même temps l'espace de livre et l'espace réel. C'est pourquoi d'ailleurs Bourneuf pense qu'il nécessaire pour le romancier de dépasser l'idée qui traite l'espace comme des « *lieux statiques* », mais il faut les considères dans leurs « *ressources dynamiques* »[2].

Le dernier aspect repéré par Bourneuf consiste à étudier les relations possibles que l'espace peut avoir avec les éléments qui forment la structure globale de l'œuvre romanesque, il précise à cet égard que :

> « *Dans cette troisième direction d'étude – qui semble avoir été à peu prés totalement négligée jusqu'alors – l'espace doit être considéré au même titre que l'intrigue , le temps ou les personnages, comme un élément constitutif du roman et sa présence appelle une série de questions : quels liens attachent l'élément espace aux autres, quelles interrelations s'établissent avec lui et en quoi contribue-t-il à créer dans le roman une unité dynamique ?* »[3]

La méthodologie entreprise par Bourneuf est fort intéressante, elle consiste en un véritable déchiffrage de la dynamique des composantes spatiales. En considérant l'espace du roman comme un élément structurant dans le roman, Bourneuf cadre bien les axes de sa démarche méthodologique. Cette analyse s'attache en prime abord à « *reconstituer la topographie d'un roman* »[4], l'objectif de cette première étape, d'analyse mène à une organisation d'une topologie des formes spatiales globales dans le roman[5]. Apres un travail de repérage de « *la forme globale* » l'espace vient, en seconde lieu, une phase d'analyse qui sera dirigée vers une quête de sens de l'espace et sa nature :

---

[1] BUTOR, M., *Op. Cit.* , PP. 48-55.
[2] BOURNEUF, R. , *Op. Cit.* , P. 81
[3] *Ibid.* , P 82
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.* , P 85

> « Les *diverses phases de cette analyse fournissent les données nécessaires pour définir la nature et le sens de l'espace romanesque(…) dans cette perspective on pourrait sans doute distinguer un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leurs sert d « environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés* »[1]

En décortiquant ces niveaux d'analyse : relation entre l'espace et l'auteur, l'espace et le lecteur et l'espace avec les autres éléments constitutifs du roman, Bourneuf estime que la signification, étant objectif majeur, et la façon dont le monde est reflété seront saisis.

D'autres études, après la publication de « *organisation de l'espace dans le roman* » et « *L'univers du roman* » respectivement en 1970 et 1972 par l'écrivain et critique littéraire québécois Roland Bourneuf, ont été consacrées à l'espace romanesque. Deux théoriciens marquent les grandes lignes réflexives sur l'espace romanesque, Jean Weisberger (1978) et Henri Mitterrand (1980).

J. Weisberger est un comparatiste belge ,qui s'est intéressé à l'étude de l'espace dans le roman, partant du principe que l'espace ne se résume pas qu'à une somme des lieux qu'on peut inventorier dans un roman, mais plutôt il est un élément narratif fondamental dans le texte ; c'est le lieu « *où se déroule l'intrigue* »[2]

Inspiré de model d'étude lexicologique de G. Matoré[3] (*L'espace humain, 1962*) et du model de Bourneuf dans l'étude de l'espace, Weisberger jumèle entre le langage littéraire et l'organisation d'une spatialité, dont l'étude « *donne accès à la signification totale de l'œuvre* »[4]

[1] BOURNEUF, B. , Op. Cit. , PP. 92-93
[2] WEISGERBER, J. *L'Espace romanesque*. Lausanne : L'âge d'homme, 1978, P. 227
[3] MATORE.G., *L'espace humain*,, Paris : La Colombe,1962
[4] WEISGERBER, J. , *Op. Cit.*, P.227

Accordant plus d'importance à la signification de l'œuvre, ce critique semble fasciné par la dynamique de l'espace, l'une des idées développée par Bourneuf, et ses rapports avec les autres éléments qui participent dans la construction du récit et son sens. Selon M. Brosseau, Weisberger, refuse résolument les critiques traditionnelles qui étudient l'espace seulement dans son aspect décoratif, et négligent son rôle dynamique à l'intérieur du texte narratif.[1]

Ce qui est important à signalé dans la conception théorique de l'espace de Weisberger, c'est le fait qu'il insiste à considérer l'espace romanesque de point de vue interdisciplinaire, il note à ce propos : « *L'espace romanesque et l'espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme, et dès lors voisin de ceux que représentent le peintre et sculpteur, qui invoquent les prêtres qui étudient sociologues, linguistes, géographes , psychologues et éthologues* »[2]

Dans ce sens Weisberger nous invite à penser l'espace romanesque à partir d'un point carrefour, qui sera capable de rassembler les différentes théories de l'espace existantes dans les sphères des sciences humaines, car l'espace littéraire, tout particulièrement l'espace dans le roman ne relève absolument pas des champs des sciences exactes.[3]

Parmi les auteurs qui se sont intéressés à l'espace romanesque et qui s'est inscrit dans la continuité de la réflexion de la critique littéraire entamée par Bourneuf et Weisberger, nous citons Henri Mitterand. En 1980, H. Mitterand publie « *Le discours du roman* »[4].

Comme ses prédécesseurs, Mitterand oriente sa philosophie vers une réflexion qui conçoit l'espace romanesque comme un élément qui doit accéder à son autonomie, étant un élément constitutif du roman, car son importance n'est pas moins que les autres catégories, les personnages, les actions ou la temporalité. Mitterand définit l'espace romanesque par apport aux personnages et leurs actions, par apport à la temporalité, qui sont la base de toute structure narrative. Mitterand

[1] BROSEAU. M. *Des romans-géographes*. Cité par ZIETHEN, A. , *Op. Cit*. P.10
[2] WEISGERBER, J. , *Op.cit*., PP.11-12
[3] *Ibid.* , P.11
[4] MITTERAND, H. *Le discours du roman*. Paris: P.U.F, 1980.

élabore le terme « *circonstant spatial* », pour démontrer la place de l'espace dans l'ensemble des mécanismes narratifs du récit. Il déclare :

> « *Lorsque le circonstant spatial, comme dans Ferragus, devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes de décore ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit ; il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de le machine narrative* »[1]

Mitterand, conteste fortement de limiter l'espace dans le roman, qu'à des effets ornementaux. Il considère l'espace comme un noyau autour de quoi les autres composantes du récit se construisent. Il se demande comment est ce que la théorie du récit néglige, ou méconnait le rôle de l'espace et restreindre sa fonction à la décoration. Il affirme que l'espace gouverne à l'intérieur du récit, grâce à son autonomie aussi, étant un élément qui a des rapports solides avec les autres constituants du récit romanesque : temps, personnages, narration, et intrigue. Mitterand insiste sur le point que l'espace est une composante essentielle dans la machine narrative et il est l'objet de la signification et d'incarnation du réel.

Dans cette perspective Mitterand rompt avec les théories qui analysent l'espace d'une manière empirique : descriptions et classifications minutieuses des topos.

D'une façon générale, la perception de l'espace a beaucoup à voir avec les domaines de l'imaginaire et tout particulièrement avec l'écriture romanesque et au même titre la littérature narrative (récit).

[1] *Ibid.* , PP. 211-212

Chapitre I : Préliminaires théoriques sur la notion de l'espace

L'approche narratologique, science du récit, depuis l'analyse de Gérard Genette, considère l'espace comme générateur d'une forme narrative qui produit le sens. Beaucoup sont les critiques qui n'attachent pas l'espace à la narratologie de Genette, bien que dans ses écrits[1], ce critique, accorde à l'espace une importance non négligeable. À propos de la narratologie et ses véritables préoccupations dans l'analyse des récits H. Mitterand précise :

> « *La narratologie (…) se préoccupe d'étudier les catégories du récit, leurs modes d'engendrement et les mécanismes qui les articulent les uns aux autres, plutôt que les représentations qui en constituent la matière et leur structure propre. Elle privilégie le procès de production de la description et néglige son contenu (…)* »[2]

Donc, il est à noter, qu'il n'y a pas beaucoup d'études qui ont intégré l'espace d'une manière indépendante par rapport à sa conception traditionnelle (relié à la description), dans le model narratologique. À propos de ce sujet, J. Alsina[3] en 1988, dans son article « *Espace et narratologie. (Gérard Genette et Alfanhui)* », explique qu'il n'est pas facile de reconnaitre la fonction importante de l'espace dans le texte narratif. Cela laisse entendre qu'il n'est pas aussi facile de situer l'espace dans le modèle narratologique. Il faut tout de même, admettre que l'espace a graduellement trouvé sa place dans les études narratologiques.

La réflexion sur l'espace comme forme narrative dans la pensée narratologique a été bien repérée dans l'essai de Jean Alsina sur l'espace et la narratologie. Dans cet essai, il s'est intéressé à l'étude de l'espace en relation avec les trois composantes du texte narratif, (l'histoire, le récit et la narration), en posant

---

[1] GENETTE, G, « *L'espace et langage* » in *Figure I*. Paris : Seuil, 1966, P. 101-108, « *La littérature et l'espace* » in *Figure II*. Paris: Seuil, 1969, P. 43-48, et *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

[2] Cité par BERTRAND, D. *L'espace et le sens* : *Germinal d'Emil Zola*. Paris: Hadès-Benjamins, 1985, P.9

[3] ALSINA, J « *Espace et narratologie: (Gérard Genette et Alfanhui)* », in *Espace.* Séminaire d'études littéraires, Jean Dausset (Dir.) Presses Universitaires du Miraïl (Hespérides) 1998, PP.43-158

des questionnements sur la cohérence qui peut relier l'espace à d'autres éléments narratifs[1].

D'autres études, après Alsina, ont été menées dans le domaine de la narratologie de l'espace : *Lintvelt Jaap* et *Wagner Glenda*[2].

Selon L. Fernando, ces travaux ont réajusté, transformé et complété les travaux de Genette et ils ont inscrit l'espace dans le récit au même titre que le temps[3].

À propos de la narratologie spatiale, A. Ziethen constate :

> *« Depuis une quinzaine d'années, les narratologues se penchent plus intensivement sur la question de l'espace afin de remédier au déséquilibre spatio-temporel qui s'est installé dans leur discipline. Ils déplorent que la narratologie ait longtemps privilégie le temps à l'espace, alors que ce dernier et aussi indispensable à la structure du monde narré que l'est le temps….* »[4]

Cette prise de conscience de l'importance de la forme spatiale dans le récit, a poussé une bonne partie de narratologues à repenser leur manière d'approcher l'espace dans le monde narré.

Il faut signaler que la narratologie de l'espace reste toujours un peu proche de la théorie structuraliste dans sa méthode d'étudier les spécificités de l'espace fictionnel, et la majorité des études réalisées dans ce sens (narratologie de l'espace) sont faites en langue allemande, et le fait qu'elles ne sont pas traduit en d'autres langues (Français ou Anglais) l'échange des idées sur ce sujet est très réduit :

---

[1] FERNANDO, L « *Espace et narration : théorie et pratique* » Etudes littéraires, 1998, vol.30. , no 2, PP. 111-121. Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/501206ar (Consulté le 25.8.2018)

[2] LINTVELT, J. *Essai de typologie narrative le « point de vue » : théorie et analyse*. Paris : José Corti, 1981 et WAGNER, G. *Pour une meilleur intelligence des œuvres de fonction : épistémologie suivi de prolégomènes à une narratologie genettienne comparée des « discours » littéraire et filmique, Aristote, Saussure*, Genette et al. Québec : Université Laval, octobre 1995.

[3] FERNANDO. L. , *Op. Cit.* , P, 114.

[4] ZIETHEN. A. , Op. Cit., P.12

« *Si la narratologie s'est développée dans les pays germanophones plus tard qu'en France, c'est moins par méconnaissance de ce qui se passait dans l'espace francophone ou ailleurs pendant les années soixante et soixante-dix que par un manque de nécessité »*[1]

C'est dans le cadre des études universitaires sur la narratologie de l'espace que les chercheurs du *Centre Interdisciplinaire de Narratologie* (CIN) de l'université de Hambourg en Allemagne, ont mené des recherches sur l'espace, et cela depuis les années 2000.

Dans son article sur la littérature et l'espace, A. Ziethen, mentionne que certains chercheurs en narratologie se sont vite rendus compte des lacunes touchant à la thématique de l'espace dans cette approche, ce que les a motivé, d'ailleurs, à les pallier. Parmi ces célèbres chercheurs, elle cite Marie -Laure Rayan, Ansgar Nunning et Katrin Dennerlein. Selon elle, ces spécialistes en science du récit ont défriché la voie vers une narratologie de l'espace.[2]

La littérature a été depuis toujours, la source d'exploration qui fournit aux multiples branches des sciences humaines des matériaux d'études.

Entre la littérature et la géographie une relation très étroite et solide. D'ailleurs, depuis une vingtaine d'années des recherches ont été entièrement consacrées à l'étude des convergences entre la littérature et la géographie. À propos des rapprochements de la littérature et la géographie, B. Lévy écrit :

« *On peut faire remonter à la géographie des Grecs l'héritage littéraire de la géographie (...) c'est que la littérature , qui dépeint les relations entre l'homme , la terre et le ciel , est un métalangage qui infuse non seulement une saveur incomparable dans le langage de la*

[1] PIER, J. *Théorie du récit : l'apport de la recherche allemande*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Septentrion, 2007, P. 11
[2] ZIETHEN. A., *Op. Cit.* , P. 12

culture , mais encore qui exprime d'une manière sensible le nœud gordien qui attache l'homme aux lieux . »[1]

Les anciens philosophes grecs se sont rendus compte des rapports qui attachent la géographie à la littérature et vis-versa. Ces rapports sont définits par l'attachement de l'homme à la terre et à sa création littéraire, qui est bien évidement, exprimée dans un temps et dans un espace. Autrement dit, la géographie s'accorde à la littérature parce que cette dernière se fait l'expression d'un vécu humain, d'un attachement aux lieux et à la nature.

Les liens entre la géographie et la littérature ont été définit avec plus d'intérêt grâce aux géographes humanistes qui s'inspirent de la phénoménologie existentielle. Cette approche est née dans un climat d'opposition à la méthode de la géographie radicale, connue aussi comme une géographie scientifique, trop dogmatique, trop abstraite et trop mécaniste dans son étude des lieux[2]

L'étude des lieux par les géographies humanistes consiste à chercher les correspondances entre la géographie réelle et la géographie présentée par l'imaginaire de l'artiste[3]

À propos de la méthodologie de la géographie humaniste, A-L Sanguin résume :

« *Quelles sont nos vues sur l'environnement naturel et humaniste ? Comment le percevons-nous et l'évaluons-nous ? Quels sont nos idéaux environnementaux ? Comment l'économie, le style de vie, l'assiette physique sur laquelle nous vivons affectent-ils nos attitudes et nos valeurs vis- à vis de l'environnement ? Comment nos sentiments vis-à-vis des lieux, des paysages et des espaces ? Quelle est la nature des attaches que nous avons vis-à-vis de ces trois éléments ? Pourquoi certains lieux*

[1] LEVY, B, « *Géographie et littérature. Une synthèse historique* », Le Globe. Revue genevoise de littérature, tome 146, Genève, 2006, PP. 25-52.
[2] Pour plus de détail sur ce sujet voir l'article « *La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces* », in Annales de Géographie, t. 90, n°501, 1981. P. 560-587 d'André-Louis Sanguin. Disponible sur : https://doi.org/10.3406/geo.1981.20040
[3] LEVY. B., *Op.cit.* P.10

nous sont-ils plus visibles et plus significatifs ? Quel est le monde vécu de notre expérience immédiate ? Comment apprécions-nous la diversité des paysages ? Comment subissons-nous la lente érosion des lieux non standardisés ? »[1]

Dans cette perspective, la pensée géographique humaniste amène à penser l'espace à partir du contact de l'homme avec son entourage spatial, avec ses idées, ses sensations, ses perceptions et aussi sa conception des choses.

La rencontre de la géographie avec les autres disciplines est un caractère évident, et son rapport avec la littérature demeure permanent. Y. Tuan signale que ces deux domaines (la géographie et la littérature) sont vastes[2].

Selon lui, la littérature donne beaucoup de valeurs scientifiques à la géographie.

Il n'est pas facile de définir la limite entre la géographie, étant science, et la littérature lorsqu'on est face d'une étude de l'espace. Le géographe Français H. Desbois s'est intéressé, particulièrement, à la croisée des chemins de la géographie et de la littérature, sa méthodologie penche vers la considération des rapprochements des textes littéraires et géographiques. Pour lui une étude géographique des textes littéraires doit s'intéresser à l'imagination et tenter de s'éloigner de la méthode radicale, et académique qui condamne toute fantaisie. Il explique que « *La littérature est une alliée du géographe, mais l'étude des géographies littéraires est surtout enrichissante quand elle peut nous aider à regarder différemment notre géographie* »[3], donc l'approche géographique de Desbois sert à réfléchir à la fois l'aspect objectif de l'espace géographique et l'aspect subjectif de la littérature [4]

À l'opposé de Desbois, F. Moretti, spécialiste de la littérature comparée et du roman, cherche à fonder « *une géographie de la littérature* » en basant sur une

[1] SANGUIN. A.L. , *Op.cit.* P.567
[2] LEVY. B., *Op. Cit.* P.10
[3]DESBOIS. H, « *Introduction : Territoires littéraires et écritures géographiques* » Géographie et culture No 44, Paris, 2002, P. 4
[4] *Ibid*.

démarche scientifique qui privilégie des instruments analytiques capables de donner une topologie des lieux sous forme de carte. Il estime que « *une bonne carte vaut mieux qu'un long discours* » [1]

La méthodologie d'analyse de l'espace de Moretti consiste à établir une carte géographique des lieux dans les romans. Dans l'introduction de son livre intitulé, *Atlas du roman européen : 1800-1900,* Moretti affirme que : « *La géographie est un aspect essentiel du développement et de l'invention littéraire* » et l'objectif de sa « *géographie littéraire* » est « *l'étude de l'espace dans la littérature* » et « de *la littérature dans l'espace.* »[2].

C'est dans le sillage d'une géographie qui favorise le courant de la «géographie humaniste », qui s'est développée depuis les années 70, en opposition à « *la géographie radicale* », que les études sur la géographie littéraire ont été lancées. C'est à partir de là, que les géographes ont, enfin, trouvé dans la littérature une expression qui concrétise la relation symbolique et affective qui unit l'homme à son espace.

C'est, aussi, dans le même sens que le géographe M. Brosseau a considéré les romanciers, comme étant, eux même, sont des géographes, car ils fournissent des documents très précieux en cette matière.[3] Selon ce géographe, les chercheurs doivent arrêter de se concentrer uniquement sur les contenus géographiques du roman, mais aussi, il faut examiner la manière de faire de la géographie[4]. Ce qui a motivé Brosseau à s'intéresser de plus en plus aux rapports entre la géographie (son objet d'étude est la terre, l'espace) et la littérature, est sans doute sa thèse de maitrise titrée : *Des romans –géographiques* : *le roman et la connaissance géographique des lieux.* Cette thèse porte sur les manuels géographiques au Québec. Différemment, aux autres géographes, M. Brosseau a considéré le roman comme une sorte de machine qui produit un objet d'étude aux spécialistes de la géographie. Il voit dans les romans un outil qui de leurs intérieurs produisent une géographie différente de

[1] MORETTI. F. *Atlas du roman européen : 1800-1900*. Paris : Seuil, 2000, P.10
[2] *Ibid.,* P. 9
[3] BROSSEAU, M. *Des romans-géographes*. *Essai*. Paris : L'Harmattan, 1996
[4] *Ibid .,* P.20

celle des géographes, qui ont, pendant des années, conçu l'espace, les paysages et les lieux dans la littérature comme une matière qui s'offre à l'étude, comme tout autre objet géographique.[1] La nouvelle conception géographique des lieux chez Brosseau part du principe qui consiste à chercher à comprendre dans quelle mesure l'espace est perçu et vécu. Autrement dit, c'est investir des pratiques d'images, d'émotions, de significations et de subjectivités.[2]

Il faut signaler aussi, que l'objectif de Brosseau n'était pas de fondre l'identité de la littérature à celle de la géographie pour dire ensuite qu'il s'agit juste de la même chose, plutôt prendre en charge les différences pour les faire dialoguer.[3]

M. Collot, dans un article consacré à l'étude de la géographie, signale que les travaux, les ouvrages et les colloques qui ont traité la thématique de l'inscription de la littérature dans l'espace et / ou la représentation des lieux dans les œuvres littéraires ne peuvent être que les premières prémisses pour la naissance d'une nouvelle discipline appelée « *Géographie littéraire* ». Selon cet écrivain, la géographie littéraire est une discipline qui regroupe plusieurs approches et qui ont toutes des liens avec la littérature et la géographie. Et parmi ces approches, il cite la géopoétique.[4]

La géopoétique est un champ de recherche qui a trouvé ses fondations entre les années 80 et 2000. Dans un contexte hors à l'université, l'écrivain français d'origine écossaise, W. Kenneth, dans ses essais propose le concept de « *Géopoétique* ». Puis, à la fin des années 80, ce poète, théoricien de la géopoétique fonde *l'Institut International de géopoétique*. Pendant quelques années, l'idée de la

[1] *Ibid.* , P.29
[2] ZIETHEN, A., *Op.cit.*, P. 16
[3] BROSSEAU, M, « *Géographie et géopoétique* », in Cafés Géographiques de Québec, Café chez Temporel, 17 Mai 2005, PP.1-13. Disponible sur : https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrP4lCglCVe8QUA3h8k24lQ;_ylu=X3oDMTByaW11dnNvBGNvbG8DaXIyBHBvcwMxBHZ0aWQDBHNlYwNzcg--/RV=2/RE=1579549984/RO=10/RU=http%3a%2f%2fcafe-geo.net%2fwp-content%2fuploads%2fcr-geographie-et-geopoetique.pdf/RK=2/RS=.CQo0exsHOxZK19rKOgmC.uL8X0-.(Consulté le 28.08.2018.)
[4] COLLOT, M, « *Pour une géographie littéraire : une lecture d'Archipel de Claude Simon* », in Revue électronique d'études françaises. IIe série N03, 2015, P. 9. Disponible sur : http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242. (Consulté le 28.08.2018)

géopoétique a suscitée l'intérêt de plusieurs écrivains, poètes, chercheurs, à travers l'Europe et à travers le monde.[1]

Il est à signaler que la définition de la géopoétique est en perpétuelle évolution et à cet état de cause, des concepts et des idées autour de cette réflexion de la territorialité se forgent constamment.

Le mot géopoétique est composé de « *géo* » qui signifie terre et de « *poétique* » qui est associé à la poésie. Elle est donc, vue comme « *poésie de la terre* ». Selon W. Kenneth, le terme « *poétique* » désigne « *une dynamique fondamentale de la pensée* »[2], qui mobilise toutes les prédispositions physiques et mentales de l'être humain. Il écrit aussi : « La *poétique devrait synthétiser toutes les forces du corps et de l'esprit, devrait être la manière essentielle dont l'être humain compose le monde.* »[3]. Ce monde est selon lui :

> « *C'est ce qui émerge du rapport entre l'être humain et la terre. Si ce rapport est riche, sensible, intelligent, fertile, nous n'avons un monde au sens plein du terme, un espace agréable à vivre ; si, par contre, ce rapport est inepte, insensible ; pour ne pas dire brutale et exploiteur, nous n'avons plus qu'un monde stérile et vide, un monde immonde.* »[4]

Ce monde que nous partageons tous, est donc né, selon la conception géopoétique de White, de l'alliance entre « *la terre* » et « *la poétique* ».

Selon E. Waddel, il importe d'agir avec prudence quand on veut définir la géopoétique. Il précise que :

---

[1] BOUVET, R « *Géopoétique, géocritique, écocritique : point communs et divergences.* » Conférence présentée à la MSH de l'Université d'Angers le Mardi 28 mai 2013 à 18h en tant que professeure invitée par le laboratoire CERIEC (Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écriture etcultures), PP.01-19. Disponible sur https://rachelbouvet.wordpress.com/category/conferences/ (Consulté le 26.08.2018.)

[2] KENNETH .W, *La géopoétique*, in http:/www.kenneth white.org/géopoétique. (Cosulté le 23.08.2018)

[3] KENNETH, W, « *Que faut-il entendre par poétique* ? » in www.géopoétique.net/archipel.fr/institut/intropoetique /texte fond géopoétique, html. (Consulté le 23/08/2018)

[4] KENNETH, W, « *Considérations premières à propos de culture* », in www, géopoétique. Net/Archipel-fr /institut/intropoétique /textes fond géopoétique 2 html. (Consulté Le 25.08.2018)

> « *Il ne s'agit pas d'une nouvelle discipline ni d'une discipline en quête de sens. La géopoétique répond à un appel, celui du dehors, des grands espaces, de la route de la nature, de la mémoire de la terre ; la géopoétique répond à l'appel de cet espace qui échappe à notre « compréhension* » [1]

L'approche géopoétique des textes littéraires s'inspire largement des rapports existant entre la littérature et la géographie, ce qui fait d'elle, d'ailleurs, une approche pluridisciplinaire (elle convoque la géographie humaine, la physique, la géologie, la botanique, les sciences de la terre, la cartographie…) étant transdisciplinaire, W. Kenneth la définit comme :

> « *Une théorie pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir, et d'enrichir le rapport homme-terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologiques, psychologique, et intellectuel, développait ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé* »[2]

Les aspects privilégiés par la géopoétique, surtout au début de son émergence, sont les espaces naturels et les marges : forêts, rivages, montagnes…et elle s'est intéressée aussi aux espaces urbains.

À ce propos R. Bouvet déclare :

> « *Le dehors constitue un principe important en géopoétique : avant de se mettre à écrire, à composer, à lire, il faut explorer le monde dans sa diversité, les espaces naturels comme les espaces urbains (…)* »[3]

En ce sens la géopoétique s'intéresse à la fois sur les aspects de la relation artistique et à la connaissance comme un monde vaste, qui exige une forte et rigoureuse sensibilité à son champs d'étude. En ce qui concerne les genres privilégiés

[1] WADDEL ,E . Cité par LAMMARE, J, « Géographie et géopoétique », *Op.cit.* , P. 2
[2] KENNETH, W « *Géopoétique* », in Kenneth white .org/géopoétique (Consulté, le 26.08.2018)
[3] BOUVET. R, *Op.cit P.15*

en géopoétique, on trouve généralement la poésie, les récits de voyages, les essais. Alors que le genre romanesque (fiction) a été peu abordé.

Comme la géographie, la géocritique cherche à replacer le rapport de l'homme à la terre et elle donne une grande importance à la littérature. Contrairement à la géopoétique, la géocritique est née dans un contexte universitaire, lors d'un colloque à l'université de Limoges. Ce colloque gravite autour de la littérature comparée consacrée à l'étude de la géocritique, son intitulé est « *La géocritique mode d'emploi* ». Dirigé par B. Westphal, cette initiative a donnée la naissance à un ouvrage collectif et à la géocritique.[1]

Les racines de la géocritique remontent jusqu'aux travaux de G. Bachelard, en particulier à son ouvrage, *La poétique de l'espace*.[2] Selon ce méthodologue, l'espace « *est vécu avec toutes les particularités de l'imagination* »[3]

Il faut préciser que parmi toutes les approches littéraires, de l'espace, la géocritique place le lieu au centre de ses réflexions : « *elle place le lieu au centre des débats* ».[4] Cette approche a été développée grâce aux travaux de B. Westphal, initialement dans son article « *Pour une approche géocritique des textes* ». [5], puis dans son livre « *La géocritique : réel, fiction, espace »*[6]

À propos des rapports de la littérature et de l'espace humain B. Westphal se demande si :

> « *N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace dans la littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et*

[1] *Ibid*., P. 02
[2] BACHLARD, G. *Op. Cit.*
[3] *Ibid*., P. 17
[4] WESTPHAL, B. *La géocritique .réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007, P.185
[5] WESTPHAL,B, « *Pour une approche géocritique des textes*. Esquisse ». B. Westphal (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses universitaires de Limoges. 2000, P. 9-40
[6] WESTPHAL, B. *La géocritique .réel, fiction, espace*. *Op.cit.*

littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles ».[1]

Dans cette perspective, l'objet d'étude de la géocritique consiste à réfléchir l'espace humain et ses relations avec la littérature. Autrement dit, cette approche nous rend compte des relations que les individus entretiennent avec les espaces qu'ils partagent, où ils vivent.

Selon M. Callot, ce qui distingue la géocritique de la géographie référentielle, c'est son objet d'étude, il précise qu'elle étudie « *non plus le pays mais l'image du pays, c'est-à-dire le paysage et non plus la carte* »[2]

Pour définir la géocritique B. Beatrice, écrit que :

« *L'espace de la fiction, s'il est lui-même un espace réel, n'est pas la reproduction, la répétition de l'espace réel dans ou a partir de quoi cette fiction se produit (…) un paysage se constitue qui passe par quelques éléments comme des localisateurs dont on ne peut préciser s'ils sont métaphoriser ou référentiels* » [3]

En ce sens la géocritique se propose comme une approche qui prend en charge l'étude des propriétés symboliques dans les textes littéraires, c'est ce que J-M Grassin, pense de la géocritique : « *une manière de concevoir la littérature comme un espace imaginaire* ».[4]

Le théoricien de la géocritique, B. Westphal, confirme que l'espace réel se transfigure dans la fiction grâce à la littérature. Il note :

---

[1] WESTPHAL, B, « *Pour une approche géocritique des textes*. Esquisse » *Op.cit*., P 17

[2] COLLOT, M. , *Op.cit.* , P. 15. Disponible sur : http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242. (Consulté le 28.08.2018)

[3] BEATRICE, B, « *Espace et voix narratives dans le poème contemporain* », M. Marti (dir.), *Espace et voix narrative*. Nice : Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Cahiers de narratologie », nouvelle série, nº 58, 1999, P. 178

[4] GRASSIN , J.M, « *Pour une science des espaces littéraires* », B. Westphal (dir.) La géocritique, réel, fiction, espace. , *Op.cit.* , ,P. 02

> « *La géocritique, en effet, se propose d'étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace- littérature - espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement l'avait assimilé. Les relations entre littérature et espaces humains ne sont donc pas figées, mais parfaitement dynamiques. L'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace dit réel (référentiel), sur cet espace-souche, dont il activera- certaines virtualités ignorées jusque –là, ou réoriente la lecture.* »[1]

Bertrand Westphal, conçoit, donc, l'espace littéraire de part de sa dynamique et de ses effets de représentation entre l'espace réel et l'espace du texte. De ce point de vue, toute l'importance de ses relations gravite autour de la référentialité, la représentation multipliée des lieux réels, adoptées par les écrivains pour représenter les espaces réels dans les textes littéraires.

Pour l'étude de la représentation de l'espace et ses relations entre le réel et la fiction Westphal propose une méthode basée essentiellement sur quatre points fondamentaux : la multifocalisation, la polysensorialité (visuel, sonore, olfactif) la stratigraphie (verticale, strates temporelles) et l'intertextualité.

L'objectif de ses quartes principes consiste à : « *diversifier les perspectives, de contrebalancer les subjectivités (les stéréotypes) et de révéler le caractère dynamiques de représentation spatiale en littérature* ». [2]

À part l'attachement de Westphal au référent dans sa conception de l'espace humain en littérature, Eric Prieto et Robert Tally, ont signalé que l'analyse de l'espace littéraire proposé par Westphal néglige les espaces intimes, domestiques ou purement fictifs qui ne se réfèrent à aucun espace réel, figuré sur une carte géographique, quelconque.[3]

---

[1]WESTPHAL, B,. « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse ». B. Westphal (dir.). *La géocritique mode d'emploi*., *Op.cit.*, P .9-40
[2] ZIETHEN, A., *Op.cit.* P 19.
[3] *Ibid*., P 20

Vers les années 90, la transdisciplinarité domine le domaine de recherche sur la spatialité. C'est au début de cette décennie que la réflexion anglo-saxonne a donnée naissance à l'écocritique. Précisément, les idées sur l'écocritique, ont été développées grâce à l'Association *for the study of Littérature and Environnement* (ASLI), après qu'elle était fondée dans les universités américaines. Cette approche se soucie de l'environnement et de l'écologie[1]. Les premières réflexions sur la littérature et l'environnement remontent à 1996, avec l'ouvrage « *The Ecocriticism Reader* » de Ch. Glotfelty et H. Fromm[2]

Selon B. Lawrence, l'écocritique rassemble non uniquement les chercheurs et critiques universitaires, mais aussi des artistes, militants des verts et des spécialistes en environnement.[3] Elle s'intéresse à l'étude « *de la relation entre humain et le non-humain à travers l'histoire culturelle* » [4]

Pour saisir le sens du concept « *écocritique* » Ch. Glotfelty pose la question qu'est ce que l'écocritique ? Il répond :

> « *L'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre [genre] tout comme la critique marxiste apporte une conscience du rapport de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la terre aux études littéraires* ». [5]

Donc, c'est une discipline qui s'intéresse plus concrètement à dégager les différentes relations de l'homme avec son environnement, à travers sa création littéraire, son expression artistique.

---

[1] *Ibid.*, P 23
[2] GLOTFELTY, Ch et FROMM, H (dir.). *The ecocriticism reader*. Athènes & Londres : Université of Georgia Press, 1996.
[3] LAWRENCE, B. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford : Blackwell, 2005. P.6
[4] GRRARD, G. *Ecocriticism*. Londres : Routledge, 2004, P 05
[5] GLOTFELTY Cheryll et FROMM Harold, Op-cite P,18, Traduction de Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe citée dans « *Littérature & Écologie : vers une écopoétique* », in *Écologie & Politique*, no 36 2008, P. 17-28. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm (Consulté, Le 2.09.2018)

Cette approche favorise la littérature comme terrain à creuser, car elle est un monde qui offre des moyens à partir desquels on peut imaginer de nouveaux modes de vie, de nouvelles visions sur la réalité et par la suite définir nos rapports avec notre univers et notre terre.[1]

En ce sens l'écocritique penche vers la littérature pour étudier les représentations de l'environnement et de l'écologie à l'intérieur des textes littéraires et elle peut contribuer à donner des modèles écologiques et culturels pour toute l'humanité. La littérature est donc, pour les chercheurs en écocritique, un moyen pour sensibiliser l'homme aux dangers écologiques et d'appeler tout le monde à participer à la protection de l'environnement et de la culture.

Conclusion

Ce point sur la notion de l'espace, sa définition et sa conception dans les différentes approches littéraires, s'achève, et il nous est possible de se rendre compte de cette notion et de part de son importance en littérature en générale et la littérature romanesque tout particulièrement.

En effet, lire l'espace dans le domaine de la littérature exige forcement un travail de réflexion sur son fonctionnement dans le texte et à ses multiples rapports avec le monde, fictif ou réel, qu'il représente. D'après ce qui précède, il nous est paru que plusieurs disciplines ont comme objet d'étude l'espace (les mathématiques, la physique, la géographie, l'urbanisme, etc.). Ainsi, le relevé que nous avons dressé sur les études littéraires qui ont abordé la spatialité, nous rend compte de la méthodologie de chaque approche proposant sa démarche pour appréhender, lire ou interpréter l'espace, étant composante essentielle dans la fiction. Dans l'ensemble, toutes ces approches, s'interrogent sur les fonctions de l'espace au sein du texte littéraire et ses rapports avec l'espace référentiel.

Dans ce contexte prolifique d'outils et de méthodes d'analyse, nous constatons également que ces approches, d'une certaine manière, se divergent. Ainsi,

[1] POSTHUMUS, S, « *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres* ». *Mosaic : A Journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 44, no2, Winnipeg, 2011, P 86.

par exemple, certaines études traitent l'espace de point de vue géographique, alors que d'autres l'évoquent d'un point de vue narratologique, sémiotique, poétique, etc. Les travaux sur l'espace littéraire, de Mikail Bakhtine, Youri Lotman, Henri Mitterand, Roland Bourneuf, Rachel Bouvet, Marc Brosseau, Bertrand Westphal, ou d'autres critiques littéraires, vont dans le sens de révéler l'importance de l'espace , étant élément de structure, de contenu, de production et de réception. A. Ziethen conclu, en cette perspective que :

> **«** *Lorsque nous lisons le texte et son espace, de quelle que façon que ce soit, nous apprenons non seulement plus sur le processus poétique mais également sur la manière dont nos imaginaires, mouvements, pratiques sociales façonnent le monde dans lequel nous vivons.* »[1]

Nous retenons donc, que l'espace est pluridisciplinaire, et ce que nous venons d'achever ci-dessus nous permettra de repérer et relever toutes les indications spatiales dans l'œuvre romanesque de Mezdad, ainsi qu'il nous aidera à traiter les effets de représentation de chaque indication, de son point de vue sémiopoétique et symbolique.

[1] ZIETHEN, A., *Op.cit.* P. 25

Chapitre II

La description de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad

Introduction

Dans la partie que nous venons de terminer nous n'avons mis l'accent que sur la conception de l'espace dans certains domaines de la pensée scientifique et humaine, comme nous avons également fait un bilan des traitements de la catégorie de l'espace dans la littérature et sa conception dans les différentes approches. Dans toutes ces approches, il est admis que l'espace, principalement dans les romans, n'est pas seulement le lieu où les actions se sont déroulées, mais il est un élément poétique fondamental. La littérature romanesque, de point de vue poétique, est le genre le plus investi en termes de descriptif, par rapport aux autres genres narratifs, malgré que la question de la description en littérature a été depuis longtemps un sujet de polémique.

En effet, la signification de la notion de description dans le champ littéraire est une question problématique à plusieurs titres. Les études qui ont été menées sur la description s'accordent sur le fait que cette notion n'est pas facile à définir ou de la délimiter. L'histoire des études littéraires montre bien qu'elle a été pendant longtemps abandonnée et négligée au profil du récit. Les premières études théoriques consacrées à l'égard de la signification de la description ou de descriptif en général sont sans doute celles de Philippe Hamon, d'André petit Jean, de Jean-Michel Adam, et celle de *Jean Ricardou* dans son ouvrage *Le nouveau roman*. Selon E. Tibloux, Philippe Hamon est le seul auteur qui a traité la notion de la description comme un objet d'étude autonome.[1]

Graduellement, les travaux (essais, articles, colloques…) sur la conception et le rôle de la description ont été multipliés. En 1987, un numéro sur la description en littérature a été bien consacré sur les pages de Cahiers de Recherches interuniversitaires néerlandaises.[2] « Que-sais-je ? » publie en 1993, pour J-M. Adam un volume intitulé *La description*.[3]

[1] TIBLOUX, E, « *Les enjeux littéraires de la description de l'espace.* » in *Espaces Temps*, 62-63, 1996. Penser/Figurer. *L'espace comme langage dans les sciences sociales*. P. 116-129. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1996_num_62_1_3995 (Consulter le 21.10.2018)
[2] YVETTE. YVONNE, W. D. *Description-Ecriture –Peinture*. Groeningen : C.R.I.N, 1987
[3] ADAM, J. M, *La description*. Paris : P.U.F, 1993.

Deux ans après, la publication de la description de J-M. Adam, J-M. Lopes a consacré une étude portant sur la spécificité de la description comme fonction narrative, il l'intitule : *Foregrounded Description in prose fiction : Five Cross-Litterary Studies*.[1]

The Poétique of Description : imagined places in European Literature, est l'intitulé d'une étude réalisée et publiée en 2006, par H-K. Janice, c'est une étude qui propose des pistes théoriques sur les questions relatives à « *l'ekphrasis* », terme ancien en grec qui traduit le terme « *description* ».[2]

Ainsi, il nous parait judicieux de consacrer ce chapitre à la question de la description dans l'écriture romanesque de Mezdad, afin de caractériser sa poétique de la description de l'espace. Notre analyse dans ce chapitre s'articulera autour de trois points principaux. Dans un premier temps nous allons commencer par dresser un survol historique autour de la notion de la description pour voir l'évolution historique de ce concept en littérature. Dans un second lieu nous nous pencherons sur l'étude des techniques et procèdés descriptifs dans les textes de notre corpus, dans l'intérêt de dégager la manière dont les espaces sont décrits dans chaque texte romanesque et le rôle, ou pour mieux dire, la fonction de ces procédés descriptifs utilisés par le romancier. Pour un dernier point, nous allons terminer cette partie en analysant la description romanesque de Mezdad en rapport avec la narration, avec le rythme du récit, une question aussi problématique dans la littérature romanesque. L'intérêt de ce dernier point consiste à voir si la description mezdadienne pose vraiment problème à la narration dans l'ensemble de ses romans. Mais avant tout cela, une présentation sommaire des textes constituant le corpus de cette étude est proposée afin de permettre au lecteur de cette étude de mettre en contexte nos développements dans les romans de Mezdad.

[1] LOPES, J.M. *Foregrounded Description in prose fiction : Five Cross-Litterary Studies.* Toronto : University of Toronto Press, 1995.
[2] JANICE, H.K. *The Poétique of Description : imagined places in European Literature*. New York : Palgrave Macmillan, 2006.

1. Présentation des romans de Mezdad

Iḍ d wass, est le premier roman de Mezdad, ce titre signifie littéralement « *La nuit et le jour* ». Ce roman est publié pour la première fois dans les éditions *Asalu* à Alger en 1990, et réédité dans l'autoédition *Ayamun* Bejaia en 2010. C'est le quatrième roman publié dans l'histoire de la néo-littérature berbère (kabyle) depuis « *Lwali n udrar* » de Belaid Ait Ali dans les années 40.

Ce roman, nous raconte l'histoire d'une mère et de son fils en espace d'une nuit et de son jour (amerḍil). C'est l'histoire d'une souffrance d'une famille face à une vie dure et sans merci. Malḥa, personnage principal, est tombée très jeune dans le veuvage, son mari est mort sur le champ d'honneur, en défendant sa patrie pendant la guerre de libération algérienne des années cinquante, contre le colonialisme français.

L'espoir de voir son fils Muḥend Ameẓyan dans de bonne situation l'inquiète vivement. Le bonheur de Malḥa, ne se complète que si son fils mène sa vie comme les autres jeunes du village, se marier avec une femme issue d'une bonne famille. Au travail, à l'Usine, Muḥend Ameẓyan et ses amis (Lxewni, Rabeḥ…) s'engagent dans le combat syndical pour défendre les droits des travailleurs. Le roman, *Iḍ d wass,* est l'histoire d'une lutte pour la vie, un récit de sacrifice, de patience et d'espoir.

Tagrest uryu, est le titre de deuxième roman de Mezdad, publié en 2000 dans l'autoédition *Ayamun*, Bejaia. Dans ce roman le narrateur recueille la vie et le mouvement d'un groupe des moudjahidines dans les maquis. Salem et ses compagnons (Muḥend-Uɛli, Rabeḥ) ont reçu un ordre de la part de leurs supérieures pour se rendre à At Tlisa afin de récupérer des armes. Weɛli[1], quant à lui, il a été convoqué pour une affaire confidentielle. Alors ce personnage doit répondre à cet appel en urgence en se dirigeant, le plutôt possible, au lieu de rendez-vous à Tifrit.

[1] Dans *Tagrest uryu,* le personnage Weɛli est une incarnation du militant berbéro-nationaliste Ouali Bennai, un militant de premier ordre qui dérange les orientations arabo-baathistes des responsables du FLN. Il a été condamné et exécuter par le tribunal de la révolution algérienne en 1957

Salem avait peur que son ami, Weɛli, subisse un coup fatale (surtout après l'affaire de AƐmar n Tasaft[1]), et ordonne à Lwennas de l'accompagner et veiller sur lui.

Les deux groupes se séparent, l'un pour la mission des armes et l'autre pour l'affaire de Weɛli, tout en désignant la maison d'Akli-Uleɛmara à Tala-Ufella, comme lieu de rendez-vous lorsque les missions seraient accomplies. Le point de rendez-vous a été bien respecté par tous, même avec un peu de retard, Lwennas se rejoignait au groupe de Salem et il lui fait apprendre que le procès de l'organisation sur l'affaire de Weɛli avait chargé ce dernier d'une autre mission dans une autre région. Devant cette situation et suite à la peur de Salem sur la vie de son ami, ce chef ordonna à ses compagnons de reprendre le chemin du retour et finir la mission. En se déplaçant dans les montagnes, le groupe de Salem avait été intercepté par l'aviation de l'armé coloniale, et sous les bombardements au napalm, Salem et Lwennas tombèrent au champ d'honneur prés de Tizi Ugemmun. Muḥend-Uɛli et Rabeḥ, quant à eux, ils avaient été gravement touchés par les balles des mitrailleurs français, mais ils ont été sauvés, miraculeusement, par des passagers pas loin de lieu de l'attaque. Le destin leurs a offert la chance de vivre et voir l'indépendance pour laquelle Salem, Weɛli, Lwennas et beaucoup d'autres se sont sacrifiés.

Six ans après la publication de *Tagrest urɣu*, dans *Ayamun* (2006, Bejaia) Mezdad donne naissance à son troisième roman, *Ass-nni*. Dans ce récit l'auteur revient avec les mêmes personnages de « *Iḍ d wass* » (Malḥa, Ṭawes, Muḥend Ameẓyan, Lxewni…) pour construire la trame narrative de *Ass-nni*. Berdous Nadia dans un article paru dans les pages du quotidien algérien *La Dépêche de Kabylie* en 2006 numéro 1262, écrit à propos de l'œuvre de Mezdad : « *On ne peut pas comprendre Ass-nni si on n'a pas lu Iḍ d wass et Tagrest urɣu* », en effet il inscrit son projet d'écriture dans un développement remarquable et chaque roman communique un rapport avec son précédent. *Ass-nni* est une histoire d'un mariage d'amour, entre un jeune couple kabyle, moderne, au sein d'une société régie par un code de famille traditionnelle, là ou le mariage ne se résume que par une relation qui a comme objectif la procréation des enfants. Meẓyan et Ṭawes, n'avaient pas

[1] Ɛmer n Tasaft représente Amar Ould Hammouda l'un des artisans du mouvement berbériste des années 40, un vrai nationaliste algérien qui a lutté pour une Algérie algérienne. Les responsables du FLN après une mascarade du procès l'exécutent en Kabylie en Mars 1956.

d'enfants pendant 10 ans, et malgré la pression qu'exerce Malḥa, le chef de la maison, sur eux, ils persistent pour protéger leur amour.

La non déception et l'espérance de ce couple finit par une grossesse, Ṭawes, enfin, attend des jumeaux. Mais malheureusement, la fin de cette histoire était tragique, Muḥend Ameẓyan et ses amis ont été attaqué par un terroriste, envoyé spécialement pour les éliminer en raison de leurs activités politiques. C'est à la sortie de l'Usine que cet assassin avait tiré sur eux, lorsqu'ils se sont sortis pour se rendre à l'hôpital où Ṭawes fut transférée dans un service de maternité. Alors, Muḥend Ameẓyan ne verra plus le fruit de son amour, et la fin de cette histoire est racontée dans *Yiwen wass deg tefsut*, roman qui raconte des événements succédant à *Ass-nni*, sur le plan chronologique.

En 2014 Amar Mezdad édite ses deux derniers textes : *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* et *Yiwen wass deg tefsut*. Ce dernier roman est paru officiellement dans les librairies en Janvier 2015[1].

Tettḍilli-d ur d-tkeččem est une histoire qui raconte un événement qui avait duré des moments d'une nuit et une journée. Par téléphone Utudert demande à ses deux amis, Meẓyan et Sɛid, de le rejoindre, en urgence, dans son village, à Iɣil-Uzzal, il raccrocha vite et ferma son téléphone. Sans détails et sans expliquer les motifs de cette urgence, Meẓyan et Sɛid avaient tenu la route dès le lendemain matin en direction de Tamurt (Kabylie). En quittant Lezzayer (Alger), les deux amis se rappelaient des souvenirs indélébiles, des moments de leurs vies.

Utudert, après une grande déception d'un mariage avec une algéroise, d'origine kabyle, avait décidé de se remarier. Sa femme, la mère de son petit enfant méprise tout ce qu'est attaché à la vie en village. La vie conjugale de ce couple n'a jamais connue des moments stables, ni heureux, elle se résume entre les disputes et l'entêtement de sa femme, qu'il avait conduit au tribunal. Devant la juge, Utudert signe son divorce avec elle. En plein monde, et sans avocat, il se défendait et persistait dans ses attitudes, il était bien déterminé pour rompre sa vie avec sa

[1]AIT OUALI, N. *Op.cit.,* P. 121

femme, malgré que la juge, sa femme et sa famille cherchaient à rétablir la relation pour le bien de leur bébé. Àprès qu'il avait mis fin à cette relation, Utudert avait décidé de laisser sa propre maison pour son ex-épouse et son enfant.

En arrivant au village d'Utudert, Meẓyan et Sɛid ont compris que l'urgence n'était qu'un jeu de surprise, c'est le jour du mariage de leur ami. Le jour de la fête a été célébré en présence de docteur Legziri et son ami Sliman, un ancien médecin victime d'une attaque terroriste pendant la décennie noir. Ils ont profité cette occasion qui les avait tous réuni pour discuter et débattre les idées comme autrefois. Après le repas du mariage Meẓyan et Sɛid avaient repris le chemin du retour vers Alger.

L'intitulé de dernier roman de notre corpus est *Yiwen wass deg tefsut*, selon N. AIT Ouali[1], ce texte est le premier roman consacré au Printemps noir de 2001 en Kabylie.

Dans l'espace d'une journée, ce roman raconte le déroulement d'une protestation, une marche populaire pendant le printemps noir de 2001, en plein ville de Bejaia, en Kabylie. Γiles, est le fils unique de Frawsa, une maman tombée en veuvage dès son jeune âge, son mari, Lxewni, a été lâchement assassiné pendant la décennie noire. Le narrateur raconte que pendant la protestation, le fils unique de la pauvre Frawsa et son ami Briruc ont été visés par un élément de la gendarmerie, Fawzi, avait tiré sur eux et ces balles tirées d'une arme d'assaut avaient transpercées leurs corps.

Les personnages, Muḥend Ameẓyan, Lxewni, Ɛumar, Reḍwan …, qui ont peuplés le roman *Yiwen wass deg tefsut* sont eux mêmes le moteur d'action dans les romans précédents, *Iḍ d wass et Ass-nni*. Ce texte relate aussi la vie douloureuse de Sliman victime du terrorisme, d'un système politique et d'une épouse non responsable. Utudert, personnage principal dans ce roman, fait la connaissance de Sliman le jour même de la protestation dans le bloc administratif, là où se situe le bureau de l'entreprise qui l'avait convoqué pour son entretient d'embauche. Le

[1] *Ibid.*

destin qui les avait conduit à se connaitre, leur avait aussi rendu compte qu'entre eux un lien lointain, Sliman était le mari disparu de sa tante Wezna. Sliman avait disparu pendant longtemps parce qu'il a été blessé et transféré à l'hôpital après un attentat terroriste qui avait cherché à l'éliminer. C'est le groupe de Reḍwan (un terroriste repenti) qui l'avait tiré dessus. Ce terroriste, est devenu un grand commerçant et circule en toute liberté pour amasser encore plus d'argent et se faire de fortune alors que ces enfants du printemps et ces jeunes adolescents avaient trouvé la mort en pleine saison de fleurs.

2. Historique sur la notion de la description

Dans les traités de la rhétorique occidentale, depuis le 16 siècle jusqu'au 20, le discours théorique était focalisé principalement sur l'étude de la métaphore, l'ironie, la métonymie…, et entre autre le descriptif et son statut. Les débats rhétoriques de l'époque classique et postclassique visent à développer la réflexion en étudiant les figures de pensée, pour un objectif pragmatique :

> *« Le discours rhétorique ; on le sait également, est discours pragmatique (il vise à une efficacité sociale directe , au pétoire , à la chaire, à l'assemblé) , pédagogique (il enseigne à acquérir un savoir-faire de l'oralité en publique ou de la communication en générale) , taxinomique (il classe, distingue, énumère, établit des listes, qu'il voudrait closes, de tropes ou de figures) et normatif (il hiérarchise les procédés qu'il enregistre selon une échelle de valeurs, selon une série de prescriptions et de proscriptions modulées) »*[1]

Cet aspect pragmatique a centré, par la suite, les préoccupations de la rhétorique à s'intéresser plus particulièrement à des entités rhétoriques autonomes comme, par exemple, les tropes. Dans cette perspective, le discours rhétorique s'est dirigé à restreindre ses réflexions et élimine certains paramètres relatifs au domaine de l'Enonciation. La part des réflexions sur la description était maigre, à ce propos Ph. Hamon écrit :

[1] HAMON, Ph ., *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981, P. 8

> *« La description n'a pas de véritable statut théorique servant à définir et à caractériser, elle semble indéfinissable. D'abord sans doute, parce qu'il est difficile de lui donner un statut sémantique ; à la différence des tropes, la description ne « détourne » pas un sens propre en un sens figuré, un sens premier en un sens second, ne change aucun ordre moral en désordre artistique, ne travaille ni le signifie, ni le signifiant ; ni l'affectif aux dépens de l'intellectuel. »*[1]

La description aux yeux des rhétoriciens n'a pas un statut théorique et sémantique favorable à sa définition et à la définition du sens qu'elle puisse recouvrir. En plus elle est une expression très ordinaire, pittoresque, loin d'être capable de rompre avec le sens commun du discours ordinaire.

Depuis l'antiquité, la description semble appartenir à aucun genre particulier, plutôt, elle est associée aux louanges, aux remerciements, elle est une action classée comme expression de grâce et pratique « d'éloge ». *Ekphrasis,* terme par lequel, généralement, on désigne la description, dans l'épidictique antique, gréco-latine. Souvent, l'*ekphrasis* sert à faire de l'éloge au profil d'un personnage, vanter ses qualités et ses mérites, décrire un lieu, un objet ou un moment de l'année.

J-M. Adam a, également, déclaré que les origines de la description remontent à la rhétorique, et il précise que les débats classiques sur la description ne peuvent être compris que si nous creusons dans la théorie de l'élocution développée dans la rhétorique aristotélicienne. Selon lui le concept « *description* » a été élaboré d'une manière progressive à partir du mot *Ekphrasis* qui signifie *« exposition détaillée »,* qui à son tour, n'est pas synonyme de «*descriptif* » :

> *« (…) à travers l'ekphrasis, le concept de « description » s'élabore progressivement. À l'époque, il ne s'agit encore que d'une « exposition détaillée » d'un « énoncé détaillé » (…) le sens premier d'ekphrasis n'est pas donc du tout celui du « morceau descriptif » qui*

[1] *Ibid.* , P.9

tendra à s'imposer ensuite. Le verbe ekphraso signifie « exposer », « montrer en détail »[1]

Ekphrasis, ce mot d'origine grecque, a donc, évolué sémantiquement pour donner au environ de II siècle après Jésus Christ, le sens du verbe *« décrire »* (décrire un personnage, un lieu, une circonstance…).

La présence des aspects descriptifs dans plusieurs genres, à savoir le discours juridique, épidictique, historique, dramatique et même dans le discours philosophique a rendu sa théorisation difficile et même embarrassante, même de point de vu rhétorique. Selon Ph. Hamon, le mot « *description* » est utilisé dès le 17 siècle, principalement pour désigner des ouvrages qui servent à décrire, mais son utilisation dans le discours sur la littérature a été intégré avec beaucoup de méfiance parce qu'il est souvent vu comme un moyen utilisé juste pour l'ornementation du discours.[2] L'encyclopédiste français Jean-François Marmontel a remarqué, déjà à son époque, que la notion de description est une invention moderne dans les genres poétiques[3]

Tellement qu'elle est attachée à faire le détail dans les œuvres littéraires, la description dans les discussions théoriques de la période classique n'arrive plus à trouver son statut comme étant un concept de base. Généralement, le détail descriptif par rapport à l'ensemble de l'œuvre est considéré comme une « dérive », un procédé qui menace la cohésion et la logique globale qui fait l'intégrité de l'œuvre. C'est de ce point de vu que la pensée classique appelle à la suppression des détails descriptifs, après les avoir jugé comme des éléments étrangers à la composante de l'œuvre.[4]

À propos des détails descriptifs, F. Brunetière, en critiquant l'œuvre romanesque d'Emile Zola, écrit :

« Ce qui fatigue ici [chez Zola], c'est bien un peu l'insignifiance du détail, comme ailleurs c'en sera la bassesse mais c'est bien plus encore

[1] ADAM, J.M ., *Op.cit.,* P.27
[2] HAMON, Ph. , *Op.cit.* , P.10
[3] *Ibid.* , P. 14
[4] *Ibid.* , P.17

la continuité de la description. Il y a des détails insignifiants, il y a des détails bas, il y a surtout des détails inutiles. »[1]

D'après ce spécialiste de la littérature française, le détail descriptif n'a pas de signification, c'est pour quoi il l'estime inutile, autrement dit même si on le supprime cela ne change rien dans le sens de l'œuvre.

La notion de la description a été pendant longtemps remise en cause dans les traités de la rhétorique et les discours sur la littérature.

À partir de la fin du 18 siècle, cette notion commence à gagner petit à petit sa valeur esthétique dans l'esprit critique littéraire .Dans les autres disciplines scientifiques à l'instar des sciences naturelles, les sciences techniques, la philosophie et autres, la description était bien considérée pour ses fonctions diverses et elle a été utilisée dans le but d'expliquer la logique scientifique.[2]

Les études littéraires consacrées à l'étude de l'œuvre d'Homère ont données à la description le statut d'une « bonne description », selon Ph. Hamon tous les théoriciens s'accordent sur l'importance de la description homérique, surtout avec la fine analyse du critique allemand Gotthold Ephraïm Lessing, dans *Laocoon* e 1766.[3]

Au 19 siècle, les débats sur la description ont été bien réajustés. D'après Ph. Hamon, cette nouvelle orientation théorique à l'égard de la description est en quelque sorte un processus de légitimation. Dans ce sens, Ph.Hamon cite A. Baron et F. Wey qui ont pris des attitudes très favorables à l'égard de la description en la considérant comme une « *prise de touche* » qui reflète le talent artistique et l'habilité de la plume d'un écrivain.[4]

Ph. Hamon explique son hypothèse sur l'évolution de statut de la notion de la description au 20 siècle et précise que :

[1] BRUNETIERE, F. *Le roman naturaliste*. Paris : Calmann Lévy, 1892, P.145
[2] HAMON, Ph., *Op.cit.*, P.23
[3] *Ibid.* , P. 22
[4] *Ibid.* , P. 21

> *«Le passage de la description du statut de « cadre », de « décor » subordonné à des instances textuelles plus importantes à un statut d'unité « décorative » (au premier sens positif du terme) serait peut être la première considération de sa reconnaissance comme procédé textuel spécifique »*

La notion de la description a été un objet de critique littéraire virulent et d'une polémique théorique très répondue chez les théoriciens et les écrivains modernes (18-20 siècle). Le discours sur la littérature de cette époque considère la notion de la description comme une invention récente :

> *« Ce qu'on appelle aujourd'hui en poésie le genre « descriptif » n'était pas connu des Anciens. C'est une invention moderne qu'on n'approuve guère, à ce qu'il me semble, ni la raison, ni le goût. »*[1]

J.F, Marmontel explique comment cette notion nouvellement intégrée dans le champ de la production et les idées sur la littérature a été rejetée par plusieurs figures et personnalités très connues, à l'exemple de Stendhal, Valéry, André Breton, Charles Perrault…

Ce rejet s'explique par le fait que la description se limite uniquement à son aspect ornemental, et par là elle ne doit, en aucun cas, former le fond d'une œuvre littéraire.

Aussi, cette notion est rejetée parce qu'elle n'est pas claire et imparfaitement définit.

À propos de débat autour d'une « *définition imparfaite* » Ph. Hamon dans *Introduction à l'analyse du descriptif*, note que :

> *« Quand la description n'est pas mise dans la dépendance d'autres niveaux ou unités internes au texte, et qu'elle est rapprochée d'autres procédés textuels, c'est toujours à son désavantage. Ici joue encore une*

[1] MARMONTEL, J.F. *Elément de littérature*, cité par encyclopédie Universalis disponible sur http :// www.universalis.fr/encyclopédie/ # i-5581 (Consulté, Le 28.10.2018)

division et une hiérarchie implicite des genres et discours ; notamment, quand la description est rapprochée de la définition logique, scientifique ou philosophique, elle est toujours considérée comme une « définition imparfaite », donc par là doublement pénalisée et condamnable, d'abord en tant qu'imparfaite et déficitaire par rapport à un model parfait, ensuite en tant qu'intrusion dans le texte littéraire d'un procédé appartenant à un discours étranger non littéraire, celui de la science, de la philosophie ou de la logique. »[1]

En comparant la conception scientifique de la description à celle proposée en littérature, les théoriciens dénigrent les pratiques littéraires de certains auteurs et déclarent comme impertinent d'intégrer un élément non littéraire dans le texte purement littéraire. La description est donc traitée comme un « *hors texte* », une « *intrusion* » qui engendre de l'incohérence dans le tissu du sens globale de l'œuvre. Désespérés de voir une définition et un résultat parfait de la description comme il est son cas dans les autres disciplines de la logique et de la science, les littéraires s'abstiennent, particulièrement dans la poésie.

De son coté J-M. Adam, dans son ouvrage « *La description* » publié en 1993, expose les différentes formes du rejet de la description dans les traités de la rhétorique, de la stylistique et de l'art du roman. L'une des plus fortes raisons de ce rejet est due à la difficulté de définir avec exactitude la description de point du vu littéraire. Pour illustrer cette idée J-M. Adam cite les arguments avancés par les grammairiens-logiciens du Port Royal, qui définissent négativement la description, ceux de Mallet et de Francis Ponge.[2] Selon lui la définition de la description est jugée imparfaite par l'Abbé Mallet parce qu'elle ne répond pas à la question « Qu'est-il ? » :

« Définition imparfaite et peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connaitre une chose par quelques propriétés et circonstances particulières , suffisantes pour en donner une idée et la faire distinguer des

[1]HAMON, Ph ., *Op.cit.* , P.21
[2] ADAM, J.M., *Op.cit.* , PP. 6-7

autres , mais qui ne développe point sa nature et son essence (…) Une description est l'énumération des attributs d'une chose, dont plusieurs sont accidentels, comme lorsqu'on décrit une personne par ses actions , ses paroles , ses écrits , ses charges, etc. Une description au premier coup d'œil a l'air d'une définition, elle est même convertible avec la chose décrite ; mais elle ne l'a fait pas connaitre à fond, parce qu'elle n'en renferme pas ou n'en expose pas les attributs essentiels (…) »[1]

Selon M-A. Grevais.Zaninger, la description dans son parcours historique était un objet de suspicion et souvent discréditée dans son statut[2]

Etant une approche du récit par excellence, la narratologie définit la description négativement, elle l'associe aux éléments qui n'interviennent que pour interrompre le développement chronologique de la narration, en causant une sorte d'un arrêt temporel dans le récit. Les narratologues ne s'occupent à définir la description que de point de vu de son rôle qui se borne à donner un arrière plan au récit, son coté ornementale.[3]

Le roman classique du 17ième siècle, n'est pas trop intéressé par la description, et même au 18 siècle ce genre littéraire était considéré comme peu descriptif. C'est entre 1730 et 1790 que la description commence à être investie dans le genre romanesque[4]

Au 18ième siècle la conception de la description commence à se pencher vers son sens moderne, malgré la persistance des attitudes de la rhétorique classique et certaines tendances motivées par l'idée que la description ne fait pas partie du *« cahier des charges »* romanesque et ne correspond pas à l'horizon d'attente du lecteur.[5]

[1] MALLET, E.F , « *La description* », cité par ADAM, J.M., *Ibid.* , PP. 6-7
[2] GREVAIS.ZANINGER, M.A. *La description*. Paris : Hachette, 2001, P.9
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.* , PP.20-22
[5] *Ibid.* , P.22

Selon M-A. Grevais.Zaninger, le lecteur du roman au 18 siècle n'est pas souvent contre la présence du descriptif dans le genre romanesque , bien au contraire, elle est trop séduit par une volonté de connaissance des nouveaux espaces, qui sont pour lui inconnus, comme il est attiré par les fantasmes érotiques qu'il trouve dans le roman grâce à la description des corps, vêtements des femmes. Aussi, il faut signaler que la description des paysages, des objets, émotions, a formidablement éveillée chez cette catégorie du public lecteur une insatiabilité pour la découverte, pour la connaissance de nouvelles choses qui peuvent assouvir ses goûts exceptionnels.[1]

À la fin de 18 siècles la description était liée au romantisme. Par le fait que la description est généralement le fruit de l'imagination, d'émotion, de sensation, elle a bien trouvée son espace dans le romantisme. À ce propos M-A. Grevais-Zaninger déclare :

> *« À l'époque romantique , le goût des voyages et du dépaysement est propice à l'expansion du descriptif (…) Les nécessités de la description infléchissent le « caractère » du promeneur , qui doit être doté des qualités de percepteur et d'imagination, propres à susciter une certaine qualité de regard : oisif, fervent de la nature , imaginatif , rêveur, sensible (…) Les écrivains romantiques cultivent une poétique des saisons : ils sont sensibles aux variations climatiques comme aux variations des heures de la journée, aux jeux de lumière. »*[2]

L'investissement du romantisme dans la description s'explique par le besoin des écrivains à se retourner vers la nature, aux paysages, à la mélodie de l'environnement qui leur donnent la possibilité d'interpréter toute la symbolique qui miroite la sensibilité de l'âme humaine : *« À l'époque romantique plus encore qu'à tout autre moment de l'histoire de la description, la paysage est un « paysage état d'âme » »*[3]

[1] *Ibid.* , P.23-24
[2] *Ibid.* , PP.26-27
[3] *Ibid.* , P.28

L'école symbolique, quant à elle, conçoit le paysage externe comme une image reflétant le monde intérieur, qui se peint à travers les mots descripteurs. Cette école littéraire ne rejette pas la description, mais plutôt elle s'intéresse beaucoup plus à ses effets.[1]

C'est au cours de 19 siècle, avec le roman réaliste, que la description a connue son âge d'or. La fonction principale de la description dans ce genre du roman est bel et bien la présentation des réalités de l'entourage socio-économique du monde décrit : description des maisons, rues, vie quotidienne des personnages, etc. Les écrivains réalistes de cette époque décrivent avec beaucoup de détails le cadre dans lequel se situent les actions du récit. Gustave Flaubert et Honoré de Balzac ont été critiqués pour leur caractère d'obstination à la description, tout contrairement à Stendhal qui voit dans le détail descriptif un élément qui tue l'imagination.[2] Balzac, justifie ses descriptions par l'impacte que les milieux exercent sur les êtres, ainsi que par les différents rôles que jouent les descriptions dans le processus de construction du sens chez les lecteurs. À propos de la description balzacienne, M. Raimond note :

> « *Décrire une maison ou un appartement, ce n'est pas seulement procéder à un état des lieux avant que ne débute l'action : c'est rendre le lecteur sensible à la qualité d'une existence qui a modelé à son image l'espace dans lequel elle s'est accomplie. Il y a l'empreinte d'une vie dans l'atmosphère d'une maison. C'est pourquoi les descriptions annoncent l'action ; elles la contiennent virtuellement, elles en sont comme la figure matérielle : le drame est inscrit sur les visages et dans les lieux avant de constituer le déroulement d'une aventure.* »[3]

Décrire un lieu ou un personnage d'une aventure rapproche l'image du réel qui est mis en fiction, à tel point que le lecteur trouve des repères référentiels que miroite le texte romanesque.

[1] *Ibid.* , P.29
[2] *Ibid.* , PP.31-34
[3] RAIMOND, M. *Le roman*. Paris : Armond Colin, 2011, P.185

Avec le naturalisme, la description a eu sont statut et sa place la plus significative. À ce sujet E. Zola, qui est un écrivain naturaliste talentueux en termes de la façon dont il manie la description, s'exprime :

> *« Nous ne décrivons plus pour décrire, par caprice et plaisir de rhétoricien. Nous espérons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions (…) La création entière nous appartient, nous la faisons entrer dans nos œuvres, nous rêvons l'arche immense. C'est injustement rapetisser notre ambition que de vouloir nous enfermer dans une manie descriptive (…) »*[1]

Ces propos justifient bien les longues descriptions chez cet auteur, qui tient aux moindres détails minutieux du monde dans ses textes romanesques. Ainsi, les romanciers naturalistes optent pour une description pensée sur le modèle des descriptions utilisées dans les branches des sciences naturelles, de la biologie, la physiologie, pour un objectif de peindre des faits plus au moins vrais. Les écrivains naturalistes veulent être des savants, ils se mettent à étudier le milieu dans lequel agissent leurs personnages pour un souci de donner des informations véritables sur les choses qu'ils décrivent.

En ce sens les naturalistes se servent de la description pour présenter aux lecteurs le monde dans lequel évolue l'histoire du roman. Ces écrivains ont été a mainte reprise critiqué pour avoir inscrit dans leurs textes des fragments de Savoir, une sorte de réécriture de certains textes qu'on a l'habitude de lire dans des ouvrages scientifiques ou dans des encyclopédies. [2] À cette époque, le roman naturaliste a été critiqué virulemment par son caractère envahi par les descriptions, c'est justement à cet égard que A. Albalat écrive :

[1] ZOLA, E. *Le roman expérimental*, cité par GREVAIS.ZANINGER, M.A. , *Op.cit.*, P. 34
[2] HAMON, Ph ., *Op.cit.*, P.28

> *« Surtout ne plaquer pas vos descriptions, c'est-à-dire ne faites pas des morceaux séparés, placés de parti pri à tel ou tel endroit, comme fait encore M. Zola. Tâchez ou contraire que vos descriptions ne soient jamais longues ; qu'elles pénètrent la trame des faits ; qu'elles fassent corps avec le reste ; qu'elles soient partout et nulle part, perdues en quelque sorte dans la substance de l'œuvre, comme les nerfs dans la chaire. »*[1]

Antoine Albalat trouve que les descriptions dans le roman naturaliste sont désintégrées de l'ensemble de la trame narrative et de là son appel destiné aux écrivains naturalistes, à l'exemple de Zola, à faire de telle sorte à assembler les morceaux descriptifs dans le corps du récit pour en obtenir une harmonie narrative dans le texte.

J-M. Adam signale que au 20 siècle, précisément au début des années soixante , le nouveau roman a subi les mêmes attaques adressées à Zola. Il ajoute aussi que Alain Robbe-Grillet a défendu avec déterminisme les écrits du « *Nouveau roman* »[2] C'est dans son illustre ouvrage intitulé *Pour un nouveau roman,* publié en 1963, que ce critique soutient l'utilisation de la description que certains critiques littéraires ont accusé d'objectivité scientifique et froide. En ripostant à ces multiples attaques, A. Robbe-Grillet explique que le nouveau roman ne s'intéresse qu'à « *l'homme et à sa situation dans le monde* » et il ne cherche qu'à une « *subjectivité totale* »[3]. Ainsi, pour argumenter sa position théorique et l'angle à partir duquel il traite l'importance de la description romanesque, cet écrivain écrit ceci : «*Tout intérêt des pages descriptives (…) n'est plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description.* »[4]

M-A. Grevais.Zaninger, après avoir exposé le modèle descriptif du nouveau roman (selon la conception de Alain Robbe-Grillet et Claude Simon), elle commente et conclut que la description au 20 siècle semble s'émanciper de la visée référentielle

[1] ALBALAT, A. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris : Armand Colin (6 édi), 1990, P. 271
[2] ADAM, J.M., *Op.cit.,* P.59
[3] ROBBE.GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris : Gallimard, 1963, P.149
[4] GREVAIS.ZANINGER, M.A. , *Op.cit.* , P. 39

ainsi que de son attachement au rôle narratif, pour s'intéresser davantage au jeu sur le langage.[1]

3. Les procédés de la description dans les romans de Mezdad

Les procèdés de description sont généralement des indicateurs de la compétence d'un écrivain à manier sa plume avec son propre style. Décrire est incontestablement une chose inévitable dans la littérature narrative : « *Il est facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire* ».[2]

Les théoriciens et les critiques littéraires, depuis la rhétorique classique s'accordent que décrire est un mode d'expression qui est souvent difficilement compatible avec l'acte d'écriture et de raconter. À cet état de fait les maitres de la rhétorique et de la stylistique ont rigoureusement essayé de travailler sur les différentes techniques et procédés de la description dans les œuvres littéraires.

L'espace romanesque ne se limite pas uniquement à un objet de représentation de la situation sociale, politique et économique d'une société. Mais, il est aussi un lieu d'une expression esthétique, un monde, à part entière, de l'imaginaire particulier d'un écrivain et sa façon de faire de l'espace décrit un élément textuel poétisé. L'écriture romanesque de Mezdad se caractérise tout d'abord par le fait que ce romancier n'abuse pas dans le descriptif, autrement dit il n'accorde pas trop de place à la description, généralement elle est réduite.

L'une des caractéristiques de l'écriture descriptive de cet écrivain c'est qu'elle, dans l'ensemble, intervient souvent au profil de l'histoire racontée, et du récit dans chaque roman. Cela ne laisse pas entendre que Mezdad figure parmi les écrivains qui excluent la description de son système d'écriture ou plutôt de son projet romanesque, mais bien au contraire, il l'utilise avec un grand soin de telle sorte à intégrer chaque fragment descriptif dans le système globale du récit en fortifiant la logique des actions de ses personnages.

[1] *Ibid.* , P.42
[2] GENETTE, G. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, P. 57

3.1. Une description réduite à la dénomination

Dans toute l'œuvre romanesque de Mezdad, nous avons repéré, en gros, une cinquantaine de passages descriptifs de l'espace. Approximativement nous avons recensé dans les cinq romans 210 espaces (géographiques ou toponymiques). Le pourcentage des espaces décrits dans l'ensemble du corpus est de 20%. Ce pourcentage inclut même les faibles descriptions, qui ne dépassent pas une ligne (des petits indices descriptifs) dans le texte. Nous avons observé que l'écriture descriptive de Mezdad est très pauvre, il décrit tout brièvement l'espace dans ses romans. D'une manière générale, les passages descriptifs sont dans l'intervalle de 3 à 5 lignes, aucun fragment ne dépasse un paragraphe de 12 lignes. Le lecteur attentif du roman de Mezdad peut facilement se rendre compte que cet écrivain ne se soucie pas beaucoup de décrire longuement, la description de l'espace la plus longue que nous avons relevé est dans le dernier roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, page 155 , c'est l'espace « *Tazeqqa taqburt* » qu'on peut traduire par « La maison kabyle ancienne », et les trois espaces : « *Tajmaɛt* » (assemblée villageoise), page 41 ; « *Tazeqqa n Tḥemmut* » (maison de Taḥemmut), page 158-159 ; « *Tberna n Dda-Remḍan* » (Bar de Dda Remdhane) , page 203-204, dans le roman *Iḍ d wass*. En termes de chiffre, nous pouvons compter :

22 espaces décrits de l'ensemble de 51 espaces relevés dans *Iḍ d wass* ;

7 espaces décrits de l'ensemble de 55 espaces relevés dans *Tagrest urɣu* ;

4 espaces décrits parmi les 34 espaces relevés de *Ass-nni* ;

6 espaces décrits parmi 32 espaces repérés dans *Yiwen wass deg tefsut* ;

10 espaces décrits de l'ensemble de 38 espaces relevés dans *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*.

En cet état de fait, nous constatons donc que l'écriture romanesque de Mezdad se caractérise par sa pauvreté descriptive.

L'analyse des données de description spatiale dans le corpus de notre étude nous a pemet de remarquer que ce romancier se réfère à la description pour la dénomination d'un espace, autrement dit, la finalité de ces descriptions sert à rendre sens de ces espaces décrits.

Ainsi dans ces deux passages extraits respectivement du roman *Iḍ d wass* et *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, Mezdad procède à la description de la maison kabyle ancienne :

« Tazeqqa n Tḥemmut am tin n medden akk, widak yeqqimen di tmurt ur nnejlan ara γer Fransa. Tebna γef lqaεa, akken bennun wat zik. Tawwurt useqqif tuγal s tsarut (...) Teldi tawwurt n tzeqqa. Agnes yessa, d azedgan. Tajgut tebbub kra icettiḍen. Di tesga snat tkersiwin (...) Tasga iwalan tawwurt, deg-s tancirt teččur d leḥwal, akk d ṭṭabla. Di tama tezelmaḍt akanun werεad yexsi, si tsebḥit i yesduxxun. Di tama tayeffust d ikufan akken llan zik i llan tura, reqqmen akk, ad as-tiniḍ uggin ad qedmen.Tama udaynin tebna, tesleγ, lemdawed qban akk. Tebna tewwurt anida yella zik udaynin (...) adaynin yuγal d taxxamt, deg-s yeẓẓel wussu γef umeṭreḥ. Deg-s takkwat n wemγar .Deg-s asenduq n teslit n wasmi i d-tedda Tḥemmut. » (Iḍ d wass, PP. 158-159)

« Idegger Sεid tawwurt. Tujjaq. Alγem yuki-d s nnmara. Tazeqqa d taqburt maḍi. Wi yecfan segmi i tt-ğğan wid yeddren. Amnar akk teẓḍa-t tissist. Iblaḍen ulin s uγiγa, ad as-tiniḍ imir kan ad d-rrurin. Ssqef d snat n tgejda i t-yeṭṭfen wamma yeγli-d : tigejda-nni, d tubrinin ddant di tγeryert, ffγent-d yiwet n tnila.Wid i tent-yeẓẓan, ur tent-ẓẓan ara kan akka, fernen asγar seg winna ur nettcerrig, ur nrekku. Tigejda-nni, 4 iγallen gar-asent. Bubbent acelqi yellan zik d azeḍki, rrnant iqermuden n talaxt yeqqden.Nnuγent akud yezrin, d afezrir iseggasen.

Ha d lebraq i d-yewwten deg-s neγ d zznezlat yeggten, fell-as d umbiwel n wakal, tasga sdat tewwurt, metwal tiẓgi, tewwet deg-s tuccent. Iẓenẓaren n tafat neqren-d syin, la tezzin γef ukanun. Akanun, teğğa-t tmes, yečču d iferrawen, i d-ikecmen d wayen i d-iγellin seg uγanim akked izeḍki. Ur d tillas kan i yedduri.

Tama n zelmeḍ, adaynin tezḍa-t tissist, azeṭṭa-nni d azuran, yuγ lemdawed. Sin ikufan cerrgen di tlemmast, wi cfan aya aslaf ur asen-yeslif ufus.

Lexyal n setti-s imir kan iẓur-d Sɛid. Tamγart d takemmict maḍi (...) » (Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 155)

Dans l'extrait descriptif de l'espace *Tazeqqa n Tḥemmut*, le narrateur se met à décrire minutieusement l'intérieur de la maison du personnage *Taḥemmut*. Une maison traditionnelle par excellence. Le narrateur compare la maison de Taḥemmut à toutes les autres maisons des kabyles qui ne sont pas partis en France , pour faire allusion que cette maison garde toujours son architecture authentique et traditionnelle connue en Kabylie ,tout contrairement aux maisons des immigrés qui ont connue certaines modifications, complètes ou partielles .

Le narrateur commence à décrire cette maison par la matière primaire de sa construction, qui est la terre, base de toute construction de la maison ancienne en Kabylie d'antan. Dans le détail descriptif de l'habitat de *Taḥemmut*, le narrateur présente toutes les parties intérieures : de la porte de la cour de la maison (tawwurt useqqif) jusqu'à l'intérieur de la maison. Il dénomme tous les cotés internes de la maison : agnes (sole), tajgut (pilier), akanun (foyer), ikufan (greniers), adaynin (étable) et lemdawed (auges d'étable). Pour garder le coté esthétique de la maison traditionnelle kabyle, le narrateur précise dans quel endroit exacte se situe l'Âtre (lkanun) et les greniers agrémentés par des dessins traditionnels kabyles. Cette description peint un tableau artistique de la maison traditionnelle kabyle, quoi qu'elle ne soit pas trop longue, mais elle est très fidèle dans sa capacité de définir d'une façon plus au moins générale, ce qu'on veut faire entendre par l'expression « *maison kabyle* ». À vrai dire, ici la technique descriptive déployée n'est pas consacrée juste pour une poétique d'une maison particulière, que l'imaginaire romanesque de cet écrivain a profondément travaillé, mais plutôt, elle est le visage d'une maison kabyle typique. Le narrateur n'a pas manqué d'indiquer certains objets que nous puissions communément trouver dans la maison traditionnelle kabyle : tikersiwin , icettiḍen, asenduq, ameṭreḥ… Ces éléments sont certainement mis au service d'une démarche dénominative de l'ensemble de la maison kabyle.

De la même façon dans le deuxième passage tiré du roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, illustré ci-dessus, Mezdad pour dénommer la maison traditionnelle procède à la technique descriptive. Le narrateur, contrairement à la maison de *Taḥemmut*, bien aménagée, propre et encore habitée, nous peint un portrait panoramique de « Tazeqqa taqdimt ». Cette maison a été abandonnée depuis longtemps : des toiles d'araignée tissées sur le linteau de la porte, une expression métaphorique pour décrire que depuis longtemps cette maison a été abandonnée et personne n'a affranchi le seuil de sa porte , ce qui signifie que ses propriétaires l'ont carrément abandonné. Les parties internes de cet espace sont les mêmes, l'auteur les avait déjà présenté dans les autres romans (*akanun, lemdawed, adaynin, ikufan*, etc.). Le narrateur dans la description de la maison de *Taḥemmut* décrit que l'Âtre est allumé, le silo en terre était bien décoré, sole interne de la maison bien garnit, ce qui signifie qu'à l'intérieur de cette maison il y'a toujours de la vie. Alors que dans la maison abandonnée, le sol est fissuré, le feu a quitté l'Âtre et les silos déchirés au milieu. Le narrateur offre aux lecteurs deux tableaux descriptifs de la maison kabyle traditionnelle, il énumère et dénomme ses parties d'une manière procédurales , tout lecteur peut retenir ,alors, que la maison kabyle traditionnelle est péristyle, construite de pierres et de la terre, des piliers en bois, son espace intérieur est plus souvent départagé en espace bien spécifique : une partie pour l'emplacement de la chambre à coucher , une autre pour l'étable et une autre pour construire l' Âtre .

La maison kabyle traditionnelle est monocellulaire, plan non carré. Elle est construite en pierres cimentées ou liées au mortier d'argile. La toiture est couverte de tuile rouge, posée sur un lattis de cannes de bambou ou de roseau légèrement garni d'une couche de terre. L'ossature de la charpente est aussi construite à base de poutres en bois de frêne ou de pin. Le tout de la maison kabyle traditionnelle nous donne une division tripartite, abritant les humains, les richesses et les animaux domestiques (bovins et équidés). Cette forme architecturale de la maison est la même dans toute la Kabylie traditionnelle. En décrivant la maison kabyle d'antan, le narrateur en même temps traduit et transpose dans l'esprit des lecteurs, d'une manière illustrative le sens de ce lieu domestique

Cette technique descriptive est un stéréotype de l'écriture romanesque chez l'écrivain Amar Mezdad. Selon Ph. Hamon, cette caractéristique descriptive qui énumère, organise sommairement un certains nombres d'éléments spatiaux qui donnent une vue d'ensemble, est la plus visible :

> *«Ces taxinomies, grilles, listes et classifications additionnelles diverses par lesquelles un système descriptif régira le foisonnement de champs lexicaux à décliner pourront certes, être plus au moins explicitées, ou soulignées dans le texte même. Le fait de dire par exemple " on voyait…on sentait…on entendait…" ou : " A l'est…au nord…au sud, à l'ouest…(…) "L'effet de liste", propre à toute description, se combine alors avec un "effet de schéma" un "effet de modèle" »*[1]

Grace à cette technique qui prend soin de décrire tout ce qui s'offre à la vue : de ″gauche″ de ″droite″ au ″centre″, Mezdad précise les aspects dénominatifs englobant l'ensemble de la maison kabyle traditionnelle.

Pour dénommer « *Taddart n Leqbayel* » (le village kabyle) et donner sa signification, Mezdad procède, de la même façon, à la description. Il faut signaler que les descriptions de cet écrivain sont adaptées d'une manière cohérente pour définir le sens du village selon un processus de signification progressif, et il est logique de trouver des traits descriptifs qui répondent mieux aux caractéristiques du village et sa modernisation dans la vicissitude du temps. Cependant, les éléments constants qui décrivent le village kabyle et qui participent à cerner sa simple définition sont souvent les mêmes dans toute l'œuvre romanesque de Mezdad. Ainsi on lit dans ce passage :

> *« D tagi i d taddart-is, i s-yezzin d tasusmi, tezzer deg-s. Tigzirt tufrar-d seg waman, nettat tufrar-d seg wakal. Mnennin yixxamen (…) Azrug yečču*r *d tiseddarin yerna tteccgent am tid n tala (…) taddart meskint ulac maḍi ttawil. Ar tura ur yekkis lhem-nni n At zik. Ilefḍan ! zgan xussen waman. Tillas ! Ulac trisiti.»* (*Iḍ d wass, P. 40*)

[1] HAMON, Ph. , *Op.cit.,* P. 55

Le village de Malḥa, est comparé dans ce passage à une île saillante au milieu des eaux. Une description qui présente métaphoriquement la vue d'ensemble, commune, presque à tous les villages dans les régions de toute la Kabylie : fondé sur des collines, maisons contigües et ruelles escaladées. Le narrateur, en ce sens énumère une description matérielle du village, en tant que objet visuel. L'autre aspect marquant le quotidien de la vie dans le village kabyle traditionnel est le manque des moyens modernes tel que l'électricité et pénurie d'eau.

L'élément de l'ancrage géographique du village kabyle est structurant dans les romans de notre étude :

> *« Ar usufel-ines iqubel tawwurt, gar-as d usfaylu d attag-nni iɣef yettɣimi. Ad yebren kan iman-is, kra yellan agemmaḍ ɣef tiṭ-is akka alama d taddart, 25 ikilumitren nnig temdint.Taddart-is attan dihin tɛelleq gar igenni d wakal, talemmast n kra iɛekkuren ɛenǧen nnig wasif. Hcicet maḍi, mara tt-twaliḍ akka agemmaḍ : ad as-tiniḍ cwiṭ kan ad tegrireb, s tnelli war tiɣmi i tcud s igenni , teckenteḍ deg-s, neɣ ahat maḍi s ulezzaz n tfukt kan i teṭṭef. Suḍ cwiṭ fell-as , ad d-terruri (...) Taddart tamimuct teɣzi tehri, tasna teqmeḍ. »* (*Yiwen wass deg tefsut, PP. 85-86*)

Ainsi, pour décrire le village de Muḥend Ameẓyan, personnage principal dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*, le narrateur mezdadien ne modifie pas les paramètres d'ancrage géographique : le village est accroché entre la terre et le ciel, au milieu des falaises escarpées au-dessus de la rivière. Le narrateur ajoute des détails que si on observe de loin ce village, son image nous donne l'impression qu'il va s'effondrer à tout moment, parce qu'il est situé plus haut dans la montagne, grimpant dans le ciel. En quelque sorte, le narrateur reprend les mêmes traits descriptifs utilisés dans les autres romans, mais dans cet extrait le style est un peu plus rhétorique, et aussi il précise que le village se localise à quelques kilomètres, loin de la ville.

Depuis *Iḍ d wass*, publié en 1990 jusqu'aux derniers romans : Tettḍilli-*d ur d-tkeččem* et *Yiwen wass deg tefsut* publiés entre 2014 et 2015, on trouve que

Mezdad reprenne les mêmes aspects décrits en ce qui concerne l'espace du village. C'est dans cette perspective que le village d'*Utudert* est mis en relief :

> **«** *Taddart n Yiγil Uzzal tura tekkad-d agemmaḍ tbubb-itt tewrirt, am uzagur ibubben nnmara. Tɛelleq gar sin idurar, gar Timğerğert d Ukfadu, amzun cwiṭ ad d-tegrireb. »* (Tettḍilli-*d ur d-tkeččem, P 98.*)

De la même manière, le narrateur, ici se met à décrire le village Iγil Uzzal dans sa position géographique, localisé entre deux montagnes (Akfadu et Djurdjura), un paysage générale qui donne à l'observateur, l'illusion que ce village s'apprête à s'écrouler.

Toutes ces descriptions sont des critères de base plus au moins réels qu'on peut utiliser pour rendre sens de l'espace villageois kabyle - village kabyle type - .

Ces trois passages descriptifs récapitulent favorablement par quoi on peut dénommer un village kabyle : localisé sur des hauteurs, sur les crêtes, les collines et les montagnes ; progressivement les maisons sont entassées une après l'autres et descendent du haut vers le bas. Cette forme ou plutôt cette apparence du village en Kabylie est quasiment la même dans l'ensemble du territoire kabyle.

Nous allons terminer cette optique par expliquer comment le romancier Mezdad se sert de la description pour dénommer l'espace « *Tajmaɛt* » (assemblée villageoise kabyle) dans ses romans. Cet espace est abordé dans tous les romans de Mezdad, il le dote d'une importance très significative dans ses récits. En revanche, il faut préciser que dans les derniers romans, en particulier dans *Yiwen wass deg tefsut* et *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, l'espace « *Tajmaɛt* » est un peu moins évoqué par rapport à *Tagrest uryu* et beaucoup plus dans *Iḍ d wass*. Probablement, cette tendance d'écriture spatiale est due à l'évolution de l'espace diégétique de cet écrivain qui prend en charge le processus de modernisation de la Kabylie (écrivain qui se penche vers la spatialité citadine).

Le mot « *Tajmaɛt n taddart* », est évoqué dans les romans de Mezdad, à la fois comme lieu ou espace physique où les habitants du village se réunissent, et aussi

comme une structure associative composée d'un certain nombre de représentants (Ṭṭemman - les garants) qui ont pour tâche l'organisation des affaires qui concernent les villageois dans toutes les formes de la vie commune ou individuelle.

Pour donner une image globale de cet endroit publique, Mezdad précise que l'ancrage ou l'emplacement géographique de ce lieu est à l'intérieur du village : « Tajmaɛt *di tlemmast n taddart.* » (*Iḍ d wass, P. 173*). De toutes les dimensions, le choix de ce lieu (au centre du village) est très stratégique. La raison la plus simple c'est qu'il facilite la rencontre de tous les membres du village et réduit la distance pour ceux qui habitent un peu loin, dans les limitrophes du village.

Exposer les parties intégrantes qui construisent le tout d'un espace quelconque, est pratiquement une démarche qui désigne le bloc sémantique de celui-ci. Mezdad est un écrivain sensible aux indices descriptifs qu'il charge pour un souci de perception et de visibilité. À propos de la tâche de la description Aphotonius précise : « *La description est le discours qui expose la chose de façon qu'elle puisse être mise sous les yeux. »*[1]

Par la description de l'espace « *Tajmaɛt* » Mezdad ne s'attache pas seulement à juxtaposer les parties internes ou externes de cet espace. Tout simplement, il décrit pour rendre, en quelque sorte, l'espace de Tajmaɛt plus visible, en procédant par l'exposition vive et animée de ses différentes propriétés qui sont au mesure de dénommer efficacement ce lieu :

> *« Tajmaɛt n taddart maččі d lberj buqamum am winna sulin di Tizi . D tazeqqa kan tamsarit . Ur d atemmu daɣen . Tebna s weblaḍ, tseqqef s uqermud aqbur . Tawwurt-is s wesɣar-nni n Wat zik ? d tazurant, ur tettruẓu, ur trekku . Annect n wergaz di teɣzi, ma di tehri tɛedda . Tajmaɛt ɣur-s ula d lmiḥrab. D yiwen wegnir akken deg-s 3 tdekkanin, fell-asent i ttɣimin warrac werɛad nekcim ttufiq n taddart . Berra , idis ufella metwal amalu, d timsellit d tadekkant, ahat 6 iɣallen teɣzi tehri . Fell-as i ttẓallan ; asmi llan wid ituben . Zik werğin teqqim d tilemt . Γas d igedrez am wass-a , ad ilin wid yettẓallan . Tura tuɣal i*

[1] APHOTONIUS, cité par HAMON, Ph. *Introduction à l'analyse du descriptif* .Paris : Hachette, 1981, P. 23

wurar : irgazen d tiddas , arrac d tuqqna tuffra . Zik ma yella win i d-irekben zzayla, mi d-yewweḍ ɣer da , ilaq ad d-yader . Mi ara d-yader akken bab-is amzun d annuz i yunez. » (*Iḍ d wass, P. 41*)

Ici, le narrateur décrit vivement l'extérieur, les matériaux de construction et les parties internes de « *Tajmaɛt* ». Cette description est une riche source d'informations sur l'espace de *Tajmaɛt*, elle offre un certain nombre d'éléments importants à la connaissance de cet édifice. En portant ces détails, *Tajmaɛt* est fidèlement dénommée, en plus chaque détail rapproche le lecteur de la réalité et aussi il l'éloigne de toute étrangéité par rapport à cette notion de « *Tajmaɛt* ».

Ce siège est le lieu où les membres de l'assemblée, ainsi que les autres villageois exercent et coopèrent pour résoudre les problèmes du village. Le narrateur le présente comme étant une salle modeste, construite en pierre et de la terre, sa toiture en tuile traditionnel. La porte de la *Tajmaɛt* est fabriquée en bois solide, elle mesure la taille d'un homme et sa largeur dépasse un peu celle d'un homme. Après avoir peindre l'aspect extérieur de *Tajmaɛt*, le narrateur semble très omniscient, il procède à décrire l'intérieur de ce lieu en comptant ses différentes parties : la cour dont on trouve des banquettes sur lesquelles s'asseyent les enfants qui n'ont pas encore l'âge nécessaire pour assister aux assemblées cycliques ; le coté Ouest, à l'extérieur de la pièce principale se situe une place réservée pour faire les prières.

À partir de ce passage le romancier propose d'une manière aussi simple et facile la définition de l'espace *Tajmaɛt*. En ajoutant de petits indices descriptifs Mezdad met devant les yeux de ses lecteurs un plan architectural typique de « *Tajmaɛt* ». Ici, il faut dire aussi, que Mezdad utilise la description comme un moyen et non un but, c'est-à-dire ses descriptions sont absolument loin d'être un objectif majeur pour lui, et il ne décrit pas juste pour décrire, pour un souci de décor. Mezdad, dans ses descriptions, dans la majorité des cas, fait appel à un réseau métaphorique bien investi. Ainsi dans le passage cité ci-supra, les expressions « *Tajmaɛt n taddart mačči d lberj buqamum am winna n Tizi* » « *Annect n urgaz di tehri* » sont des comparaisons sur lesquelles Mezdad met l'accent pour mieux

rapprocher l'image de *« Tajmaɛt »* et construire un sens commun de cet espace traditionnel.

À partir de là on peut dire que le romancier Amar Mezdad établit un lien très fort entre la description et les comparaisons. Aussi, à chaque fois qu'il se sert des figures de comparaison dans ce type d'écriture descriptive réduite à la dénomination, une signification se forme autour de l'espace mis en relief dans le texte.

De la même technique descriptive, Mezdad définit talentueusement le sens de l'espace Taferka. « *Taferka n leqbayel* » se traduit par le mot « *Champs* » ou « *propriété de terrain* », que le peuple kabyle cultive dans les régions rurales :

> *« Taferka n Leqbayel tardast n wakal ɣef wecruf, tɛelleq gar yiɣẓer d yigenni . Tal tagrest mi ara ggtent tḥemmalin yettseggix cwiṭ deg-s . Ẓẓu neɣ qim, zreɛ neɣ qim, , ssaba wi cfan aya seg wasmi tbeddel tamurt .Amzun tedda lbaraka d yemɣaren . Ẓẓu lgelba ad d-tefk rrabɛa , ma tuɣ ! »* (*Iḍ d wass, P. 61*)

> *« Amecwar tewweḍ ɣer Yiger Usamer. Taferka tɛelleq gar ubrid d yeɣẓer . Issekser lḥal maccči d kra (…) Tuder armi d tibḥirt. Tama ufella teẓẓa dinna kra iḥewḍan n texsayt tabeɛlit, tama n wadda teẓẓa-tt d lebsel ; tama usammer teẓẓa-t d lbaṭaṭa, tama umalu teẓẓa-tt d tajilbant. »* (*Iḍ d wass, P. 75)*

Ces deux passages descriptifs, extraits du roman *Iḍ d wass*, décrivent les terrains exploités dans les activités agricultures traditionnelles dans les villages kabyles. Pour saisir le sens du mot « champs », Larousse[1], un dictionnaire de langue générale, propose la définition suivante : « *CHAMP n.m. (du lat., campus, plaine) ; 1. Etendue de terre cultivable ; champ de betteraves, labourer un champ*. ». La définition du mot Champ dans le dictionnaire Larousse est confectionnée par un type de définition qu'on appelle en lexicographie : la définition phrastique, alors que Mezdad propose le sens « *Taferka* », dans les deux passages précédents, par le moyen de la description. Le narrateur décrit la surface de *Taferka* par rapport à

[1] Le petit Larousse illustré 2012.

l'ensemble du village en la qualifiant de petit terrain qui mesure un pouce de terre accroché et escarpé sur la montagne et le ciel. La *Taferka* kabyle, détaille le narrateur, se détériore par les glissements de la terre causés par les eaux de pluie inondées dans les périodes hivernales. Ces petits terrains sont cultivés de légumes ou d'arbres fruitiers, pour subvenir aux besoins quotidiens de la famille. L'ensemble de ces notes descriptives sur l'espace « *Taferka n leqbayel* » construit graduellement le sens général de ce mot chez le lecteur du roman mezdadien.

Il faut noter, donc, que cette technique descriptive de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad n'st pas seulement un décor présenté pour faire le plaisir des yeux de lecteur imaginatif, qui transforme ces descriptions en tableau de peintre. Mais elle est, bel et bien, d'une évocation à la connaissance de tout élément qui ajoute de la signification, qui est en elle-même une quête pour une meilleure dénomination.

Aussi, nous pouvons dire que ce choix esthétique de notre écrivain nous donne à observer les ambitions de son écriture, c'est pour quoi d'ailleurs qu'on pense que la description est le moyen qui traduit les qualités artistiques d'un auteur : « *Les descriptions sont la pierre de touche du poète et de l'écrivain.* »[1] C'est aussi à ce propos qu'*A. Baron,* dans un essai sur la rhétorique, signale les lois à observer dans les pratiques descriptives des écrivains. Selon lui, la première loi à observer c'est de ne jamais décrire pour décrire, mais faire de la description un moyen, un détail qui peut ajouter à l'intérêt du texte une signification d'ensemble.[2]

Dans cette perspective, Mezdad use de la description pour ajouter à son texte sa cohérence d'ensemble en proposant des dénominations courantes à ses espaces.

[1] WEY, F. *Remarques sur la langue française aux XIX siècle, sur le style et la composition littéraire*. Paris : Firmin, Dido Frères libraires, 1845, P. 391
[2] BARON, A. *De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire*. Bruxelles: 1849, Alexandre Jamar, PP. 180-183

3.2. Description progressive et mouvement des personnages

Il ya chez Mezdad cette technique descriptive qui fonctionne avec le mouvement des personnages. En quelque sorte, ce genre de description intervient pour permettre une mise en mouvement du décor des espaces investis par les actions des personnages dans le roman. Les traités de la description littéraire ont proposé plusieurs concepts pour désigner ce procédé dans la littérature romanesque : « *description progressive* » ; « *description itinérante* » ; « *description ambulatoire* » ou « *description promenade* ». Le principe de cette technique descriptive est le fait de décrire progressivement l'ancrage spatial de l'action romanesque.

Pour saisir et comprendre la démarche de cette qualité du décor romanesque, M-A. Grevais-Zaninger écrit :

> *« Ce procédé permet une mise en mouvement du décor qui défile à droite et à gauche du marcheur ou du voyageur. Les changements constants de perspective transforment la perception du paysage, qui devient une suite d'apparitions en fonction des intermittences du regard.*
>
> *Il convient de distinguer deux éléments : la mobilité de sujet regardant ou celle de l'objet regardé. Plusieurs cas peuvent se présenter, selon que le sujet et l'objet sont fixes ou mobiles. »*[1]

Tout détail descriptif ajouté à la composante spatiale se voit, donc, filtré par la sensibilité particulière de l'observateur (personnage ou narrateur) et l'objet observé. Il est certain que l'influence de l'état d'âme psychologique de descripteur est, dans ce cas, d'une importance capitale.

La notion du mouvement des personnages se manifestent, presque dans tous les romans de Mezdad. *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* est le roman qui met en scéne le voyage de ses personnages principaux. De la ville d'Alger Sɛid et Beẓẓi se dirigent en voiture en direction de la Kabylie. Pendant le chemin les deux personnages

[1]GREVAIS.ZANINGER, M.A. *La description. , Op.cit. ,* PP.53-54

redécouvrent le paysage général de l'espace montagnard de la Kabylie et le village de leur ami Utudert. C'est dans ce roman que Mezdad opte pour la description continue de l'espace en fonction de déplacement des personnages.

Ainsi nous pouvons lire dans ce roman ces deux passages dans lesquels le narrateur focalise son attention sur la description du chemin qui mène au village Iɣil-Uzzal :

> *« Abrid yezzi nezzeh, yerna yessawen armi d ulamek. Simal simal yetteḍyiq, mer ad teffeɣ cwiṭ ruḍa i ugudrun, zemren ad tt-id-awin deg ugafa, ad ruḥen d akessar ad ten-id-kksen yemsexsiyen aftat, aftat, iwaziwen ur ttafen deg- sen acu ara meḍlen. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 99*)

> *« Fɣen-d i teẓgi yerɣan, kecmen deg ɛerqub. Abrid sya d sya yezzi-yas-d usɣersif d usefsaf. Kra yellan d adadl. Gemmaḍ-in tislit n unẓar tḍegger-d izebgan-is ɣer tmurt. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 110*)

Cette description est liée au mouvement des personnages, Sɛid et Beẓẓi, qui se déplacent en voiture. Dans ces deux extraits s'affirme la notion de descriptif de l'espace liée au mouvement.

Les deux amis d'Utudert, ainsi que le lecteur, explorent progressivement au fil du temps, l'espace et sa mise en mouvement du décor. En entamant la route escaladant les montagnes de la Kabylie, le narrateur décrit les virages, le degré d'inclinaison et la dangerosité de cet endroit. Plus que l'action des personnages avance, plus la chaussé penche à se rétrécir. De plus, le paysage de ce panorama mobile de la route, fournit un tableau de la forêt brulée, confondue à une autre route entièrement vivante et vivement colorée par les arbres verts : *« Fɣen-d i teẓgi yerɣan, kecmen deg ɛerqub. Abrid sya d sya yezzi-yas-d usɣersif d usefsaf. Kra yellan d adadl. Gemmaḍ-in tislit n unẓar tḍegger-d izebgan-is ɣer tmurt. »*, c'est un panorama pictural qui se donne à l'observation, pour être regardé et pour admirer le paysage naturel de la Kabylie.

Nous entendons, ici par le mot « *Panorama* » toute sorte de « *Vue d'ensemble* ». Étymologiquement le mot « *Panorama »* est d'origine grec. Il est composé de radical *« Pan »* qui signifie « *Tout* » et « *Orama* » qui veut dire aussi, « *Vue* ». Le « *Panorama* » est donc, la « *Vue d'un tout* », la « *Vue totale* » ou de « *L'ensemble* ».[1] Le panorama pictural de la route se construit dans le mouvement, dans la mobilité de la voiture dans un monde qui bouge progressivement dans le temps et dans l'espace. L'enjeu majeur de cette technique de panorama mouvant inscrit, d'une manière harmonieuse, le mouvement dans l'imaginaire pictural de l'écrivain.

La description ambulatoire permet au lecteur de découvrir l'espace, pas par pas, avec le personnage en mouvement. Ainsi, dès leur introduction au village Iɣil-Uzzal, Sɛid et Beẓẓi découvrent la nouvelle image de cet espace qui ont déjà visité quand ils étaient étudiants à l'université d'Alger :

> *« Kecmen imi n taddart. Azrug yessa s ubiṭun, ixxamen sya d sya. Iqburen deg-sen aṭas hudden, imaynuten werɛad fukken s bennu. Tiparpanin ttbinent-d anida ulac abeγli. Tiwwura n wuzzal amzun d lbankat i ffrent. Zik-nni, zgan izulixen di tudrin. Tineggura-ya, imezdaγ bedden γur-sen s twizi, armi anida llan γummen-ten (…) »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P.152*)

La vision du personnage est associée à son déplacement. Cette technique permet l'apparition d'une scéne de notations descriptives sur les modifications portées au village d'Utudert : les rues bétonnées, les maisons anciennes sont démolies, les portes d'extérieur en métal… ce panorama se construit et se découvre à mesure que la marche progresse. Ici, le narrateur commente positivement l'image de cette nouvelle initiative qui consiste à promouvoir la culture de la propreté au sein du village. Aussi, dans cette description, toute l'attention est mise, surtout, sur le changement dans la manière de construire l'habitat. Les maisons dans le village kabyle traditionnel est construite en terre et de la pierre, alors que dans ce passage, le village Iɣil-Uzzal est graduellement transformé et construit avec de nouveaux

[1] MILLIN, A.L. *Dictionnaire de Beaux-Arts,* Paris : Chapeler, 1806, 3 volume, P. 38

matériaux : ciment, parpaing et fer. En ce sens, la signification n'est pas seulement l'apanage de l'événement ou de l'action proprement dite, mais elle parvient aussi à traves les parties d'un espace mis en description.

Le modèle de la description progressive est la caractéristique fondamentale des récits du voyage.[1]Le narrateur dans *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, raconte dans un récit analeptique les sorties de vendredi de la troupe théâtrale des étudiants de l'université d'Alger. Dans ce récit de voyage, le narrateur ne manque pas de décrire le paysage, les endroits ou les espaces de passage que les personnages découvrent progressivement dans cet itinéraire. C'est en arrivant à la Vallée de la Soummam en Kabylie que les amis de Docteur Legziri avaient décidé de visiter Aẓru ou Akfadu :

> *« Mtawan ad d-nadin tamnaḍt-agi n Tmurt, ad tt-id-issinen imi i tt-tefka tegnit. Yenṭeq yiwen d aweɣlis :*
>
> - *Eyyaw ad nali metwal Aẓru neɣ Akfadu.*
>
> *(...)*
>
> *Lkar ibda ihebber di tsawent, abrid d uqmiḍ, iḍyeq maččі d kra : tama ufella, d adrar i d aɣalad, tama n wadda, d acruf. Tiɣbalin d Wasif-Asemmam, amzun si tmesrifegt i ten-nettwali. Asif aman-is d izeggaɣen, ibbub-d akal uzwiɣ. Si temğerğert i d-yettagem. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 71*)

L'itinéraire vers Aẓru ou Akfadu est décrit à travers les vitres de la fenêtre de l'autobus. Le narrateur décrit à la fois, le chemin difficile qui mène à Akfadu et les paysages environnant le chemin de toute part. Cette description promenade propose une vue d'ensemble mouvante. En fixant le regard du haut en bas, le narrateur-observateur opte pour un panorama statique. Le passage d'un lieu en bas vers un autre lieu plus haut a donné une vision totale de l'espace quitté. Tiɣbalin et Asif Asemmam sont passés à des espaces regardés à partir les hauteurs de la montagne et le narrateur descripteur compare la position de bus, par rapport à ces espaces, à une

[1] ALBALAT, A. , *Op.cit.* , P. 127

vue qui s'offre à partir d'un avion survolant au milieu du ciel. Ainsi vu d'en haut, tout le paysage avait l'aire immobile, comme un tableau du peintre.

Il convient de signaler que la notion du mouvement est l'une des caractéristiques d'écriture romanesque de Mezdad. Dans chaque roman le déplacement des personnages d'un lieu à un autre s'impose et configure la trame narrative de l'œuvre. Malgré cette inscription stylistique, les romans *Tagrest uryu, Iḍ d wass* et *Yiwen wass deg tefsut* manquent visiblement à la description continue de l'espace.

La description structurée autour de l'itinéraire et du regard de personnage est une technique déployée dans le roman *Ass-nni*. Autour du personnage Muḥend Ameẓyan, les ruelles de la Casbah d'Alger se décrivent dans le mouvement de la marche. De la chambre d'hôtel vers la maison de l'oncle Ceɛban, Muḥend Ameẓyan profite de l'accompagnement de l'ami de son père et découvre la ville d'Alger. Dans ce chemin le narrateur décrit :

> *« Mi fukken lqahwa ffγen. Ṭṭfen abrid usawen, azniq ittak-iten i wayeḍ armi wwḍen kra n tmeddayin di leɛli ugarent adrar (...) Tazribt ur tewwiḍ sin iγallen di tehri. Sin ma mlalen, ur zmiren ad kken deg-s. Iṭij γer-s werğin ur d-yessin abrid, yezga yiḍ γas deg uzal qayli. Yiwet n rriḥa turez-asen agerjum, tekkat s aqerru. »* (*Ass-nni, P. 78*)

Dans cet extrait, le narrateur raconte la progression de Muḥend Ameẓyan qui, sur des pas progressifs, découvre, les petites et étroites ruelles de la ville historique d'Alger. La vue du narrateur dans ce voyage explorateur et exceptionnel de Muḥend Ameẓyan est focalisée sur les escaliers grimpant cet endroit de la ville d'Alger, et aussi sur les ruelles étroitement reliées entre elles, au point que si deux personnes se croisent, elles ne pourront plus passer librement.

Au bout du chemin, Muḥend Ameẓyan se retrouve, enfin, devant la porte de la maison de l'oncle Ceɛban. Pendant qu'il attendait que quelqu'un lui ouvre la porte, le narrateur décrit le bâtiment qui éloge la famille de son oncle :

> *« Yesṭebḍeb deg yiwet n txellalt d tazurant, am tinna ttarran i yezgaren (…) Axxam ikad-d d aqdim d aterki i t-yebnan (…) Tawwurt d tawezlant amdan ur ikečč̣em alama yekna. Tiḍwiqin-is ulac deg-sent maḍi, ulac ansi ara tekcem tafukt, ulac ansi ara d-yekcem wezwu. »* (Ass-*nni, P. 79*)

Ce recours à la description statique est en quelque sorte, une fixation du regard sur l'espace de la maison construite depuis la période turque, elle vient de compléter la description de cette ville classée comme patrimoine matériel des Ottomans. En fait, il est fréquent dans la littérature romanesque de Mezdad de trouver des descriptions ambulatoire, dynamique et qui sont suivis d'autres descriptions marquées par des haltes des personnages.

3.3. Une description dynamique et dramatisante

Le plus remarquable dans les descriptions de Mezdad c'est qu'il n'use pas de moindre détail descriptif pour une pure décoration de l'espace. Chez cet écrivain, la description est distinctement rompue avec la tradition purement ornementale. Ceci dit qu'il confère à ses descriptions une valeur qui fonctionne merveilleusement avec la diégése de ses œuvres romanesques. Chaque morceau descriptif se justifie avec cohérence soit avec l'action elle-même ou avec l'espace de cette action. Quand Mezdad se met à décrire un espace ce n'est pas uniquement procéder à faire un assemblage de l'état de ce lieu, mais il le décrit d'une façon à rendre le lecteur attentif et sensible à la qualité de vie, à la complexité symbolique dans lesquelles s'accomplit toute action dans le récit raconté.

Une bonne description aux yeux de la rhétorique traditionnelle c'est celle qui fait corps avec tout le système narratif :

> *« La dernière qualité [des descriptions], la plus importante, est l'art de dramatiser, de passionner la description. Il correspond à l'intérêt de la narration. Pour y parvenir, l'écrivain rattachera la description tantôt aux héros du poème, du drame, du roman, du discours, par l'harmonie qu'il établit entre la nature extérieure et les sentiments qui les animent : tantôt*

au lecteur lui-même, en mettant l'action en lui, en réveillant, pour les lui faire partager ou du moins comprendre, les émotions humaines qui donnent au sein de la nature, en faisant pénétrer enfin dans les objet physiques un élément moral. Sans [cela] (...), la poésie discursive, quelque étincelante qu'elle soit, devient une œuvre purement plastique. »[1]

La description doit être au service de toute l'œuvre, un élément qui intègre le personnage dans son espace, et compose une lisibilité de son caractère et de sa cohérence dans tout le système. La description d'un espace ou d'un objet ou autre sera donc, la peinture animée de la chose décrite, son objectif est de donner une forte illusion de l'existence de la vie, d'un espace, personnage, d'une situation ou autre chose à rendre vivante et animée.

La plupart des descriptions de l'espace dans les romans de Mezdad interviennent pour un intérêt de dramatisation et d'animation de l'action du personnage. La description de l'espace de la montagne bombardée dans le roman *Tagrest uryu* anime la scéne dramatique et le mouvement du groupe de Salem :

« (...) lbumbat re£dent deg umaday, adrar yerra-d aylayal (...) tendeh tmes ahat 40 iyallen yef wanda nexmet. Tgrest uryu (...) Agemmaḍ akkin iblaḍen fessin (...) ur zriy ara ad ddrey ar d-waliy adfel yerya, ablaḍ yefsi (...) ufgen yeblaḍen, yzan imerğan deg wakal (...) walay tasaft d tazurant d ayen ur iqebbel le£qel mi tufeg seg wakal iẓuran-is d asawen (...) kra i ay-d-yezzin tenger deg-s tili, ulac abucic, ulac tuzzut, kra din yuzzef tamurt yakk i y-d-yezzin acemma deg-s ur yeddir . Anagar nekkni di 4 » (Tagrest *uryu, PP.156-58*)

Cet espace est décrit pour donner plus de visibilité à l'action et à la scéne de bombardement. Le lecteur dans ce détail descriptif se construit une image affreuse de cet espace menaçant, l'espace de guerre. Les parties de cette description vont au-delà de la représentation physique susceptible de peindre, en tableau, un portrait à regarder : les grondements des bombes s'étalent sur toute la montagne, un énorme feu vient sur toute la surface, des pierres toutes réduites et fondues, des arbres brulés

[1] BARON, A. ,*Op.cit.,* P. 185

et déracinés de la terre. Ce bombardement n'a laissé aucune trace de vie, sauf par miracle, les quartes maquisards, qui sont restés étouffés par la fumée et la chaleur du feu pour un bon temps. Une telle description anime l'imaginaire de lecteur, de telle sorte à lui peindre une image globale qui reflète un espace montagnard qui rassemble à la fois un ciel investi d'avions de guerre, un paysage naturel apocalyptique et une forte détermination du groupe de Salem à accomplir la mission.

Le jeu descriptif de ce passage provoque les effets les plus étonnants dans l'agencement des mots, les plus simples. Il nous donne des images extraordinaires sur ce lieu de bataille, sur la détermination et le courage de ces révolutionnaires pour aller jusqu'au bout.

Le romancier choisit les détails du paysage qui sont en harmonie avec l'état d'âme ou plutôt psychologique du personnage. Ce mariage entre la perception des objets et l'état intérieur du personnage est sans aucun doute générateur ou évocateur du sens.

Dans la description de la scène de déplacement du groupe de Salem, et en essayant de s'échapper aux avions volant au-dessus de leurs têtes, le narrateur décrit ce paysage hivernal et les reflets du soleil sur la neige. Cette image poétique produit un ensemble de chatoiements de vue, à la fois fantastique et éblouissant et relate en même temps le déplacement rapide du groupe. Ces détails descriptifs diversifient la sensation et la vision de lecteur de telle sorte à se donner le plaisir d'imaginer ces collines enneigées et sentir le danger qu'affronte ce groupe dans leur déplacement gêné et embarrasser par la neige.

Dans le roman *Tagrest uryu*, on constate nettement que la description des lieux de la trame narrative, est en rapport solide avec les événements vécus par les personnages. Ainsi, pour animer l'espace ou le cadre diégétique de sa production romanesque, Mezdad fait appel à tous les moyens qui donnent plus de détails sur la scéne événementielle, ses détails, à vrai dire, attirent d'avantage les dispositifs sensoriels de lecteur. En se servant de ces capacités de perceptions, Mezdad dessine des images d'une réalité sociale, de la souffrance et du prix payé pour la libération du peuple algérien.

Chapitre II : La description de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad

La description de l'espace dans la littérature romanesque transforme un lieu d'une simple localisation de l'action en un espace signifiant.

C'est dans le roman *Iḍ d wass* que Mezdad abonde dans la description de l'espace. L'objet de ces descriptions, que ce soit celles des espaces ouverts ou fermés, sert dans les cas les plus fréquents à dramatiser. Ainsi dans le chapitre 21 intitulé : *Dagi di Teɛja d azaɣar,* le narrateur décrit dès le début du chapitre l'espace Teɛja, localisation de l'usine où Muḥend Ameẓyan était accepté pour travailler. C'est dans cette même usine que travaille aussi Dda Rabaḥ, l'ami du père de Muḥend Ameẓyan. Pour dramatiser le mouvement de personnage Muḥend Ameẓyan et animer les différents espaces de l'usine, le narrateur décrit tout brièvement le climat, l'administration et le couloir où s'installait Dda Rabaḥ. Dans son passage au Bureau du Directeur de l'usine, Muḥend Ameẓyan profitait de l'occasion pour passer voir Dda Rabaḥ et admirer ses histoires. Cet ancien moudjahid, lui raconte souvent les souvenirs indélébiles de l'enfance, d'exil et de la révolution algérienne contre la colonisation française. Dda Rabaḥ, malgré tant d'années et l'enchainement des malheurs de la vie après l'indépendance, il n'a pas pu débarrasser toutes ses blessures tatouées dans son corps et gravées dans son esprit si fatigué. Le personnage Dda Rabaḥ, dans cette rencontre imprévue et soudaine, raconte à Muḥend Ameẓyan son premier départ en terre d'exil, avec son père Salem. Dans ce récit analeptique le narrateur décrit la ville de Lille en France et la mine où ils avaient travaillé pour la première fois, lui et Salem :

> *« Ihi inig-nneɣ amenzu akken i t-nbubb (…) Nekcem ɣer lmina di Lille. Aɣrum arzagan, ussan iberkanen, uḍan imellalen, rriḥa n buḥmum tezga ɣef yimi, aram-ines izeggir ɣef yiles, takka-ines , anida teddiḍ tella. »* (*Tgrest urɣu, P. 46*)

> *« Dda Rabeḥ d ameddakel n baba-s. Akken i unagen ɣer Fransa tikkelt tamenzut maḍi . Akken i kecmen ɣer Lmina di temdint n Lille . Ddeqs i xedmen din , Fransa ẓerren-tt-id kan seg ddaw tmurt . D taberkant am buḥmmum i d-sekfalen . Llant snat n Fransat, yiwet dtinna nnig tmurt, d tin ttwalin medden, tban i wallen . Tella daɣen Fransa n ddaw tmurt, tinna anagar widak yexza Rebbi i tt-yessnen (…) Xeddmen*

deg uɛebbuḍ n Lmina, zedɣen ɣer tama-s, ula d učči-nsen ixleḍ deg-s uɣebbar-is . Ula ticki ara ttarran nnefs , ikeččem-asen ɣer turin, rkant akk . Zik i ttenkkaren , ad cidden taftilt tafḍist, ttadren deg ugerzi n tmurt, issebleɛ-iten dayen . Tameddit i ten-id-tessusuf , 12 tsaɛtin deg uɛebbuḍ-is , i tidi, tillas d tuggdi . D iberkanen am buḥmmum-nni i d-qqazen .» (Iḍ d wass, P. 150)

Dans ces deux passages, le narrateur brosse un portrait d'une usine qui inspire la souffrance et le malheur. Le fait de situer cet espace dans les sous terrains, les travailleurs sont tachés d'extraire le charbon, cela donne à imaginer l'angoisse provoquée par le noir dans un lieu totalement obscure. L'espace de la mine, tel qu'il est peint par le narrateur (manque de lumière, difficulté du travail, les risques dus à l'extraction de la matière du charbon soit sur l'environnement interne de la mine ou sur la santé des mineurs) représente un lieu défavorable pour une vie normale. Le détail descriptif qui décore l'espace de la mine participe, en ce sens, à la dramatisation de ce lieu, comme il dramatise aussi les actions des personnages déployées dans ce lieu même. L'intérêt du narrateur, derrière ces descriptions, n'est pas seulement la mise d'une peinture provocatrice de tristesse et d'angoisse, mais aussi, il cherche à mettre en relief toute une vie misérable, au sens plein du terme, que l'exilé travaillant dans les mines françaises affronte au quotidien.

Le bureau de directeur de l'usine se trouve tout juste à coté, où discutaient Dda Rabaḥ et Muḥend Ameẓyan. De son bureau, il les entendait parlaient et puis il ouvrait la porte, et demanda à Muḥend Ameẓyan de le rejoindre dans son bureau.

Avant de relater le contenu des paroles échangées entre le directeur et Muḥend Ameẓyan à l'intérieur du bureau, le narrateur décrit l'atmosphère interne de cet espace :

« Mi yewweḍ amnar, tewwet-it-id yiwet rriḥa (…) Yexleḍ dexxan d tidi (…) iban bab n lbiru ittaggad asemmiḍ, asfaylu yezga yemdel . Yerna iserreḥ-as i useḥmu armi tettfurru tidi-ines (…) Ṭabla tečču r , d lekwayeḍ, wa nnig wa . Lekwayeḍ dayen di texzant, lekwayeḍ deg yiwet n

teγmert s ufella n ṭṭabla-nniḍen . Lekwaγeḍ ula di lqaεa . » (*Iḍ d wass, P. 162*)

Non seulement le narrateur décrit pour présenter à quoi semble un bureau d'un directeur d'usine en Algérie des années 70, mais il incite le lecteur à voir la qualité de ces gens choisits pour gérer les entreprises publiques de l'Algérie indépendante. Le désordre qui régnait à l'intérieur de ce bureau incarne en quelque sorte, l'incompétence de ce chef d'usine. À partir de cette description, le narrateur donne l'image terrifiante et épouvantable de cette situation généralisée dans tout le pays.

Cette technique descriptive s'étale sur la majorité des espaces décrits dans le roman *Iḍ d wass*. À la fin de ce texte, le narrateur raconte la fin de la journée des trois amis : Lxewni, Muḥend Ameẓyan et Taher, qui se sont descendu en ville de Tizi-Ouzou pour regagner ensuite Ttberna n Dda Remḍan (le bar de Dda Remḍan(. Ce bar a été décrit dans *Iḍ d wass*, comme suite :

« Akken d tarbaεt, bdan asuref γer tberna n Dda-Remḍan . Tberna teqreb maḍi γer wanda ttebdaden lkiran n Luzin (...) Tberna teffer, tenṭel, win ur tt-nessin ad iγil d agaraj neγ d tanezduγt . Tawwurt n wuzzal tezga tuγal, ad as-t-iniḍ yiwen ur yella i wemnar akkin (...) Texleḍ lbirra d dexxan, tidi d lqahwa . Ttberna teḥma amzun d takucet . Asemmiḍ yeqqim di berra, ur d-yezgir amnar . Leḥzen d tsusmi daγen (...) Dagi taḍsa d uqesser tgellden, uγen akk taqaεet . Wa isawal i wa , wa icennu (...) Dagi tezdeγ tatut ttun akk iγeblan-nsen . Ttun medden iman-nsen (...) Dagi d tigzirt di tlemmast n lebḥer uḥebber, di tlemmast n lebḥer n tillas i deg zzren medden msakit (...) Dagi ttagmen medden talwit akken ttagmen ccrab d lbirra . Dagi tteγrasen lğiban , asurdi ma yella ad d-yenṭeg iman-is . Dagi i yellint tjerniḍin . Dagi i tberren tasa, yettnuzu waṭṭan s yedrimen (...) . » (*Iḍ d wass, PP. 203-204*)

Le narrateur entame la description du bar à partir de son aspect extérieur puis il se tâche d'accumuler des détails descriptifs dramatisant l'atmosphère intérieure de cet espace. La présentation de l'apparence externe de ce garage a un rôle explicatif et symbolique, elle contribue à dresser un imaginaire collectif de certains espaces qui

représentent le tabou sociale. Comme beaucoup d'autres espaces, le bar signifie l'interdit ou l'enfreinte de l'échelle des valeurs et de la conduite morale. Les verbes « *Teffer* », « *Tenṭel* » qu'on peut traduire respectivement par les verbes « *cacher* », « *dissimuler* » et « *enterrer* » signifient que l'emplacement du bar est choisi pour être à l'abri des regards. Aussi, le narrateur recours à la comparaison du bar à un lieu d'habitat, un simple garage dont la porte est souvent fermée pour confirmer le sens de la dissimulation. L'intérieur de bar a été, également, décrit dans ce passage pour peindre le quotidien de cette catégorie des travailleurs algériens vivant la violence et le malaise de toutes parts. À la surface de cette description se lit l'illusion du bonheur et de plaisir qui se trouvent à l'intérieur du bar, à l'intérieur de la bouteille d'une bière : malheurs oubliés, rires, chants, et surtout pas de chagrin ni tristesse, un espace où on s'oublie.

L'autre face de la description de cet espace dramatise vivement le vrai visage de cet endroit. L'aspect dramatique dans cette description est plutôt virtuel, morale que physique ou matériel .Comparer le bar à une île au milieu d'une mer des ténèbres et des remords, procure le sens de la vie déchirée de l'Algérien. L'élan figuratif dans la description que propose le narrateur à l'espace du bar est très profond, en d'autre mot, ce détail descriptif sert de prétexte à la dénonciation de la situation qui empêche l'Algérien de mener une vie digne et normale.

Le mot drame dans sa première signification renvoie à l'action. Selon le dictionnaire *Larousse* de la littérature, ce mot est d'origine grecque : « *En grec, le mot drama signifiait action. Aussi le mot drame synonyme du théâtre lui-même (…)* »[1]

La description du bar dans ce passage est très utile a l'action des personnages, autant qu'elle dramatise l'événement, elle livre aux lecteurs une sorte d'animation spectaculaire. Dans *figure II* G. Genette évoque la notion de « *spectacle d'actions* », il l'explique ainsi :

[1] PAUL. A et All, *Le dictionnaire du littérature*. Paris: PUF, 2002 ,P .164

« En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant a représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle […] même un verbe peut être plus au moins descriptif , dans la précision qui donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer « saisit un couteau » , par exemple, « à prit un couteau » , et par conséquent aucun verbe n'est tout à fait exemple de ressource descriptive , on peut dire que la description est plus indispensable que la narration […] la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en effet, on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle ne peut exister sans description , mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle, la description est esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée.»[1]

En effet la description de l'espace du bar trouve sa signification par la force des verbes que Mezdad mobilise, encore plus, il fait de ce décor descriptif de ce lieu un élément nécessaire à la dramatisation de la scène de l'événement en mélangeant entre spectacle, danse, rire, chant…et mélancolie.

La description de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad comme nous l'avons signalé ci-supra n'est pas abondante notamment dans le roman *Ass-nni et Yiwen deg tefsut*. L'art de dramatisation de l'espace par biais de la description se caractérise dans ces deux romans par la brièveté des descriptions qui donnent une plus forte sensation à la dénonciation. Teɛja est un espace principal dans le roman *Iḍ d wass* et *Ass-nni*, il est évoqué comme une localisation de l'usine où travaille Muḥend Ameẓyan et ses amis. Le passage ci-infra décrit d'une façon dramatique la transformation de cet espace d'une terre d'agriculture à une zone envahie du bêton :

« (…)Teɛja, lfirma annect-ilat. Twet nnig 7 ikilumitren teɣzi tehri,
nnig walef d aqerru zgan deg-s. Tura yečča-tt ubiṭun. » (*Ass-nni, P. 34*)

[1] GENETTE. G. *Figures II*, Paris : Seuil, 1969, P. 56

Non seulement, le narrateur décrit la simple étendue de ces terres fertiles bousculées en lieu d'habitation, mais il dénonce la politique des autorités locales et de l'Etat algérien qui réduisent les terres purement exploitables dans l'agriculture et l'élevage à des zones industrielles ou à des milieux urbains. L'efficacité de la description dramatisante dans le texte romanesque de Mezdad, à vrai dire, réside dans la brièveté. D'ailleurs aux regards de la conception classique de la description, la longueur des morceaux descriptifs agit négativement sur l'homogènité du texte et de plus sur les impressions des lecteurs.[1] Dans *Yiwen wass deg tefsut*, la mise en description des lieux de l'action est assumée par des brefs détails déployés au profil de l'événement raconté.

La ville de Bejaia et la rue principale de cette ville, sont les espaces diégétiques centraux dans ce roman, il les décrit par peu du mot :

> *« Yerna anida akka tella lxedma yellan da ɣur-neɣ, di temdint-agi tuḍyiqt ? »* (*Yiwen wass,P. 42*)

> *« Azniq alemmas ttiqlilent deg-s ṭumubilat. Izenqan icudden ɣer-s la d-smiriyen deg yilmeẓyen, atan ass-a d ass-nsen ggugin-d akk ɣef temdint, d igelfan i d-yettmirin. D urti neɣ d taɣzuyt iɣef yenɣel ẓẓerẓur. »* (Yiwen *wass, P. 86)*

La ville de Bejaia , dans le premier passage, a été évoquée lors de l'entretien d'embauche de personnage Utudert avec le responsable de l'entreprise chargé d'accueillir et dialoguer avec les candidats convoqués. Par une seule épithète le chef de service de cette entreprise publique décrit la ville de Bejaia comme étant étroite. Cette description est très brève, mais elle intervient pour fortifier le sens du discours tenu par ce chef d'entreprise qui cherche à convaincre Utudert, que cette ville n'offre pas beaucoup de chance à l'emploi. À propos des descriptions brèves H. Blair estime que les écrivains doués rendent une description complète en choisissant la bonne

[1] ADAM. J.M. *La description. , Op.cit. ,* P. 189

épithète, il considère que par un seul mot on peut peindre une scène toute entière à l'imagination.[1]

L'adjectif « *Tuḍyiqt* » est très descriptif dans ce passage, il donne une bonne précision à la dramatisation de l'action de ce personnage.

Il en va de même dans la description de la rue principale de la ville, le narrateur se contente de décrire tout brièvement l'atmosphère globale de cet espace envahi par des jeunes manifestants, vidée de circulation automobile. L'analyse des techniques descriptives dans les romans de Mezdad nous a permet de constater que les courtes descriptions ne sont pas nuisibles à la temporalité du récit et plus au moins bénéfiques à sa dramatisation. Il nous parait aussi que, ce type de description a un rôle de dramatiser les actions, ou les événements qui vont évoluer dans cet espace décrit. Cette technique est présente dans toute l'œuvre de Mezdad.

4. La description et le rythme du récit dans les romans de Mezdad

Par définition, la narratologie, est la science du récit. Cette approche littéraire dominante des années 60, a toujours tendance à définir la description négativement. Elle l'a, ainsi constamment conçue par rapport à son lien avec la narration, qui prend en charge l'évolution des événements racontés dans une logique temporelle chronologique.

Et c'est de ce point de vu, justement, que la description a été considérée comme une pause temporelle, une cassure de l'ordre du mouvement et de succession.

C'est dans ce débat des idées sur la description que la notion d' « *une description* » a été née, dans un contexte de rapport avec la temporalité, bien précisément, le rythme temporel. Un grand écrivain, dans cette logique, est celui qui révélera sa compétence de rendre compatible la description avec les régimes narratifs et poétiques dans lesquels elle doit s'insérer.

[1] Voir ADAM. J.M. *La description, Op.cit.,* P. 89

Ce raisonnement, ou bien entendu ce type de traitement de la description existe, à vrai dire depuis la rhétorique traditionnelle. La description est vue comme un élément qui dans le texte engendre un grand risque d'hétérogénéité par rapport au système global du texte.

Selon A. Robbe-Grillet, la description met en danger le texte auquel elle se greffe, elle est même un risque pour la narration, car elle l'interrompe, il précise, alors, que :

> « *Avec la description, un certain temps passe (celui de la littéralité) pendant lequel il ne se passe rien (aucun événement cimente les diverses parties de l'objet).Le temps des aventures y subit donc l'injection périlleuse d'un temps inutile. Si elle est systématiquement accrue, cette extension scriptural du temps de la fiction provoque d'irrémédiable dommages dans le développement du récit* »[1]

Le risque que peut engendrer la description dans le texte auquel elle se greffe, est donc lié directement à la question de continuité de l'ordre temporelle dans le récit. La description dans ce sens donne à penser un temps sans horloge, c'est-à-dire, le temps coule mais il est privé de sa temporalité, rien ne s'accomplit sur le plan événementiel dans le récit. Ce caractère est propre au récit moderne.[2]

Les descriptions qui provoquent dans le récit une halte indue sont prises comme sujet problématique dans certaines théories et critiques littéraires. Ainsi la polémique autour de la description littéraire a poussée à penser s'il sera possible de raconter sans décrire ? M. Raimond dans son ouvrage, *Le Roman*, confirme que tout récit implique un minimum d'indications descriptives et il est difficile de concevoir un récit sans description. Selon lui la véritable question que doit se poser le

[1] ROBBE.GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris : Gallimard, 1963.
[2] ROBBE.GRILLET, A. *La littérature aujourd'hui,* VI, dans tel quel, No 14, Paris : Seuil, 1963. P.44.

romancier n'est pas de chercher s'il faut ou non décrire, mais plutôt c'est chercher quelle place et quel usage il faut réserver à la description ?[1]

Contrairement à ce qui est prôné par certains théoriciens, G. Genette révèle que la description est un élément indispensable à la narration : « *on peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisque il est facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire* ».[2]

En effet, il très concevable de considérer qu'il est illusoire de raconter sans décrire, sans ajouter au récit un minimum de décor. Dans ce sens, la narration et la description se justifient dans le roman. D'une part, parce que la narration vise à rassembler au sein de son discours une chaine d'événements et de son coté, la description a pour objectif la restitution des éléments capables de donner l'effet du réel, malgré le fait que cette réalité peut être loin de celle du monde.

Limiter la description au décor ou à son aspect ornementale justifie l'idée qui la considère comme étant élément ajouté, et dans ce sens son lien avec le récit ne peut être que faible.

Il faut préciser que dans le roman, on peut considérer et ancrer l'étude de la description de son point de vue décoratif. C'est dans ce cas d'usage que la description s'oppose et se sépare du plan narratif, ce qui implique logiquement une sorte de retardement de la narration et parfois, elle cause sa suspension.

Prenant la description comme technique d'écriture, offre le choix aux écrivains de s'en servir librement. Certains romanciers la prennent pour décor, certains d'autres jugent ce décor comme étant inutile et insignifiant, donc ils l'éliminent de leurs œuvres. Une autre catégorie de romanciers attache une valeur capitale à la description, car elle est un bloc, à part entière, chargé du sens.

[1] RAIMOND, M. *Le roman*. Paris : Armond Colin, 2011, PP. 183-184.
[2] GENETTE, G., Op.cit., P. 57

Chapitre II : La description de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad

L'étude de l'œuvre romanesque de Mezdad nous a révélée que ce romancier ne se tâche pas beaucoup à la description des espaces. Mais cela ne veut pas dire que cet écrivain expulse la description de son œuvre romanesque.

Ainsi, l'étude des procèdes descriptifs dans les romans de cet écrivain, nous a renseignée que la description des lieux d'actions, trouve bien sa place et il lui assigne une valeur de signification. Nous constatons aussi que chaque morceau descriptif ajouté au lieu d'événement, intervient dans le sens de créer un environnement, un climat où va se dérouler l'action des personnages.

Globalement les descriptions de l'espace mezdadien ne font pas obstacles à la narration, parce qu'il n'accumule pas les décors de telle façon à séparer le plan descriptif du plan narratif, au contraire elles possèdent une influence directe sur l'espace de l'action (dramatisation, explication…).

Dans les romans de Mezdad la description et la narration ne sont pas deux plans juxtaposés, elles sont, bel et bien, fortement imbriquées au point que le lecteur ne sentirait pas la rupture dans le cours de l'événement raconté.

Les descriptions brèves font un caractère remarquable dans l'ensemble de l'œuvre de Mezdad. Ce genre de description ne pose pas vraiment des problèmes au rythme du récit, bien au contraire, il engendre du spectacle à l'action. D'après F.Wey, ce sont les descriptions longues qui sont difficiles à intégrer avec le corps de la narration, il écrit : « *dans les langues description, l'art le plus difficile à atteindre est celui qui les rend assez attachante pour les empêcher de ralentir l'action générale* ».[1]

On a signalé que *Iḍ d wass* est le roman où Mezdad a décrit l'espace d'une manière abondante par rapport aux autres romans. Les morceaux descriptifs de l'espace dans ce roman sont majoritairement donnés en petits indices, les plus longues descriptions ne dépassent les neuf (9) lignes.

[1] WEY.F., Op.cit. , P. 339.

Les espaces, « *Tajmaɛt* », « *Ttberna* », « *Tazeqqa n Tḥemmut* » sont les plus décrits longuement. Réellement une description qui ne dépasse pas un paragraphe de dix lignes n'est pas longue. Aussi, les détails descriptifs fournit à chaque espace sont donnés progressivement et bien intégrés à l'événement raconté.

Ce traitement de la description est vraiment loin d'engendrer chez le lecteur le sentiment de vouloir interrompre la description, ou la sauter pour la suite du récit. Longues ou brèves les descriptions dans ce roman sont bien mêlées au récit, elles l'accompagnent au point qu'on ne pourra pas omettre un détail.

Dans *Tagrest uryu, Ass-nni, Yiwen wass deg tefsut et Tettḍilli-d ur d-ttkeččem* Mezdad n'abuse pas dans la description de l'espace. Pareillement à *Iḍ d wass*, les descriptions dans ces textes sont brèves et métrisées et elles ne créent absolument pas des conflits permanents avec le régime narratif dans chaque roman.

Ainsi, dans le roman *Iḍ d wass* Mezdad, par nécessité de détails sur l'espace de l'action, se met à décrire dès que le personnage intervient dans un lieu. Ce caractère s'étale sur l'ensemble des espaces décrits dans tout ce roman. Depuis le début du récit jusqu'à ce qu'il touche à sa fin, le lecteur ne sent pas véritablement comme étant éloigné de l'axe temporelle de l'action, qui provoquera chez lui une perturbation du rythme, une sorte de stagnation. Même les descriptions les plus longues sont bien adaptées à l'espace investi par les personnages et l'action qui va se déployer progressivement. C'est à partir de la page 41, que le lecteur d'*Iḍ d wass* découvre, dans l'évolution de sa lecture, que le narrateur développe une description d'épaisseur de l'espace « *Tajmaɛt* » puis l'espace « *Tazeqqa n Tḥemmut* » et « *Ttberna n Dda Remḍan* »[1].

En racontant le début de la journée de Muḥend Ameẓyan, le narrateur décrit en même temps les espaces de déplacement dans lesquels évolue ce personnage. Depuis sa sortie de la maison, à quatre heures du matin, jusqu'à Tajmaɛt, qui est lieu prévu comme point de rencontre avec son collègue du travail Tahar. Avant de se lancer dans le descriptif de Tajmaɛt, le narrateur semble omniscient et connaisseur du

[1] A vrai dire, ces descriptions ne sont pas trop longues car elles ne sont pas données en vrac mais elles s'étendent dans jusqu'à deux pages alors que la plus longue ne compte que dix lignes.

village de Muhend Ameẓyan, tout en relatant le développement des mouvements de ce personnage, il intervient en ajoutant des commentaires explicatifs et des petits indices descriptifs qui sont très favorable à la mise en place du narratif. Même s'il existe de nombreuses études littéraires qui opposent le descriptif au narratif, il y'en a d'autres qui considèrent les aspects du descriptif, étant engrenage essentiel dans l'art de raconter et de représentation.

Ainsi en analysant ce passage :

> *« Tajmaɛt n taddart mačči d lberj buqamum am winna sulin di Tizi. D tazeqqa kan tamsarit. Ur d atemmu dayen. Tebna s weblaḍ, tseqqef s uqermud aqbur . Tawwurt-is s wesɣar-nni n Wat zik ? d tazurant, ur tettruẓu, ur trekku . Annect n wergaz di teɣzi, ma di tehri tɛedda . Tajmaɛt ɣur-s ula d lmiḥrab. D yiwen wegnir akken deg-s 3 tdekkanin, fell-asent i ttɣimin warrac werɛad nekcim ttufiq n taddart. Berra , idis ufella metwal amalu, d timsellit d tadekkant, ahat 6 iɣallen teɣzi tehri . Fell-as i ttẓallan ; asmi llan wid ituben . Zik werğin teqqim d tilemt . Γas d igedrez am wassa , ad ilin wid yettẓallan . Tura tuɣal i wurar : irgazen d tiddas , arrac d tuqqna tuffra . Zik ma yella win i d-irekben zzayla, mi d-yewweḍ ɣer da, ilaq ad d-yader . Mi ara d-yader akken bab-is amzun d annuz i yunez . »* (*Iḍ d wass, P. 41*)

On constate qu'avant de passer d'une description d'une partie de l'espace Tajmaɛt, le narrateur insère un commentaire explicatif qui donne plus de visibilité, d'une part à l'espace décrit et d'une autre part à l'ensemble du récit. Le lecteur dans ce passage ne se perd pas dans le décor au point de sentir l'écartement de l'axe principal de l'action racontée, bien au contraire le rythme de l'événement n'est pas trop gêné, et des informations sur l'espace de Tajmaɛt construisent un ensemble de significations nécessaires à l'interprétation du sens globale de l'œuvre, dans son intégralité.

De la même manière, Mezdad dans la description du Bar de Dda Remḍan, a réussit à faire corps entre la description et la narration. Le passage suivant nous montre comment l'auteur marie entre narration et description :

> *« Ttberna n Dda Remḍan (…) teqreb maḍi ɣer wanda ttebdaden lkiran n Luzin (…) Teffer, tenṭel, win ur tt-nessin ad iɣil d agaraj neɣ d tanezduɣt . Tawwurt n wuzzal tezga tuɣal, ad as-t-iniḍ yiwen ur yella i wemnar akkin (…) Texleḍ lbirra d dexxan, tidi d lqahwa . Ttberna teḥma amzun d takucet . Asemmiḍ yeqqim di berra, ur d-yezgir amnar . Leḥzen d tsusmi dayen (…) Dagi taḍsa d uqesser tgellden, uɣen akk taqaɛet . Wa isawal i wa , wa icennu (…) Dagi tezdeɣ tatut ttun akk iɣeblan-nsen . Ttun medden iman-nsen (…) Dagi d tigzirt di tlemmast n lebḥer uḥebber, di tlemmast n lebḥer n tillas i deg zzren medden msakit (…) Dagi ttagmen medden talwit akken ttagmen ccrab d lbirra . Dagi tteɣrasen lğiban , asurdi ma yella ad d-yenṭeg iman-is . Dagi i yellint tjerniḍin . Dagi i tberren tasa, yettnuzu waṭṭan s yedrimen (…).»* (*Iḍ d wass, PP. 203-204*)

Dans l'espace de deux pages (203-204) des indices descriptifs présentés, dans un paragraphe de 9 lignes, en faveur des actions ainsi que de toute interprétation possible.

À l'intérieur de ce présent tissu descriptif, existe un mariage, une harmonie entre les actions des personnages, la description de l'intérieur de l'espace de chaque mouvement et les commentaires dressés par le narrateur. C'est dans cette symbiose que le narrateur fait avancer les événements du récit. Dans ce sens la description et la narration fonctionnent dans une direction indispensable à la compréhension et sans doute, c'est à l'égard de ce type de description que Genette [1]pense qu'il n ya pas du récit qui ne fait aucun appel à la moindre description, sur tout dans le cas du récit romanesque.

Nous remarquons à travers ce passage que la narration et la description sont intimement liées, de telle sort à nous les confondions, et à penser si nous avons affaire à une description ou à une narration. Dans ce contexte nous constatons que la description ne pose pas problème sur le plan chronologique du récit et cel ne pousse pas vraiment le lecteur à sauter un passage dans le but de continuer l'événement interrompu par ce détail descriptif. Au contraire l'image de l'espace « Ttberna » (le

[1] GENETTE.G., *Op.cit.* , P .57.

bar), se traduit à travers les éléments de la description, donc le lecteur sans vouloir l'élaguée, continue de se construire une image d'ensemble de lieu décrit.

Tous les indices descriptifs de l'espace dans le roman *Iḍ d wass* sont utiles à l'action racontée. Dans l'ensemble, ces passages nous livrent ce que Genette qualifie de « *spectacle d'action* »[1], à titre d'exemple, le narrateur décrit, également le chemin de Iger-Usammer (le chemin qui mène vers le champ de l'Est de personnage Malḥa, un morceau du terrain labourable) pour construire l'idée de la vengeance à travers cet espace de violence :

> *« Abrid n Yiger Usammer, sya d sya d inijel . Ilaq yal aseggas ad yefres .Ma ğğan-t akka , itett akk abrid . Abrid n Yiger Usammer d abrid n Leqbayel , d abrid uḍar . Tehri anida ara tɛeddi kan tyuga, neγ zzayla s ttɛebga . Mačči di temdint ! Abrid yezzi mačči d kra , yekcem gar tferkiwin, ifreq-itent, igzem-itent, ifettet-itent . Ass ugeffur, tafat cwiṭ kan, yellint-d tillas deg uzal . Abrid-a γur-s lhiba (...) deg ubrid-a i d-ttarran medden ttar . Win i s-tt-ittalasen i wayeḍ ad as-yini : « Ad iyi-ḥqer ubrid n Yiger Usammer » . neγ « Nek yid-k ad nemlil deg webrid n Yiger Usammer »* (*Iḍ d wass, P. 73*).

Dès la première phrase du chapitre (10) intitulé « *Abrid n Yiger Usammer* » Mezdad se lance dans la description de cet espace, qui est un lieu du passage de personnage Malḥa vers son jardin. Le détail descriptif qui décore cet espace alimente fortement le phénomène de la vengeance entre les familles au sein de la société kabyle, ici le narrateur décrit tout simplement dans le but de raconter un fait existant et très répondu pendant longtemps en Kabylie. Ces détails descriptifs, donnent à cet endroit une image effrayante (un chemin très étroit, en zigzag, entouré de ronce de gauche et de droite, sous forme de mure, ténébreux en plein jour surtout en saison d'hiver). Il est un lieu qui provoque de la terreur, panique et de l'effroi aux passagers. Ces indices descriptifs permettent aux lecteurs de bien imaginer, cet endroit transformé en champ de criminalité, et c'est à partir de ce chemin de Iger-Usammer, que le narrateur évoque le thème de la vengeance dans la Kabylie d'antan : « *Deg ubrid-a i d-ttarran medden ttar. Win i s-tt-ittalasen i wayeḍ ad as-*

[1] *Ibid.* , P. 56.

yini : « Ad iyi-ḥqer ubrid n Yiger Usammer », neγ « Nek yid-k ad nemlil deg webrid n Yiger Usammer. ». Dans ce commentaire, le narrateur précise les mots ou les expressions qui expriment l'esprit de vengeance en l'évoquant à travers le chemin de Iger Usammer. Mezdad, l'auteur de ce texte, a merveilleusement, jumelé entre la cruauté de cet espace et celle de ce phénomène atroce de la vengeance en société kabyle traditionnelle. Ce phénomène désastreux a été pendant longtemps admis comme et avec fierté, acte virile par ses acteurs. Sous prétexte d'une fausse interprétation de la loi d'honneur chez le peuple kabyle d'antan, des familles toutes entières ont été victimes de ce génocide ethnique : « *Zik adrum ara tekcem tagi n ttar, ḥseb-it amzun yenger dayen. Wa ad tt-id-ittağğa i wa, lğil i lğil* » (P 73), ce conflit qui charge la vengeance, ne s'éteint qu'après l'extinction des familles toutes entière.

Ici la description ne procurerait pas du tout une sorte de dégout de lecture, comme dans le cas des descriptions longues désintégrées du corps narratif, dans certains romans.

L'analyse de la description dans le roman *Iḍ d wass* nous a révélée que cette dernière possède la vertu de ne pas casser le rythme du récit, car Mezdad ne traite pas la description par alinéa.

Également, la description dans *Tagrest uryu,* ne ralentit pas l'action générale du roman. J-M, Adam, constate que la description révèle le grand écrivain[1]. D'une part, par ce qu'elle est difficile à maitriser, d'une autre part par ce qu'elle provoque une sorte de conflit avec les régimes narratifs ou poétiques à l'intérieur du roman.

De ce point de vue, Mezdad fait preuve d'un romancier talentueux. À travers les 177 pages, qui racontent l'histoire du roman *Tagrest uryu,* Mezdad maitrise la description et il l'insère pour former avec le système narratif un ensemble homogène. Le mouvement des personnages dans ce texte est une caractéristique fondamentale, c'est la raison pour la quelle Mezdad dans ce roman opte pour la description de

[1] ADAM, J.M.,*Op.cit.* , P 67.

l'action appelée aussi description dramatisée[1]. Dès la première phrase de ce roman, Salem, personnage principal et narrateur intradiégétique évoque l'espace At Yeğğer et décrit :

> *« Seg-mi id-nekcem akal n At –Yeğğer, adfel yenna-d ma n-teṭṭfeḍ . Nniqal d asxiclew kan , tura amzun d ibidiyen i d-iɣellin, , simmal ttalin adrar , simmal yeddal wakal, d tineccarin n taḍut i d-yettarew (...) akal ibezgen yerna-yas wedfel (...) »* (*Tagrest uryu, P. 9*)

Une description brève qui peint une scène, un espace d'action tout entier : climat, action et mouvements entravés par la nature de cet espace (montagne, neige boue…). Les détails descriptifs dans ce morceau ne sont pas isolés, Mezdad ne peint cette scène que pour but de leurs rôles dans les actions progressives. Une fonction qui consiste, en premier lieu, à présenter la difficulté du mouvement qui rend également la mission beaucoup plus difficile.

On note aussi, que même dans ce roman Mezdad se charge de décrire les espaces qui seront théâtre d'événements éventuels.

Ainsi dans ces deux exemples, le narrateur décrit la rivière Bubhir et Tala Ufella :

> *«Asif izdeɣ-it reffu, ata-n la-yesrugmut ansi i k-yehwa ad as-d-tesleḍ . Itteddu am yiḍ am wass ! D talafsa yebḍan idurar ɣef sin , aman-is seg-sen i la-d-neggin, d iẓri-nsen i d leḥmali ! Bubhir di tegrest ulac win ara t-iqablen kan akka ma ur telli sebba meqqren »* (*Tagrest uryu, P .137*)

> *« D tidet , taddart yakk d tala . Γef wakken i d-qqaren ɣas yegget uɣurar, ɣas kkawent tudrin-nniḍen, taddart-a werğğin i tt-ğğin waman . Tezga zegzawet ɣas ulamma d ssmayem (...) Mačči ɣef iciqer i d-tezga, tsenned ɣer tewrirt . Tekka-d ddaw-as amzun tedduri-tt, agemmaḍ-in i yitemma . Deg-mi kra d aman i d-yekkan seg wedrar fell-as i d-zerrin .*

[1] *Ibid.* , P. 76.

Yerna d taddart tamezwarut yemmugren timğerğert , adrar n weblaḍ (...)
» (*Tagrest uryu, P. 109*)

Dans la description de Bubhir, le narrateur ajoute un commentaire pour expliquer que l'action du groupe n'est pas facile à assumer, si ce n'est pas pour une raison valable et noble. Dans ce cas, la description révèle le défi, face à un espace violent et agresseur, comme elle présente également une caractéristique qui construit le portrait du courage de ce groupe de maquisards.

Dans la description du village Tala Ufella, l'intérêt est dans les informations données sur cet espace. Elle n'induit pas de risque ni sur l'homogénéité du texte, ni sur le plaisir du lecteur : « *la meilleur description n'est pas celle qui met le plus de choses, mais celle qui donne la sensation la plus forte* » écrit A. Albalat[1]. Tala Ufella, est un lieu pris par Salem et Lwennas comme point de rendez-vous. La description de ce village situé dans la haute montagne de Djurdjura accumule une forte sensation qui situe le lecteur dans les hauteurs de la Kabylie, et qui inspire en lui l'imagination d'une image représentative de chemin parcouru par ce groupe jusqu'au sommet de Djurdjura.

La description dans *Tagrest uryu* soutient d'une manière favorable la trame narrative, aussi elle ne rentre pas vraiment en dualité avec le régime narratif de ce texte, donc elle n'est pas un passage parallèle ou un obstacle à la narration.

Pour Mezdad, la description de la maison du personnage Taḥemmut, dans le roman *Iḍ d wass* et les espaces de la guerre dans *Tagrest uryu***,** expriment la construction psychologique et la personnalité de ces personnages. La description de la maison de Taḥemmut est un exemple idéal, qui incarne d'une manière passionnante, non seulement cet espace important dans la vie des êtres humains, mais aussi, elle reflète des images formidables sur le caractère de la femme kabyle, courageuse, organisée et surtout très propre.

Comme dans les deux premiers romans, dans *Ass-nni* Mezdad décrit l'espace de la même sorte qu'elle ne cause pas d'obstacle à la narration, mais plutôt elle lui

[1] ALBALAT. A. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris : Armand Colin, 1990, P. 240

sert du support de cohérence narrative. Dans ce texte, récit et description sont bien imbriqués. Il est concevable de trouver dans un roman des passages de pure description et qui sont en dehors de tout événement et peut être en dehors de toute dimension temporelle. Mais malgré ce fait, il est aussi nécessaire de dire que la description est indispensable que l'art de narrer.

La description mezdadienne dans *Ass-nni* dresse un décor dans lequel va se déployer une action. Elle est, dans ce roman, importante ou pour mieux dire nécessaire pour le récit de la visite de personnage Muḥend Ameẓyan à Tamdint n Lezzayer (la ville d'Alger), chez son oncle maternelle (descriptions du couloir d'hôtel, chambre d'hôtel, les rues d'Alger et la maison de l'oncle Ceɛban, située à la Casbah).

Dans les exemples suivants :

> *« Mi fukken lqahwa ffγen. Ṭṭfen abrid usawen, azniq ittak-iten i wayeḍ armi wwḍen kra n tmeddayin di leɛli ugarent adrar (…) Tazribt ur tewwiḍ sin iγallen di tehri. Sin ma mlalen, ur zmiren ad kken deg-s. Iṭij γer-s werğin ur d-yessin abrid, yezga yiḍ γas deg uzal qayli. Yiwet n rriḥa turez-asen agerjum, tekkat s aqerru. »* (*Ass-nni, P. 78*)

> *« Yesṭebṭeb deg yiwet n txellalt d tazurant, am tinna ttarran i yezgaren (…) Axxam ikad-d d aqdim d aterki i t-yebnan (…) Tawwurt d tawezlant amdan ur ikečč̌em alama yekna. Tiḍwiqin-is ulac deg-sent maḍi, ulac ansi ara tekcem tafugt, ulac ansi ara d-yekcem wezwu. »* (*Ass-nni, P. 79*)

Le narrateur décrit respectivement les ruelles da la Casbah d'Alger et la maison de l'oncle Ceɛban. Une description pareille n'introduit pas un temps d'arrêt complet ou long dans le récit. Dans ce cas, on constate qu'il ne s'agit pas d'une immobilité totale des événements, mais plutôt cette description, telle que nous la voyons, et une simple attente, une préparation d'événement qui engendre plus de signification à l'espace de l'action et du sens à l'œuvre toute entière.

Les détails descriptifs dans les deux extraits cités, ci-dessus, brossent un portrait de la vie quotidienne des habitants de cet univers citadin. Il y a à signalé, aussi que cette description est intervenue au milieu de la narration, ce qui donne à penser qu'il n'est pas possible de la supprimer, car elle est profondément dépendante, rattachée et nécessaire au récit, donc on ne peut, absolument, pas la détachée.

Aussi, dans les deux derniers romans, *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* et *Yiwen wass deg tefsut*, nous avons remarqué que la description fonctionne sans perturber, véritablement, le rythme ou la progression dramatique du récit.

Le caractère fondamental de la description de l'espace dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* consiste à faire de lieu de l'action un agent primordial pour la dramatisation. Certains passages descriptifs dans ce roman sont les plus longs dans toute l'œuvre de Mezdad, il s'agit ici de la description de l'espace de la maison kabyle traditionnelle (P 155). Dans ce morceau descriptif, le narrateur décrit plus au moins minutieusement les parties constituantes de la maison kabyle, avec une démarche explicative ajoutée au descriptif proprement dit. Temporairement la narration dans la description de cet espace est suspendu, elle a, bel et bien, arrêtée le déroulement de l'événement, la progression du mouvement des personnages Sɛid et Beẓẓi. Pratiquement, cette description ne constitue que la moitié de la page dans elle est insérée, cela nous amène à dire que malgré cette rupture temporelle elle ne constitue pas un grand obstacle au rythme temporel du récit.

Lisant aussi la description de l'espace du village Iɣil-Uzzal :

> *« Taddart i d-ẓureɣ llina di targit, mačči akka am ta. Sikked tura da, atan sya d sya plastik yečča tamurt, ulac aseklu ur yuli, iɛelleq deg-sen, yuɣal-asen d yir ddekkar, atenad qquren. Wali kan ixammen agemmaḍ-in, cemten tamurt ! Akken yecmet lebni i cemten wallaɣen d wulawen n wid i ten-yessulin.Kra din yezleg, ulac lebni ifukken, anagar siman d iseḍra n wuzzal. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 147*)

> *« Kecmen imi n taddart. Azrug yessa s ubiṭun, ixxamen sya d sya. Iqburen deg-sen aṭas hudden, imaynuten werɛad fukken s bennu. Tiparpanin ttbinent-d anida ulac abeɣli. Tiwwura n wuzzal amzun d*

lbankat i ffrent. Zik-nni, zgan izulixen di tudrin. Tineggura-ya, imezdaγ bedden γur-sen s twizi, armi anida llan γummen-ten (…) » (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 152*)

Dans ces deux descriptions, il nous semble qu'elles sont façonnées de telle manière à ne pas suspendre quarrèrent la temporalité narrative, même si que dans la logique et dans la réalité elles l'ont fait. Cette façon de décrire, l'espace graduellement avec la progression dramatique du récit, avec le mouvement animé du personnage ne fait pas de la description un élément qui menace la succession chronologique du récit.

La description dans le dernier texte romanesque de Mezdad n'est pas aussi suspecte d'être l'élément responsable de l'interruption de la narration. L'espace dans *Yiwen wass deg tefsut* est souvent décrit brièvement. À titre d'exemple, on peut lire ces petits extraits :

« Azniq d ilem si tkeryas» (P. 8) ;

« Yerna anida akka tella lxedma yellan da γur-neγ, di temdint-agi tuḍyiqt ? » (P. 42) ;

« Azniq iɣerrez s medden » (P. 54) ;

« Azniq alemmas ttiqlilent deg-s ṭumubilat. Izenqan icudden γer-s la d-smiriyen deg yilmeẓyen, atan ass-a d ass-nsen ggugin-d akk γef temdint, d igelfan i d-yettmirin. D urti neγ d taγzuyt iγef yenγel ẓẓerẓur. » (P. 86)

La description dans les extraits que nous avons cités nous informe sur l'espace principal du roman *Yiwen wass deg tefsut*. Le narrateur décrit que « la rue est vide des véhicules » ; « dans cette ville y'a pas du travail, en plus elle est exigüe » « la rue est pleine du monde », « les véhicules se font rares à la rue principale, alors qu'une marée humaine vient via les ruelles secondaires ». Respectivement dans ces passages descriptifs le narrateur décrit par un seul mot : par l'adjectif « *Ilem* » (*vide)* et « *tuḍyiqt* » (*exigüe*), dans les deux premiers extraits et par les verbes d'état

« *Iɣerrez*» et « *Ttiqlilent* » qui signifient « *plein* » et « *raréfier* » dans les deux derniers extraits.

Même si la description est plus souvent traitée comme une pause ou plutôt un arrêt temporel pour le lecteur, ici, elle ne constitue, en aucun cas de figure, une halte temporelle qui provoque le désire de la supprimer pour la suite de la lecture. La vertu de la description par une simple épithète est le fait qu'elle ne casse pas le rythme du texte narratif, selon les propos de J-M. Adam[1].

Sans trop de détails le narrateur dessine l'atmosphère réaliste de la scène de la protestation, il se limite juste à donner une sensation, aux lecteurs, qui leurs aide à imaginer d'une façon générale l'espace de la colère populaire.

En ce sens le romancier prouve sa génie d'écriture descriptive sans accumuler les détails qui peuvent donner des conséquences, plus au moins, néfastes a l'homogénéité du texte et le risque de dépourvoir le lecteur de son plaisir de lecture. Ce caractère d'écriture, par une seule épithète, par un seul mot rend une description complète, et elle ramène à une libre imagination de la scène toute entière.

Nous avons remarqué aussi que la description dans ce roman est prise par les personnages, elle est, en ce sens, bien située avec l'action romanesque. Nous pensons à des seines descriptives lues dans ce texte, particulièrement dans les pages 22, 42,43 et 163. Ces descriptions sont prises par les personnages eux-mêmes. Ce déplacement de la prise de description de narrateur aux personnages est l'une des techniques de motivation orientée à rendre la description plus naturelle[2].

Ce qui est commun dans ces détails descriptifs assumés par les personnages (Faouzi, qui raconte son affectation à Tamdint n Bgayet (la ville de Bejaia) dans le cadre de son travail comme élément de la gendarmerie nationale, le Directeur de l'entreprise chargé des entretiens d'embauche qui cherche à convaincre Utudert de manque d'emploi dans sa ville, qu'il qualifie de ville étroite, exigüe ville pauvre, le personnage Slimane qui confirme également à Utudert les propos de chef de service

[1] ADAM, J.M ., *Op.cit.* , P. 90
[2] VINCENT, J. *Poétique du roman*. Paris : Armond colin, 2010, PP. 183-184

de cette entreprise et enfin le personnage Jeddi Ali, grand père de Utudert qui décrit son malaise en ville à cause de bruit et d'exigüité), c'est le fait qu'ils décrivent, par peu du mots, des descriptions brèves et intégrés avec le récit.

Les descriptions que nous avons signalées précédemment sont très représentatives de l'univers spatial dans lequel s'est déployée l'action de chaque personnage, d'autant plus ce type de description (brève et forte) participe efficacement dans la configuration de l'acte narratif sans lui apporter des atteintes sur le plan temporelle. C'est grâce à la description que le narrateur ou les personnages mezdadiens nous donnent des informations très indispensable sur les lieux dans le récit, toutes ces indications descriptives jouent un rôle primordial dans la caractérisation des atmosphères globales de l'événement.

Aussi il faut dire que la fonction de la description brève dans l'écriture romanesque de Mezdad n'est pas décorative, mais plutôt elle est créative.

Dans ce sens la description dans les roman du Mezdad est inséparable de l'ensemble du texte, elle est fondamentale pour le fonctionnement du récit. C'est justement, et à propos du décor descriptif que J-Y. Tadié précise : « *Bien entendu, ces descriptions n'ont ce sens que par rapport au reste du récit, dont elles ne sont pas isolables parce qu'elles assument son fonctionnement et qu'elles soient prises dans son système.* ».[1]

Effectivement, la description dans l'œuvre romanesque de Mezdad n'est pas factice, n'est pas traitée en morceau, elle est intégrée de telle façon à ne plus la considérer comme une pause dans le déroulement narratif. Son intégration est le résultat des procédés par lesquels le romancier opère la représentation de ces espaces dans chaque roman.

Les explications, l'animation, les informations sur les espaces dans les romans de Mezdad sont assurées par la description, elle est le lieu privilégié par cet auteur pour travailler la symbolique spatiale.

[1] TADIE, J.Y. *Le récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994, P.57

Conclusion

Nous avons évoqué dans ce chapitre, les questions relatives à la notion de la description dans les romans de Mezdad, à savoir les différentes techniques descriptives de l'espace, déployées par l'écrivain, leurs fonctions et ainsi que la description dans ses textes en relation avec le rythme du récit.

Cette analyse nous a donnée à constater que Mezdad n'est pas de ce type du romancier qui décrit pour un souci de décorer son espace, et quand il décrit un lieu d'action il le fait très brièvement, comme nous l'avons démontré précédemment, Mezdad ne décrit pas longuement les espaces dans ses romans.

Les techniques de description observées dans toute l'œuvre romanesque de Mezdad, font émerger les qualités littéraires de cet écrivain. Pas trop occupé de décrire avec exactitude tous les lieux où se déploie l'action de ses romans, ce romancier exploite tout un tas de procédés narratifs qui rend sa description exceptionnelle et dramatique de chaque roman : commentaire sur les lieux, petits indices descriptifs, état psychologique des personnages sous l'influence de l'espace, personnification des objets, paysage…

Ces courtes descriptions sont d'un côté très utiles à l'aspect dramatique du récit, et de l'autre elles ne sont pas nuisibles à la succession temporelle des événements qui forment la trame narrative. Aussi, cette analyse des procèdes de la description dans l'œuvre de Mezdad nous a guidé à remarquer que la description des espaces intervient lorsqu'un personnage entre dans un lieu.

À travers l'étude poétique de la description dans l'oeuvre romanesque de Mezdad nous avons constaté également que le descriptif et le narratif sont imbriqués et dépendants, l'un à l'autre, quoi que de nombreuses études littéraires traitent ces deux systèmes en les opposant. Dans cette perspective, on peut dire que la description de l'espace dans les romans de Mezdad n'est nuisible pour le récit, elle l'accompagne et assure son interprétation. Loin d'être des morceaux décoratifs, les descriptions des espaces dans le récit mezdadien sont saturées du sens ; leurs rejets,

ou toutes tentatives de suppression induit le risque de s'échapper à la compréhension et à la fabrication du sens de l'œuvre dans son ensemble.

Ainsi, le romancier manifeste une bonne qualité, d'un attentif observateur de l'univers spatial de ses romans. Ce n'est pas un choix fortuit si Mezdad excelle dans sa façon de présenter des images fidèlement peintes, et à caractère très proche de la réalité. On constate que ce caractère de décrire les différents lieux où évoluent les protagonistes de chaque action, montre bien son habilité de manier ces techniques littéraires, à partir desquelles, il cherche à orner sa création littéraire d'une gamme de valeurs esthétiques assez capables d'interpréter ses ambitions créatives, et communiquer par la suite, une image d'un monde visible.

À partir de ce qui précède, d'autres questions prennent forme, surtout qu'après avoir constaté le fait que la description des espaces dans les romans de Mezdad fonctionne dans un sens de charger les espaces d'une épaisseur symbolique. Nous signalons donc, que les prochains chapitres porterons sur la symbolique des espaces dans toute l'oeuvre de notre auteur. Autant de questions importantes qui permettent de pointer l'importance des chapitres qui vont suivre à la présente analyse. Les questions centrales qui se posent à cet égard sont les suivantes : Que symbolisent les espaces dans les romans de Mezdad ? Que reflètent-ils ? Ces questions nous aideront à faire une analyse d'ensemble sur la manière dont les espaces sont représentés dans les romans qui constituent le corpus de notre étude.

Chapitre III : *La symbolique de la maison*

Introduction

La maison, en tant qu'objet d'étude, a été abordée à travers des domaines très divers, notamment la sociologie, la philosophie, l'anthropologie, l'analyse économique, l'histoire, la psychologie, etc.

Dans la culture kabyle, comme dans d'autres cultures dans le monde entier, la maison signifie, en prime abord, la protection et la sécurité de la famille. La vie, au sein de la famille kabyle traditionnelle, suggère la division des tâches entre la femme et l'homme. L'homme se tâche principalement de subvenir aux besoins quotidiens de la famille en travaillant à l'extérieur, dans les champs, dans des chantiers ou bien dans des usines même loin du pays, en terre d'exil. La femme de son coté, elle s'occupe, comme première tâche, de l'intérieur de la maison, préparer la nourriture, s'occuper des enfants et les bien éduquer, faire le ménage de la maison, à vrai dire elle contrôle tout, c'est pourquoi on l'associe souvent à des valeurs conservatrices qu'elle symbolise.

Dans la littérature romanesque, chaque roman a ses espaces spécifiques où se déroulent les actions de la trame narrative. Pour une bonne saisie du sens globale du roman, du point de vue de sa spatialité, il faut interroger tous les endroits et relever toutes leurs caractéristiques possibles :

> « *L'action romanesque est très régulièrement située. Chaque roman comporte une topographie spécifique qui lui donne sa tonalité propre. Le romancier choisit de situer action et personnages dans un espace réel, ou à l'image de la réalité (…) On trouve un espace limité, fermé voire étouffant lorsque l'action et personnages ne franchissent les limites d'un cadre déterminé d'emblée* »[1]

En effet, la spatialité dans l'œuvre romanesque de Mezdad est très diversifiée et à chaque espace sa propre spécificité et sa propre tonalité au niveau symbolique. L'espace de la maison est l'un des espaces centraux dans les romans de cet écrivain.

[1] GOLDESTEIN, J. *Lire le roman*. Paris : De Boek duculot, 1989. PP. 89-90.

Avant tout, la maison est notre premier lieu de naissance, lieu de notre enfance, de nos souvenirs et de nos rêves.

L'étude de la représentation de la maison dans les romans de Mezdad nous permettra de saisir la manière dont cet espace, étant lieu domestique, est vécu par la communauté des personnages et sa connotation à travers chaque texte romanesque. C'est en partant de ces idées que nous voulons étudier la portée symbolique de la maison à travers toute l'oeuvre de cet écrivain. Ce chapitre fera, donc, l'objet de la symbolique de la maison mezdadienne. Nous nous attacherons en prime abord à l'analyse de l'espace de la maison en tant que espace abri, un lieu de refuge. Dans un deuxième temps nous exploiterons les données spatiales de cet espace intime qui signifie l'emprisonnement pour les personnages. Nous terminons ce chapitre en analysant l'espace de la maison étant le lieu de tous les malheurs, du chagrin qui s'oppose à sa fonction principale qui est le refuge.

1. La maison : espace de refuge

L'espace de la maison dans le roman Tagrest uryu a été abordé dès les premières pages de ce roman, le narrateur l'évoque pour raconter comment Salem avait quitté la France pour rejoindre tout directement les maquis sans passer voir sa femme et ses petits enfants dans son village natal qu'il avait quitté depuis de nombreuses années. Plus tard, il a passé voir sa famille dans sa maison conjugale au village :

> *« Asmi yeffeɣ Salem, yeğğa tameṭṭut d sin warrac, ɣas ala netta i sɛan d lwali (…) Si Fransa kan i d-yerra ɣer umadaɣ, qbala, ur yerza ɣer uxxam-is, armi zrin wussan (…) yerğa armi d asmi yeffeɣ wawal, slan yakk medden iwakken ad yerzu ɣef wat wexxam-is »* (*Tagrest uryu, P. 13*)

La maison familiale pour les moudjahidines pendant la période coloniale n'était pas un lieu sûr, l'armée surveille et inspecte en permanence les maisons dont un membre de la famille est soupçonné rejoindre ou soutenir les rangs de l'armée de libération nationale. Salem passe furtivement à sa maison au village, juste, pour voir

sa famille et repartir à nouveau aux maquis. La maison conjugale de Salem en ce sens est pour lui un lieu de risque, sa fonction se limite, alors, que à la protection physique de sa femme et de ses enfants des intempéries ou du danger des bêtes sauvages pendant la nuit. Le maquis pour Salem et ses compagnons sera l'espace idéal pour se protéger et révolter cotre l'ennemi. Le risque n'a pas empêché Salem de retourner à sa maison, cela signifie que « Le *sentiment de la maison est une autre face de la famille* » selon l'expression de F. Ariés[1]. Cette citation exprime bien la dimension familiale de la maison, pour laquelle on est prêt à payer n'importe quel prix. D'un autre point de vue, il est possible que Salem, cherche de cette visite à se rassurer de la situation de sa famille et aussi de se reposer et profiter cet espace pour se rappeler des moments heureux d'autre fois, puis après reprendre son chemin, vers les maquis, qui peut s'avérer dangereux. Sur le bien fait de la maison, G. Bachelard écrit : *« Si l'on demandait le bien fait le plus précieux de la maison, nous dirons : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. »*[2], l'espace de la maison selon ce poéticien, est exclusivement un lieu de la vie collective, de la famille, du repos, un lieu qui procure de la stabilité et des moments heureux.

En risquant sa vie, Salem à travers sa visite est en recherche d'un réconfort moral. Pour lui, cette maison , est un lieu plein de souvenirs, plein de rêves, c'est au scène de cette maison qu'il a ouvert ses yeux, grandi auprès de ses parents, avec qui il a partagé les choses sucrées et amères de la vie, et aussi c'est dans cette maison qu'il a connu le sens de la vie conjugale et paternelle .

La maison natale est le premier lieu constitutif de l'être. Elle est incarnée dans nos rêveries à travers l'ensemble des images symboliques qui ouvrent sur des situations de vécu. Selon G. Bachelard l'espace de la maison n'est pas seulement un objet pour l'être qui l'occupe : « *L'être abrité sensibilise les limites de son abri »*[3]. En effet, l'espace de la maison s'ouvre à plusieurs symboliques selon les états d'âme des personnes abritées.

---

[1] Ariés, F. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1973, P. 307
[2] BACHLARD, G. *La poétique de l'espace***.** France : P.U.F, 1959, PP. 25-26
[3] *Ibid.* , P. 27

Chapitre III : La symbolique de la maison

Avant la guerre de libération algérienne, Salem avait immigré en France avec son père pour travailler, il n'a remet ses pieds dans la maison paternelle au village que après sept ans d'exil. Dès son premier retour, il se marie à Malḥa, une femme très jeune du village : « *Tameṭṭut-is, ticci n temẓi urɛad i tt-teffiɣ. Deg uxxam-is netta i temmed. Ur qqimen ara aṭas akken (…) yuɣal agemmaḍ » (Tagrest urɣu, P24),* elle prend sur son dos toute la responsabilité de la maison nid, dans elle a vue, en accumulant les années, ses enfants qui grandissent. La maison conjugale de Salem dans le roman Tagrest urɣu est l'espace natal qui a accueilli la naissance de ses enfants et qui les a protégé à coté de leur mère toute en leurs assurant la chaleur et l'intimité, malgré la longue absence de leur père.

Face à la diversité des personnages dans le roman *Tagrest urɣu*, et le caractère des actions principales qui constituent une histoire qui raconte la guerre, la peur, le sacrifice, le secret, la mort… l'espace de la maison ne se vit pas de la même façon dans le cas d'une situation de paix. G. Bachelard, à travers des immaginaires poétiques de plusieurs auteurs, dans *Poétique de l'espace,* analyse la diversité à laquelle est associée la notion de l'espace habité[1] La maison reflète l'image de l'abri, de refuge, de l'intime (le caché, le secret), de la violence dans toutes ses formes, du conflit familiale… tout simplement l'espace de la maison, dans toutes ses parties, reflète des images symboliques à des dimensions positives et d'autres négatives.

Ainsi, la maison de Akli-Ulaɛmara est positivement abordée dans ce roman historique :

> *«Kecmen azrug n taddart. Yezwar Dda Akli, yerna ɣur-s Salem. Rabeḥ d Muḥend-Uaɛli d ineggura deg terbaɛt. Ufan axxam yeḥma . Di tlemmast n wegnes i ssersen taɛkemt bubben , Aqejmur n tasaft deg ukanun, la yessuddum irrij . Aman yeḥman la-ttfurun deg uqaẓan (…) Akken kan sersen iman-nsen, ikcem-d weqcic, yewwi-d yid-s imensi : tuggi n seksu d tasilt useqqi. Salem yerẓa remḍan . Mi ččan, tuget deg-sen ɛnan tasga yessan, ẓẓlen »* (*Tagrest urɣu, P. 112*)

[1] *Ibid. ,* P. 67

La mobilité et le déplacement du groupe de Salem se termine par une pause et d'un repos d'une nuit dans la maison de Dda Akli-Ulaɛmara. Avant d'arriver chez lui, la vie du groupe était en véritable danger, dans le cas où ils se seraient mouchardés ou repérés par l'armée coloniale. Aussi, dehors, il fait très froid, ce qui fait que cet espace fonctionne dans un sens de protection et de carapace pour ces héros. C'est Dda Akli qui les a attendus arriver dans son village et les a guidé en suite dans sa maison, après avoir préparé toutes les conditions favorables à leur sécurité et à leur repos : du feu pour se réchauffer, nourriture et couche pour bien dormir. En plus, le narrateur raconte que Dda Akli a passé la nuit dehors pour monter la garde et veiller sur la sécurité de Salem et ses éléments. La maison en ce sens rime avec toute signification qui symbolise l'abri, le refuge, la confiance et le bien-être des personnes abritées, elle est « *un nid dans le monde. Nous y vivons dans une confiance* »[1], sa propre fonction consiste à protéger l'homme contre les hostilités du monde extérieur qui le menace.

L'image de la maison refuge se dégage aussi dans le roman *Iḍ d wass*. Le rôle principal de l'espace de la maison dans ce roman est principalement protecteur. Le narrateur dans ce texte raconte la vie de Malḥa et son fils Muḥend Ameẓyan qui habitent la maison de Salem, époux de Malḥa tombé en martyr pendant la guerre de libération algérienne. Cette histoire se déploie donc à l'intérieur de la maison natale de Muḥend Ameẓyan et à l'extérieur dans le champ de Malḥa, l'usine où travaille son fils et dans d'autres espaces diversifiés. Dès le premier chapitre, le narrateur aborde la maison de Malḥa en l'opposant à l'extérieur où il fait trop de froid :

> *« Berra tura yeɣli-d yiḍ , ussu imenneɛ deg usemmiḍ. Lḥasun, tagrest yiwen ur tt-iḥemmel. Teseɣlay-d tugdi ɣef yimdanen. Aḍu gar lejqayeq d ashurru (…) Iɣelli-d usemmiḍ, igezzem am tefrut »* (*Iḍ d wass, P. 13*)

> *« Berra tezdeɣ tsusmi. Amar d adfel. Aḍu-nni i d-ibegsen kra yekka wass, atan yekbel. Ass aneggaru di yennayer, yekkat-d udfel. D amerḍil. »* (*Iḍ d wass, P. 15*)

[1] *Ibid. ,* P.103

> *« Iḍ-a, asemmiḍ i d-iɣellin igezzem. Berra temmut lḥala, tetgelled tsusmi. Anagar iɣerdayen i la yeskerwicen di tzeqqa (…) Mi ara temsusam akka lḥara, temmut lḥala, tetgelled tsusmi, d adfel ayen i yekkaten. »* (*Iḍ d wass, P. 23*)

Dans les présents extraits la maison a été abordée par le narrateur qui décrit le temps et le climat à l'extérieur de la maison. Le temps c'est la nuit, l'hiver, précisément dans la nuit d'Amerḍil, dernier jour du Janvier connu par son climat accompagné de la neige, vent et froid excessif. Le narrateur rapporte que dans cette maison habitent Malḥa et son fils Muḥend Ameẓyan, chacun a pris son lit pour se protéger du froid qui tranche comme une lame bien fine. Un autre indice qui révèle aussi que le début de cette histoire a commencé à l'intérieur de la maison c'est les mots « Tazeqqa » « Lḥara » qui signifient la chambre ou la maison. Le narrateur précise que pendant cette nuit là le calme règne la situation, à l'exception des souris qui marquent leur présence en produisant des bruits à l'intérieur de la maison. La maison en ce sens est un espace qui représente, pour ces deux personnages, un abri contre les intempéries, au sens plus large, elle est en elle-même la sécurité de ses habitants.

Dans le même ordre d'idée, la maison de Malḥa est présentée, en prime abord, comme un lieu limité, fermé, de dedans, protecteur, qui s'oppose directement à l'extérieur ouvert, non sécurisé et qui peut être dangereux ou une source de risque quelconque. Au fil qu'on avance dans la lecture de ce roman, le narrateur nous raconte comment la maison natale de Muḥend Ameẓyan demeure le seul refuge qui les abrite, lui et sa mère. C'est l'espace unique qui assure la stabilité psychologique de Malḥa, à chaque fois que la vie la tourmente, alors elle gagne son lit dans sa chambre pour se reposer et oublier le malheur de la vie (*Iḍ d wass, P28*).

Après le retour de l'usine, en fin de chaque journée, Muḥend Ameẓyan retourne directement à la maison et repartir le lendemain : «*Tal tameddit deg uxxam i yettnus* » *Iḍ d wass, P32*, après de longues heures du travail pénible à l'usine Muḥend Ameẓyan trouve son repos le soir, elle est son nid, qui l'abrite, qui lui procure du calme, de nourriture pour renouveler ses énergies à nouveau après la fatigue. Pour

justifier le sens du repos et d'abri le narrateur décrit l'espace général de l'intérieur de la maison :

> *«Axxam-is zeddig (...) Teddem tisugar igiruyen nni yeswa, tessaweḍ-itent armi d akanun . Tesmendeg abrid nniḍen i tmes . Tger afud n tasaft d aqbur, ddeqs aya i t-id-thegga . Times tetterḍeq, tefka-d ifeṭṭiwjen annect-ilaten »* (*Iḍ d wass, PP. 48-50*)

La maison est propre, bien tiède (Âtre bien mis en feu)… si ce détail descriptif signifie une chose, il ne serait que le sens d'une maison bien préparée pour accueillir ses habitants, et assurer leur propre protection. Malḥa est très attentive est ce que sa maison reste tout le temps propre et accueillante. Ce comportement de Malḥa, personnage principal dans ce roman, indique que l'homme est un être physique et moral, c'est ces deux pôles qui forment, d'ailleurs, sa personnalité, son identité de l'Homme, ce caractère le pousse instinctivement à trouver tout moyen nécessaire à sa protection, sa survie, et se mettre à l'abri de toute sorte du danger. Ainsi, l'aspect architectural de la maison protectrice est conçu après une longue expérience de vie, et il n'est absolument pas le fruit du hasard. De plus de son aspect matériel la maison englobe beaucoup de valeurs symboliques, selon Kh. Kajaj : « *La maison n'est pas seulement un ordre matériel, mais aussi un système symbolique complexe fait de pratiques, de valeurs, d'affectivités et de savoir faire* [1]

En effet, la maison de Malḥa transpose des valeurs souvent associées à la notion d'habiter, de chaleur et de carapace.

Dans le même roman, l'idée de la maison construite pour une fonction particulièrement protectrice se présente à travers le personnage Taḥemmut dont le narrateur nous donne dans un détail descriptif le plan et les parties constituantes de sa maison :

> *«- Aṭas aya ur d-tekcimeḍ, a Malḥa.*

[1] KAJAJ. Kh « *La maison traditionnelle à Tatouan : patrimoine materiel et architecture domestique* » , in ERNY, P (dir). *Cultures et Habitats : douze contribution à une éthnologie de la maison*. Montreal : L'Harmattan, 2000, P. 115

- *Ddeqs aya, ahat aseggas neɣ sin. Sliɣ tgerrzeḍ axxam-im.*
- *Acu i d agerrez n uxxam n temɣart, tuget ma iman-is kan i tella (…)*

Tazeqqa n Tḥemmut am tin n medden akk, widak yeqqimen di tmurt ur nnejlan ara ɣer Fransa . Tebna ɣef lqaɛa, akken bennun wat zik . Tawwurt useqqif tuɣal s tsarut (…) Teldi tawwurt n tzeqqa . Agnes yessa , d azedgan. Leḥyuḍ selɣen s tumlilt, d izedganen ,d imellalen.Tajgut tebbub kra icettiḍen . Di tesga snat tkersiwin (…) Tasga iwalan tawwurt, deg-s tancirt teččur d leḥwal, akk d ṭṭabla . Di tama tezelmaḍt akanun werɛad yexsi, si tsebḥit i yesduxxun . Di tama tayeffust d ikufan akken llan zik i llan tura , reqqmen akk, ad as-tiniḍ uggin ad qedmen . Tama udaynin tebna, tesleɣ, lemdawed qban akk . Tebna tewwurt anida yella zik udaynin (…) adaynin yuɣal d taxxamt, deg-s yeẓẓel wussu ɣef umeṭreḥ . Deg-s takkwat n wemɣar .Deg-s asenduq n teslitn wasmi i d-tedda Tḥemmut .

- *Ah ziɣ akka , a Taḥemmut , tgerrzeḍ axxam-im (…) S warraw-iw, ar iyi-tifeḍ tanezduɣt »* (*Iḍ d wass, PP.158-159*)

Du retour de la maison du deuil, Malḥa et Taḥemmut qui ont présenté leurs condoléances à la mère de Belɛid Ubelqasem, mort en France, cette dernière invite sa compagnonne chez elle dans sa maison. Malḥa était surprise par la beauté de la maison de Taḥemmut et elle lui avoue qu'elle est bien logée par rapport à elle. Malḥa découvre en pénétrant à l'intérieur de la maison que tout est propre, murs peints, sol bien garni, feu allumé … Taḥemmut dans l'aménagement porté à sa maison préserve certains éléments internes de la maison traditionnelle kabyle à l'instar de grenier et l'âtre. Les modifications ont touché l'écureuil qui a été transformé en chambre à coucher. La porte est le premier élément abordé dans ce passage descriptif, elle reflète certainement la sécurité, le secret et aussi l'accueil. Selon Bachelard la porte incarne un petit « *dieu de seuil* »[1], c'est-à-dire la protection et l'abri.

Dans l'analyse de cette description s'interprète la fonction originale de la maison abri, et le bien-être procuré par la disponibilité des moyens du repos et du

[1] BACHLARD G. , *Op.cit.* , P. 200

confort : feu, organisation, propreté, lit et grenier (dans lesquels on réserve la nourriture (blé, figues sèches …). Malḥa, était tellement fascinée par cette organisation, elle a été prise par le désir de faire pareil et demander à son fils Muḥend Ameẓyan d'entamer les travaux de réaménagement. Sans doute Taḥemmut dans cette réhabilitation de sa maison cherche à créer pour elle les bonnes conditions de vie pour une femme solitaire et qui avance dans l'âge : « Nous *n'habitons pas seulement notre chambre, écrit Gaston Bachelard, notre chambre habite notre âme, notre chambre est un état d'âme* »[1], le besoin de Taḥemmut dépasse, à notre avis, la recherche d'une protection physique, elle est dans une quête d'une stabilité psychologique.

L'analyse de toutes les images symboliques qui se dégagent à travers l'espace de la maison nous permet de plus prêt la rétention de la signification de cet espace domestique, car la maison :

> *« Est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison »*[2]

Dans cette perspective la maison de Taḥemmut est aussi une mémoire qui protège tous les secrets de sa vie : son intimité, un tas de souvenirs indélébiles, étant donné qu'entre les choses de cette maison et les êtres qu'elle avait si longtemps abritées se reflète des images. « *Asenduq n teslit* », ou le coffre du mariage que Taḥemmut garde dans sa maison depuis des années témoigne son attachement à sa maison et aux choses qui protègent sa mémoire et ses moments d'intimité, qu'elle avait partagée avec son mari. Chaque coin dans cette maison est relié aux secrets de sa vie depuis qu'elle avait mis ses pieds dans cet espace : « Les *meubles complexes réalisés par l'ouvrier sont un témoignage bien sensible d'un besoin de secret, d'une intelligence de la cachette* »[3], les objets que le personnage Taḥemmut garde dans les

[1] LEVILLAIN, H. *Poétique de la maison*. Paris : PU Paris-Sorbonne, 2005, P. 18
[2] BACHLARD G. , *Op.cit.* , P. 34
[3] *Ibid*. , P. 109

coins de sa maison solitaire, explique sa volonté de préserver les secrets de sa vie, son besoin de tout ce que peut être qualifié d'une intelligence de la cachette.

Le coin, les petits espaces à l'intérieur d'une maison ou bien même d'une chambre peuvent symboliquement donner le sens de la protection, malgré l'absence de la vie collective, de la famille, c'est-à-dire lieu de solitude. Bachelard résume sa réflexion sur le sujet des espaces d'encoignure, il note que : « *Tout coin dans une maison, tout encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison* »[1], selon lui, l'isolement dans une maison qu'on imagine lieu de blottissement est en quelque sorte une recherche pour trouver le sens de l'abri ou de la protection.

Lwennas dans *Tagrest uryu*, après son retour de lieu dit Tifrit, se rejoint au groupe commandé par Salem, à l'intérieur de la maison de Akli Uleɛmara au village Tala ufella, espace sécurisé. Le personnage Lwennas informe son Chef, Salem, des nouvelles de son ami Weɛli qui a été convoqué par l'organisation, il lui avait raconté les détails des décisions prises dans ce procès, à l'égard de ce dernier .Il lui rapporte que, désormais, Weɛli serait, peut être, affecté pour une mission dans d'autres régions du pays, à Lezzayer tamaneɣt (à la capitale Alger), aux frontières ou ailleurs, selon les besoins de la mission (Tagrest *uryu, PP.116-122*). Dès qu'il s'est introduit à l'intérieur de la maison où ils se protègent les éléments du groupe, Salem s'adresse à Lwennas en l'interrogeant sur l'absence de Weɛli :

> *« Lwennas yezwar-d i 4 yimeddukkal-is, ṭṭfen abrid-nsen ad mmagren Salem. Timlilit deg Tala ufella (…) Tura aten-ad wwḍen-d (…) Mi d-yuɣal umɣar-nni (…) yessekcem-iten ɣer tzeqqa. Akken kan i t-id-iwala Salem yeɛna-t-id s umeslay, ur t-iğğa maḍi ad isellem fell-asen (…) Yenna-yas :*
>
> *-Anida teğğiḍ Weɛli ?*

[1] *Ibid.* , P.130

Ur ɛad yekkis isebbaḍen-is, yebda-yas-tt-id s wadda (…) Weɛli, ɣef wakken i s-d-nnan, yella wanida i t-ḥwağen (…) Salem ur t-id yuli wawal, yessusem tasusmi ugugam di tenri (…) Rabeḥ , tuɣ tura yuki-d, a win i s-ihwan isel-d : - Weɛli yunag, ulac tuɣalin (…) » (*Tgrest urɣu, P. 120*)

Le narrateur, d'après ce passage, raconte que Salem avait pris les nouvelles de Weɛli avec beaucoup de peur et d'inquiétude sur le sort de son ami, et en écoutant le rapport de Lwennas , Salem reste, par connaissance de cause, sans prononcer aucun mot. Contrairement à Salem, Rabeḥ, qui a entendu le discours de ses deux amis, en plein bouche et à haute voix, intervient en déclarant à Lwennas que Weɛli est parti et il ne reviendrait jamais ! Les propos de Rabeḥ ont déchiré l'âme de Lwennas, c'est juste-là qu'il s'est rendu compte sur les raisons pour lesquelles Salem , à plusieurs fois, insistait de ne plus jamais quitter Weɛli et veiller sur lui quelque soit le prix. Lwennas, battu par le chagrin et la peur de ce que pourrait arriver à Weɛli, il se blotti dans un coin de la maison et pleure en cachette tout le reste de la nuit :

« Iḍ-nni ɣas axxam yemmuzɣel, tasa-nsen semḍet, tuget deg-sen wid d-yukin ur uɣalen ara ɣer yiḍes (…) Lwennas, ticert-nni i s-iregglen tirest, nniqal iɣil ad tekkes mi yemlal d yimeddukkal-is, tura atan d aɣbel s-d-rennun (…) La yettnadi ssber Lwennas ; akken i tt-id-yiwi i yiman-is yaf tiyersi tugi ad teḍsi (…) Kra yekka yiḍ, Lwennas mačči teqqen tiṭṭ-is, kra din yemmar-d fell-as ɣef tikkelt (…) Nesla-yas yakk mi yettru, mi yettnexfat s tuffra, yeẓẓel di tesga i tillas, iger aqerru di teɣmert amar win is-d-isellen (…) Ziɣ armi d tura i s-d-kadent tlufa akken llant, ziɣ armi d tura i d-ldint wallen-is dayen uysent ur ttuɣalent ad walint Weɛli. » (*Tagrest urɣu, PP. 120-129*)

Rabeḥ, personnage principal dans ce roman, raconte que Lwennas, a enfin ressenti la gravité et le danger de ce que risquerait ou ce que pourrait arriver à Weɛli, alors qu'il était incapable d'admettre ce sort fatal de leur compagnon, cette prise de conscience a profondément bouleversée son esprit. Avant cette nouvelle rencontre, Lwennas espérait bien retrouver ses amis après cette mission, qui était à ses yeux

accomplie, mais hélas , la maison chaude et l'accueil protecteur de Akli Uleɛmara sont au bout du compte un espace d'asphyxie. Carrément démoralisé, Lwennas s'écarte du groupe, il se replie sur lui-même dans un coin, et il verse des larmes toute la nuit, loin des regards et les oreilles de ses amis. Dans cette solitude blottissant sa blessure, Lwennas, trouva refuge au milieu des ténèbres, la longue nuit d'hiver, lui permet de refaire ses bilans sur l'affaire de Weɛli. Psychologiquement, l'état d'âme de Lwennas était complètement réduit par l'injustice qu'a subi Weɛli, donc, sa solitude en plein nuit qui porte conseil, le coin de la maison représente tout ce que lui inspirera de baume contre son chagrin, le coin est donc pour Lwennas un espace de protection , un refuge antidépressif.

Le personnage-narrateur, Rabeḥ, commente la situation dont il avait été plongée Lwennas, et déclare que les larmes pour un homme, dans sa culture sociale, est un caractère qui ne convient pas à la masculinité, cela ne marche pas avec le sens de la virilité, mais dans le cas de ce jeune officier, le fait est plus intime, c'est là justement où réside le rapport de l'intimité avec les espaces d'encoignure **:**

> *« Le coin est la forme première de l'habitacle humain, de notre espace de vie. C'est la forme spatiale, matérielle ou immatérielle, au sein de laquelle nous pourrons être totalement et pleinement nous-mêmes, dans le seul rapport à nous-mêmes. Le coin est par excellence l' « espace heureux » dont parle Gaston Bachelard, le cœur du cœur de notre habitat* **»** explique J-P. Flamand, dans son ouvrage, *L'Abécedaire de la maison »*[1]

En effet, le coin de la maison de Dda Akli Uleɛmara, est pour Lwennas le refuge qui protège son intimité, le lieu où il s'est discuté avec soi-même, peut être que le coin est dans ce cas , loin d'être « espace heureux » mais, dans de telles circonstances, il joue un rôle primordiale dans la stabilité intérieure de ce personnage en ce temps de guerre. Ici, le coin, la maison signifient « *le cœur du cœur de notre habitat* », en reprenant l'expression de J-P. Flamand, citée ci-dessus, c'est-à-dire la fonction protectrice de l'espace habité.

[1] FLAMAND, J.P. *L'Abécédaire de la maison*. Paris : La villette, 2004, P.143

Chapitre III : La symbolique de la maison

La maison, d'après G. Bachelard, est le premier espace qui accueille l'être humain : « *Avant d'être jeté au monde (…) l'homme est déposé dans le berceau de la maison* »[1], c'est dans les deux premiers chapitres de sa *Poétique de la maison* que ce philosophe aborde l'espace qu'il qualifie comme étant « *Heureux* ». La vie de nouveau être selon lui est protégée par l'espace de la maison, qui associe également à un aspect maternel, il écrit à ce propos que « *La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison (…) sans elle l'homme serait un être dispersé* »[2] . La maison natale, pour mieux dire, est le premier espace d'hospitalité qui couvre l'être humain de tous les éléments capables de le protéger : abri, nourriture et chaleur familiale.

De point de vu sociologique, réussir à fonder sa maison, c'est aussi réussir à s'intégrer dans la vie commune, et qui évoque « *maison natale parle de nos origines, de notre conception et de nos ancêtres* »[3]

Aux yeux de tout kabyle, celui qui construit sa maison, construit sa famille. Au-delà de l'aspect individuel, privé et intime de la maison, elle est également un lieu social et indicateur important de la personnalité des êtres qui l'habitent. Ainsi, la maison de Malḥa dans le roman *Iḍ d wass* constitue un véritable symbole de la réussite de ce personnage au sein de la vie sociale. Malḥa a été fascinée par l'organisation et l'aménagement de l'espace interne de la maison du personnage Taḥemmut, ce qui a éveillé en elle le désir de demander à son fils Muḥend Amezyan d'aménager sa maison pour obtenir de nouvelles pièces. La concurrence pour bien faire sa propre maison signifie la recherche d'un espace procurant le bien-être de toute la famille.

L'espace de la maison dans les romans, *Tagrest uryu* et *Iḍ d wass*, est un lieu principal de la trame narrative dans chaque texte, ce qui multiple, logiquement, les images qui peuvent être dégagées à travers cet espace, c'est-à-dire sa richesse symbolique et imaginaire. Ce caractère est un peu moins dominant dans le texte du roman *Ass-nni*. L'espace qui domine les autres indications spatiale dans ce roman

[1] BACHLARD G., *Op.cit.* , P. 26
[2] *Ibid.*
[3] EIGUER, A. *L'inconscient de la maison*. Paris : Dunod, 2004, P. 2

est bien que l'Usine, étant espace narratif central des événements relatés. La fonction principale de l'espace de la maison, même dans ce roman, est la protection, cela s'impose par nature de ce type de demeure. Le sens d'une maison abri ou refuge se présente dans le fait que les personnages dans ce texte se rendent chez eux pour des besoins élémentaires de vie : se nourrir, se reposer et bien évidement dormir le soir, après la fatigue de la journée.

L'histoire principale du roman *Ass-nni* raconte le conflit entre une belle-mère (Malḥa) et sa belle-fille (Ṭawes) au sein de la maison familiale de Muḥend Ameẓyan. Le jeune couple subit la pression d'une mère autoritaire qui ne cesse de demander à son fils de répudier sa femme après dix ans du mariage d'amour, car elle ne lui donne pas d'enfants. Le sens de lieu refuge se transforme, dans ce cas, en endroit de malheur, de violence, dépourvu du caractère de la maison nid, espace de chaleur, ce que nous allons aborder dans un autre point consacré à la représentation symbolique de l'espace de la maison dans le présent chapitre.

L'image de la maison protectrice se dégage aussi dans les deux derniers romans de Mezdad : *Tettḍilli-d ur d-tkeččem et Yiwen wass deg tefsut.*

Le personnage Meẓyan, dès les premières phrases du roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, entame l'histoire principale de ce texte par la présentation du portrait de son ami Sɛid, qui va l'accompagner tout au long d'un voyage, de Lezzayer tamaneɣt (la capitale Alger) vers Tamurt, la Kabylie. Meẓyan raconte que ce voyage est programmé suite à l'appel d'Utudert, il demande à ses deux anciens amis de l'atteindre, dans sa maison natale au village. L'espace de la maison est évoqué dans ce texte romanesque depuis le début de l'histoire narrée. Les actions des personnages dans ce texte se déploient dans le déplacement d'un espace à un autre, dans une mouvance qui tisse un lien solide, à la fois entre le personnage et l'espace et aussi entre l'espace et le bien-être des personnages.

L'espace de la maison natale (au village) et la maison conjugale (en ville) d'Utudert, personnage principal de *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* , sont pleinement chargés en termes de symbolique spatiale.

Dans le même ordre protecteur de la maison, d'une maison refuge, maison comme espace du repos, de renouvellement d'esprit et du moral si fatigué à cause de différents problèmes de la vie, le roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem,* dans ce sens, manifeste de fortes images symboliques. À vrai dire, les qualités d'une maison nid, confort, du repos et de chaleur familiale, est la caractéristique de la maison natale d'Utudert, chez ses parents au village. Quant au foyer conjugale situé en ville d'Alger, sa fonction se résume juste par le fait du rôle qu'elle joue : espace du retour, chaque soir, pour le besoin élémentaire de nourriture et de dormir après toute une journée du travail, pour ce nouveau couple récemment marié. Utudert et ses amis sont beaucoup attachés à la Kabylie, à leurs villages dont ils sont issus. Par amour de son Pays, et pour être proche de ses parents, Utudert avait brisé l'amour de sa vie, son premier coup de foudre pour une fille, qui avait perdue l'espoir de vivre dans son propre pays et elle avait préfèrée d'aller vivre en terre d'exil. Neğma, le premier amour d'Utudert, est la fille de Ɛumar, le chef de service de l'Usine : « *Mi iwala Neğma, yelli-s umeddakel-is, aṭas i d-yemmekta Muḥend Ameẓyan : Taqcict-a tettemcabi ɣer baba-s dayen kan. D yelli-s n Ɛumer, ccif-nneɣ, ajegdi-nneɣ di Luzin* » (*Yiwen wass deg tefsut, P. 131*). La rencontre de ces deux jeunes universitaires est racontée dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*, alors que l'histoire d'amour qui les a unie, ainsi que leur séparation est évoquée par le narrateur dans le quatrième chapitre du roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* (P 22). Malgré l'amour de cette fille, Utudert ne s'adhère pas à l'idée de Neğma, quitter le Pays :

> *« Utudert, 11 iseggasen zrin segmi i s-tenna tinna i s-ikecmen deg ul : « Gulleɣ ur rniɣ ad qqimeɣ da ! Ur tettaɣ deg-s lehna, tamurt itetten arraw-is ! Eyya ad neddukkel akken, anida i nerra ad nili axir n da, deg sin ad ttluḍen wuguren ! »*
>
> *(...)*
>
> *- Amek ara ğğeɣ tamurt-iw, ad uɣaleɣ d awerdan di tmura n medden ?*
>
> *- Lemḥibba n tmurt-a tuɣal-ak d azaglu (...) Bru i uzaglu ahat ad yli wanida ara naf iman-nneɣ ! »*

(…) Nettat truḥ, afrayen n Utudert rrẓen deg yifer. » (*Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em, P. 23*)

Le narrateur dans ce passage, précise que l'amour du pays a primé sur l'amour d'une femme pour Utudert, son attachement à Tamurt (La Kabylie ou l'Algérie) est plus fort que les sentiments amoureux envers celle qui a habitée son cœur.

Après 11 ans, Utudert se lance dans une nouvelle aventure d'amour avec une jeune étudiante, grandie dans une famille kabyle installée à Alger. Juste après le mariage, la jeune épouse avoue à Utudert que la vie au village dans la maison de ses beaux parents lui procure un grand dégout. Cette fois-ci, Utudert exhausse la volonté de sa femme et quitte la maison de ses parents pour aller vivre à Alger (PP. 23-24)

Malgré la distance, chaque week-end, Utudert se rend au village dans la maison de ses parents, le narrateur raconte que sa nouvelle vie dans sa maison conjugale n'était pas tranquille :

« Utudert ur d-ikečč̌em ara alama yedda yiḍ . Ma yufa-d mmi-s ur yeṭṭis ara, ad t-yeddem, ad yurar yid-s cwiṭ, ad t-ilaɣi, ad t-yesserqes . Ur as-t-tettağğa ara aṭas, ad temmeɣ ad as-t-tejleq gar ifassen amzun d axican (…) Mi ifuk ddurt, ad yaweḍ taddart, ad yens dinna sin wuḍan, ameslay d yemma-s yettarra-t-id ɣer leɛqel-is. » (*Tettḍilli-dur d-tkečč̌em, P. 67*)

Même après la naissance de son fils, l'étouffement de la relation d'Utudert avec sa femme domine leur nid, qui est sensé être le parfait lieu du bonheur et d'un accueil chaleureux. La maison conjugale est présentée comme un espace de mal-être profond pour ce personnage souffrant. La maison natale pour Utudert représente, à la fois, le souvenir et le présent, et pour apaiser son chagrin et profiter du son repos il se rend chaque fin de semaine chez sa mère au village, un espace qui lui sert de reméde contre les problèmes de sa femme à Alger. Les conseils de sa mère étaient pour lui l'eau qui dompte le feu de sa colère. Le rôle de la maison natale, ici, est très élémentaire dans l'équation du bonheur d'Utudert, cette maison n'est pas seulement

un endroit de refuge, de nourriture, un abri tout court, mais bien plus, elle signifie la nature des liens qui nous unissent avec les êtres qui habitent avec nous dans le même espace, la famille, l'amour propre de ceux qui nous ont donné la vie. C'est dans ce sens que J. Onimus, parle de l'amour de la maison, d'après lui la maison doit être aimée, pour qu'elle puisse, à son tour, nous rendre de l'amour, nous rendre heureux : « *La maison demande à être épousée et pour épouser il faut aimer, sinon c'est l'enfer* »[1]

Pour retrouver son bonheur à nouveau, Utudert répudie sa femme et il met fin à sa vie d'enfer. Il revient au village auprès de sa maman et se remarie pour une nouvelle fois. La fête du mariage a été célébrée avec ses amis, dans la maison de ses parents, de son enfance, de ses rêves, son seul refuge dans tous les sens.

Le sens de la maison carapace peut se lire aussi dans la dernière œuvre romanesque de Mezdad. L'image de la maison refuge se reflète à travers les personnages de *Yiwen wass deg tefsut* qui cherchent à se protéger de la fumée des bombes lacrymogènes qui asphyxient les rues de la ville de Bejaia pendant les événements du printemps noir de 2001, en Kabylie. La maison de Jeddi Ali, grand père maternel d'Utudert (personnage principal de ce roman) , était le lieu de refuge de Frawsa et son fils Γilas , avant que ce dernier rejoint furtivement la foule des manifestants, lieu où les balles tirées par Fawzi transpercent son pauvre corps .

Le narrateur dans ce roman raconte, dans plusieurs passages, qu'en ce jour d'émeute, les deux collègues Frawsa et Wezna sont passées à l'école où elles travaillent, mais elle était toute vide, seul le concierge qui surveille l'école qui a été présent. Ce dernier les conseilla de parquer leur véhicule à l'intérieur, dans la cour de l'établissement, et attendre la situation se calmerait. Cette idée était favorable pour les deux amies, et en attendant, Wezna propose à Frawsa de passer se reposer dans la maison de ses parents et surveiller les événements d'un lieu sans risque :

> *« Wwḍent armi d aɣerbaz, atan amzun d ssmayem. Sefḍen deg-s warrac. Ulac amdan dinna. Tawwurt n ubraḥ tuɣal. Tessuni Wezna snat tikkal. Yeffeɣ-d uɛessas (...) Yenna-yasent fiḥel ma tkecmemt, ulac win*

[1] ONIMUS, J. *La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique*. Paris : P.U.F, 1991, P. 65

yellan daxel. Yenna-yasent mer ad aɣent awal-is, menyif ad ğğent ṭumubil deg ubraḥ uɣerbaz, acemma ur tt-yettaɣ, azrug ass-a dir-it, ur teẓriḍ melmi ara yeṭṭerḍeq (…)

- *Acu tenniḍ a Fraw ?*

- *Uggaɣ akka axir.*

- Ihi meqqar ad nerr s axxam-nneɣ, ad steqsiɣ ɣef umɣar n baba (…)

Nusa-d nniqal ad nesɣer, nufa-d aɣerbaz-nni isekker, neğğa ṭumubil dinna, d abrid s imawlan n Wezna, ad nqeggel cwiṭ dinna, syinna ad d-nuɣal… » (*Yiwen wass deg tefsut, PP. 116-120*)

Frawsa, mère de Γilas, explique à son fils qu'elles sont en route vers la maison des parents de Wezna pour se reposer, dans l'espoir que l'ordre se rétablirait dans les rues de la ville.

En arrivant à la maison de Jeddi Ali et Nna Faṭi, les parents de personnage Wezna, cette dernière les a ouvert la porte :

« Tura bdan ttalin tidrujin n lbatima anida zedɣen imawlan n Wezna, aswir wis 4 . Mi wwḍen sdat tewwurt (…) Tesṭebṭeb Wezna. D Nna Faṭi i s-d-yeldin (…) Tefreḥ nezzeh mi s-d-yečču uxxam (…)

- *Inebgawen, tlaq-asen lqahwa. Ekker, a Wezna !*

- Mčči i lqahwa i d-nusa, d abrid kan. Azniq ifeggeḍ di lɣaci, aql-aɣ nerra-d ɣer da, nuggad ad tekker. » (*Yiwen wass deg tefsut, PP. 149-150*)

Le narrateur, rapporte que Nna Faṭi était super contente de cette visite, de voir sa maison accueillir et pleine d'invités. Pour un bon accueil, Nna Faṭi rappelle à sa fille qu'il serait plus accueillant de préparer une tasse du café pour ses invités. Wezna, lui répond que leur visite n'était pas pour prendre un café, mais pour se réfugier le temps que la situation se stabilise dehors.

Les deux amies cherchent la protection et l'abri dans la maison de Nna Faṭi. L'espace extérieur, dans la rue, n'est pas un lieu de sécurité, le risque est très élevé face à des bombes anti-émeute et à des balles réelles sortant des canons des armes d'assaut utilisées par les compagnons de Fawzi. Ce gendarme a été chargé pour tuer des civiles, ses concitoyens, scandant leur soiffe à la liberté, à la démocratie, et aux droits élémentaires de citoyen, des droits qui s'opposent surtout à toute forme de dictature.

La maison de Nna Faṭi est , d'après ces extraits un espace protecteur , d'autant plus qu'il est un lieu d'une ambiance familiale, d'une manière d'être de ses habitants qui trouvent le plaisir dans l'accueil d'un invité . La maison selon G. Benoît est :

> *« Une manière d'être à l'espace, ou de posséder un espace, c'est-à-dire un mode d'habitation ou d'inhabitation (...) Bref, la maison au sens que je cherche à déterminer, n'est pas qu'un type architectural, comme la villa ou le pavillon. Une maison, c'est une manière d'être, un mode de comportement »*[1]

En effet, les images d'une chaleureuse et accueillante maison ont été formidablement dessineés par le comportement et l'expression de joie qui a submergée Nna Faṭi le moment de l'ouverture de la porte de sa maison pour ses invités. La maison de Nna Faṭi dans ce sens n'est pas qu'un simple lieu de refuge, de protection ou une structure située au quatrième étage d'un bâtiment, il est plus symbolique que cela. Elle représente un espace de bien-être, du repos physique et moral, du partage, de bonté et du bon caractère.

À la fin de ce roman, on lit dans le récit de Muḥend Amezyan, que la maison de son ami Ɛumar, pendant son grand malheur, lorsqu'il avait été victime d'une attaque terroriste, le jour même de la mort de sa femme sous les douleurs d'une grossesse à l'hôpital, était pour lui un refuge dans tous les sens :

[1] BENOIT, G. *Théorie des maisons, l'habitation, la surprise.* Paris : Verdier, 2001, P. 91

« Ayen yeḍran yid-i segmi ttewteɣ armi d asmi d-ffɣeɣ si sbiṭar, teẓriḍ-t. Teẓriḍ akk ayen sṭasreɣ. S yin ɣer da haneɣ aṭas ! Mara qqimeɣ lḥeqq d yiman-iw, qqareɣ-as mer ur d Ɛumer, ur walaɣ ad sidreɣ ! Win ara ak-yinin yezmer yiwen ad yeg ddunit iman-is, yeskaddeb : d agellil, win ur ten-nesɛa ! Amek ara teḍru yid-i mer mačči d Ɛumer i ibedden yid-i ? Asmi d-ffɣeɣ dayen si sbiṭar, s axxam-is i yi-yerra. Yuggad ad d-zzin ɣur-i widak, ad kemmlen axeddim werɛad fukken. Ur iyi-yeğğa ara akk ad d-fkeɣ rray-iw, yenna-yi-d : « Jmeɛ-liman, ar ɣur-i ara teqqimeḍ ! Skud tella akka teswiɛt, llembat di taddart dayen, tura uḍan d agla-nsen. Ifuk laman, ulac ṭmana ula di tudrin ! » Yessared-iyi, iseṭṭel-iyi, yessels-iyi icettiḍen-iw, yeḥnunez-iyi, iẓleg-iyi.

Tameṭṭut-is tbedd yid-i : ultma ur iyi-txeddem ara akken. Ddeqs i zedɣeɣ akken ɣur-s. S ya ɣer da ad yali ɣer taddart ad d-yawi tamɣart n yemma ad iyi-tẓer (…) » (*Yiwen wass deg tefsut, P. 215*)

Mezdad est un écrivain très attentif à la communication des événements dans ses romans. L'œuvre romanesque de Mezdad se constitue et se lit dans sa continuité, sans la lecture de *Tagrest uryu*, *Iḍ d wass* et *Ass-nni*, on ne peut pas avoir les clefs de la compréhension de *Yiwen wass deg tefsut* et *Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em*. Les personnages, Meziane, sa femme Ṭawes, sa mère Malḥa, ses amis Lxewni et Ɛumar, sont très familiers pour le lecteur de l'œuvre romanesque de Mezdad. Meẓyan a connu ses amis et sa femme à l'usine où ils travaillaient ensemble. La sympathie qui a unie ces personnages a évoluée depuis le roman *Iḍ d wass*. Dans les dernières pages du roman *Iḍ d wass*, le narrateur raconte le contenu de la discussion entre Muḥend Ameẓyan et sa collègue Ṭawes dans le bus qui les transportait chez eux à la fin du travail. L'histoire de ce roman se termine lorsque Muḥend Ameẓyan annonce à Ṭawes son désir de l'épouser. Sans doute, la fin d'une histoire qui s'ouvre sur ce genre de déclaration, avouer son amour à une femme et lui proposer de se marier, ouvre également l'appétit de lecteur à imaginer ou de vouloir savoir le devenir d'un pareil engagement. Effectivement, le lecteur de *Ass-nni* découvre que l'histoire racontée dans ce roman s'inscrit comme une suite d'événement de l'histoire d'amour évoquée à la fin d'*Iḍ d wass*. Pour assurer la continuité et la communication des actions entre ces deux textes, Mezdad fait évoluer les mouvements des personnages

de *Ass-nni* dans les mêmes espaces du roman *Iḍ d wass* : le village, la maison de Malḥa, l'usine située à Teɛja et l'hôpital.

Dans ce roman, il est raconté que Muḥend Ameẓyan et Ṭawes sont déjà mariés depuis 10 ans. C'est une belle suite pour l'engagement de Muḥend Ameẓyan, cela peut inspirer beaucoup de joie pour le lecteur qui, au bout de l'histoire, cette joie se transforme en mélancolie. L'ensemble des événements qui structurent le récit de ce roman sont, à vrai dire un miroir qui reflète l'image des fissures d'une société qui ne voit dans le mariage que la fabrique des enfants. Aussi, à travers ce texte, le sens du mot barbarie, terrorisme, manipulation, conflit idéologique… se définit dans l'esprit du lecteur. Dans le cœur de cette histoire, le lecteur réalise que la vie de ce couple amoureux se résume entre la joie d'un mariage d'amour, fidele, solide, et la tristesse , entre une grossesse tardive et espérée depuis tant d'années, d'une patience d'une bru face au tort et l'acharnement d'une belle-mère et l'espoir d'un présage de bonheur. Ainsi, en sautant les 32 chapitres de ce roman, le lecteur attend avec impatience le retour de Muḥend Ameẓyan à l'hôpital où il a laissé sa femme pour accoucher ses deux jumeaux. Il attend aussi, de lire que ce père courageux pourra enfin porter ses enfants dans ses bras, et ramener sa femme à la maison. Le lecteur, hâté de voir le rêve de Malḥa réalisé (donner le nom de son mari à son petit fils), l'histoire de ce roman s'ouvre à nouveau sur une nouvelle fin tragique lorsqu'en sortant de l'usine, Muḥend Ameẓyan et son ami Lxewni ont été attaqué en arme à feu par le terroriste Reḍwan, avant de pouvoir rejoindre Ṭawes à l'hôpital. L'histoire relatée dans ce roman se termine en stimulant la curiosité de lecteur qui voudra savoir ce que c'est passé à Muḥend Ameẓyan après l'attaque terroriste, et si les jumeaux de Ṭawes sont venus à la vie ?

Mezdad, avec la même stratégie narrative du roman *Iḍ d wass* et *Ass-nni*, il reprend la suite de la fin tragique de la famille de Muḥend Ameẓyan et son ami Lxewni dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*. C'est dans ce roman que le lecteur mezdadien lise le récit de la vie bouleversée de Muḥend Ameẓyan, la mort de sa femme ainsi que ses bébés pendant l'accouchement, et aussi le lâche assassinat de Lxewni (Chapitre 29 du roman *Yiwen wass deg tefsut*, PP 214-218). Le personnage Muḥend Ameẓyan raconte à Slimane que sa vie a été sauvée grâce à l'intervention de

son ami Ɛumar, qu'il l'avait évacué en urgence à l'hôpital, puis après il l'avait ramené chez lui dans sa propre maison pour veiller mieux sur sa vie et sa santé.

La maison familiale du personnage Ɛumar ; selon le récit de vie de Muḥend Ameẓyan, était pour lui un véritable lieu d'hospitalité, il a été pris en charge tout au long de son malheur. Cet ami et même sa femme avaient pris soin de lui jusqu'à sa totale guérison. Plusieurs fois, Muḥend Ameẓyan allait perdre l'espoir dans la vie, il avait tenté de se suicider en prenant une overdose de médicament. Durant cette période difficile, Ɛumar soutient psychologiquement Muḥend Ameẓyan, et il l'avait aidé à trouver un emploi et reprendre à nouveau le cours de sa vie. L'image de la maison dans cette perspective symbolise non uniquement la protection, abri ou autres valeurs, mais elle est, par excellence, l'exemple d'un espace sauveur, de vie.

2. La maison : espace d'emprisonnement

Les rapports entres les éléments sur lesquels est basée la trame narrative dans le roman sont incontestablement multiples et très significatifs. Un personnage d'un récit romanesque, étant moteur des actions, peut établir des rapports d'amour ou de haine avec n'importe quel espace dans lequel se déploie un événement quelconque, et bien même avec la maison qui l'éloge. La maison, à ce fait est plus qu'un espace d'habitation, elle est un pôle du sens à elle seule, plus qu'un corps de logis, elle est également un corps de songes, selon la conception bachelardienne de la maison.[1]

Les aspects positifs attachés à la maison protectrice, abri, sécurité et chaleur qui sont explorés par le philosophe G. Bachelard dans son valeureux ouvrage, *La poétique de l'espace,* sont bouleversés dans les textes romanesques de Mezdad. L'analyse de l'espace de la maison dans les romans de cet auteur nous a conduit à remarquer que cet espace représente plusieurs images symboliques et il les remplit de diverses fonctions. Remarquablement, la maison dans les romans de cet écrivain reflète de belles images d'un espace protecteur, des valeurs qu'on associe plus souvent à la notion d'espace refuge. Mais ces valeurs sont aussi transformées ou bouleversés pour devenir, pour certains personnages, le lieu de souffrance, d'hostilité

[1] BACHELARD, G. , *Op.cit.* , P. 43

et d'emprisonnement. Les personnages dans les romans de Mezdad ne réagissent pas de la même manière envers l'espace de la maison, ainsi que cet espace joue un rôle primordial dans les rapports qu'entretient chaque personnage avec son entourage.

À propos de l'influence entre ses deux pôles, personnage et espace, du récit romanesque H. Mitterrand explique que : « *L'espace nait des regards du personnage, de ses gestes et le justifient. Mais à l'inverse, c'est le personnage qui se trouve marqué et modelé par ses entours* »[1] , donc, l'influence est réciproque.

L'aspect qui s'oppose à la conception bachelardienne de l'espace nid de la maison dans l'écriture romanesque de Mezdad, consiste à représenter la maison conjugale comme un espace qui rime avec la prison, symbolisant l'enfermement ou bien entendu l'emprisonnement. Cette orientation dialectique dans la représentation de la maison est récurrente dans les romans de ce romancier, bien évidement à des degrés variés d'un texte à un autre, mais d'une manière générale c'est le sens d'emprisonnement et du malheur qui contrecarre la vertu d'une maison refuge.

Le lecteur de l'œuvre romanesque de Mezdad constate que l'espace de la maison qui a fonctionnée dans le sens de protéger les personnages de *Tagrest uryu* n'a pas la même fonction protectrice pour le personnage Rabeḥ et sa mère. Bien au contraire, la maison paternelle de ce personnage incarne la forme ultime d'espace d'emprisonnement physique et mentale pour eux tous.

Dans le deuxième chapitre de ce roman le personnage Rabeḥ évoque les liens d'amitié qui l'unit à Salem depuis son enfance. Rabeḥ raconte dans ce récit analeptique de son enfance que Salem était inscrit à l'école française, alors que son père lui avait choisit forcement de l'orienter vers des études coraniques à la mosquée, il précise que les enfants de son âge apprennent des enseignements modernes, alors que lui on lui enseignait des choses relevant de la tradition, il déclare que cet enseignement ne lui plaisait pas (*Tagrest uryu, P. 31*). En dressant un bilan comparatif de la personnalité d'enfance de chacun d'eux, Rabeḥ revient sur les moments difficiles de sa vie d'enfance au sein de sa maison natale jusqu'au jour

[1] MITTERAND, H. *Le regard et le signe : Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : P.U.F, 1987, P. 55

où il avait décidé d'accompagner Salem dans leur premier départ en pays d'exil, vers la France. Avant de quitter son village, ce personnage relate que sa vie a été bousculée tout d'un coup à cause de la mort de sa mère, pour cet enfant c'était un véritable cataclysme dans tous les sens, il raconte que :

> *« Ussan-nni ahat akken kan wwḍeɣ 15, tasa-w tfeddex, ur bniɣ ara ɣef tmettant n teɛzizt i yi-d-yurwen : meẓẓiyet maḍi d nekk i d amenzu ɣef 4. D tadist i tt-yenɣan. Truḥ ur bniɣ fell-as. Ẓriɣ ur-ğin terbiḥ : seg wasmi i d-tekcem axxam n baba, d tamḍelt i temḍel temẓi-s (…) ulac tuffɣa, ulac tarzeft ; aṭas seg wid tḥemmel ɣas mmuten ur ten-tẓer ara. Ula d aman d taxeddimt i sen-d-yettagmen. Sya ɣer da, mi d-uɣaleɣ si lğameɛ anida qqareɣ, ad d-afeɣ tiṭ-is tebzeg. »* (*Tagrest uryu, P. 33*)

Rabeḥ, personnage /narrateur, signale qu'il est l'ainé de sa mère, alors qu'il n'avait que 15 ans quand elle a succombée dans son dernier accouchement et laissait derrière elle 4 enfants. Il raconte que sa pauvre mère n'a jamais été heureuse dans sa vie du couple, et elle a été mariée à son père trop jeune. Ce personnage considère la vie de sa mère comme une vie des morts, il déclare que depuis qu'elle avait entrée à la maison de son père, ce jour-là elle avait réellement enterrée sa jeunesse. La comparaison de la maison conjugale d'une jeune épouse à une tombe est tés significative sur le plan symbolique. Ici, le narrateur pour justifier le sens d'emprisonnement de sa mère à l'intérieur de la maison il fait recours au terme « tombe », qui désigne le strict sens d'une femme qui a cessée de vivre, malgré qu'elle soit encore en vie.

Le personnage Rabeḥ se rappelle et raconte, en colère, le chagrin de sa mère morte sans connaitre le sens du bonheur dans la maison de son père. L'emprisonnement atteint ses degrés culminants à l'intérieur de la maison du père de Rabeḥ, lorsque ce personnage signale que sa mère n'a pas la permission de franchir le seuil de la porte et sortir dehors, comme les autres femmes du village. Plus que ça, elle ne pouvait même pas aller à la fontaine, qui est par excellence un espace féminin au sein du village. Dans la culture villageoise en Kabylie, seules les femmes qui se tâchent de puiser l'eau de la fontaine, cet espace est catégoriquement réservé pour le sexe féminin, et il est strictement interdit pour les hommes d'y accéder. Le narrateur,

Rabeḥ, déclare que son père préférait payer une autre femme qui s'occupait de puisement d'eau de la fontaine, et cela était son plan pour garder sa femme à la maison.

Tous ses souvenirs sont gravés dans la mémoire de Rabeḥ, et il n'a jamais cessé de se rappeler de la façon dont son père usait de son autoritarisme et comment sa mère avait été privée de sa liberté dans sa vie toute entière. Rabeḥ sentait continuellement les douleurs de sa mère incarcérée entre les murs de la maison conjugale d'un époux qui excelle dans l'usage de la coutume ou de la tradition inspirée de la religion, dans la société kabyle. L'espace de la maison natale dans la mémoire gravée de Rabeḥ n'a plus jamais rimé avec le sens de l'abri ou de refuge, mais bien au contraire elle était tout le temps pour lui l'espace dans lequel ils sont logés ses souvenirs d'une maison qui dépasse dans sa violence les barreaux d'une prison.

Dans le récit analeptique de Rabeḥ, il est raconté une vie d'enfance extrêmement tatouée de tas de souvenir douloureux. À cet égard, G. Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, signale que la maison ne se limite pas uniquement à son aspect abri et refuge mais aussi elle est l'espace où sont logés et gravés nos souvenirs, il écrit :

> « *(…) Et si la maison se complique un peu (…) nos souvenir ont des refuges de mieux en mieux caractérisés. Nous y reviendrons toute notre vie (…) Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés* »[1] .

En effet, la maison natale de Rabeḥ est profondément enracinée dans son esprit, le passé de son enfance ne le lâche plus, même dans son âge adulte, loin de son village natale et en terre d'exil.

Le sens d'une maison d'emprisonnement ainsi que le processus de détention sont, à vrai dire, conduits à leurs termes dans le roman *Tagrest uryu*, cela se justifie, d'un coté, par l'enfermement de la mère de Rabeḥ dans la maison de son père

[1] BACHELARD, G. *Op.cit.* , PP. 27-28

jusqu'au jour de sa mort, et d'un autre coté par son caractère d'oppresseur. À l'intérieur de la maison c'est lui qui est le chef de tout le monde, c'est lui qui décide que faire ou bien ce que deverait faire sa femme, où elle deverait aller ou ne deverait pas. C'est lui aussi qui décide quoi faire ses enfants, leurs enseignements et que faire son fils Rabeḥ pendant toute la journée. Ce père a le regard sur tout, il gère sa famille à sa guise et d'une manière sévère et autoritaire, au point d'imposer ses valeurs et ses convictions à tous. La seule personne à qui il écoute c'est bien que le Cheikh de la mosquée, il le respecte, et il respecte la loin qu'il représente. Etant donné que ce père est enfermé dans le cercle de ses convictions, il enferme aussi sa femme à la maison jusqu'à son départ dans sa dernière demeure, dans sa tombe au cimetière. Ce qui est plus dure pour la mère de Rabeḥ c'est le fait de ne plus jamais dire un mot pour réclamer, ni se défendre contre ce que lui fait subir son époux.

Loin de la logique de la protection, la maison du père de Rabeḥ passe pour un lieu de détention, et dans ce cas elle ne partage rien avec l'idéal de l'espace nid ou familiale. Au contraire elle miroite par excellence une image de violence et d'incarcération.

La thématique de l'enfermement ou d'emprisonnement dans la maison conjugale est aussi développée dans le roman Ass-*nni*. Ce thème est évoqué dans le récit de la visite de Muḥend Ameẓyan à la maison de son oncle, qui habite à Alger depuis que le colonialisme français a brulé son village en 1957. Le narrateur de cette visite aborde, d'une manière implicite, l'enfermement à partir la description matérielle de l'espace de la maison de l'oncle Ceɛban, et d'une manière bien claire dans le fait que ce même personnage ne permet pas à sa femme de sortir dehors. À titre illustratif, on peut lire dans ce roman cet extrait qui décrit l'aspect général de la maison du personnage Ceɛban :

> *« Yesṭebḍeb deg yiwet n txellalt d tazurant, am tinna ttarran i yezgaren (…) Axxam ikad-d d aqdim d aterki i t-yebnan (…) Tawwurt d tawezlant amdan ur ikečč̣em alama yekna. Tiḍwiqin-is ulac deg-sent maḍi, ulac ansi ara tekcem tafukt, ulac ansi ara d-yekcem wezwu(…) Ulac iṭij, ula cazwu »* (*Ass-nni, PP. 79-80*)

Chapitre III : La symbolique de la maison

Le narrateur avant de décrire la maison de l'oncle maternel de Muḥend Ameẓyan, il a commencé tout d'abord par la description de la ville où elle se situe exactement. Le narrateur donne les détails descriptifs graduellement, en passant d'une rue à une autre dans la Casbah d'Alger, jusqu'à son arrivée devant la porte de la maison de l'oncle Ceɛban. De l'extérieur, le narrateur décrit que cette maison est très ancienne, sa construction remonte à la période turque. Il inscrit ce détail descriptif dans une stratégie qui consiste à présenter la vue externe d'une maison qui inspire, dès la première vue, un sentiment de claustration : petite porte, de très petites fenêtres qui ne laissent même pas le passage de la lumière et de l'oxygène. La localisation et l'aspect architectural de cette maison ne permettent aucune possibilité de voir le soleil ni sa lumière, jour et nuit les lampes du couloir en commun pour tous les voisins, sont allumées. Dans ce sens, la description intervient favorablement pour renforcer l'idée d'enfermement, effets de claustration.

Dans sa visite, Muḥend Ameẓyan était accompagné par Mbarek Iḥeccaden, un ancien ami de son père, qui lui montre le chemin vers la maison de son oncle, le narrateur signale que c'est la première fois que Muḥend Ameẓyan et son oncle se sont vus. Devant la porte de la maison, Mbarek présente à Ceɛban son neveu, le fils de sa sœur Malḥa, à qui il n'avait jamais rendu visite depuis plusieurs années. Après une petite discussion entre ces trois personnages, Mbarek repartait d'où il était venu, quant à Ceɛban il invite son neveu dans sa maison. La maison était vide, juste la petite Nabila qui les a servie du café. La maison de l'oncle Ceɛban semble très froide à Muḥend Ameẓyan, alors avec lui-même, il s'interroge sur l'absence de la femme et les fils de son oncle :

« Muḥend Ameẓyan deg wul-is : « Uggadeɣ yesseḥjab, d tidet !
Ula d xalti-nni ur d-teffiɣ ara ! I yessi-s timeqqranin di 4 yid-sent ?
Arraw-is, ahat ffɣen. Ihi ziɣ d tidet beddleɣ tamurt » » (*Ass-nni, P. 83*)

Muḥend Ameẓyan n'était pas assez à l'aise dans la maison de son oncle, car il s'est senti traiter comme un étranger, et c'est ce qui a poussé ce dernier à se poser la question et songer que son oncle met à l'abri de ses yeux sa femme et ses filles. La répugnance et la colère de Muḥend Ameẓyan ont atteint leur apogée lorsque Ceɛban

n'a pas voulu arrêter de critiquer son père Salem. La froideur de cette atmosphère n'a pas durée très longtemps, et juste en terminant la tasse du café Muḥend Ameẓyan se leva pour partir. À la sortie de la maison, et avant de quitter la maison de son oncle, Muḥend Ameẓyan s'adresse à lui :

« Yekker Muḥend Ameẓyan yerra metwal tawwurt, abrid yessen-it (...)

- Acu bɣiɣ ad ak-iniɣ yiwet n tɣawsa , ma ur tfeqɛeḍ ara !

- Xali-k werğin yefqiɛ, ṭbiɛa-w tewseɛ, tugar azaɣar, ayen i k-yehwan ini-t-id !

- I Xalti-nni, acimi akka ulac-itt deg wexxam, ahat terzef ?

- Anida ara terzef akka ? Deg wexxam i tt-tuɣ, ur yella wanida ara teffeɣ . Acu teẓriḍ di temdint, nekkni s wi, tilawin-nneɣ yiwen ur tent-iẓer, ma ulac ad aɣ-awin lğiran d awal.

- Eyyah, ihi d aseḥjeb i tt-tesḥejbeḍ, yerna nekk ɣileɣ d kra i tt-yuɣen . Yak cerken-aɣ idammen, ahat ulac aseḥjeb gar-aneɣ.

- D tidet, d acu akken llan medden ad nili ! » (*Ass-nni, P. 86*)

Cette scène extraite du récit analeptique de visite de Muḥend Ameẓyan chez son oncle maternel nous semble très loin d'être exemplaire pour une maison familiale, accueillante et aimante. On s'apprêtant à quitter la maison de son oncle Muḥend Ameẓyan lui avait demandé s'il ne serait pas gêné de lui poser une question. Après avoir sa permission, il lui demande si sa tante est sortie quelque part pour la visite de quelqu'un de ses proches. Il lui répond qu'elle n'est partie nulle part, elle était à la maison, et elle ne peut plus sortir de la maison. Il lui explique que personne n'a le droit de voir leurs femmes, et il lui justifie que cela relève de la conduite connue chez les habitants de sa ville, et dans le cas où une femme aurait la possibilité de sortir librement, c'est toute la famille qui devient un sujet de moquerie et de médisance auprès des voisins. Très touché par le comportement de son oncle qui a

dérobé sa tante de sa vue, Muḥend Ameẓyan lui rappelait qu'entre eux un lien du sang familiale.

Le motif de l'enfermement de la femme de l'oncle Ceɛban est justifié par les règles de la conduite morale commune à tous les habitants de son entourage. La femme, selon la sacrée coutume, est condamnée à vivre entre les murs de la maison, et c'est à l'homme de veiller sur sa protection, à la garder à l'abri des regards des étrangers : en la voilant ou en lui assignant des espaces propres à elle. À l'intérieur de la maison, plus souvent même dans le cas d'une visite des proches, la séparation être les hommes et les femmes est presque évidente. C'est ainsi que le cloisonnement a fait de l'espace de la maison un lieu propre aux femmes : *«La maison est un centre d'intimité qui rappelle l'intimité féminoïde»*[1]

Suivant cette logique, la maison fonctionne non plus pour assurer la protection, le refuge ou le bonheur de ses hôtes, mais ses murs ôtent aux femmes leur liberté, pour ainsi dire, elle est une véritable prison. Les expressions : « Anida ara teffeɣ akka ? » qui se traduit par « Elle va sortir où ? », avec un ton d'étonnement et de mépris ; « *Ur yella wanida ara teffeɣ* ! », qui signifie « Il n'y a nulle part où elle pourra sortir ! » ; « *Tilawin –nneɣ yiwen ur tent-iẓer* » qui veut dire « Personne ne pourra voir nos femmes » , définissent strictement l'univers d'une maison qui rime avec la prison, un univers carcéral.

À partir de la maison du père de Rabeḥ (Tagrest *uryu*) et le père de Reḍwan (*Ass-nni*) , Mezdad nous dresse l'image d'une société qui persiste encore dans la pratique de la tradition séculaire, et ses agissements qui consistent à assigner aux femmes et aux hommes des espaces différents. Aussi il arrive parfois que ni les uns ni les autres n'ont le droit de fréquenter l'espace qui ne lui était pas destiné. C'est aux sillages de la tradition que la femme dans la société kabyle est depuis longtemps restée associer à l'espace de la maison, et sa prisonnière d'ailleurs.

La conception de l'enfermement ou bien entendu d'emprisonnement caractérisant l'espace de la maison dans l'œuvre romanesque de Mezdad n'est pas

[1] DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris ; P.U.F, 1963, P.96.

liée à l'aspect architectural, de sa construction. Autrement dit, ce n'est pas parce que la maison est par définition un espace fermé ou clos qu'elle est nécessairement le lieu d'emprisonnement ou d'enfermement de ses habitants. Le sens de l'enfermement inspiré par le type architectural de lieu habité, est reflété dans le roman *Yiwen wass deg tefsut* à partir de la maison de Jeddi Ali située au quatrième étage dans un bâtiment au centre ville de Bejaia : « *Nna Faṭi (…) zik d zzalamiṭ (…) Nettat, si zik tezwar-as lewƐara, acu segmi d-tufa iman-is di lbaṭima, terna lxiq, win tufa ad-as-teḥku (…)* » (*Yiwen wass deg tefsut, P. 148*), le lexique utilisé dans ce petit extrait reflète clairement que la grand mère d'Utudert est dépourvue de sa liberté, à laquelle elle s'est habituée dans sa maison au village. Depuis qu'elle s'est bornée dans le quatrième étage du bâtiment, le stresse et l'enfermement ont envahi sa vie. Le narrateur dans le passage précédent décrit l'état d'âme bouleversé de Nna Faṭi depuis qu'elle avait changée de maison. Il précise qu'elle était très active, une bonne vivante, et d'un caractère sévère, mais depuis son déménagement à la maison urbaine, elle se stresse et elle bavardait beaucoup trop à chaque fois qu'elle rencontre quelqu'un. Le mot *″ lxiq″* et l'expression *″ win tufa ad as-teḥku″* sont, tout simplement, le résultat de l'enfermement dans sa nouvelle maison dans un bâtiment collectif en ville.

Dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em*, l'espace villageois et la maison familiale sont très loin d'être l'espace idéal pour la jeune épouse d'Utudert. Pour cette jeune citadine, la vie au village dans une maison collective est insupportable (P. 23). Très tôt elle lui demande de quitter le village pour s'installer en ville, à Alger. De là, la maison de compagne représente pour ce personnage féminin la soumission, l'enfermement et la non liberté.

Dans l'ensemble des textes romanesques de notre corpus, la notion de l'emprisonnement se présente comme résultat de la démarche comportementale des personnages dans leurs rapports avec l'espace de la maison, par le fait des attitudes mentales que certains personnages représentent vis-à-vis tout l'entourage de l'espace de la maison. Il nous semble que les personnages mezdadiens expriment le sens de l'emprisonnement sous l'influence de leur état psycho-émotionnel et ainsi de leurs

rapports avec les autres personnages, l'entourage familiale de la maison proprement dit : père, mère, époux, épouse …

3. La maison : espace malheureux ou l'enfer quotidien

Les représentations de la maison sont multiples, et elle est le centre ou bien l'axe de la vie humaine, ainsi elle est pour tous à l'image de l'univers pour le monde. Notre vie commence dans les girons de la maison, on grandi et s'est aussi dans la maison qu'on tisse des relations familiales et conjugales, des affections qu'on développe les uns envers les autres, dans un tissu social de nature riche et diverse.

Bachelard, dans La *poétique de l'espace,* évoque d'une manière remarquable la poétique de l'espace de la maison. Il la définit comme étant le premier monde de l'être humain, et elle symbolise son existence. Il déclare que le commencement de cette vie dans le berceau de la maison est heureux, car ce berceau est protecteur, tout tiède. [1]

La maison dans les romans de Mezdad représente une autre forme d'inconfort spatial, plusieurs personnages, principaux dans la majorité des cas, ne sont pas heureux dans leurs maisons. Le narrateur à travers chaque roman de notre corpus d'étude peint des images qui reflètent le sens de la maison (natale, d'enfance, familiale, conjugale…) malheureuse

Les qualités d'une maison rythmée avec le sens du nid, sécurité, repos, hospitalité, refuge et protection sont, comme nous l'avons abordé dans les points précédents, une caractéristique imposante et fondamentale dans l'écriture romanesque de Mezdad. Mais la maison mezdadienne ne se limite pas uniquement à des fonctions positives. Dans chaque roman le lecteur touche à une sorte de transformation ou de bouleversement de cet espace à un lieu de malheur par excellence. Cela nous rend compte que dans les romans de cet écrivain il ne s'agit pas uniquement d'une seule maison, mais le lecteur est face à de multiples représentations de cette demeure.

[1] BACHELARD, G. , *Op.cit.* , P. 26

Chapitre III : La symbolique de la maison

Mezdad dans ses romans fait vivre ses personnages dans une atmosphère de mal-être profond et par fois incurable. C'est à partir de l'espace de la maison que ce romancier dresse des tableaux reflétant l'état d'âme de ses personnages submergés de souffrance, malheur et mélancolie. Comme elle incarne la protection, bonheur ou le bon sens de la vie, la maison mezdadienne est également pour certains personnages, plus souvent principaux, un véritable lieu malheureux : solitude, haine, querelle, ennui, abandon…

Globalement, l'espace de la maison dans le roman, *Iḍ d wass*, est positivement abordé. Mezdad charge cet espace d'une fonction principalement protectrice. Cette caractéristique est donc fondamentale, comme nous l'avons signalé supra.

Le mal-être des personnages, ou pour mieux dire, l'absence d'un parfait sentiment de bien-être, associé à l'espace de la maison, est implicitement évoqué dans ce roman. Mezdad offre à ses lecteurs des images d'une maison de solitude, froide qui procure chez ses habitants le sentiment d'être envahi par la tristesse et l'ennui.

Il faut signaler que l'espace de la maison qui représente la solitude n'émane pas souvent de la signification de positif. Par exemple l'espace de la maison du personnage Taḥemmut dans ce roman (PP. 158-159), qui a été décrit comme étant bien aménagé, propre, chaud… est aussi un espace de solitude répugnante. Bien évidement, il est un lieu qui reflète le sens de refuge, du nid, la protection ou bien autres vertus mais aussi, il est vide en terme d'habitants, de famille, c'est un espace froid, de solitude. Toute seule, au coin sur le lit, l'espace de la maison peut tout d'un coup devenir un royaume des angoisses, de l'ennuie, un lieu qui étouffe, inspirant du chagrin pour le personnage Taḥemmut. L'absence de l'ambiance à l'intérieur de la maison en raison de la solitude fait venir, malgré le grand espacement, l'étouffement inexorable de l'esprit pour la personne abritée.

Le narrateur dans *Iḍ d wass* dresse le portrait moral du Taḥemmut, il rapporte qu'elle a un grand cœur, un esprit léger, sociable et qui aime bavarder. Ce caractère, trop bavarder, peut être le caractère d'une personne qui manque aux affections de

l'entourage familiale, d'une personne à qui il manque de dialogue dans sa vie de solitude. En ce sens la notion de solitude, de la maison individuelle s'oppose à la notion de refuge (au sens psychologique), qui doit aussi contrecarrer tout ce qui en relation avec la froideur. Les rapports d'intimité, d'affection s'inventent dans un échange de dialogue entre les êtres qui s'aiment, comme il est possible que la protection psychologique peut se trouver dans ce climat d'échange et de partage.

Dans le même ordre d'idée, le personnage Malḥa, pour casser son rythme de vie solitaire, pense à chaque fois, qu'il est temps de demander à son fils Muḥend Ameẓyan de trouver une âme sœur et se marier, dans l'espoir de remplir sa maison, qui a été, autrefois, pleine des membres de la famille. Malḥa pense sérieusement à marier son fils dès qu'elle est retournée de la maison de Taḥemmut (PP.159-173). Cette forte décision interprète clairement que le personnage Malḥa est en quête de rompre la vie de son fils et la sienne avec la solitude et instaurer à nouveau le climat familial, plein d'enfants et dialogue qui réchaufferaient sa maison. Le narrateur relate que le passage à la maison de Taḥemmut avait soufflé un espoir énorme dans la vie de Malḥa, il déclare que :

> *« Mi d-teffeɣ Malḥa seg wexxam n Tḥemmut ahat izeggen wass (…) Kra n wacu i s-tenna Tḥemmut iwwet-itt qsada s ul-is (…) Axxam-a ilaq ad as-d-taf ixef-is (…) Uggaɣ ass-a d aseɛdi. Taḥemmut teldi-yas tiṭ. Ilul-d kra deg wuli-is ddeq-s aya segmi i tt-yeğğa. Ilul-d kra deg wul-is amzun d rruḥ i tt-id-yuɣalen, netta d usirem. Teḍmeɛ daɣen taswiɛt ad tbeddel fell-as , abrid-a s wayen yelhan. Γas yella wedrim, ɣas tella tezmert, win yeffeɣ usirem ḥseb-it amzun yemmut (…) Ad treqqeɛ axxam, ad as-tekkes leḥzen tebrek, ad as-tbeddel aslaɣ, ad tessiwel i lehna. »* (*Iḍ d wass, PP. 172-176*)

Ce passage montre clairement que la vie de Malḥa n'était pas du tout heureuse. Cette visite imprévue à la maison de Taḥemmut a frappée grandiosement dans son cœur, l'espoir a enfin gémi dans son intérieur, si longtemps mort. Les mots « leḥzen » qui signifie tristesse, malheur, d'après le narrateur a été logé depuis de longues années dans la maison de Malḥa, c'est pour quoi cette visite était pour elle , un présage de bonheur et de paix.

De là, on peut comprendre que l'exil de Salem, puis sa mort aux maquis, l'exil de son fils Udem n tmenǧert, le mariage de sa fille et puis l'absence de son fils Muḥend Ameẓyan qui travaille à l'usine, ont crée, davantage, en elle le sentiment d'être seule. Donc, la stratégie de Malḥa nous fait comprendre que le bonheur, l'intimité et le bien-être peuvent se créer ensemble dans un climat d'ambiance familiale, en s'échangeant des mots, des discussions et des moments.

Le thème d'une maison, foyer d'enfer au quotidien est repris clairement dans les romans *Tagrest uryu* et *Ass-nni*.

L'emprisonnement ou pour mieux dire le cloisonnement de la mère de Rabaḥ dans la maison de son père dans le roman *Tagrest uryu*, est une forte image d'une vie extrêmement malheureuse, pour lui comme pour sa mère privée de toute initiative de bien-être. L'univers de la vie conjugale de cette jeune mère est sans espoir, il ne fait penser aux lecteurs qu'au tant des malheurs qui se sont acharnés contre un être sans défense, et qui n'a rien fait pour le mériter (P. 33). Rabeḥ, le fils de cette malheureuse maman compare la vie de sa mère à celle des morts, lui aussi partage cette douleur avec sa mère, il raconte même que son père ne manque pas d'occasion pour la frapper :

> *« S ya ɣer da, mi d-uɣaleɣ si lǧameɛ anida qqareɣ, ad d-afeɣ tiṭṭ-is tebzeg. Mi s-nniɣ : « Acu i kem-yuɣen a yemma ? » ad iyi-tini : « Ulac ; a mmi ! » neɣ : « D tizit i yi-kecmen ! » (...) tura temmut. Ur zriɣ ara annect-a ara yi-tɣaḍ, yerna kra tesreḍ di tɣerɣert ur umineɣ ara temmut ; armi i tt-walaɣ ẓẓan-tt deg wakal iyi-d-tkad tegnit yellan »* (*Tagrest uryu, P. 33*)

La violence de ce père envers sa femme est gravée dans la mémoire de cet enfant de moins de 15 ans. Par définition, la mémoire est une : « *image mentale conservée de faits passés* »[1], le premier univers de Rabeḥ, depuis sa naissance, est bien évidement la maison paternelle. Il est donc très normal que sa mémoire ait une place importante dans la formation psychologique de sa personnalité, étant être

[1] Le petit Larousse, de 1966, P. 645

humain. Rabeḥ se rappelle donc de toutes ces souffrances qui ont accablée ses souvenirs même après des années.

La souffrance de Rabeḥ s'intensifie de plus en plus après la mort de sa mère. Son père juste après la mort de sa femme se marie avec une autre. Il n'a pas pu oublier ce moment sensible de sa vie, Rabeḥ se rappelle de ces instants douloureux, il raconte qu'après l'enterrement de sa mère, la maison semble froide, vide et le chagrin ne quittait plus sa vie et celle de ses petits frères :

> *« Yemma teẓẓa deg wakal teğğa-d axxam d ilem yedderɣel seg tillas ɣas deg uzal qayli (...) D nekk i d amenzu. Deg uzal kesseɣ , tameddit mi d-nehreɣ qqareɣ di lğameε ɣer Ccix Belqasem (...) Ass-nni, ahat ur-εad izemm waggur seg wasmi neggujel, Ccix Belqasem yurğa-yi armi fukkeɣ akerrer, iluεa-yi-d . Yeṭṭef-iyi s wawal :*
>
> *- A Rabeḥ a mmi, yemma-k tewweḍ anida ad d-yakk naweḍ (...) tura a mmi, baba-k mazal-it meẓẓi (...) argaz tlaq-as tmeṭṭut (...) Ddurt kan d tameɣra»* (*Tagrest urɣu, PP. 34-35*)

Rabeḥ se demande qu'est-ce que sa mère avait fait pour mériter toute cette violence, même après sa mort ! Dans moins d'un mois le père du Rabeḥ chargea le Cheikh de son fils pour lui parler de son mariage et lui expliquer la nécessité de l'organiser vite, étant devoir religieux, malgré la mort de sa mère. Effectivement le mariage s'est tenu, mais très tôt, son père déclarera son impuissance sexuelle devant une femme plus jeune que lui. Ce père était fortement embarrassé, ainsi pour trouver de remède à son problème sexuel il a envoyé un ancien ami, pour demander à Rabeḥ d'aider son père, car selon cet homme, la cause de ce malheur est une malédiction qui demande des pratiques de guérison très particulières. Rabeḥ a resté bouche bée et ébahi, en entendant ce que lui explique ce méchant sorcier. Il lui fait comprendre que son père est damné par sa mère, et par-là, la solution est entre les mains de son fils ainé. Dans le cas de sa contestation ou de son refus, la tradition exige que le corps de sa mère soit exhumé pour extraire sa dent. Avant que cet homme termine son discours diabolique, Rabeḥ raconte qu'il l'avait abondé de coups de points sur le

visage. Après cette histoire, Rabeḥ fuit la maison paternelle, et il n'y retournait plus jamais. Depuis cet événement c'est le cimetière du village qui est devenu son refuge, il veillait sur la tombe de sa mère et aussi parce qu'il avait très peur de son père , suite à son agression de son émissaire (PP. 35-39). Quelque temps plus tard, il s'exilait en France en compagnie de Salem, son ami au village.

Malgré qu'il fût en pays d'exil, dans des conditions de vie très dures, Rabeḥ n'éprouve aucune nostalgie à sa maison natale, car cet espace était pour lui l'agresseur de son enfance et l'assassin de sa mère. Les souvenirs de la maison natale empêchent Rabeḥ de sentir l'absence ou le manque de la famille, car pour lui il ne s'agit pas d'un exil volontaire mais d'une fuite d'un père tyran : « *(…) mačči yiwen webrid i d-newwi. Netta yenneğla-d iwakken ad yall baba-s tečča ṭlaba, nekk baba d tarewla i d-rewleɣ fell-as » (P. 44).* Rabeḥ raconte qu'il ne cherche plus à se souvenir de son passé, que après la mort de son père qui a incité en lui le devoir d'aider ses frères et leurs envoyer de l'argent.

Dans *Tagrest uryu* l'autorité au l'atmosphère oppressante du père de Rabeḥ était la raison qui a causée la mort de sa mère, elle était incapable de supporter le régime de vie imposé par son mari et les lois qui régissent la vie de la femme au sein de cette famille. Cette pauvre mère était très malheureuse, et elle avait laissé ce malheur à ses enfants. Pour échapper à l'asphyxie de l'intérieur de la maison paternelle Rabeḥ, malgré qu'il n'ait que 15 ans, fuit la maison pour se refugier dans le cimetière du village. La représentation de ces deux espaces à vrai dire, est symboliquement paradoxale, car la maison natale qui est sensée être le nid, l'abri et la protection des ses habitants est devenue un espace mouroir, alors que le cimetière se présente comme le seul endroit qui joue le rôle de la protection de l'innocence d'un enfant fugitif. Il faut dire que la stratégie qu'adopte cet auteur dans le processus du passage d'un espace à un autre, principalement dans la technique de bouleversement des fonctions de chaque espace, est très significative sur le plan symbolique. On peut qualifier ce changement dans la fonction des espaces à l'égard de ses occupants comme une figure d'opposition qui consiste à définir un espace à partir d'un autre. Donc, c'est à travers l'espace de cimetière, qui dans l'imaginaire collectif ou individuel reflète une image de peur, terreur et d'un profond mal-être, sur

tout pour un enfant, que Mezdad essaie de nous peindre l'image d'une maison conjugale et paternelle qui dépasse toutes les imaginations dans sa violence et son agressivité. C'est au fait des changements dans la représentation des espaces que G. Bachelard explique que même les lieux intimes sont prêts à se renverser, pour devenir des lieux horribles ou bien des espaces d'hostilité.[1]

Les marques les plus visibles d'une maison malheureuse dans le roman *Ass-nni* sont ces détails narratifs que le narrateur raconte dans ce roman à propos du conflit de Malḥa et son acharnement affiché contre sa belle fille Ṭawes. Avant que Malḥa complote et retourne contre sa belle fille, la maison était bien heureuse, le narrateur relate que :

> *« Tislit emmurer tlufa n ddunit akken ilaq : awal amectuḥ, leɛtab n berra, terna win n wexxam, werğin i s-d-tecfa terwa iḍes am nettat am tezyiwin-is. »* (*Ass-nni , P. 13*)

Ṭawes était pour Malḥa une femme parfaite, contente que son fils soit marié avec une courageuse et persévérante épouse, le narrateur précise aussi que :

> *« Ussan-nni imenza mi d-tekcem Ṭawes axxam myezgent-d d ayen kan. Tamɣart d ayen tettrağu i tufa. Tefɣent akken, ddukukulent ɣer Tala. Tislit-is ur tessin ara ad d-teddem asagem, teqqar-as : « Fiḥel ma yečču r, awi-t d azgen. Ɣur-m ad am-yetterḍeq wammas ! » Neɣ tettawi-tt ɣer lexla iwakken : « Ad tissineḍ ayla-m ! » Akken 2 neɣ 3 iseggasen (…) Cwiṭ tebda ṭbiɛa treggi, nniqal tzeḥḥel kan fell-as, s yin tekkat-itt s lemɛun. Ṭawes zẓayet i umeslay, werğin i s-terra awal, kra din tettarra-t ɣer wul-is (…) Tura sya d afella, d nekk neɣ d nettat, ur ttiliɣ ara anda ara tili, ur i-yecrik yid-s wemnar ! »* (*Ass-nni, P. 62-63*)

Les deux passages ci-dessus sont illustratifs, d'une maison (conjugale, familiale, natale) accueillante et parfaitement heureuse. Le narrateur raconte que pendant les premiers jours du mariage, la marie et sa belle mère étaient amies comme les doigts de la même main, elles vivaient en harmonie, elles étaient tout le temps

[1] BACHELARD, G. , *Op.cit.* , P. 196

ensemble et sortaient ensemble à la fontaine .mais au bout de quelque temps la situation est totalement bouleversée.

Dans ce texte romanesque, le malheur est raconté de l'intérieur de la maison familiale de Muḥend Amezyan.

Malḥa se transforme en pire ennemi de sa belle fille, elle avait tentée, constamment, de séparer son fils de sa femme, malgré qu'elle a avouée que sa belle fille avait une bonne conduite, calme et patiente. L'origine du conflit, d'après le narrateur est la maladie de Malḥa, elle est atteinte d'un Alzheimer (PP. 62-63) , et ainsi du fait que le mariage de son fils n'est pas triomphé d'enfants . Cette maison se transforme alors en un lieu d'affrontement et de violence morale d'une mère sur ce couple moderne et amoureux. La fin de l'histoire de ce roman est très tragique, la maison de Malḥa se vide ; Ṭawes meurt et perd ses deux jumeaux, Muḥend Amezyan ne rentre plus à la maison familiale et n'assiste même pas aux derniers jours de sa mère, parce qu'il avait été attaqué par les terroristes à la sortie de l'usine.[1]

Notons de plus, que la maison (natale) du personnage Reḍwan dans ce roman est aussi un lieu de malheur. Cette maison qu'occupent l'oncle Ceɛban et sa famille se caractérise par le manque de tous les moyens du confort, dans les détails descriptifs assignés à cet espace, le personnage Reḍwan la présente comme un lieu beaucoup loin pour être un espace de bien-être : exigüité, promiscuité, appartement dégradé et la présence d'un père tyran :

> *« Axxam γur-s lhiba ; tineggura-ya, limer nettaf γur-s ur nkeccem dayen : ddiq, ulac anida ara teqqimeḍ kečc d rray-ik, agnir d webraḥ yecrek yakk d iğiranen. Ihi akka yal ass nessuruf di tezribin. » (Ass-nni, P. 166)*

Les conditions de vie à l'intérieur de cette maison ont engendré des conséquences néfastes sur l'enfant Reḍwan, ainsi que sur sa mère et ses sœurs dépourvues de leur liberté.

[1] La fin de cette histoire est racontée dans le roman *Yiwen wass deg tafsut*, PP. 131-139.

L'exemple le plus illustratif de la violence paternelle est incarné à travers la maison de ce père. Ainsi on peut lire cet extrait dans lequel le personnage Reḍwan raconte les motifs de sa fuite de la maison vers un espace encore plus menaçant, la rue :

> *« Ddeqs aya seg wasmi ffγeγ seg uxxam (…) Seg wasmi i d-cfiγ ulac ass ideg ur ččiγ ara tiremt-inu di teγrit. Limer γer tyita i tt-tella yili uγaleγ d lqaεa (…) Nekker-d s ujelkaḍ, am iberhac i γ-d-rebban, mačči am warrac (…) tiγrit tezgan fell-i terra ul-inu berrik, ala ayen n dir i s-sawaḍeγ. »* (*Ass-nni, P. 125*)

La maison est pour le personnage Reḍwan, un espace de châtiment, foyer de dictature paternelle. Les souvenirs d'enfance de ce personnage lui rapportent ces images de la torture et les punitions que lui fait son père au quotidien. Très tôt, Reḍwan fut terrorisé. Le comportement de ce père, est totalement différent à l'extérieur de la maison, il a une bonne réputation auprès des gens, il soigne bien ses paroles et sa façon de s'adresser à eux. C'est ces souvenirs indélébiles de l'enfance douloureuse, et fortement enracinés dans la mémoire de Reḍwan qui ont marqué en lui la formation de sa personnalité violente.

En principe, la maison d'enfance et la famille ne peuvent être que le tableau de belles et harmonieuses images qu'on garde tous dans nos souvenirs : amour, sécurité, paix, prise en charge totale et responsabilité des parents envers leurs enfants. Cependant, dans *Ass-nni*, l'espace de la maison du père de Reḍwan reflète la terreur et la haine : « *Kkreγ-d deg tuggdi, ttawiγ-tt deg yigerzan-iw* » (P.12), un lieu de peur, qui engendre que des émotions pénibles et de frousse. Dans ce passage, la maison, étant un espace fictif, symbolise la réalité que vivent les enfants et la famille algérienne, notamment dans les villes, comme Alger. Elle symbolise ainsi la taille des problèmes sociaux de toutes sortes : chômage, échec scolaire des enfants, malgré que Reḍwan avoue qu'il était intelligent et victime de toute une société : « *Zik, lliγ qqareγ, aṭas n medden i ifeγ yerna d tidet. Armi d ass-nni, mi tengelwa tmurt, taγuri-inu daγ tengelwa.* » (P.166) , c'est l'absence de prise en charge familiale et sociale des enfants qui sont la raison directe de malheureux sort de tous .Ce phénomène

social épineux est à l'origine de la propagation de la criminalité et du terrorisme pendant la décennie noire en Algérie

La paternité étouffante de l'oncle Ceɛban n'a pas de limite, dans la scène suivante, Redouane raconte la violence de son père :

> *« Amγar ineggez-d γur-i izzewr-iyi-d tiyita. Mi yi-iwet s wumeẓ, akken i d-ters deg-i nek neṭgeγ, tefka-yi tewwurt γer berra. Ffγeγ axxam, gezmeγ yid-sen aseγwen (…) Tameddit n wass, taf-iyi-d di berra ddelwiḥeγ ulac iswi, yerna tuffγa deg yiḍ ulac, tegdel imi d argelfat. »* (*Ass-nni, P. 170*)

Ici le lien d'amour entre père et fils n'existe plus. Ce père avait conduit son fils à quitter la maison pour des endroits menaçants, dangereux et très violents (rue, puis les maquis, dans les rangs du groupe terroriste). Le narrateur mezdadien a pris tout son temps pour raconter la fin de la vie du père de Reḍwan, il reprend cette histoire dans le roman *Yiwen wass deg tefsut* et mentionne que certains gens circulent l'information que Redouane avait tué son père quand il avait rejoint le groupe terroriste en fuyant la tyrannie de ce dernier et venge ainsi pour sa mère et son enfance bafouillée.[1]

Les images d'une maison paternelle qui n'offre pas sérénité et sécurité à ses hôtes se peignent dans les romans *Tagrest uryu et Ass-nni* , alors qu'elle doit offrir ordinairement la sécurité et la chaleur , la maison paternelle dans ses deux textes poussent ses enfants à chercher leur besoin protection et de sécurité à l'extérieur.

Les réactions des personnages enfants (Rabaḥ et Reḍwan) en relation avec la maison natale, dans ces deux romans sont liées directement à leurs attitudes face au personnage du père.

Dans les romans du corpus, le thème de la maison malheureuse est récurent, le lecteur trouve souvent devant ses yeux des images d'une maison qui dégage un mal-être quotidiens.

[1] Yiwen wass deg tefsut, P. 204

Aussi, il est à noter que dans les romans de Mezdad, la maison dans les espaces villageois, dégage plus souvent le sens de la chaleur d'un foyer familiale, contrairement à la maison en espace citadin, qui s'assimile beaucoup plus avec le sens d'enfermement, l'inhospitalité, l'exigüité, et aussi avec l'opposition aux valeurs ancestrales incarnées dans les milieux ruraux. Ils sont très rares les personnages de Mezdad pour qui la maison en espace citadin représente une connotation d'un lieu de paix et de bonheur.

Le modèle typique d'une maison inhospitalière et malheureuse se reflète à traves la ville d'Alger, de l'intérieur de la maison conjugale du personnage Utudert, dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*. Le narrateur revient dans ce texte sur le récit de vie d'Utudert, son enfance gâtée, ses études, son premier amour de Neğma et tout particulièrement il focalise beaucoup plus sur son mariage tardif, il rapporte que :

> *« Cwiṭ i s-yegran ad yaweḍ 40 iseggasen asmi yezweğ. Yuɣ yiwet tzayrit, ddeqs i tt-yugar di leɛmer. Segmi i tt-id-yewwi terra-yas luḍa d asawen. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem,P. 23*)

Utudert est plus âgé que sa jeune femme, couple universitaire et moderne. Malgré ces qualités positives, ce mariage d'après cet extrait n'était pas stable, car sa femme n'a agit que dans le sens de lui rendre sa vie malheureuse.

Dans ce roman, le narrateur exprime ainsi le malheur quotidien d'Utudert :

> *« Zik zik i yennul Lezzayer. Utudert yeldi tawwurt n uxxam-is ; i t-id-yemmugren d tasusmi. Iger tiɣri i tinna, ur as-d-yuɣal wawal " Wissen anida truḥ ad tyewwer daɣen ! Asmi ara berriɣ deg-s, ad uɣaleɣ am zik, ad afeɣ iman-iw "*
>
> *Iwala lqahwa ɣef ṭṭabla, yaff-itt ur semmḍet ara mliḥ (...) yeččur afenğal, armi cwiṭ ad yenfel.Yesgwerger ayen akk yewwi ɣef tikkelt. Yeddem-d lkas n waman, imir yesla i tewwurt tujjaq. D tinna i d-yuɣalen. Mi t-twala akken sdat-s, ur azul, ur lɛeslama (...) »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 31*)

Beaucoup loin d'être un espace accueillant, chaud après une longue journée du travail, cet homme de 40 ans, récemment marié, trouve sa maison vide et froide. Le narrateur mentionne que seul le silence qui est à l'accueil d'Utudert, quand il rentre dans sa maison conjugale. Sa femme ne prend plus comme souci le retour de son époux à la maison après toute une journée d'effort, son repos ne semble plus intéressant pour elle. En rentrant à la maison géneralement elle trouvait son mari à l'intérieur, et elle ne lui dit ni bonjour ni salut.

Les deux êtres (Utudert et sa femme) sont continuellement malheureux, en net désaccord même dans les petits détails de leur vie. Ce personnage principal, n'a jamais connu comment être malheureux dans sa propre maison, qu'après son mariage avec cette jeune algéroise d'origine kabyle. Juste après les moments qui ont suivi la fête du mariage, le narrateur raconte qu'Utudert avait commencé si tôt à goûter la souffrance de l'inhospitalité au sein de sa maison, aux cotés de la femme qu'il a choisi par sa propre volonté, avec qui il a construit un amour qui les avait uni depuis qu'elle était étudiante à l'université, à Alger. À l'opposition de toute maison conjugale, qui est, normalement, sensée être à la mesure de procurer la chaleur d'amour et l'intimité de la vie du couple, Utudert cherche à s'acheter son équilibre morale, son besoin de chaleur sentimentale chez ses parents ou dans le cabinet de son ami le Docteur Legziri, loin des malheurs de sa femme. Utudert réagit par la fuite en dehors de sa maison parce que ses attitudes vis-à-vis la vie du couple sont bouleversées à cause de comportement insupportable de sa femme et sa mentalité qui lui provoque de la colère et le mal-être. Pour comprendre sa femme, son comportement, ses manières et agir efficacement dans le sens d'améliorer sa vie avec elle, Utudert cherche à s'expliquer en consultant le Dr Legziri dans son cabinet médical :

« Γef 11 swa-swa, kecmeɣ ɣer Le cabinet n Dr Legziri (…)

- A Utudert, tilawin ur εdilent ara, llant tid iweεren nezzeh ! Maččі yid-k kan i teḍra. Di lqern-agi yezrin, kra n ipsychologen n Lalman bḍan tilawin, ma ulac maḍi, ɣef 3 txellal (…) tis 3 " Brünhild mm ṭrad " (…) Tis 3, ddunit-is tezga di ṭrad , ilaq-as ucengu, ma ur yella ad t-id-tjab, tettnadi tarkriṭ : d azduz neɣ d adebbuz !

- Ihi Uggaɣ deg txellalt tis 3 i d-ɣliɣ ! i s-yenna Utudert (…) Sut txellat tis 3 ḥemmlent ccwal, ama deg uxxam, ama di berra (…) dɣa mara d-rnunt dderga (…) » (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P 41-43*)

Le docteur Legziri, lui explique que les femmes ne sont pas pareilles. Ce spécialiste lui rend compte d'une étude psychologique allemande qui a catégorisée les femmes en 3 types. Dans le détail explicatif sur le genre de sa femme, Utudert avait enfin compris qu'elle est de troisième type dénommé ″Brünhild″, qui selon le Dr Legziri, aime causer des problèmes et se faire des ennemis là où elle met ses pieds. Il lui ajoute que seule la violence qui fait reculer ce genre de femmes et elles ne se calment que si elles sont traitées agressivement ou même frappées.

Utudert avait beaucoup cherché à savoir sur les raisons de ce type de comportement, sa patience et son désir de trouver la solution à sa vie conjugale l'ont dirigé à chercher sur Internet pendant des nuits. Malgré sa bonne foi, et les plusieurs tentatives d'intégrer sa nouvelle vie qu'il espère être calme et remplie d'amour au sein de sa maison, Utudert se rend compte que la paix ne regagnerait plus jamais l'intérieur de sa maison ni sa vie toute entière en présence de sa femme. Le narrateur confirme que les précisions de docteur Legziri sur le comportement de sa femme ont été bien évidentes, il rapporte ainsi le bouleversement de sa vie :

« Ayen akka i s-d-yenna d ayen yellan, d ayen yezrin fell-as, iseggasen-a i d-tekcem tinna axxam-is. Kra din yegrawel. Tameddurt-ines tbeddel tanila, asmi yemlal yid-s. » (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 50*)

En effet, l'épouse d'Utudert est une ″Brünhild″, sa méchanceté avait dépassée toutes les bornes lorsqu'elle avait fermée la porte de la maison dans le visage des amis de son époux. Les problèmes avec cette femme ont, réellement, commencé bien avant, juste après les premiers jours de leur mariage. Au début elle a refusée de vivre au village avec les parents d'Utudert, elle avait lui exigée de vivre dans une maison pour eux seules à Alger et tout près de ses parents, à elle. Malgré tout cela le Dr Legziri a conseillé Utudert de faire preuve de sa sagesse et avoir plus de patience en raison de trouver de bonnes solutions à ses problèmes conjugales. L'espoir de ce

médecin était dans la possibilité que ce personnage féminin change du comportement, lorsqu'elle aurait son premier enfant. Effectivement, ce couple a eu son premier enfant mais malheureusement la vie d'Utudert s'est dégradée beaucoup plus. Le conflit se déclenchait à nouveau autours du prénom à donner à leur bébé (P 31-36)

Utudert avait, tout temps, supporté les contraintes, problémes, ainsi que les inacceptables exigences de sa femme, qui sont en opposition avec son éducation inspirée de la tradition kabyle. Cela se manifeste tout d'abord par le refus d'Utudert de donner à son premier enfant un prénom turc, et aussi par les visites gênantes des amis et collègues du travail de sa femme dans sa maison. L'insistance d'Utudert pour sauvegarder ses valeurs ancestrales de la vie familiale, face à l'entêtement de sa femme qui cherche à imposer sa façon de vivre a dépourvue leur maison de la fonction d'espace intime et amoureux, pour laisser part au chagrin, le malheur et le regret.

Au bout du compte Utudert, à cause de la dégradation des rapports entre lui, sa femme et ses beaux parents, quitte son appartement et divorce sa femme pour sauver sa dignité et le reste de sa vie de ce malheur qui l'empêche de sentir la vie :

« Sdat tjujet-nni, mi s-tefka ameslay, Utudert iserreḥ-as :

- A Massa, tameddurt am ta, ur as-zmireγ ! Ansi i s-kkiγ d asawen (…)

Tajujet-nni s taɛrabt-nni taqurant, tinna ur yessin ara mliḥ :

- Eğğ kan di rrif ayen i qqaren at zik. Tura d asaḍuf i iseddun timsal. Tameṭṭut, am urgaz, kifkif-iten sdat usaḍuf.Yir meṭṭu, neγ yir rgaz, d nekkni i d-yeqqaren anwa (…)

- Akken i aγ-d-tennam ad nexdem. Acu, nek tudert yid-s ur as-zmireγ » (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem PP. 74-75*)

Utudert crève de regret, d'incommunicabilité dans sa maison, elle devient pour ce sage et patient personnage un royaume du conflit conjugale. Le destin

malheureux d'Utudert le pousse inéluctablement à trouver le divorce comme une solution moins pire. La maison conjugale, espace chargé naturellement d'amour, émotions et de belles choses, est devenu dans moins d'une année du mariage, un espace à travers lequel s'exagèrent toutes les angoisses du monde, de souffrance qui accablent sans merci le personnage Utudert. La demeure conjugale de ce personnage se transforme malgré lui à un espace à quitter, à fuir ou plus encore à détruire pour finir avec les conflits et les angoisses.

Face à la juge pendant le procès de justice, Utudert exprime à la juge que la vie avec cette femme ne serait plus possible, il lui confirme que sa décision, peut importe les conséquences, est arrivée à son point de non retour. Toutes les tentatives pour réconcilier Utudert avec sa femme ont été échouées à l'intérieur de la justice. À la fin de cette audience, le couple est divorcé.

La maison conjugale d'Utudert, malgré sa notion positive que lui signe la présence de l'aspect de modernisme (maison pour couple, en espace citadin…), mais elle n'est pas heureuse. Par contre la maison maternelle d'Utudert est positivement connotée pour de multiples raisons : maison natale, d'enfance, familiale, de conseil, de soulagement et de bien-être (P.32). Elle représente pour Utudert l'espace le plus heureux au monde, car elle est associée au personnage de sa mère, Megduda, qui se soucie constamment de la vie de son fils, elle se comporte attentivement dans l'espoir de voir son fils heureux.

De toutes les maisons mezdadiennes envahies par toute sorte de malheur, la plus inconfortable est sans doute la maison conjugale d'Utudert. Elle englobe malheur, regret, ennui, conflit, à vrai dire, elle est le strict sens d'enfer au quotidien.

C'est par l'organisation de l'espace dans le récit qu'on arrive à rendre compte des rapports sociaux ou individuels entre la communauté des personnages romanesques. De ce fait, on peut noter que dans les romans de Mezdad, le mal-être qui se dégage de l'intérieur de l'espace de la maison n'est pas lié à cet espace proprement dit, mais aux personnages qui, par leurs comportements signent, les uns les autres le malheur de leur quotidien.

Chapitre III : La symbolique de la maison

Dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*, seule la maison conjugale du personnage Sliman et son ex femme Wezna, qui est évoquée comme un espace malheureux. Le narrateur aborde le sujet du divorce de ces deux personnages, Sliman et Wezna, lorsqu'ils se sont rencontrés en plein ville d'une manière accidentelle et après une séparation soudaine suite à la fuite de Slimane de sa maison à cause d'un problème avec sa femme. Le détail sur la vie conjugale de ses deux personnages principaux a été raconté, principalement, dans les chapitres 15 et 25 intitulés respectivement : *Wezna, nniqal ur t-teɛqil* et *Mi s-yenna Utudert ẓriɣ aḍeggal-im* . Ainsi on peut lire ces deux passages :

> *« Zrin iseggasen ur d-ikad, nettat ur tesseqsa anida yerra, ma yedder neɣ yemmut (…) d tarewla i yerwel d ayen (…) Ɛni d ayen meqqren i s-texdem, leɛğeb ur nesɛi smaḥ ? Isekker wul armi yuɣal yeksen akk anida tella. Ɛni tɛedda tilisa daymi akka yeffeɛfeɛ ? (…) Kra ila isebbel-it, awi-d kan ad temḥu gar wallen-is (…) Nettat daɣen yeğğa-yas-d axxam. Teqqim iman-is kra n wussan zun ur tenḥerwa, armi d-tettwanced s axxam n ccreɛ i berru. » (Yiwen wass deg tefsut, P. 126)*

> *« Yak teqqareḍ argaz am win ulac ! Segmi tekcem axxam-is, werğin yexdim fell-as lmenker. Tasarut n uxxam deg ufus-is . Teffeɣ melmi i s-yehwa, tekcem melmi i s-yehwa, ur as-yeqqar anida terriḍ. Ula d tajernit-is, werğin i s-yekkis deg-s duru, akken xeddmen yirgazen-nniḍen. Tilawin ifehmen ggant leqder i yirgazen-nsent, ur d-itteffeɣ wawal deg yimi-nsent ma ad iḍur argaz, ma d mm tčakukin-agi tiwraɣin, win tufa ad as-teḥku : « Yeffeɛfeɛ, ur d-yuɣal s axxam-is, anwa yeẓran anida yenfa ? Awer d-yuɣal : » Ɛni tmeṭṭut lɛali teqqar « awer d-yuɣal » i urgaz-is ? I ma yella kra i t-yuɣen, tnudaḍ fell-as ? Tesseqsaḍ imawlan-is neɣ leḥbab-is ? Yettak Rebbi irden i yir tuɣmas. Teččḥeḍ imi i kem-yessaweḍ ar tizi n berru ? Ur kem-yessaweḍ ara ɣer dinna armi i s-tewweḍ tfidi iɣes. Tḍurreḍ-t ! (…) Imɣaren-nni ziɣ kra yeḍran slan yis-s, ɣas ttarran iman-nsen ur ẓran ara. Ẓran akk ayen texdem Wezna deg urgaz-is armi yerwel seg uxxam, ur d-tkad temda i t-yečča̱n (…) Nettat ur tnuda fell-as, baba-s, ɣas yerra iman-is ur yeclig ara, ulac tawwurt anida ur iwet, armi d-yufa takriṭ-is. Aḍeggal yejreḥ s rrsas, nniqal yemmut (…) »* (*Yiwen wass deg tefsut , PP. 186-187*)

Dans ces deux extraits, il est mentionné que la fuite de Slimane était subite et surtout sans retour. Et ni l'un ni l'autre de ce couple n'a cherché à retrouver l'autre après ce problème. Le narrateur déclare que pendant des années, Slimane était perdu de vue. De son coté Wezna n'avait plus cherchée derrière lui, sur le motif de son absence depuis son premier départ. Les vraies raisons de la séparation de ce couple ne sont pas bien précisées dans les détails narratifs du narrateur. Mais, il est à signaler que dans cette histoire, le narrateur n'a pas manqué de raconter que Slimane n'avait pas pu tolérer les dépassements et les dérives de sa femme, au point de ne plus supporter voir sa figure devant lui. Alors, il quitta sa maison, et laisse tout tomber derrière lui en la conduisant après coup devant la justice pour demander le divorce.

Sliman était un mari exemplaire, selon la déclaration de Nna Fati, la mère de Wezna. Cette mère parait très juste, et elle ne reproche plus rien à son beau fils, ou contraire elle ne blâmait que sa propre fille qu'elle jugeait souvent d'irresponsable et la traitait de méchanceté. D'après cette courageuse mère, toutes les conditions d'une vie paisible, stable et meilleure sont disponibles à la guise de sa fille. ″ Un homme comme celui-ci n'existe guère ″, déclare Nna Fati, en s'adressant à sa fille qui ne connaissait pas la véritable valeur de son époux. Elle raconte que sa fille n'avait jamais été mal traitée par Sliman, bien au contraire, elle était chérie ; elle profitait d'une liberté pleine, elle sortait et rentrait quand elle voulait …Différemment à tous les autres époux, Sliman ne touchait rien du salaire de sa femme qui travaillait comme enseignante. Autant que tout cela Nna Fati accuse directement et endosse à sa fille toutes les responsabilités. Selon ce personnage c'est la méchanceté de sa fille qui a ruinée la vie de Slimane et non le contraire.

Les deux passages cités ci-dessus dessinent une image violente qui reflète l'insupportable vie de Slimane. Ce foyer conjugale est loin d'être le nid d'amour pour ce couple universitaire, pour un médecin diplômé de l'une des meilleure des écoles militaires en Algérie et une enseignante qui ne doit faire que preuve de bonne conduite. Le bonheur ou pour mieux dire le bien-être, en ce sens, est exclu pour laisser place au règne de malheur.

Conclusion

Dans la société kabyle, la maison est habituellement un lieu réservé aux femmes, ce qui est ainsi constaté dans les romans de Mezdad. De sa naissance dans la maison de ses parents, jusqu'à son mariage, la femme kabyle, sur tout dans la société traditionnelle, est attachée à l'espace de la maison, un lieu qui rime avec l'enfance, la jeunesse et ses aventures, la vie conjugale et ses partages, la responsabilité, le conflit, un lieu qui rime, à vrai dire, avec toutes les expériences de la vie mystérieuse de la femme. L'espace de la maison et le personnage féminin dans les romans de Mezdad sont en très forte relation, deux éléments inséparables. La maison représente la femme et la femme de son coté incarne un tas de symboles sur cet espace, qui englobe généralement l'esprit du foyer familiale. La constitution de cette relation qui unit la femme à l'espace de la maison est presque évidente, car le sens de la maison ne peut pas être appréhendé séparément des êtres qu'elle abrite, isolément des personnages qui partagent sous son toit la vie dans toutes ses formes d'intimité. À travers toutes les maisons que nous avons analysées, l'attachement de la femme à cet espace est signifiant. La maison protectrice est symbolisée à partir les personnages Malḥa, Taḥemmut, Ṭawes, Nna Megduda, Nna Fati, Frawsa et la femme de Ɛumar, dans l'ensemble des romans de Mezdad. Aussi, ce personnage féminin est associé à la notion d'emprisonnement et du mal-être qui se dégagent de l'intérieur de la maison mezdadienne : la mère de Rabeḥ dans le roman *Tagrest uryu*, Ṭawes et la mère de Reḍwan dans *Ass-nni*, l'épouse d'Utudert et Wezna dans les derniers romans de cet écrivain. Le personnage féminin est à la fois source de refuge, victime d'une violence qui vient principalement de l'intérieur de la maison et acteur de malheur qui atteint les personnes abritées dans le même espace.

Dans tous les romans de cet auteur l'espace de la maison natale se présente comme un lieu protecteur, sauf dans le roman *Ass-nni*, qui pour le personnage Reḍwan, ce lieu est renversé pour devenir un champ de la violence et de déchirure de la vie d'enfance, car l'absence de l'accompagnement et de la protection paternelle ont incité ce personnage depuis son enfance à quitter l'hostilité de cet endroit inaccessible.

Aussi, il faut signaler que dans les romans de Mezdad, tout particulièrement dans *Ass-nni*, et *Tagrest uryu*, la maison natale s'oppose au sens de l'espace privilégié. Rabeḥ et Reḍwan préféraient fuir la maison paternelle et vivre dehors que supporter la violence de leurs parents à l'intérieur de la maison. L'espace de la maison natale dans ce sens représente non plus l'aspect protecteur, l'abri ou la vie heureuse, mais plutôt elle fait mélodie avec la peur, la violence et l'insécurité. C'est dans ces deux textes que Mezdad nous donne comment l'espace de la maison peut s'opposé à sa première fonction de la protection, et amour. Après avoir quitté la maison paternelle Rabeḥ, personnage principale dans *Tagrest uryu*, se refuge au cimetière (espace des morts), quant à Reḍwan, dans *Ass-nni*, rejoint le groupe terroriste aux maquis (espace sauvage et de violence). Le cimetière et le maquis passent symboliquement de statut d'un espace qui représente la peur, la terreur ou le malheur à un espace de réconfort, de paix et de protection.

La maison est aussi l'image de son bâtisseur, du masculin qui partage tous les secrets de la vie avec les autres occupants de cet espace, particulièrement avec l'entourage familiale. G. Bachelard nous rend compte du rapport de l'espace de la maison avec l'être humain, il affirme qu'elle représente pour l'homme de multiples images[1]

La maison mezdadienne est, dans cette perspective, un espace qui représente une variété de valeurs. Ces dernières sont en lien très étroit avec les êtres, qui sont aussi des valeurs à part entière dans l'équation qui rassemble et unit l'homme à la maison. C'est à partir de là que, dans les romans de Mezdad se construit toute une symbolique de la maison, un espace en rapport directe avec le personnage féminin, étant pilier, la colonne vertébrale du foyer familiale dans tous les sens.

Aux termes de ce relevé, nous découvrons que les représentations négatives de l'espace de la maison caractérisent beaucoup plus les maisons dans les milieux citadins, en ville. En arrivant à ce stade de notre analyse, il nous est donné à travers l'étude de la maison dans cette partie, qu'il serait aussi intéressant de réfléchir sur la vie dans le milieu urbain, à partir les multiples espaces qu'on peut englober dans

[1] BACHELARD, G., *Op.cit.* , P. 26

cette catégorie d'espace romanesque dans les textes de Mezdad. Tel est l'angle d'attaque sur lequel nous nous intéressons dans le prochain chapitre de notre étude.

Chapitre IV : *La représentation de l'espace de la ville*

Introduction

L'espace citadin en général et le thème de la ville en particulier est souvent associé à la vie moderne. L'espace de la ville se distingue du village, du disert, de la montagne, principalement par son architecture. Il est un lieu marqué par la diversité de tout type. En ville se rassemblent et se divergent les valeurs humaines : dynamisme et échange (culturel et socioprofessionnel). Communément l'espace citadin se caractérise par le fait d'être le milieu de la vie collective et de la vie individuelle, de confort et de facilité, du plaisir et de volupté, ainsi comme il peut être, favorablement, l'espace qui engendre toute sorte de sentiment de solitude, d'exil, de misère, du déracinement, de répugnance,…

À propos de l'espace citadin et de la représentation de la ville dans la littérature, Ch. Chebbah Bakhouche, précise que c'est au cours des années soixante-dix à quatre-vingt que les études sur l'espace de la ville sont multipliées. Elle ajoute aussi que la ville était dans la littérature un objet privilégié depuis le 19 siècle, en particulier chez les écrivains réalistes, naturalistes, symbolistes et les surréalistes de 20 siècles[1]

L'espace de la maison dans le milieu citadin nous a révélé, dans le chapitre précédent, que la ville n'est pas un lieu favorable pour les personnages grandis dans les villages. Mais la lecture de l'œuvre romanesque de Mezdad nous donne à observer que, également, l'espace de la ville reflète plusieurs symboles et images, qui n'écartent pas la possibilité de juger positivement cet endroit, qui est à vrai dire, l'espace qu'on trouve dans tous les romans de cet écrivain. C'est pour cela que nous jugeons intéressant d'analyser l'espace citadin dans toute l'œuvre de Mezdad, pour voir en quelque sorte l'évolution symbolique de cet espace dans son écriture et sa manière de le traiter. Notre analyse dans ce chapitre s'organise successivement autour des représentations de la ville comme un univers dysphorique, comme un espace recherché, comme un espace sécurisant, comme espace de misère et enfin comme un lieu de débauche et de perte de valeurs.

[1] CHEBBAH BAKHOUCHE Ch. , *Expression plurielle de disert ou la dualité des valeurs spatiales dans les textes* , Thèse de Doctorat ,Constantine ,2015, P.206

1. Tamdint (la ville), un univers dysphorique

Dans l'intégralité de l'œuvre de Mezdad, l'espace de la ville ne semble pas un endroit qui plait beaucoup aux personnages. Nous notons aussi, que les espaces citadins, villes nommées ou évoquées à travers les descriptions, sont avant tout des villes réelles, existantes dans l'Algérie d'aujourd'hui.

Dans chaque roman, la ville ne fascine pas les personnages de Mezdad, à part les deux personnages : l'oncle Ceɛban dans *Ass-nni* et la femme d'Utudert dans *Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em,* pour qui, Tamdint n Lezzayer (la ville d'Alger) est pour eux un endroit euphorique.

Tamdint n Lezzayer, dans les romans de Mezdad est évoquée plus souvent comme cadre des actions de ses personnages : lieu de résidence, du travail, d'étude, de soin, revendication … cette ville est explicitement nommée dans les romans de cet écrivain. Aussi, elle est abordée par le mot « Tamaneɣt », qui signifie « capitale ». Mezdad ne mis pas trop Lezzayer (Alger) en description, certains lieux décrits sont les lieux du travail ou d'habitat. La description de ces espaces est déployée dans l'intérêt de mettre en relief les problèmes qui étouffent la vie des personnages dans cette ville, capitale de l'Algérie. Aussi, c'est à travers les détails descriptifs que certains endroits de la ville d'Alger sont repérés. Mezdad ne dénomme pas les noms des rues ou d'autres lieux qui forment la ville d'Alger, et grâce à la description, par exemple, Mezdad évoque la Casbah d'Alger. Bien souvent la ville dans les romans de Mezdad n'est pas l'espace natal des personnages peuplant son œuvre, c'est pour quoi, d'ailleurs, on trouve une sorte de divergence imaginaire de cet espace chez les personnages mezdadiens. La femme d'Utudert dans *Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em* , née en ville, refuse même d'aller visiter le village et voir les parents de son mari, la ville pour elle et ses amis(es) est le seul espace qui assure les espérances de tous ses habitants.

L'oncle Ceɛban n'a jamais mis ses pieds au village depuis qu'il l'a quitté pendant la guerre d'Algérie contre la colonisation française[1] . Il s'est installé avec sa

[1] *Ass-nni,* P. 88

famille à la Casbah d'Alger, dans une maison avilissante, au regard de Muḥend Ameẓyan. La petite cousine de Muḥend Ameẓyan, ne parle pas la langue maternelle de ses parents. Cette situation a frappée fort dans l'esprit de Muḥend Ameẓyan, qui a vite compris que son oncle n'accorde pas trop d'importance à la question identitaire et ne se donne aucune peine est ce que ses enfants se grandissent sans être déracinés ou avoir des attitudes négatives vis-à-vis leur langue et leur culture ancestrale :

« Yesṭebḍeb deg yiwet n txellalt d tazurant, am tinna ttarran i yezgaren (...) slan i wawal « Ckun » (...)

- Axxam n Xali-k d Taɛrabt i ttmeslayen, ttun tameslayt-nsen !

- Ihi kem d yelli-s n Ceɛban ?

- Ih, ana bentu !

- Ihi ur tessineḍ ara maḍi taqbaylit ?

- Nnefhem-ha bberk !

- Acimi akka, a yelli ?

- Xaṭer iqul-na ccix f-lemsid hadi mačči luɣa. » (*Ass-nni, PP. 79-81*)

La petite fille informe Muḥend Ameẓyan qu'à l'école, ils l'ont enseigné que le Kabyle n'est pas une langue, ça c'était sa justification pour le fait de ne pas avoir apprise la langue de ses parents.

La représentation de l'espace citadin est d'une importance capitale dans l'œuvre romanesque de Mezdad. Pour les personnages qui habitent la ville ou pour ses visiteurs, elle est un objet de significations et de symboles : *« Par Génie du lieu, il faut entendre le singulier pouvoir qu'exerce une ville ou un site sur l'esprit de ses habitants ou de ses visiteurs. »*[1]. En effet, étant un espace, la ville influence par voies

[1] BUTOR, M. *Le génie du lieu.* Paris : Éditions Grasset, 1958, P.3

multiples la vie de ses habitants et aussi elle laisse des impressions dans les esprits de ses visiteurs.

Les personnages qui habitent la ville dans les romans de cet auteur sont dans leur majorité, issue ou venus des villages de la Kabylie. D'une manière ou d'une autre le passage d'un espace à un autre donne naissance à de multiples transformations sur le plan de la représentation et de la symbolique. Ainsi, la ville est devenue un facteur de déracinement, vis-à-vis, la langue, la culture et les valeurs du monde kabyles, pour la petite fille et l'oncle Ceɛban lui-même dans le roman *Ass-nni*. Lezzayer (Alger) est un lieu commun des romans de Mezdad, elle est très complexe comme ville et qui est chargée de plusieurs significations. La lecture de cet espace dans l'ensemble des romans de Mezdad nous invite à explorer sa richesse symbolique et l'image que lui donne cet écrivain.

Passant d'un espace rural, si vaste, offrant à la vie et à l'esprit des paysages admirables, à la ville qui borne les regards par ses murs étroits et ses ruelles rétrécies, Muḥend Ameẓyan n'éprouve aucun plaisir à l'espace citadin :

> *« Mi fukken lqahwa ffγen. ṬṬfen abrid usawen, azniq ittak-iten i wayeḍ armi wwḍen kra n tmeddayin di leɛli ugarent adrar (…) Tazribt ur tewwiḍ sin iγallen di tehri. Sin ma mlalen, ur zmiren ad kken deg-s. Iṭij γer-s werğin ur d-yessin abrid, yezga yiḍ γas deg uzal qayli. Yiwet n rriḥa turez-asen agerjum, tekkat s aqerru. »* (*Ass-nni, P. 78*)

La vie en ville ne trompe plus son œil. En arrivant à la ville d'Alger, il était passé tout d'abord à l'hôtel de Mbarek pour lui montrer la maison de son oncle Ceɛban. Le personnage de réceptionniste d'hôtel a marqué en lui, par son comportement, la première impression de dévalorisation de la conduite des gens habitant la ville :*« Mi yekcem γer Usensu n Mbarek iḥeccaden, iqubel-it-id yiwen umexluq ur as yečču*r *ara tiṭ. » (Ass-nni, P. 70).* Le réceptionniste était impoli avec Muḥend Ameẓyan, la façon et le ton dont il était accueilli ont engendré en lui un sentiment de répugnance envers les habitants de la ville.

À la tombée de la nuit, Muḥend Ameẓyan rentre à l'hôtel pour passer la nuit. L'image insupportable des conditions de vie à l'intérieur de la chambre d'hôtel, reflète négativement la vie en ville. Muḥend Ameẓyan trouve la difficulté à supporter cette promiscuité que certains gens sont contraints à vivre :

> *« Yeldi-yas yiwet n tewwurt, yekcem. 5 neɣ 6 d aterras i yellan din. 3 gnen, ɣummen s llidrat teğğa tiɣmi. Yiwen yeqqar aɣmis. Wayeḍ yettẓalla. Aneggaru yeṭṭef rradyu ɣer tmeẓẓuɣt-is yesseflid i umaṭṭaf wis sin (…) D asemmiḍ. Taxxamt tneggi. Anegmires yeɣli-d yakk si ssqef, yettkad-d uɣanim yecfa-d i lebḥer mi yerɣa. Iɣraben weccmen seg waman yettezririgen. Tasfaylut d tamecṭuḥt maḍi ur ikečč̣em ara deg-s umcic, terna temdel. Tidi isebbaḍen d wurḍan ddukklen i tinzar, hebbjen deg-sent.»* (*Ass-nni, PP.71-72*)

Dans ce passage, le narrateur décrit la chambre où Muḥend Ameẓyan avait passé sa nuit, à l'hôtel. Une pièce très défavorable pour passer une nuit tranquille : chambre pleine du gens, froid, étouffement, humidité, pièce dégradée et manque de respiration.

Muḥend Ameẓyan, ce villageois, qui n'a pas l'habitude de partager une chambre avec des étrangers, surtout dans de telles conditions, n'a pas pu trouver le sommeil malgré la fatigue du voyage. Les autres colocataires, tellement qu'ils se sont habitués à ce mode de vie, se sont facilement endormis, certains parmi eux sont plongés dans un profond sommeil et ils renflent à fond.

Resté éveiller, la nuit fait venir à Muḥend Ameẓyan les souvenirs lointains :

> *« Yemmekti-d taddart, yemmekti-d lluzin. Yemmekti-d iswi igan, aqermud yettḍilli-d ur d-ikečč̣em. Yemmekti-d asirem. Simmal simmal yettkunsur. Mi t-nnulen iraggen n ssnan, tidi d isebbaḍen, yemmekti-d taxxamt anida yeẓẓel. Yemmekti-d leɛtab yezgan deg yijufar-is, seg wasmi ikelles anecfu. »* (*Ass-nni , P.73*)

Dans plusieurs passages dans l'œuvre de Mezdad, Tamdint (la ville) est peinte comme un univers dysphonique. En racontant le passage de Muḥend Ameẓyan

à la maison de son oncle, dans *Ass-nni,* le narrateur nous donne quelques éléments descriptifs de cette ville :

> *« Tura kecmen deg yiwet n tezribt ur tewwiḍ sin iɣallen di tehri. Sin ma mlalen, ur zmiren ad kecmen deg-s. Iṭij ɣur-s wurğin ur d-yessin abrid, yezga yiḍ ɣaz deg uzal qayli. Yiwet n rriḥa turez-asen agerjum, tekkat s aqerru : « ad as-tiniḍ izulixen n Lezzayer ɣer da akk i d-mlalen. Atta twaɣit, atta temnaḍt anida zedɣen medden ! Yerna mi ara n-yas yiwen seg-sen ɣer tmurt, ad as-qqaren Azayri. Amḍiq-a amzun d laxert. Wellah ar t-yif win izedɣen adayni. »* (*Ass-nni, P. 79*)

Ce passage donne une image négative de la ville d'Alger.

La vie en ville nous dit généralement, un mode de vie à degré culminant de modernisme, elle est souvent peinte comme un lieu où on espère voir ou trouver un minimum de bien-être. Autrement dit, en monde urbain on dispose mieux des moyens nécessaires d'une vie tranquille : sécurité, hôpitaux, scolarisation, travail… mais, malgré toutes ces qualités de l'espace citadin, Utudert n'a pas pu être au sommet de ce bonheur prétendu. La vie de ce personnage est tout à fait un synonyme de juron, c'est le calvaire sans limites. Depuis les premiers jours de son mariage, les disputes[1] avec sa femme, grandie en ville, n'ont pas cessées, elle passe son temps chez ses parents, tout en abandonnant sa maison et son mari. Le mode de vie mondain ne plait pas à Utudert :

> *« Nettat tezga ɣer imawlan-is : teɣzi n ddurt, tameddit ilaq ad d tekk s yin, mulac ur tettili bxir. Mara d-tekcem s axxam-is, sya ɣer da, ad teglu s terbaɛt, ha d arraw n xalti-s yiwet, ha d arraw n xalti-s tayeḍ, ha d arraw n leɛmum-is. Ggten d axessar. Tikwal tettawi-d ula d imeddukal uxeddim, ad swen lqehwa. At tmaneɣt, leɛwayed-nsen mačči am nekkni, zgan ttemyekcamen, ttemyexlaḍen (…) »* (*Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em, P. 24*)

Cette exagération dans la coexistence des familles dans la capitale semble anormale pour Utudert. Dans son échelle de valeurs, telle qu'il les a appris au village,

[1] *Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em,* PP. 31-36

le fonctionnement des relations entre les individus ou les familles, est régi par la nature des liens, qui définit à son tour la conduit de tout le monde, les uns envers les autres. Dans ce sens, la spatialité se présente comme élément porteur de valeur, c'est ainsi que la vie d'Utudert en ville est devenu un cauchemar, tout contrairement à l'espace rural, à quel il rend visite chaque semaine pour passer un ou deux jours prés de sa mère et son père, source de son apaisement et d'équilibre moral.

Dans le même roman et pour le même personnage, Utudert, la ville est un espace qui perturbe son humeur, un lieu déplaisant, de tristesse et d'anxiété :

> *« Mer di taddart i lliɣ ur ttḥebbireɣ iwacu ara ččeɣ d imensi, ma ulac maḍi, tamɣart n yemma ad iyi-terǧem s snat tmellalin di zzit neɣ deg waman, d tikkerfatin. »*
>
> *Arrac, di zzenqa-nniḍen, teqreb maḍi, kkaten derbuka d ubanju. Zhir yettegririb di tzerbatin, ulac tiɣmert imenɛen. Ula d win iɛezgen ad isell, mara iwali ttergigin ṭṭwiqan, neɣ ukersiw-nni i ɣef yeqqim.*
>
> *« Urar-nsen iezleg (...) ad awen-yefk Rebbi tuɣmest !. »* (Tettḍilli-*d ur d-tkeččem, P. 55*)

La vie malheureuse que mène Utudert, est signifiée par son rapport à l'espace citadin, bastion de tout vice malhonnête. Subissant ce malheureux sort causé par sa femme, Utudert compare sa présente situation en pensant que si en ces moments difficiles était chez sa mère au village, il n'aurait pas à se soucier de quoi manger en ce moment de fatigue et de tristesse. La ville ainsi que ses rues sont évoquées comme un lieu de bruit, et de désordre total. Les jeunes à l'extérieur, dans les rues, ne font pas attention au bruit et au dérangement qu'ils provoquent, surtout pendant la nuit, en jouant sur des instruments musicaux. Le narrateur décrit que même les sourds peuvent entendre ce grand bruit qui fait vibrer les fenêtres et les meubles des maisons. Ainsi, la ville est présentée comme étant un espace dévalorisé.

Dans *Yiwen wass deg tefsut*, Tamdint n Bgayet (la ville de Bejaïa), est pour Nna Faṭi, un espace carcéral, d'emprisonnement. Elle avait du mal à supporter son passage d'un espace de la compagne qui s'offre à ses yeux sans limite, avec une

liberté de sortir et de rentrer autant que l'on veut, à un espace urbain étouffé, qui la condamne dans sa maison à l'intérieur du bâtiment :

> *« Nna Faṭi d yemma-s n Wezna. Akka i s-tessawal i yemma-s : Nna Faṭi. D yemma-s n Wezna, d setti-s n Utudert. Nna Faṭi-agi, zik d zzalamiṭ, acu meskint segmi ğğan taddart, rewlen ɣer temdint, yemmut kra deg-s, tuɣal dayen tewweswes. Nettat si zik tezwar-as lewɛara, acu segmi d-tufa iman-is di lbaṭima, terna di lxiq. »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 148*)

La vie dans cet espace confiné pour quelqu'un qui s'est habitué aux lieux à vaste espace, lui inspire un mal-être profond, tout comme un oiseau des champs renfermé dans une cage. D'après le narrateur dans ce passage, la ville avait tuée toute la vivacité qu'on a connue chez ce personnage ardent, motivé et plein d'énergies. Cette nouvelle vie de Nna Fati, lui procure de l'angoisse et le sentiment d'être la prisonnière du bâtiment.

Dans un autre extrait, le personnage Jeddi Ɛli décrit comment est ce que sa nouvelle vie en ville avait influencée sur son état de santé :

> *« Dihin di taddart, gganeɣ akken ilaq, ula deg uzal sɛeddayeɣ tiṭ-iw, tamudi uqeggel. Dayemi akka mazal-iyi beddeɣ, wamma tizyiwin masakit ur d-yeqqim yiwen, ruḥen akk. Segmi i d-nnejlaɣ ɣer temdint-a, ma tebɣiḍ nṭerreɣ cwiṭ. Ddiq, zhir ! Zhir, si zik, ur t-ḥemmleɣ ara. »* (*Yiwen wass deg tefsut. P, 163*)

Jeddi Ɛli exprime sa nostalgie envers son village. Il raconte et avoue à son petit fils que quand il était au village, il était fort robuste, parce qu'il dort bien et il profite même de la sieste. Depuis son arrivée à Tamdint, en ville, son état de santé se dégrade. L'espace de la ville est dysphorique pour Jeddi Ɛli, il est aussi dévalorisé par rapport à l'espace villageois. L'espace abordé dans cet extrait est la ville de Bejaia.

L'espace villageois (Taddart) est gravé dans la mémoire collective et individuelle des familles venues s'installer en ville, surtout pendant la colonisation

française. Les images des maisons et les villages brulés et ravagés par l'armée française restent ineffaçables de la mémoire de nos grands parents. Nna-Faṭi, ne cesse de se rappeler de sa maison au village, elle avait toujours peur de la voir ravagée, brulée par feu. Cette phobie envers les flammes du feu, exprimée dans les mots de ce personnage, n'est pas fortuite, elle est le résultat d'une image, gardée dans ses souvenirs lointains. Ces souvenirs du feu, se pointent dans l'esprit de Nna Faṭi, à chaque fois qu'elle entendait parler du feu ou de fumée. Ce souvenir reflète une histoire d'un peuple qui a vu et vécu comment leurs villages et leurs maisons ont été réduit en cendre par la colonisation :

> *« Ussan-a yeḥma lḥal, acu ula d medden rnan-as. Snekren deg yilmeẓyen times (...) – Times ? Anida akka tekker tmes ? Γur-m kan ad yerγ uxxam-iw, i d-tenna Nna-Faṭi (...) Anida tenta testent teğğa-d ccama daymi daγ nettat yemsed unecfu γer wayen i tt-iqerḥen zik-nni : taddart yerγan, axxam-is yuγalen d iγiγden, arraw-is tesserwel deg iḍ imḍelles ! »* (*Yiwen wass deg tefsut, P.186*).

L'image du village brulé a engendrée une peur constante chez les kabyles, c'est une image qui reflète une vie ruinée, délabrée, c'est pour quoi Nna-Faṭi, n'aime pas entendre parler du feu.

Les feux et la fumée de lacrymogène qui étouffent la rue et le centre de la ville symbolisent la peur, la terreur et le massacre qu'a vécu la Kabylie, à chaque fois que cette région se soulève pour revendiquer ses droits identitaires et dire non à la discrimination envers ce peuple.

La ville devient alors un espace de soucis, de non tranquillité. Dans le passage de l'espace rural à l'espace citadin, pris au préalable comme lieu d'espoir, espace où l'on croyait trouver de la modernité, qu'on ne voit au bout du compte que de l'amertume, bruit et exigüité.

2. Tamdint (la ville), espace recherché

Chapitre IV : La représentation de l'espace de la ville

La ville est l'espace favorable pour améliorer le niveau ou les conditions de vie pour les habitants des villages. *Tettḍilli-d ur d tkečč̣em* est le texte dans lequel le romancier a traité le thème de l'exode rural. La fugue de l'espace rural était le résultat d'une quête de vie qui offre plus de moyens de stabilité et s'échapper à la vie dure et rude dans les lieux ruraux.

Tettḍilli-d ur d-tkečč̣em raconte comment le village d'Utudert se vide de ses habitants, ils préfèrent aller s'installer et vivre en ville. Le personnage Bu-icubaɣ, un ancien professeur de philosophie au lycée, vit seul au village, après que toute sa famille avait choisie de s'installer, presque d'une manière définitive en ville :

> *« Ur ak-ttzuxxuɣ ara, ula d nek tinna uɣeɣ 25 iseggasen aya tugi ayi-d-teḍfer. Tenna-k : « Ma d nekk ara yuɣalen ad teẓẓgeɣ tiqelwacin, ad tfuḥaɣ d taɣaṭ ! » Ihi aqli iman-iw kan di taddart, am nettat am arraw-is, ulac win iyi-d-iḍefren. Sya ɣer da, ttadreɣ ɣur-sen, ma yella wayen ḥwağen. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkečč̣em, P. 127*)

Ce passage vers la ville n'est pas un choix sans raison, mais plutôt, il est justifié par un pragmatisme rationnel, celui d'une vie offrant un minimum de qualité pour mieux vivre. Au village, les habitants doivent aussi être rudes comme la vie qui les entoure. La femme de cet ancien enseignant, qui a quitté sa fonction et la vie en ville, refuse de revenir vivre au village et vivre en trayant le lit du pis des chèvres.

La rudesse de la vie au village pousse ses habitants à descendre vivre en ville. Parmi les familles, surtout celles qui n'ont pas de moyens pour aller s'installées dans des espace un peu mieux que là ou ils habitent, restent dans leurs villages, mais ils se privent d'enfants parce qu'ils refusent voir leurs enfants subissent les mêmes sorts que le leur :

> *« Deg tudrin, medden ur ttarwen ara am zik, seg wakken tfukk ṭṭmana ! Aɣerbaz ad as-tuɣal tewwurt, imi ulac arrac. Ma tkemmel akka, anagar imɣaren ara yečč̣aren tudrin. Llan yixxamen, taɣect n llufan, werğin i ten-tzur. Acimi ara d-nɣur ɣer temcumt-a dderga imi ur as-nzemmer ara ? Acimi ara nawi ddnub n warrac ara yeddren d imeɣban n*

ṭṭmana, d imeɣban n lehna, ara ifeṭṭren s tuggdi ? Anagar amɣar ɣer wayeḍ, temẓi teğğa tammurt-a. » (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P, 150*)

Avoir des enfants dans ce lieu qui manque au moindre nécessité de vie, la moindre assurance de vie selon l'expression du narrateur « *Ṭṭmana* » : soins, école ou autres moyens, simples qu'ils soient, certains parents le considèrent comme un péché, c'est pourquoi dans certaines familles, on n'entend jamais une voix d'un petit enfant.

L'école au village Iɣil Uzzal risque d'être fermée, parce qu'il ne reste plus d'enfants au sein du village, à l'exception d'Uberriq et quelques trois autres enfants. L'enseignant même de cette école avait quitté ce village :

« Uberriq (...) ussan-agi kan niqal uɣalen ɣer tɣuri, acu aselmad ulac, iqerrayen xuṣṣen, di 3 yid-sen kan deg taddart, tura la qqaren ahat aɣerbaz ad t-sekkren, ulac arrac ara yeɣren. » (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem , P. 150)*

Le père d'Uberriq n'a pas du travail stable, il n'a pas de revenues pour assurer les dépenses et les frais du transport quotidien pour envoyer son fils pour les études en ville. Les habitants du village s'accrochent à l'espoir du bus qui passait faire le tour de tous les villages pour transporter leurs enfants à l'école gratuitement, un bus de ramassage scolaire.

3. Tamdint (la ville), espace sécurisé

L'espace de la ville dans l'écriture romanesque de Mezdad est aussi associé à la sécurité, contrairement à l'espace villageois où le risque d'être tué était très fréquent, surtout pendant les années de la guerre contre l'occupation française et pendant la décennie noire des années 90.

L'armée française avait frappée fort en Kabylie, des villages tout entiers ont été réduits en poudre. Les habitants des villages ont été, aussi, sauvagement chassés de leurs maisons, des familles dispersées partout sans qu'elles puissent trouver d'abri

pour leurs enfants. C'était un véritable massacre contre le peuple Kabyle. La ville était pour certains, le seul refuge pour épargner leurs vies et celles de leurs familles.

Le déménagement définitif de l'oncle Ceɛban avec sa femme à Alger en 1957, est un excellent exemple de l'exode rural de cette période de l'histoire d'Algérie, un exode pour fuir l'odeur de la mort, qui se sent dans chaque coin dans les villages de Kabylie :

> *« D wa i d axxam n xali-k ! Aṭas aya seg wasmi yezdeɣ da. Asmi texla taddart, netta ɣer da i d-yerwel : ur yembawel ara sya seg useggas n 57 (…) D lɛesker i d-yeẓɛen medden si taddart. Yeqqim acu yeqqim deg uqiḍun, yiwen wass yuder ɣer Lezzayer. »* (*Ass-nni, PP. 80-88*)

Les villes ou le milieu citadin étaient des espaces à moins risque et elles assurent plus de sécurité aux habitants, par rapport aux villages dans les compagnes algériennes :

> *« D baba-k i d amcum (…) yezga di lɣerba, iseggra amadaɣ ! Yugem-d lmut s ufus-is. Yemma-k meskint yeğga-tt-id d taǧgalt ! Limer yettaɣ awal, zik ara d-yekcem tamdint, ad yaɣ amkan ɣef yiman-is, yili mazal-it ɣef ddunit, ur d-iɣelli ara lhem fell-awen. »* (*Ass-nni, PP. 82-83*)

Ici, Tamdint désigne la ville d'Alger. La ville, d'après ce passage, était un lieu de refuge et de sécurité pour les habitants des villages et des montagnes de la Kabylie pendant les années de guerre contre le colonialisme français. La ville d'Alger, dans ce sens, représente la paix, l'épargne des vies, alors que le milieu rural en Kabylie, est un espace de peur et de la mort. Le personnage Ceɛban, reproche au père de Muḥend Ameẓyan tout le malheur qu'avait vécu et vive sa sœur Malḥa, et il lui déclare que Salem avait cherché la mort par ses propres mains, alors qu'il pouvait quitter le village pour s'installer en ville pour sauver sa vie et protéger sa famille.

Dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*, l'espace de la ville est aussi évoqué comme un lieu de refuge, mieux sécurisé, tout contrairement à l'espace villageois qui est investi par la peur semée par le groupe de Reḍwan. Dans le roman *Ass-nni*,

Lxewni et Muḥend Ameẓyan étaient victime d'une attaque terroriste organisée et réalisée par le terroriste Reḍwan à la sortie de l'usine. La suite de cet évènement, est racontée dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*. Le narrateur relate que ces deux collègues, ont été surpris et attaqués subitement par le cousin de Muḥend Ameẓyan, à la sortie de l'usine où ils travaillaient. Lxewni a été tué sur le coup, Muḥend Ameẓyan quant à lui, était gravement blessé et il a été transféré en urgence à Alger, après qu'il a perdu beaucoup trop du sang. En sortant de l'hôpital, Ɛumar, le nouveau chef de l'usine, aussi un ami de Lxewni et Muḥend Ameẓyan, a préféré ramener Muhend Ameẓyan chez lui en ville, pour lui assurer un peu mieux de soins et encore plus de sécurité, puisque au village il n'est pas loin que Reḍwan réplique une autre fois, pour finir sa mission et faire le ménage une bonne fois pour toute, du moment que ces espaces restent toujours sous leur contrôle :

> *« Amek ara teḍru yid-i mer mačči d Σumer i ibedden yid-i ? Asmi d-ffɣeɣ dayen si ṣbiṭar, s axxam-is iyi-yerra. Yuggad ad d-zzin ɣur-i widak, ad kemmlen axeddim werɛad fukken. Ur iyi-yeğga ara akk ad d-fkeɣ rray-iw, yenna-yid : « Jmeɛ-liman ar ɣur-i ara teqqimeḍ ! Skud tella akka teswiɛt, lembat di taddart dayen, tura uḍan d ayla-nsen. Ifukk laman, ulac ṭmana ula di tudrin ! »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 215*)

Ici le narrateur intradiégétique, Muḥend Ameẓyan, qui est aussi un personnage central dans le roman *Ass-nni*, raconte qu'il a été sauvé et pris en charge par Ɛumar, dans sa maison en ville. Le personnage Ɛumar pensait que s'il ramène Muḥend Ameẓyan chez lui au village, cela risquerait que Reḍwan ne le ratte pas cette fois-ci et chercha à le tuer pour terminer sa mission. Dans ce passage, Muḥend Ameẓyan déclare que Ɛumar n'a pas lui entendu ni accepté de le faire retourner chez lui après sa sortie de l'hôpital, par ce que en village il n'ya plus de sécurité, par contre la ville est un lieu plus au moins sécurisé. La ville, en ce sens, donne plus de garanties en termes de bien-être et de confort psychologique, pour une personne vivant l'état critique de Muḥend Ameẓyan, à l'opposé de l'espace villageois qui est régné par l'insécurité et la menace terroriste.

4. Tamdint (la ville), un espace de misère

L'oncle Ceɛban, depuis que son cousin Muhend Ameẓyan a mis ses pieds à l'intérieur de sa maison, à la Casbah, n'avait pas arrêté de critiquer, sévèrement, son père Salem :

> *« Akken sersen iman-nsen, xali-s yebda awal. Yemmeslay, yemmeslay armi i d-yewweḍ ɣer baba-s, Salem yemmuten 34 yiseggasen-aya. Isnekker-d iɣsan-is di laxert… »* (*Ass-nni, P.82*)

Il le critique amèrement et il lui récrimine de toute la misère qu'avait connue sa sœur Malḥa quand il s'est immigré en France, puis rejoindre le maquis où il se fut tué par l'armée française. Pour cet oncle, il aurait dû faire comme lui : « *Limer yettaɣ awal, zik ara d-yerkeḍ tamdint* », fuir le village et venir s'installer à Tamdint (en ville), c'est comme si sa vie et celle de sa famille, est gaiement menée.

L'image réelle de la vie que mène la famille de l'oncle Ceɛban est incontestablement misérable :

> *« D wa i d axxam n xali-k ! Aṭas-aya seg wasmi yezdeɣ da. Asmi texla taddart netta ɣer da i d-yerwel : ur yembawel ara sya seg useggas 57. Ad as-tiniḍ lḥuma-aya tuɣ-as adif, yugi ad yeffeɣ sya. Ulac iṭij, ulac azwu. Medden yakk beddlen tanezduɣt (…) netta yezga da (…) Nutni deg sin kecmen. Yezwar xali-s, Muḥend Ameẓyan iḍfer-it. Agnir isulles, ulac deg-s tafat. Γef wakka yettwali agnir mačči n xali-s kan iman-is, yecrek d lğiran-nniḍen »* (*Ass-nni,PP. 80-82*)

Le lieu ou bien le quartier où habite l'oncle de Muhend Ameẓyan est très dégradé ; rues salles, jamais atteintes par les rayons du soleil, manque d'aire, couloir non éclairé, partagé et commun pour tous les voisins :

> *« Mi fukken lqahwa ffɣen. Ṭṭfen abrid usawen, azniq ittak-iten i wayeḍ armi wwḍen kra n tmeddayin di leɛli ugarent adrar (…) Tazribt ur tewwiḍ sin iɣallen di tehri. Sin ma mlalen, ur zmiren ad kken deg-s. Iṭij ɣer-s werğin ur d-yessin abrid, yezga yiḍ yas deg uzal qayli. Yiwet n rriḥa*

turez-asen agerjum, tekkat s aqerru (…) Yesṭebḍeb deg yiwet n txellalt d tazurant, am tinna ttarran i yezgaren(…) Axxam ikad-d d aqdim d aterki i t-yebnan (…) Tawwurt d tawezlant amdan ur ikečč̣em alama yekna. Tiḍwiqin-is ulac deg-sent maḍi, ulac ansi ara tekcem tafukt, ulac ansi ara d-yekcem wezwu. » (*Ass-nni, PP.78-79)*

Ces éléments descriptifs vont tous dans le sens d'exprimer une vie non confortable pour les habitants de cet endroit de la ville d'Alger. Les détails descriptifs usés dans ce passage ont donnés un caractère réaliste de cet espace. Les désagréables odeurs, l'habitat dégradé et l'exiguïté ne peuvent signifier que la misère.

L'insupportable vie de cette famille nombreuse, a poussée le plus jeune des garçons, Reḍwan, à quitter la maison et rejoindre la rue et par la suite s'intégrer dans les rangs des groupes terroristes aux maquis :

« Ddeqs aya seg wasmi i ffɣeɣ seg uxxam ! Deg waṭas yid-neɣ d dderga (…) Tugget n dderga deg wexxam (…) Amɣar yezga gar wallen-iw, yeẓẓel deg tesga n tillas. Ameṭṭreḥ ifuk, mmečč̣en-as akk yiran, amzun d amumad i t-iɣeẓẓan » (*Ass-nni, P. 125*)

« Nekk ass-nni, d afrayan i yennejlan seg-i ! Amɣar ineggez-d ɣur-i yezzwer-iyi-d tiyita. Mi yi-d-yewwet s wummeẓ, akken i d-ters deg-i, nekk neṭgeɣ, tefka-yi tewwurt ɣer berra. Ffɣeɣ axxam, gezmeɣ yid-sen aseɣwen (…) Tameddit n wass, taf-iyi-d berra ddelwiḥeɣ, ulac iswi, yerna tuffɣa n yiḍ ulac, tegdel imi d argelfat. » (*Ass-nni, P. 170*)

Ces deux passages, montrent bien à quel point Reḍwan et sa famille leurs manque un minimum de bien-être, ils subissent l'amertume de la ville, dans un silence absolu. La ville est décrite à tel degré qu'on ne trouve aucune trace de positivité, elle reflète l'agression, la violence et la misère de la vie dans le milieu citadin.

Lezzayer (Alger) ou pour mieux dire la ville d'Alger est présentée comme un espace terrible, menaçant et dangereux pour la vie des enfants et les adolescents.

C'est ainsi que l'enfance de Reḍwan dans le roman *Ass-nni*, de Γilas et les jeunes adolescents vagabondant dans les rues d'Alger dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkečč*em, incarnent la ville de l'égarement, la ville de l'enfance anéantie et perdue. L'espace de la ville dans les romans de Mezdad est à la fois un espace vécu et perçu, soit par les personnages ou par le narrateur qui raconte. De ce fait, la représentation de l'espace urbain est exprimée selon les visions ou les attitudes mentales élaborées dans chaque texte de Mezdad. Le lecteur de cet auteur se rend compte que le rapport des personnages à la ville dans les premiers romans est remarquablement conflictuel, tandis que dans les deux derniers *Tettḍilli-d ur d-tkečč*em et *Yiwen wass deg tefsut*, le conflit se dissipe à travers la multiplication de la spatialité urbaine, c'est à ce propos que M. Gontard écrit : « *La ville reste soumise au personnage et nourrit de son décor la mythologie du héros*. »[1]

Dans le roman *Tagrest uryu*, l'espace de Lḥemmam dessine l'image d'une ville qui compte, parmi tout ce monde qu'elle abrite, des personnes souffrantes à cause de cet espace sordide et malpropre :

> *« Ur newwiḍ ɣer Lezzayer armi negzem nezḍa , nensa yiwen yiḍ di lḥemmam, iḍes ur aɣ-d-yusi seg wakken yegget ubeqqiw : kra yekka yiḍ nekkni nkemmez (…) »* (*Ass-nni, P.41*)

Pour le départ en France, Salem et Rabeḥ avaient passé une nuit dans un Hemmam à Alger, avant de prendre le bateau en destination de France. La description de cet espace est négative, elle accumule un tas de détail sordide sur le climat interne de ce lieu qui entasse des personnes, chacun d'où il est venu, pour passer la nuit dans le Hemmam. Salem et Rabeḥ n'avaient pas pu dormir dans cet espace si vil et repoussant (« forte présence de punaises grouillaient, hurlements nocturnes de certaines personnes, renflouements… »). Cet endroit citadin donne l'image de l'espace de la ville, qui provoque une sorte d'une répugnance et d'un mal-être totale.

[1]GONTARD, M. *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*. Paris : Harmattan, 1981, P. 68

Ces images représentatives de l'espace urbain, sont en réalité un portrait qui peint la vie mondaine, que mènent certains gens ou plutôt des familles à part entiére. Dans ce sens le monde urbain est carrément marqué de négativité.

5. Tamdint (la ville), un espace de débauche et de perte de valeurs

La ville, dans l'œuvre de Mezdad, est le seul espace qui offre au monde la possibilité d'enfreindre la règle commune de la conduite morale, contrairement à l'espace villageois qui sacralise la coutume et qui représente le parfait model de la fidélité ainsi que le respect des valeurs régissant la vie de tout le monde.

À l'époque du colonialisme français, les seuls endroits où il était possible de trouver un marché de prostitution, c' était bien dans les villes :

> *« Imnekcamen rɣan ɣef tlawin-nneɣ, werğin i tent-rwan xersum s wallen. Uzuf alama s tedrimt, yerna di kra imukan kan drusit, di Tmaneɣt neɣ di Leblida. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 105*)

Dans ce passage, le narrateur évoque la ville dans le récit du Caïd Lgaher, comme un lieu de dérèglement au code de l'honneur et aux mœurs. Sauf dans les deux villes Lezzayer (Alger) et Leblida (Blida), que les colonisateurs pouvaient trouver des femmes prostituées, une chose qui n'existe plus aux villages. Le narrateur explique que pendant la colonisation française les soldats n'avaient même pas l'occasion de les savourer avec leurs regards.

Dans la tradition kabyle ou algérienne, l'honneur est au-dessus de toutes valeurs. Ainsi, tout petit déraillement par rapport à ce qu'est reconnu comme constante morale héritée et conservée fidèlement, est considéré comme une pervertie, une perdition nettement exprimée. Dans le code d'honneur traditionnel kabyle, les agresseurs de lois coutumières sont chèrement châtiés, il arrive dans des cas, à l'exemple d'adultère, de tuer la personne qui commettrait cette infraction.

Dans le même roman, la ville se présente comme un espace qui représente un lieu de perte de valeurs et favorise facilement ce genre de dépassement moral :

> *« ...Ma d nek, yella yiwen n uhdum yettrağu-yi !*
>
> - *D lxir kan !*
>
> *Ikemmel ur d-uɣalent wallen-is :*
>
> - *Iḍ-a tağaret-nni-inu, ixeddem wergaz-is, nniɣ-as ma yella wamek ad awḍeɣ ɣur-s, ad tt-id-skikḍeɣ cwiṭ. D nettat iyi-d-yennan. »*
>
> (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P.54*)

En ville, le respect du lien que tissent les gens entre eux ne se présente pas de la même façon comme dans les villages. Au village, les habitants sont tous réunis par des liens forts et solides, par rapport aux espaces urbains, où presque, le seul lien est le partage de territoire, quartier, ou bâtiment. Le lien du sang, caractérise la nature des relations aux seins des villages, ce qui donne plus de fraternité aux membres de chaque village.

Le personnage Γilas qui avait fixé un rendez-vous avec une femme de son voisinage incarne l'individu habitant de la ville, qui a perdu toute valeur en violant les franchises de la maison de son voisin, avec l'approbation de sa femme, actrice d'une infidélité intolérable. Utudert étant un personnage sage, prône à Γilas de revenir dans sa décision, en jugeant cet acte comme immoral et dangereux.

Les propos d'Utudert reflètent la morale d'un individu qui sait respecter sa limite et celle des autres. Cependant Γilas, est séduit, frustré parce que la ville, parfois, encourage, en raison de plusieurs facteurs, ce genre du comportement caractérisant la vie urbaine.

Le personnage Miki, dans *Yiwen wass deg tefsut*, préfère passer son temps en ville pour draguer les filles. La ville est son lieu favorisé pour embêter, sans complexe, les femmes qui passent. Dans son chemin, au centre ville, Miki arrête sa voiture, pour ramener avec lui Briruc et Γilas. Réputé pour sa mauvaise éducation et d'une conduite incorrecte, Briruc hésita de monter dans sa voiture, Γilas intervient et

il le pousse à l'intérieur. Miki essaie de convaincre les deux amis que rejoindre la foule n'est pas une bonne idée :

« D Miki i d-yebdan awal :

- *Anida akka ay arrac ?*
- *Ad naweḍ alama d tamdint*
- *Σni ass-a d tagrawla daɣen ?*
- *Ad naweḍ, ad nẓer amek teddunt tlufa. Ad nekki neɣ ad nferreğ !*
- *Werɛad tecɛifem ! Nniɣ-awen ḍfert ijufar n tullas axir*
- *(…)*
- *(…) qqareɣ-awen ulac am tullas ! Ulac am ijufar. »*

(*Yiwen wass deg tefsut, P.50*)

Miki se passe pour un sage et conseille ces deux jeunes adolescents de courir derrière les jupes des femmes et vivre le plaisir au lieu de rejoindre le mouvement de protestation.

Au village, tout le monde se moque et déteste Miki, car sa conduite et son caractère sont pas acceptés par les repères moraux traditionnels :

« Deg taddart, llan kra, mi d-bedren isem-is, ma qqimen deg ugraw ad kkren. Wid yesɛan imawlan ur tteddun d Miki bu temceṭ deg ufus, yezga yettriḥ d leɛṭer, werğin yexdim deg ddunit-is, tura yezga s tumubil yeddelwiḥ, irennu nwaḍer tiberkani n 3 imelyan (…) Llan wid yeqqaren d kerru i yessekray tameṭṭut-is armi yečču r d idrimen (…) Llan wid yeqqaren d netta i sen-d-yessasayen tasekruri i warrac d yergazen… » (*Yiwen wass deg tefsut, PP.46-51)*

Miki a perdu sa valeur auprès des gens nobles au village, sa mauvaise notoriété le conduit en ville, son espace préféré.

La ville d'Alger, dans *Ass-nni*, est un espace qui, à force du temps, conduit certains Kabyles à oublier et parfois à nier certaines de leurs valeurs traditionnelles

ou villageoises. Ainsi, l'oncle Ceɛban qui n'a pas demandé à sa femme de venir voir son neveu Muhend Ameẓyan, avait étonné ce dernier :

« Muḥend Ameẓyan deg wul-is :

« Uggaɣ yesseḥjab, d tidet ! Ula d xalti-nni ur d-teffiɣ ara ! I yessi-s timeqqranin di 4 yid-sent ? » (…)

- *I xalti-nni, acimi akka ulac-itt, ahat terzef ?*
- *Anida ara terzef akka ? Deg uxxam i tt-tuɣ, ur yella anida ara teffeɣ. Acu tezriḍ di temdint, nekkni s wi, tilawin-nneɣ yiwen ur tent-iẓer, ma ulac ad aɣ-awin lğiran d awal.*
- *Eyyah, ihi d aseḥjeb i tt-tesseḥjabeḍ, yerna nekk ɣileɣ d kra i tt-yuɣen. Yak cerken-aɣ idammen, ahat ulac aseḥjeb gar-aneɣ. »* (*Ass-nni, PP. 83-86*)

Avant de quitter la maison de son oncle maternel, Muḥend Ameẓyan avait demandé à son oncle pourquoi sa tante n'était pas là ? Il lui avait répondu qu'elle est à la maison mais dans la culture de la ville, on ne peut pas laisser les autres voir sa femme, sinon cela devient le sujet des voisins.

Ce comportement a frappé fort dans l'émotion de Muḥend Ameẓyan, qui a été traité de l'étranger dans la maison de son oncle, malgré le lien du sang et de la famille qui existe entre eux.

Dans ce sens, l'oncle Ceɛban a perdu l'une des valeurs les plus précieuses qui caractérisent la vie et les relations entre les familles et même entre tous les habitants de même village.

La ville devient alors un espace de perte de valeurs, un endroit menaçant de la valeur traditionnelle Kabyle.

Dans le roman *Tagrest uryu* et *Iḍ d wass*, l'espace urbain n'était pas évoqué comme un lieu de perte de valeurs, on ne trouve pas de qualification de ce genre, bien au contraire, la ville est le seul espace où les villageois trouvent de multiples

services, ainsi qu'elle est le seul endroit où les gens peuvent trouver leur plaisir : stade, bars, café ...

Conclusion

L'espace de la ville dans les romans de Mezdad est doublement représenté, tantôt il est un espace valorisé, tantôt il est dévalorisé. Tel est, donc, le compte rendu de l'analyse de cet espace dans ce qui précède. Nous avons remarqué qu'il est d'une part un espace qui attire, et d'autre part un espace qui repousse. La valorisation de l'espace urbain vient souvent de son aspect relatif au confort matériel. Autrement dit, c'est l'abondance, la jouissance et le modernisme qui caractérisent les villes qui attirent les gens de plus en plus. De ce point de vue, le village ou l'espace rural est considérablement déclassé, car en dehors des aspects moraux, relationnels, comme les vertus de fraternité, solidarité et la tranquillité d'esprit assurées dans les milieux ruraux, le village est dépourvu de luxe et de prestige.

Ce point sur les espaces citadins dans les romans de Mezdad, nous a guidé aussi à constater que les villes les plus évoquées sont la ville de Tizi-Ouzou, Bejaia et d'une manière plus remarquable la capitale Alger. Dans ce contexte, il nous parait important d'analyser la symbolique de la ville d'Alger dans les romans de notre corpus.

Chapitre V : *Lezzayer (Alger) dans les romans de Mezdad*

Introduction

Lezzayer (Alger), dénomination géographique et toponymique trés récurrente dans l'écriture romanesque d'Amar Mezdad. Cette ville est évoquée dans tous les romans de cet écrivain. Mezdad lui accorde une importance capitale dans tous ses textes romanesques.

Il est à noter que l'auteur préfère de la désigner par son toponyme « *Lezzayer* (Alger) » ou par le vocable caractèrisant son statut politico-administratif, « *Tamaneγt* », qui signifie la Capitale.

Globalement, Lezzayer (Alger) est positivement évoqué. Nous signalons aussi que Lezzayer, n'est pas trop décrite dans les récits romanesques de Mezdad. Cependant, certains endroits sont humblement décrits, à l'instar des ruelles de la Casbah.

Les instances narratives dans ces romans, accordent à Alger l'importance d'un espace à plusieurs représentations, réelles que fictives : espace d'étude, de revendications populaires (Socio-politiques) et espace de vie et de soins médicaux. C'est l'ensemble de ces traits symboliques qui vont structurer la base sur laquelle se construit le raisonnement méthodologique du présent chapitre.

1. Lezzayer : lieu d'étude et de formation universitaire

Les enfants de la Kabylie, depuis la période coloniale, poursuivent leurs études à Alger. Cette qualité d'espace d'études supérieures reste, même après l'indépendance surtout dans les années 70 et 80, et elle le demeure jusqu'à nos jours.

Le lecteur de l'œuvre romanesque de Mezdad constate facilement que la ville d'Alger est représentée comme un lieu d'études par excellence. L'image d'une Alger espace de formation scientifique et universitaire est reflétée d'une manière plus imposante dans les romans *Iḍ d wass*, *Ass-nni* et *Yiwen wass deg tefsut*

Dans le roman *Tagrest uryu*, dont les évènements remontent à la période coloniale, Alger est un espace abordé comme un lieu du passage et d'escale des

émigrants kabyles qui prennent le chemin de la mer pour rejoindre l'autre rive de la méditerrané, vers la France.[1]

Le narrateur dans *Iḍ d wass* raconte que le personnage principal Muḥend Ameẓyan avait refusé d'aller poursuivre ses études à Alger, sa décision de quitter les études avait tourmentée sa mère Malḥa, surtout que son fils était l'un des meilleurs de sa classe, il avait fait un bon cursus et une bonne preuve de compétence pour sa réussite scolaire :

> *«Muḥend Ameẓyan netta, iles cwiṭ kan. Ur yeḥdiq ara maḍi, d ayen i s-yellan deg wul i isawal.Yeɣra armi d asmi i s-ilaq ad yader ɣer Lezzayer , yugi ad iruḥ .Kkes-d akken ur s-tga, teṭṭef-as-d ula d leḥbab, ur yerriẓ deg wawal-is»* (*Iḍ d wass, P. 32*)

D'après cet extrait, Alger était le seul endroit où les kabyles puissent poursuivre leurs études supérieures. Le personnage Muḥend Ameẓyan, en suivant la logique des événements racontés dans les deux premiers romans de Mezdad (*Iḍ d wass* et *Tagrest uryu*) qui rapportent que son père Salem avait été tué sur le champ de bataille pendant la guerre de libération nationale, est né avant l'indépendance de l'Algérie, probablement avant la mort de son père en 1957. Le narrateur déclare dans ce roman que le fils de Malḥa a fait ses études primaires dans son village natal. Après un cursus positif dans ses études Muḥend Ameẓyan décida, sans raison claire, d'arrêter ses enseignements, malgré que sa mère ait tout fait pour le convaincre de revenir dans cette mauvaise idée. Le narrateur mentionne qu'il était prévu, tout comme pour tous les autres étudiants de la Kabylie de cette époque là, que le fils de Malḥa aille poursuivre ses études à Alger.

Dans le même roman, le narrateur semble tout connaitre sur le personnage Lxewni, il relate en dressant son portrait et ses qualités morales :

> *« Lxewni ur d menwala. Yal awal ara d-yini s wazal-is. Yeẓra acu d-yeqqar. Γur-s yeswa umeslay. Lxewni yeɣra armi yecɛef, ɣur-s agerdas n leḥsab, di temdint n Lezzayer i t-id-yeqleɛ , asmi akken teswa tɣuri,*

[1] *Tagrest uryu*, P. 41

mačči am tura, wigi i d-suffuɣen ur ẓrin anida ara ffɣen, ama s trumit ama s taɛrabt.» (*Iḍ d wass, P. 109*)

Ici, le narrateur se focalise sur le coté intellectuel, le caractère de sagesse et le niveau d'étude supérieure du personnage Lxewni. Ce personnage central du roman *Iḍ d wass* est, selon le narrateur, une figure charismatique très rare, et surtout il soigne bien ses mots quand il se met à parler, car pour lui la parole est valeureuse. Lxewni est diplômé en science de comptabilité, son grade de licence a été délivré par l'université d'Alger, quand les études étaient bien valorisées et de véritable qualité, contrairement à la situation dégradée des enseignements assurés, ainsi que les diplômés qui manquent aux compétences diverses dans ces dernières années. En ce sens la ville d'Alger est, pour les générations précédentes, un bastion de savoir et de formation intellectuelle de haut niveau.

Aussi positivement abordée, Alger, étant espace d'étude, reflète un aspect réaliste du cadre spatial de la littérature romanesque de Mezdad, il est non seulement préoccupé par l'événement qu'il mette en fiction, mais il est aussi engagé de peindre un vécue de la société kabyle des années qui suivent juste après à l'indépendance de l'Algérie.

Dans la même démarche narrative Mezdad revient avec les mêmes personnages du roman *Iḍ d wass* pour construire la trame narrative de son roman *Ass-nni*. Muḥend Ameẓyan et Lxewni sont des personnages piliers dans ce texte qui raconte leur amitié brisée par l'arme fatale du terroriste Reḍwan à la sortie de l'usine.

Alger dans ce texte est une configuration spatiale importante, le narrateur ne manque pas de mentionner cette ville comme un lieu de formation universitaire et intellectuelle pour les anciens étudiants kabyles. Dans un dialogue Lxewni invite Muḥend Ameẓyan à un rendez-vous prévu entre un chef d'un parti politique et ses militants dans une salle du théâtre et il lui fait apprendre que ce chef de parti était l'ami de son frère ainé Udem n tmenǧert, immigré depuis plus de 20 ans en France puis au Canada :

« Aqerru yessen dada-k, d imeddukal. Akken i ɣran di Lezzayer. » (*Ass-nni, P. 142*)

Dans ce petit extrait Lxewni, narrateur intradiégétique, évoque Alger comme un lieu d'étude où le chef politique de ce parti et le frère de Muḥend Amezyan avaient fait amitié et connaissance. À travers ces personnages (Lxewni, Udem n tmenǧert et le chef du parti) qui avaient fréquenté Alger pour le besoin des études supérieures Mezdad nous reflète une image qui fait de la ville d'Alger un pôle spatial de savoir et de la formation intellectuelle pour la jeunesse kabyle de la période postindépendance.

Alger, dans les deux dernières publications romanesques de Mezdad , *Yiwen wass deg tefsut* et *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, est également un espace dans lequel des événements se sont déroulés. Le romancier de *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, plus que dans les autres romans, configure la ville d'Alger comme espace central. C'est à partir de la maison d'Utudert et celle de ses beaux parents, de son bureau du travail, du cabinet de Dr Legziri, du palais de la justice, et de la ville d'Alger et ses rues d'une manière générale, que le narrateur dans ce roman raconte les détails de la vie de ce personnage principal.

Avant qu'elle devienne un lieu de vie conjugale, Alger était un lieu d'études universitaires pour Utudert et ses amis, un lieu d'activités culturelles et d'amitié. Puis après la fin des études, ces amis avaient préféré de y s'installer pour travailler. À vrai dire, le roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* est un récit de la ville d'Alger et c'est à partir de cet espace que cet écrivain développe plusieurs thématiques, en chargeant son narrateur de nous raconter des événements importants et qui constituent la trame narrative de ce texte romanesque.

Ainsi, on peut lire l'exemple suivant qu'on trouve dès les premières pages de ce roman :

« Yaf axeddim di tmaneɣt. Netta d imeddukkal-is n tɣuri, yemqarab wanida xeddmen (…) » (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 23*)

« Tamaneɣt » est le mot désignant la capitale Alger dans la langue amazighe, ici le narrateur précise clairement que ces jeunes kabyles (Utudert, Beẓẓi et Sɛid) avaient fait leur études ensemble et ils habitent et travaillent dans des quartiers proches, à Alger.

Représenté comme étant espace de formation universitaire, Alger est une capitale qui englobe plusieurs universités dans diverses spécialités. Le narrateur dans ce roman signale, dans plusieurs contextes narratifs, que Utudert et ses amis avaient étudié à Alger. Il raconte leurs souhaits quand ils étaient étudiants (Chapitre 24) et leurs visites de temps à autre au village natal d'Utudert en Kabylie, le narrateur déclare que :

> *« Taddart-a kan-tt-id yakan asmi qqaren di Lezzayer »*
> (Tettḍilli-*d ur d-tkeccem, P. 132*)

Ce passage est une phrase introductive du chapitre 24, intitulé « *Taddart-a, kkan-tt-id yakan »* . Le narrateur évoque Alger comme un espace qui a déjà accueilli Utudert et ses amis pendant leurs cursus d'études universitaires. Il met en relation la visite extraordinaire de ces deux amis d'Utudert dans son village, avec celle qu'ils ont déjà rendu autrefois, quand ils étaient à la faculté, à Alger.

Avec fierté Frawsa, la veuve de Lxewni, fait apprendre à son fils Γiles que son père avait étudié à Alger, le narrateur dans *Yiwen wass deg tefsut* rapporte ses mots et il relate comment elle était très sévère avec son fils unique :

> *« Ma d Γilas ilaq ad yekker imi yemma-s tezga tneğğeɛ deg-s : " Amek medden teddun ɣer sdat, kecc tebɣiḍ ad tt-id-tawiḍ tamendeffirt ? Asmi yeqqar baba-k di Lezzayer, medden mazal-iten kkaten bi-xfeḍ γef teḥsirt ! Ass ideg ulac leqraya, argu tafsut, ma d ussan-nniḍen, ulac akellex, zik zik ara tekkreḍ" »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 33*)

Ce discours de Frawsa montre la valeur estimable des études faites à Alger, espace distinctement valorisé alors qu'il est le lieu de connaissance scientifique. L'intervention discursive de la maman de Γiles s'inscrit dans une perspective de motivation de son fils pour qu'il fasse très attention à ses études en le rappelant des

exploits de son père assassiné. Dans cette perspective Alger est mise en valeur en tant que espace d'étude supérieure.

Puisqu'elle est la capitale, Alger est pour les personnages de Mezdad un lieu d'assurance de continuité d'intérêts. D'après cela cet espace est séduisant car en premier lieu il est un endroit de savoir et en second lieu un espace du travail et d'avenir.

2. Lezzayer : espace de revendication et du conflit sociopolitique

Alger est la capitale où siègent le gouvernement et les instances législatives de l'Etat algérien. Tous les organismes administratifs et politico-économiques de l'Algérie se trouvent à Alger. L'importance de cette ville fait de cet espace le lieu à partir duquel Mezdad explose l'expression de la revendication du peuple algérien.

Le thème de la revendication démocratique est abordé comme un souci de la classe intellectuelle dans le roman *Id d wass*. Le narrateur raconte qu'avant de quitter le pays, le frère de Muḥend Ameẓyan était étudiant à Alger. C'est à cette période de l'université qu'Udem n tmenǧert luttait pour la liberté :

> *«Gma-s d weltma-s, ddeqs ur ten-yeẓra. Amezwaru atan iban webrid-is, yelha-d d ubarar-is. Akken qqaren, isuḍ-as tikkuk di tmeẓẓuɣt . Yewwet ddunit s rkel.Yezzi alami yeɛya di Lezzayer , isuɣ tagrawla, isuɣ tanemla, isuɣ tilleli armi yebbeḥbeḥ . Yiwen wass iṭṭef tabeyyit. Seg wassen, ur d-ikad wudem-is »* (*Iḍ d wass, P. 25*)

Il faut noter que le personnage Udem n tmenǧert, malgré qu'il soit une figure familière pour le lecteur des romans de Mezdad, mais il n'assume pas des rôles principaux dans cette œuvre romanesque. La fonction de ce personnage intervient plus souvent dans les récits analeptiques qui racontent des faits relatifs à une situation narrative bien précise dans le roman. Ainsi dans le passage cité, ci-dessus, le narrateur dans le chapitre 2 du roman *Iḍ d wass*, était entrain de raconter les premiers jours du travail de Muḥend Ameẓyan à l'usine, son problème d'insomnie pendant les nuits d'hivers et la façon dont il profitait de sa journée de week-end.

Dans ce détail narratif sur ce personnage principal, le narrateur revient sur la vie d'enfance de Muḥend Ameẓyan avec son père Salem, avec sa sœur et son frère ainé qui a eu une enfance difficile et ses années de lutte à Alger et en fin son départ pour l'exil. C'est dans ce contexte que la ville d'Alger a été mentionnée comme espace de revendications démocratiques, champs de lutte pour la liberté d'expression. Et tout en croyant en révolution et à la lutte sociale, ce personnage assoiffé de liberté, au bout du compte il fuit l'Algérie.

Mezdad dans son troisième roman titré *Ass-nni* évoque le thème de l'assassinat politique de l'ancien président de la république, Mohamed Boudiaf. Le narrateur frôle ce sujet politique en rapportant le dialogue entre Muḥend Ameẓyan et son collègue Lxewni. Ce dernier en dialogant avec Muḥend Ameẓyan, essaie de le calmer suite à son inquiétude pour sa femme transférée à l'hôpital pour un accouchement difficile. Dans cette manifestation discursive, le personnage Lxewni s'adresse à Muḥend Ameẓyan:

> *« - Tesliḍ neɣ werɛad ? Agguren-a i d-itteddun ad aɣ-ḥwiğen akken ma nella !*
>
> *- Anef-iyi , nekk ussan-a aql-i lhiɣ d lhemm-iw ! Acu daɣen ara d-tarwem ?*
>
> *- Tura cwiṭ 2 iseggasen seg wasmi nɣan aselway. Ilaq ad as-ngerrez timesbanit di Lezzayer, ad nsuɣ : « Anwa yenɣan aselway ?*
>
> *- Γileɣ winna i t-yenɣan, ṭṭfen-t neɣ aha ? – D lexyal kan i ṭṭfen. Nekkni nebɣa ad nẓer anwa i t-id-yesrekkcen fell-as. »* (*Ass-nni, P. 37*)

La mort de Boudiaf, figure et personnalité historique et ex-président de l'Algérie, fut le pire des scandales dans l'histoire des assassinats politiques en Algérie. Dans le cadre des préparatifs pour une action politique qui consiste à revendiquer justice dans l'affaire de l'assassinat de Boudiaf, le personnage Lxewni dans ce texte, envisage qu'il faudrait sortir dans une manifestation à Alger.

Chapitre V : Lezzayer (Alger) dans les romans de Mezdad

L'évocation de la ville d'Alger comme terrain pour exprimer la forte insistance du peuple algérien et son désir de savoir la vérité sur l'assassinat du présidant de la république en 22 juin 1992 à Annaba, reflète décidément l'importance politique de cet espace.

Alger, étant capitale de l'Algérie, est interpellée pour qu'elle soit la destination de tous les protestataires qui cherchent à manifester une action politique, se soulever contre une décision du pouvoir ou pour réclamer un droit quelconque. La ville d'Alger est, en ce sens un espace important pour ce genre d'action, et en plus c'est un lieu qui englobe toutes les instances stratégiques du pouvoir décisionnel : palais du gouvernement algérien, résidence des personnalités politiques algériennes… toutes ses qualifications inspirent cet écrivain pour choisir Alger pour exploser certains thèmes sensibles dans son texte et de là il peint un portrait réaliste de la ville d'Alger, en tant qu'espace de tout mouvement populaire.

Alger dans les romans de Mezdad est une configuration spatiale qui relève d'un choix stratégique de cet écrivain pour rendre compte de certaines réalités historiques et idéologiques qu'avait connue l'Algérie dans son histoire. C'est dans le roman *Ass-nni* que Mezdad aborde des thèmes qui touchent à la mutation socio-idéologique dans l'Algérie des années 90, tout particulièrement au sujet du terrorisme et de l'assassinat politique du Président de la République Mohamed Boudiaf.

Ce détail narratif dans lequel est mentionnée cette tragédie historique de l'Algérie des années de la décennie noire, raconte en vérité le quotidien dans lequel a été conduit le pays depuis les premiers temps juste après l'indépendance. La décennie brulante, la peur et la violence dans laquelle avait été plongée l'Algérie, était certainement le résultat du conflit politico-idéologique entre les partis du pouvoir politique de l'époque et les militants du FIS[1]

La revendication populaire pour connaitre la vérité sur l'assassinat de Boudiaf et les responsables de ce crime manifeste clairement la volonté du peuple algérien

[1] F.I.S : (Front Islamique du Salut), Parti politique de tendance islamique, créé en Fevrier 1989, dissous en Mars 1992.

ainsi que la position de l'auteur qui sont assoiffés de justice et qui rêvent de voir un jour une Algérie de droit, des libertés et surtout du progrès et de paix. L'auteur dans ce cas, n'hésite plus à pointer son doigt sur la totale responsabilité du régime politique en place qui était à l'origine de la violence, de la cruauté et de la mort gratuite des Algériens.

En présentant Alger comme un lieu de combat politique et de soulèvement populaire pour le changement, le narrateur valorise le cadre spatial de cette ville surtout lorsqu'il traite le statut de la femme kabyle et son rôle quasiment absent dans toutes les formes de la vie politique en raison de la tradition. Dans un bilan critique et comparatif sur la place de la femme dans le parti dont Lxewni et Muḥend Amezyan font partie et un autre parti, qui d'après ce dernier, semblerait plus conservateur dans son idéologie envers la femme, le personnage Muḥend Amezyan raconte que pendant une assemblée de son parti, qui prône la démocratie, l'égalité des sexes et l'anti-intégrisme aucune femme n'était présente, alors que lors d'une manifestation organisée par un parti qui s'oppose aux principes de liberté de la femme, le sexe féminin avait participé remarquablement dans cette marche à Alger. Il précise :

> *« Walaɣ di Lezzayer timesbanit-nni xedmen ilindi di tegrest.»* (*Ass-nni,P. 136*)

Le narrateur de Mezdad, en cette perspective, est en train de nous confirmer que Alger , dans sa représentation sémiopoétique, est l'espace sur lequel, et où se tienne la lutte pour arracher les droits du peuples algériens, une symbolique bien ancrée dans l'imaginaire collectif du peuple algérien.

Alger, depuis les temps les plus reculés dans son histoire, avait été la scène du théâtre de plusieurs conflits politico-idéologiques. Les conséquences du conflit entre le pouvoir politique de la période dite décennie noir et le FIS, un parti islamique dissous, étaient désastreuses pour le peuple algérien. À partir de la ville d'Alger, Mezdad revient dans ce texte romanesque sur le sujet du terrorisme, qui a fait payer aux Algériens des rivières du sang. Le narrateur évoque la région algéroise en déclarant :

> *« Terwi tmurt, dayen ur iqebbel leɛqel, tamdint n Lezzayer tengelwa. Teɣli-d rriba ɣef medden tugar tinna n l'OAS. Medden ɣellin deg izenqan, argaz tameṭṭut. Tfukk leɛnaya, ur teẓriḍ anwa ara k-yenɣen. Ulac attkal di lğar, ulac attkal deg imeddukkal uxeddim : win akked teččiḍ tagella d lmelḥ d netta ara d-yezwiren ɣur-k. Wigi ineqqen tura, werğin zgilen yiwen. Win zennden anagar ass-nni. S tyita n lmut i kkaten. »* (*Ass-nni, P. 143*)

C'est tout le pays qui avait été bouleversé, d'après cet extrait. La ville d'Alger est peinte comme un univers dangereux, alerté. Dans le roman *Ass-nni*, la ville d'Alger représente l'une des villes algériennes où le terrorisme, provoqué par l'idéologie djihadiste, avait frappé fort pendant les années de cette période brulante.

Dans cette époque là, Alger était une ville en plein de crise et du conflit politique, notamment entres ces partis qui se proclament démocrates et les partis à tendances islamiques, notamment le FIS (Le front islamique du salut, né en 1989 sous l'initiative de Abassi Madani et Ali Belhadj, dissous en 1992).

Le romancier, à partir de l'espace de la ville d'Alger, aborde un aspect de l'histoire contemporaine de l'Algérie, et le dérapage idéologique du FIS, qui a fait plongé le pays dans une marre du sang qui restera graver à jamais dans la mémoire collective algérienne. Le narrateur dans ce petit extrait, considère que ce génocide fratricide est beaucoup plus dévastateur que celui qui avait été commis par l'OAS (organisation de l'armée secrète, clandestine, créée le 11 février 1961 pour la défense de la présence française en Algérie, une organisation terroriste à grande échelle) à l'époque coloniale. À cet égard, Alger représente non seulement un lieu de lutte d'un point de vue positif, mais elle est aussi un espace d'insécurité et de menace. À vrai dire, le roman *Ass-nni* incarne non seulement la ville d'Alger étant espace violent, mais c'est tout le texte de ce roman qui raconte la tragédie dans laquelle a été plongée l'Algérie, à travers des espaces de la barbarie et de la cruauté. *Ass-nni* est le roman d'une Algérie qui a été immergée tout entièrement dans les horreurs des massacres individuels et collectifs.

La fin du roman *Ass-nni*, nous rapporte aussi un événement historique dans l'Algérie des années 80. Mezdad, dans ce texte revient sur les événements d'octobre 1988, à travers la ville d'Alger, un espace qu'on qualifie de lieu de revendication politique du peuple algérien. On lit :

> *« Taqaɛet-imeγnasen teccur d lγaci, aglaf n medden i d-yeγlin fell-as. Tugget deg-sen d ilmeẓyen, neγ d arrac maḍi. Aten-ad uγen annar yuγal d ayla-nsen. Tama ufella, kra yelmeẓyen ulin sufella n tkerrust ttmeslayen i medden. Mi yessusem yiwen, wayeḍ ad yeqqar :*
>
> - *Neɛya, a medden, neɛya di lmizirya.*
>
> - *Neɛya deg usummer, deg tuṭṭfa n leḥyuḍ.*
>
> - *Neɛya di lbaṭel, neɛya deg yeqjan yeccan amur-nneγ.*
>
> *(...) »* (*Ass-nni, P. 166*)

Dans ce passage, le narrateur désigne avec précision le lieu qui a été le cadre spatial des manifestants pour exprimer leur colère sur la situation sociale de la jeunesse algérienne de cette époque-là. Des jeunes dans leur majorité, à partir la place des martyrs en plein ville d'Alger, un encrage très symbolique, revendiquent le droit au travail, une vie digne, justice et démocratie.

En effet, Alger, était pendant la période coloniale le lieu des manifestations du peuple algérien pour son indépendance, la place des martyre est en ce sens un choix représentatif pour l'auteur de *Ass-nni*, pour évoquer le malheur du peuple algérien même après son indépendance.

3. Lezzayer : lieu hospitalier

L'évocation de la ville d'Alger ne se limite pas à l'espace d'étude et de revendications sociopolitiques dans les romans de Mezdad. Dans sa première publication romanesque en 1990, Mezdad focalise sur le rôle qu'avait joué la ville d'Alger dans la formation universitaire des jeunes étudiants kabyles, d'ailleurs c'est

la fonction dominante de cet espace dans ce récit. À cet aspect, s'ajoute aussi, une autre valeur particulière caractérisant la ville d'Alger : lieu des soins médicaux.

Le traitement spatial qui consiste à représenter la capitale algérienne d'un point de vue hospitalier et de traitement médical des personnes malades, se reflète précisément à travers le personnage Taher uRabeḥ. L'auteur de *Iḍ d wass*, pour un éclairage de la vie quotidienne et familiale de la catégorie des travailleurs algériens des années 70, charge son narrateur pour raconter la vie difficile de l'un de ses personnages principaux. Il relate :

> *« Taher uRabeḥ seg wasmi i s-d-wwin yelli-s n xali-s ur yufa iman-is. Rnan ɣur-s 3 warrac. Amenzu yedder ur t-yuɣ wara, isefraḥ. Ma d sin ineggura, ttawin-d yid-sen sawraɣ.Yiwen deg-sen armi i t-wwin ɣer Lezzayer beddlen-as akk idammen-is, tudert yedder acu ixuss aṭas, yuɣ-itent di leɛqel-is. »* (*Iḍ d wass, P. 43*)

Comme il est mentionné dans ce passage, l'hôpital dans lequel l'on avait sauvé la vie de l'un des fils de Taher se localise à Alger. Ce n'est pas par ce qu'il n'existe plus d'hôpitaux dans la région kabyle, en l'occurrence la ville de Tizi-Ouzou, pour que ce personnage puisse soigner son enfant, mais plutôt et nécessairement par le fait que Alger, la capitale, est mieux disposée d'hôpitaux bien équipés. Depuis la colonisation française jusqu'à nos jours, Alger demeure la destination des kabyles pour les soins médicaux. Alger se présente pour ainsi dire, comme un lieu sauveur, qui permet aux malades, dans les cas d'urgences, de retrouver leurs santés et espoir de guérison.

Venons au dernier roman, *Yiwen wass deg tefsut*, on peut aussi repérer que la capitale, Alger, est évoquée en rapport avec la disponibilité des structures médicales et le développement du système de santé.

La fin de l'histoire du roman *Ass-nni* était tragique. À la porte de la sortie de l'usine, Muḥend Ameẓyan et Lxewni furent attaqué par Reḍwan, terroriste dont les origines sont Kabyles, chargé de tuer les personnes jugées et condamnées à la mort. Sur place, après l'attaque de Reḍwan, Lxewni ne respire plus, ce terroriste lui a ôté la

vie, quant à Muḥend Ameẓyan, il a été gravement touché. La suite de cette histoire est racontée dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*, après 9 ans depuis la publication de *Ass-nni*. Le personnage narrateurs Muḥend Ameẓyan précise, que ce jour-là, la balle sortant de l'arme de Reḍwan avait pénétrée sa tête. En urgence, ils l'ont évacué à l'hôpital de Tizi-Ouzou et par la suite à Alger pour des soins plus intenses :

> *« Nnan-iyi , makken ɣliɣ, anagar Ɛumer i d-yuzzlen ɣur-i. Nnan-iyi , yeddem-iyi si tɣerḍin, yezzuɣer-iyi, iger-iyi ɣer tumubil, iɣawel ɣer sbiṭar. Nna-iyi, ccwi kan d azizwu, iberdan serrḥen. Nnan-iyi, ur qqimeɣ ara aṭas dinna, wwin-iyi ɣer sbiṭar n tmanaɣt .»* (*Yiwen wass deg tefsut, P.131*)

Le personnage Muḥend Ameẓyan, narrateur intradiégétique, dans cet énoncé narratif, miroite l'un des aspects réalistes du cadre spatial de l'action romanesque des personnages de l'écrivain Amar Mezdad. IL faut signaler que l'inscription des actions du récit dans un espace bien déterminé lui signe une représentation significative. L'espace romanesque n'est pas seulement l'étendue ou pour mieux dire, le lieu qui permet aux personnages de se mouvoir ou à l'action de se dérouler, mais aussi il est un élément qui fonctionne au profil de l'authentification de la fiction.

Dans ce sens, Mezdad est un écrivain qui construit la trame narrative de ses romans dans des lieux toponymique, connus et faciles à repérer. Sur le plan symbolique et sémantique, c'est pour cela qu'une configuration spatiale qui consiste à donner les noms des lieux, joue un rôle de plusieurs points de vue. À ce sujet H. Mitterrand confirme que : « *Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuit la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigüe, associé est vrai.* »[1]

Pour l'auteur, tout comme pour le lecteur, le nom de lieu où se déroule l'action d'un récit romanesque facilité donc le travail de l'authentification de la

[1] MITTERAND. H. *Le discours du roman.* Paris : PUF, 1980, P. 194

fiction et aussi il agit directement sur les aspects référentiels dans le roman et ses critères de crédibilité.

Aussi dans les romans de notre corpus Alger, étant pôle spatiale dans lequel évolue le récit dans chaque texte romanesque, Mezdad se contente des événements qu'il a déployés dans cet espace que de le mettre en description. Alger dans les romans de cet écrivain n'était pas décrite dans sa globalité, le seul endroit auquel Mezdad accorde plus d'intérêt en termes de détail descriptif, comme nous l'avons déjà signalé, est les rues de la Casbah et l'entourage où elle est située la maison du personnage l'oncle Ceɛban dans le roman *Ass-nni*.

Conclusion

Dans l'ensemble, Alger, dans l'œuvre de ce romancier, est présentée positivement. Il est non seulement un espace démographiquement congestionné, vie pleine de bruit, mais un espace d'étude, de revendications sociales et politique, de soin et de santé et ainsi de travail et de vie.

Lezzayer (Alger) du fait qu'elle est Tamaneɣt (la capitale) de l'Algérie, est sans doute une ville de grande importance pour tous les Algériens. Aussi, elle est une ville qui a occupée une place primordiale dans la littérature algérienne de différentes expressions : française, arabe et amazighe.

Nous signalons, également, que pour atteindre la capitale Alger, Mezdad inscrit ses personnages dans un mouvement constant, entre leur village natal et cette ville qu'ils cherchent pour des besoins que nous avons cités ci-dessus. Alger, pour les kabyles n'est pas la seule destination qui les éloigne de leur espace natal dans les textes romanesque de cet écrivain. Partir loin de chez-soi, pour une ville dans son propre pays ou dans un autre pays d'accueil, est aussi une caractéristique chez le personnage mezdadien.

Ainsi, l'espace d'exil, ou pour mieux dire partir loin dans un pays étranger, se lit d'une manière répétitive dans chaque roman de cet écrivain, ce qui attire vraiment

notre attention. Nous allons, dans le procain chapitre, focaliser notre analyse sur la charge symbolique des espaces d'exil dans les romans de notre écrivain.

Chapitre VI : *La représentation de l'espace d'exil*

Introduction

Dans ce chapitre, nous entamons l'étude d'un autre type d'espace dans les romans de Mezdad. Nous allons étudier l'espace d'exil, son évocation dans chaque texte et sa signification symbolique qui se reflète à travers les images que Mezdad propose dans ces récits romanesques. Nous avons signalé, dans la partie que nous venons de terminer, que le mouvement des personnages dans l'écriture romanesque de Mezdad est inscrit à travers le passage d'un lieu à un autre, de son propre village à une ville proche ou lointaine, de la frontière d'un pays à un autre, d'un espace d'origine à un espace d'accueil, celui d'exil.

Ainsi, les mots « Lγerba », « Aγrib », « Inig » apparaissent récurremment dans les textes romanesques de cet écrivain, notamment dans les deux premiers romans, *Iḍ d wass* et *Tagrest uryu*, publiés en 1990 et 2000.

L'usage des termes « *Lγerba* » et « *Inig* » dans les romans de notre étude mérite, en prime abord, une précision dans le sens que désigne chacun d'entre eux. Pour le mot « *Inig* », il signifie l'action ou le fait de partir à un espace géographiquement loin de la Kabylie, dans d'autres territoires nationales, et surtout en direction des pays étrangers, tout particulièrement vers la France. En ce sens « *Inig* » est l'équivalent du mot « *émigration* ». Quant au mot « Lγerba », il représente toute situation, qui engendre chez le personnage, le sentiment, d'être loin de chez soi, de la famille, du pays, dans un lieu identifié autre que le mien, à l'instar de la France.

L'exil, dans l'écriture romanesque de Mezdad s'exprime, d'abord, à partir des personnages qui l'ont vécu, suite à un passage de toute frontière qui les éloigne de leur Pays, dans des lieux dits d'exil. Dans la tradition iroquoise[1] celui qui s'éloigne de son pays n'a plus de pays :

[1] Selon Wikipédia Les Iroquois (ou *Haudenosaunee*) connus aussi par l'expression Cinq-Nations ou *Cinq Cantons* ,comprennent effectivement cinq et puis plus tard six nations amérindiennes de langues iroquoiennes vivant historiquement dans le nord de l'État de New York aux États-Unis, au sud du lac Ontario et du fleuve Saint-Laurent.

> *« Un vieux proverbe iroquois dit : « Qui quitte son pays n'a plus du pays. Parce qu'il a deux pays : son ancien pays et son nouveau pays. » La plupart des personnes entrainées dans l'odyssée de l'émigration, vérifient la douloureuse exactitude de ce dicton. Une fois installées dans le foyer d'accueil, elles éprouvent à la fois un sentiment de perte et d'anxiété, d'imputation et de greffe, de manque et d'inquiétude. L'ancien est perdu et le neuf n'est pas acquis. »*[1]

En effet, l'exilé est entre deux états d'âme : la nostalgie envers son pays d'origine et la non-appartenance à son nouveau pays de vie.

Étymologiquement, le mot « *Exil* » est d'origine latine, il vient du mot « *Exilum* », qui signifie littéralement *« Hors d'ici »*, « *Hors de ce lieu* ». Selon V. Linhartovà, il implique, donc l'idée d'un lieu privilégié parmi tous, d'un lieu idéal et sans pareil.[2]

Pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait, nécessairement, migration, qui se définit, à son tour, par le fait de l'existence de « déplacement *de populations qui passent d'un pays à un autre pays pour s'y établir* »[3]. De ce point de vu, le rapport entre l'émigration et l'exil est d'une remarquable profondeur, ils se confondent justement dans l'arrachement des hommes à leur terre maternelle et le passage d'un « *ici* » à un « *ailleurs* ». À ce propos, J. Mounier écrit : « *Pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et en conséquent, échange, confrontation.* »[4] . Dans cette perspective, l'exil est engendré par la perte des lieux de l'origine, par l'éloignement d'un espace à qui l'on ressent l'appartenance.

Dans l'ancien Français, l'exil signifiait la *« misère »*, selon N. Huston, il précise aussi que les psychologues associaient cette notion à la situation comme dans

---

[1] RAMONET, I, *« Voyages sans retour », in* Le Monde Diplomatique. Manière de voir, Paris, mars-avril 2002, n° 62 (Hors série) *« Histoire(s) d'immigration »*, P. 6

[2] LINHARTOVA, V, « *Pour une ontologie de l'exil* », in *L'Atelier du roman*, Paris : Arléa, Mai 1994, P, 128.

[3] Le nouveau Petit Robert, 2000, article « *migration* », P .1578

[4] MOUNIER J et All. *Exil et littérature*. Grenoble : Ellug, 1986, P. 293.

la naissance où nous nous sentons exilés, d'être séparés de notre mère.[1] De son coté, A. Giovanonni, associe la distance qui sépare la terre mère et l'espace de destination, à la perte et à la nostalgie :

> *« Le déplacement, la distance par rapport à ce que nous appelons un référent-origine qui peut être un état, une terre, un pays, une nation, un peuple, une religion, une langue, ainsi que le sentiment de perte et de nostalgie lié à cette distance. »*[2]

L'exil est, en ce sens, multiforme, aussi il est dû à l'absence des éléments qui définissent les identités des êtres : langue, pays, nation, religion… Dans ce cas l'exil est senti par plusieurs personnages principaux de l'œuvre romanesque de Mezdad.

L'étude des espaces d'exil dans les romans de Mezdad nous a révélée, justement, que la notion d'exil est représentée à partir les personnages qui ont pris le chemin de l'émigration, volontairement ou sous l'ordre des contraintes de formes multiples. Aussi, l'exil, d'une manière générale, est associé à la vague d'émigration kabyle et algérienne vers la France. L'espace d'exil s'oppose à l'espace de la terre natale dans les romans de Mezdad, car le foyer, le lieu du travail, le pays d'accueil des migrants n'a jamais été un espace heureux.

Traditionnellement, l'exil dans la société kabyle, est maudit, par les personnes qui l'ayant vécu ou par les siennes qui l'ayant aussi subi à traves l'exilé. L'exil est maudit parce qu'il est associé, d'une manière ou d'une autre, à l'égarement, l'instabilité, l'ennui, le manque, la souffrance ou à d'autres phénomènes indésirables dans la société kabyle. À cet effet, nous nous sommes posé des questions à propos de la thématique d'exil dans l'œuvre romanesque de Mezdad. Plus précisément sur ce que représente l'espace d'exil dans les romans de cet écrivain ?

---

[1] HUSTON, N, « *Exil à la frontière des langues* », in Cahiers de l'Université d'Artois, réunis par Esther Heboyan-De Vrie, Actes du 19 Novembre 1999 à Arras, Artois Presses Université, 2001, Arras, P. 09

[2] GIOVANONNI , A(dir). *Ecritures de l'exil*. Paris : L'Harmattan, Col. *Espaces Littéraires*, 2006, P. 43.

Dans le roman *Tagrest uryu*, le narrateur raconte que les personnages Rabaḥ et Salem ont pris le chemin d'exil depuis la fleur de leur âge :

> *« Akken kan yewweḍ d ameksa, yeddem tabalizt-is akk-in (...) akken id yuɣal seg yinig amezwaru (...) Ferḥen aṭas s weɣrib id-yuɣalen. »*

> *« Ihi inig-nneɣ amenzu akken i t-nbubb . 7 iseggasen nekkni deg yiwet n tmurt i nettegririb. Nekcem ɣer lmina di Lile . Aɣrum arzagan, ussan iberkanen, uḍan imellalen, rriḥa n buḥmum tezga ɣef yimi, aram-ines izeggir ɣef yiles, takka-ines , anida teddiḍ tella. »* (Tagrset *uryu, PP. 23-46*)

Le narrateur intradiégétique – Rabeḥ – raconte leur premier départ pour l'exil, qui a duré 7 ans, jusqu'à leur retour directement aux maquis pour combattre le colonialisme, qui les avait accueilli bien avant la guerre des années 50 :

> *« Si fransa kan id d-yerra ɣer umadaɣ, qbala, ur yerzi ɣer wexxam armi zrin wussan. »* (Tgrest *uryu, P. 13*)

La France, est le pays d'exil et de résidence de Salem pendant la période de l'avant guerre des années 50. Après le déclanchement de la guerre d'Algérie, Salem, le personnage principal du roman *Tagrest Uryu,* avait quitté la France pour rejoindre les maquis et combattre l'ennemi français à coté de ses frères Kabyles. En quittant la France Salem et son ami Rabeḥ se sont dirigés directement aux maquis portant les armes, sans informer leurs familles ni les mettre au courant de leurs retours et sans même passer les voir, après tellement de longues années d'exil.

La communication de l'espace dans le projet d'écriture de Mezdad présente dans chaque roman la France comme un lieu d'exil. Dans *Iḍ d wass* et *Ass-nni*, l'exil se définit même à partir des espaces du territoire national, ainsi qu'à partir des pays étrangers à l'instar du Canada et de la Tunisie.

À l'poque coloniale, travailler dans les fermes chez les colons, loin de chez soi, est une forme d'exil pour la famille Kabyle :

> *« Aḍu n lγerba akka iγ-d-ğğan de3wessu imezwura-nneγ. Mi s-d-neqren cwiṭ n claγem ad as-aγen takustimt d tbalizt, ruḥ ad tzedmeḍ lullu, a mmi-s n tmeṭṭut » « lγerba-ya mačči n wass-a, mačči n yiḍelli. D taqdimt n lqedma - wa ittağğa-tt-id i wa (...) Amezwaru i d-yettawi baba-s n jeddi-s, icrek deg uzaγar γer ukulun. Iferres-as, ikerrez-as, yesserwat-as. Yettnulfu-d kan mi tekfa tyerza (...) Jeddi-s, nettat tecfa-yas-d cwiṭ asmi it-id-iwin yemut-d si Ɛennaba, di lmina γer Irumiyen »* (*Iḍ d wass, P. 33*)

L'exil est abordé dans ce passage, comme un phénomène ancien et répondu dans la société Kabyle. Il est une malédiction hantée de génération en génération, depuis la nuit des temps. Trop jeune, l'exil est le destin de tout kabyle. Juste après avoir l'âge qu'il faut, marqué généralement par la poussée de quelques poils de la moustache, la famille se charge d'acheter les vêtements et préparer la valise de leurs fils pour le départ à un lieu représenté comme étant un espace d'exil.

Ainsi, Ɛennaba (Annaba), une ville de l'Est de l'Algérie, est considérée comme un lieu d'exil pour les kabyles, c'est un lieu, ailleurs, loin de son village.

La distance est l'un des critères basiques et déterminant de l'espace d'exil dans l'imaginaire kabyle. Le narrateur dans *Id d wass* et *Ass-nni*, raconte le chagrin du personnage Malḥa, et son état d'âme souffrant, à cause de longues années d'absence de son fils « Udem n tmenğert » , immigré en France puis beaucoup plus loin au Canada :

> *« Tamurt anida yenneğğla teb3ed aṭas, yezger akkin i Fransa. »* (*Id d wass. P. 32*)

La distance dans cet extrait, vient de fortifier le sens de l'exil, plus l'espace de vie est loin, plus le sentiment d'exil est plus profond.

Muḥend Ameẓyan, un personnage principal, d'*Id d wass* et *Ass-nni*, se donne beaucoup trop de peine pour consoler sa mère Malḥa harassée de l'exil physique et moral de son fils, aîné :

« Teqqar yemmut umenzu-ines (…) nniγ-am ur t-yuγ wara, attan tebrat ! Iḍeli i tt-id-ṭṭfeγ . Atan di Canada, γef wakka i d-yenna, ur irennu ara aṭas ad d-yas » (*Ass-nni, PP. 64- 65*)

L'exil, par la distance qui sépare les uns des autres, entraine un manque d'affection et une nostalgie même pour ceux qui sont restés dans l'espace natal, chez soi. L'exil dans le cas de personnage Malḥa est un sentiment provoqué par le temps qui passe sans pouvoir revoir son fils. Le manque qu'avait senti Malḥa est provoqué par l'éloignement spatial d'Udem n Tmenǧert, et son vieillissement qui représente pour elle un éloignement temporel par le fait qu'elle avance dans l'âge.

1. L'exil, une quête pour un avenir (une contrainte économique)

L'espace romanesque est plurifonctionnel :

« S'il [l'espace] impose ses limites physiques, il s'offre aussi comme matériau à modeler, à travailler pour remplir des fonctions diverses : fonctions premières, de l'abri et du lieu nourricier, fonctions socio-économiques, idéologiques, etc. »[1]

L'espace d'exil, tel qu'il est représenté dans l'œuvre romanesque de Mezdad, est un chemin obligatoire pour l'homme Kabyle. Les principales raisons poussant à l'émigration, à l'exil, sont bel et bien d'ordre économique, c'est un chemin pour la vie. La terre d'exil, pour les personnages romanesques de cet auteur, est plus riche que la leur, la terre natale ne leurs assure, ainsi que à leurs famille aucune garantie d'une vie stable de point de vue économique.

Salem, personnage principal du roman *Tagrest uryu*, avait quitté l'école très tôt pour rejoindre son père en terre d'exil, en France. Le père de Salem, avant son départ pour la France, était un agriculteur qui satisfait aisément les besoins

[1] PARAVY, F. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970 -1990).* Paris : L'Harmattan, 1999, P.7.

quotidiens de sa famille. La terre cultivée du père de Salem a été complètement ravagée par un incendie. Cette catastrophe avait contraint ce père âgé à s'exiler pour payer ses dettes envers son copropriétaire de terre cultivée :

> *« Baba-s yellan yerwa , ččan akk medden seg ufus-is, deg yiwen wass teɣli-d fell-as lihana d tameqqrant (...) Amɣar aciban, di taggara n ddunit-is yeɛna abrid ɣer Fransa . Cwiṭ kan yeɣra-yas-d i Salem ad yunag ɣur-s ad t-id-yall (...) Akka si zzman n zik imesdurar la ttazzalen ɣef telqimt, tezga fell-asen tikli (...) Mi yemmed cwiṭ uqcic ad yeğğ taddart, akken alama yuɣal d amɣar i tizi n wakal.»* (*Tagrest urɣu, P. 40-42*)

Incapable de payer ces dettes en restant au pays, ce vieillard s'est immigré en France pour amasser l'argent. Après coup, ce père accablé par son souci, demanda à son fils Salem de le rejoindre en exil, dont l'espoir est de pouvoir payer les dettes de la famille et par la suite préserver ses biens hypothéqués.

La France, terre d'exil est la destination de tous les kabyles qui sollicitent le travail, qui cherchent un avenir plus au moins rassurant pour la famille et les enfants. L'émigration est en effet, un chemin à prendre, une contrainte à surmonter pour faire face à la pauvreté qui règne sur les habitants des villages dans les montagnes de Kabylie.

En fin, sur la terre d'exil, les kabyles cherchent du travail sans trop de conditions, c'est juste un espoir de trouver quoi faire comme travail remportant de l'argent. L'essentiel pour eux est de lutter contre ce fameux monstre, qui est le chômage. Ils travaillent dans des mines, des usines ou dans d'autres chantiers. Parmi ces exilés, malgré la dureté de la vie et du travail, il y a ceux qui laissent tout tomber, jusqu'au point d'oublier la raison de leur exil, qui était en vérité, la quête de pain et combattre la pauvreté qui, en pérennité, menace leurs familles. « *Amjaḥ* » est le qualificatif par lequel les kabyles désignent celui qui est attiré par les plaisirs lumineux et voluptueux en France. Ce genre d'émigré non responsable aux yeux des villageois, abandonne leur pays, leur famille et il se prive de tout sentiment de paternité après avoir mis les pieds sur la terre d'exil. L'*amjaḥ* est aussi la personne

qui ne sait pas comment répartir son argent et ses biens rares selon les besoins et selon les nécessités de vie, sans gaspiller les revenues de sa chaude sueur, coulée dans le ventre de la terre d'exil, dans les mines du charbon en France. Les dépones de l'argent inutilement dans les bars ou dans d'autres lieux, est l'un des caractères de l'*amjaḥ*.

Dans *Tagrest urɣu*, les personnages Salem et Rabaḥ incarnent deux types d'émigré : *Anaɛmar* et *Amjaḥ* :

> *« Akken nessers aḍar-nneɣ di Fransa , Salem imi yers wallaɣ-is , ixeddem yejme£, ma d nekk xeddmeɣ tetteɣ, tesseɣ. Netta yeqqar "Anect nebɣu nekk-it di tmurt-a yiwen wass ad nuɣal " nekk qqareɣ-as " dagi kan ara nressi ! " (...) Ussan zerrin netta yejme£, nekk ttserrifeɣ, adrim i d-yelqeḍ ufus wayeḍ ad t-yesmir, tidi ttarraɣ-tt d lbirra . Ussan kan imezwura netta ikad-d d ane£mar ma d nekk ziɣ d amjaḥ i lliɣ »* (*Tagrest urɣu, P. 44-45*)

La dénomination dichotomique de l'*Anaɛmar* et l'*Amjaḥ*, étant exilés, reflète pertinemment la raison économique poussant les kabyles à l'émigration même bien avant les années 50.

L'évocation de l'exil dans *Id d wass* est fréquemment associée à la situation économique de la famille kabyle ainsi que à la phobie de la misère financière. C'est pour quoi l'exil est considéré comme le lieu idéal à partir duquel les kabyles peuvent réduire les contraintes économiques de la famille. L'espace d'exil, dans ce sens, est le seul moyen qui donne de l'espoir et ensouffle la vie pour les montagnards :

> *« Teḍra d leqbayel msakit am widak yewwin deɛwessu (...) Ineqq laẓ (...) Amdan meskin sin iberdan i t-yettrağun : timeqbert neɣ anejli . Tamurt d laẓ i bab n wexxam d warraw-is . Anejli d teɣribt d aɣrum d tugdi (...) ulac win yugin arraw-is, neɣ tamurt-is, ma d taɣribt tbaḥ. »* (*Iḍ d wass, P. 101*)

″ Le pays c'est la faim, la pauvreté ″, ″l'exil c'est le pain, la richesse ″ déclare le narrateur. Les kabyles sont obligés à quitter le pays et leurs familles uniquement pour nourrir les bouches et les ventres affamés de leurs siens.

L'espace de la terre natale, qui ne produit pas de quoi se nourrir devient alors, la tombe, un espace de mort, contrairement à l'espace d'exil qui est un lieu de vie et d'épargne.

Les raisons de l'immigration sont sans doute d'ordre économique. Le narrateur donne une image négative à l'espace de pays et il fait de l'exil un lieu idéal, car il sauve bien les montagnards du péril de la pauvreté. Dans cette perspective, le narrateur oppose l'espace de l'exil à celui de la terre natale, la Kabylie.

Aux biens faits de l'espace d'exil s'ajoute la calomnié et les inconvénients de cet espace sur l'exilé :

« Aγrib aberani di tmura n medden. Ulac win i γef ara yettkel.
Ur yettamen yiwen, yiwen ur t-ittamen. » (*Iḍ d wass, P. 101*)

L'exilé est aussi un étranger qui ne fait confiance à personne. Inéluctablement, ce manque de confiance devient logiquement la source de peine, qui chasse la paix de l'esprit de l' « Aγrib » (l'exilé). Cela implique, par conséquent, que la première raison de l'émigration, du choix de l'exil, qui est la richesse, estimée source du bonheur et de bien-être n'est qu'une illusion.

Le personnage Taḥemmut n'éprouve pas d'intérêt à l'espace d'exil, car il fascine l'esprit des jeunes kabyles qui tombent dans le piège d'un lieu totalement volage :

« Akka arrac-nneγ tcewwel-iten lγerba, ur rwan imawlan-nsen, ur rwan arraw-nsen (…) Yerna a yessetma, Irumyen tiḥerci-nsen yiwen ur tt-ila, tura imi meẓẓiyit kan , γur-sen tazmert, iten-ijemɛen . Win ihelken neγ win meqqren ad as-d-fken rkel, ad aγ-t-id-deggren .» (*Iḍ d wass, P. 88*)

Dans le présent extrait le romancier revient, par le personnage/narrateur Taḥemmut, sur le phénomène d'immigration qui attire beaucoup plus la catégorie des jeunes kabyles. L'espace d'exil, la France, les accueille que pour profiter de leur jeunesse, en les exploitant comme main d'œuvre dans des mines et des usines pour des tâches que les français eux même fuient de les faires. Ce passage est une image qui reflète la réalité des traitements réservés aux exilés. La jeunesse des jeunes kabyles est une rentabilité pour la France, les immigrés, sont considérés comme des esclaves à une validité bien déterminée. La façon dont Mezdad représente l'espace d'exil engendre une opposition dans les points de vue de narrateur, il est à la fois un espace positif comme il est au même titre un endroit négatif. L'exil est vu au départ comme un espace sauveur, d'horizon, soit pour les jeunes qui espèrent s'exiler ou pour leurs familles qui voient l'avenir dans le projet d'immigration de leurs fils. Mais, il est aussi un espace difficile sur tous les plans : l'éloignement de la famille, les maladies qui attrapent l'immigré en cause de la nature des travaux dont ils étaient chargés de faire…

Le chemin vers l'exil, est une malédiction que les kabyles ont héritée de leurs parents, une malédiction lucrative :

> *«Aḍu n lγerba .Akka i γ-d-ğğan deɛwessu imezwura-nneγ . Mi s-d-neqren cwiṭ n claγem ad as-aγen takustimt d tbalizt ruḥ ad tzedmeḍ lullu, a mmi-s n tmeṭṭut . Lγerba-ya mačči n wass-a, mačči n yiḍelli . D taqdimt n lqedma . Wa ittağğa-tt-id i wa (…) Leqbayel msakit ur rbiḥen da , ur rbiḥen dihin »* (*Iḍ d wass, P. 32*)

Ici le narrateur précise amplement la dominance de la raison économique qui incite le jeune kabyle à préparer sa valise pour l'exil. Le but est d'amasser l'argent. Le narrateur dans *Id d wass* assure la pérennité de l'aspect positif de l'espace d'exil grâce à sa valeur économique. Le personnage Salem après 7 ans d'exil, pour payer les dettes de son père, revient au pays et il s'est marié à Malḥa. Quelques jours après le mariage, Salem repart pour la France à l'exil :

> *« Mi tfuk tmeγra, uraden iqesdiren, yeddem trabalizt-is. Yuggad tlaba. Yedez abrid-is γer fransa »* (*Iḍ d Wass, P. 102*)

C'est de la mendicité que Salem avait peur, s'il reste au pays.

Pour les mêmes raisons, les kabyles après l'indépendance ont pris le chemin d'exil :

> *« Asmi tefra lgirra, ulawen ceqqfen, ddreγlent wallen, rkan ikesman di tzegwa ; γilen medden ad asen-d-yegri liser . Ad ifak unejli, ttemrit di tmura n medden . Ziγ, imir-nni i tebda teγribt n tidet . Akken kan ffγen Irumyen, ḍefren-ten Leqbayel, ddan d ijufar-nsen . Ğğan-d tamurt d tilemt . Di lgirra, ğğan tamurt akken ad nnaγen Fransa ; mi tfuk lgirra , ğğan tamurt akken ad xemmsen di Fransa (...) Llan wid yellan deg umadaγ menɛen si lmut ; asmi akken isusem ukarṭuc ṭṭfen abrid-nsen , wa γer Marsilya , wa γer Paris, aṭas i yemmuten wa di lmina, wa deg ucanṭi, wa deg webrid (...) taggara-ya llan wid yewwin ula d at yexxamen-nsen yid-sen . Tamsalt-a zik ulac-itt, tura kan i d-tennulfa. Ihi tinna n lγerba γef weγrum dayen ṭfuk, ur tettɛedday ara . Tagi i d-yeggran d lγerba n tawant»* (*Iḍ d wass, PP. 102-103*)

À l'époque de la colonisation française, les kabyles avaient beaucoup sacrifié pour l'indépendance du pays, dont le rêve était l'espoir d'un avenir meilleur, mais, en fin ce rêve n'a pas été réalisé même après plusieurs années après l'indépendance. Les Algériens ont suivi les français, qu'ils ont combattus farouchement et qu'ils avaient chassés de leur pays, pour aller travailler dans des chantiers en France comme des ouvriers « *Ixemassen* ». Les raisons de l'immigration dans les années de l'avant l'indépendance et celles juste des années de la poste-indépendance sont presque les mêmes. La seule raison, dans les meilleurs des cas, c'était pour la recherche du travail et subvenir aux besoins la famille au pays. Mais bien après, selon le narrateur, l'immigration est devienue un phénomène à des raisons autres que la course derrière la baguette du pain, c'est ce qu'il a précisé dans le passage ci-dessus en déclarant que l'exil pour la recherche de pain n'existe plus, mais plutôt c'est un exil de satiété.

2. L'exil : lieu de souffrance

Espace de biens économiques, l'exil est aussi un bastion de souffrance pour les immigrés. À vrais dire, l'espace d'exil tel qu'il se donne à l'interprétation dans les romans de Mezdad n'est pas un lieu qui offre l'opportunité d'une vie facile. Le privilège de disponibilité du travail et les ressources de biens matériels sont, certes, les premières raisons qui ont motivées les jeunes kabyles pour rejoindre le monde de l'exil. Conscients de la dureté des conditions de vie en terre d'exil, les kabyles, malgré cela, acceptent toutes les contraintes dans l'espoir de surmonter les épreuves et les obstacles de ce monde si dur, qu'être humilié par la pauvreté au pays.

Rabeḥ, le personnage narrateur, dans *Tagrest uryu*, décrit leur première expérience lui et Salem en pays d'exil à Lille en France :

> *« Ihi inig-nneɣ amzun akken i tnbubb (…) Nekcem ɣer lmina di Lile . Aɣrum arzagan, ussan iberkanen, uḍan imellalen, rriḥa n buḥmum tezga ɣef yimi, aram-ines izeggir ɣef yiles, takka-ines , anida teddiḍ tella. »* (*Tagrest Uryu , P. 46*)

Les adjectifs déployés par le narrateur dans ce passage, décrivent précieusement la vie de galère dans les mines et la souffrance des immigrés : du pain amer, des jours noirs, des nuits blanches et l'odeur persistante de charbon qui ne quitte plus leurs bouches. Ce petit détail descriptif de la vie de l'exilé, la rend comme une variante de l'enfer pour les personnages de *Tagrest uryu*.

L'espace de la mine, étant un lieu du travail des exilés, est toujours présenté comme un espace misérable. Ainsi dans ce passage extrait du roman *Iḍ d wass* :

> *« Akken i kecmen ɣer Lmina di temdint n Lille . Ddeqs i xedmen din , Fransa ẓerren-tt-id kan seg ddaw tmurt . D taberkant am buḥmmum i d-sekfalen . Llant snat n Fransat, yiwet d tinna nnig tmurt, d tin ttwalin medden, tban i wallen . Tella daɣen Fransa n ddaw tmurt, tinna anagar widak yexza Rebbi i tt-yessnen (…) Xeddmen deg uɛebbuḍ n Lmina, zedɣen ɣer tama-s, ula d učči-nsen ixleḍ deg-s uɣebbar-is . Ula ticki ara ttarran nnefs , ikečč̣em-asen ɣer turin, rkant akk . Zik i*

ttenkkaren , ad cidden taftilt tafḍist, ttadren deg ugerzi n tmurt, issebleɛ-iten dayen . Tameddit i ten-id-tessusuf , 12 tsaɛtin deg uɛebbuḍ-is , i tidi, tillas d tuggdi . D iberkanen am buḥmmum-nni i d-qqazen .» (*Iḍ d wass, P . 150*)

Le narrateur différencie entre deux Frances : la France connue par tout le monde et la France de l'immigré, de la mine, qui est au-dessous de la terre. Cette dernière appartient à ceux qui sont damnés par Dieu, les immigrés : elle est si étouffée, sombre et ténébreuse. Chaque matin les immigrés travaillant dans les mines passent, tel qu'il est déclaré par le narrateur, 12 heurs du travail dans le ventre de la terre, qui les fait transpirer et leurs inspire de la peur. La mine est un espace de contrainte et de souffrance, par excellence. Cet espace reflète la détermination des immigrés kabyles à défaire les circonstances embarrassantes de la vie en exil. Espace de souffrance et d'avilissement qu'il est, la mine représente aussi la lutte, ainsi que le sacrifice de ces travailleurs étrangers occupant dans les chantiers en France.

À la douleur physique s'ajoute une souffrance morale et psychologique :

« Acu i ineqqen aɣrib maččі d aneɛtab kan neɣ lqella n wučči, neɣ asemmiḍ igezzmen, i t-ineqqen d timannest. Timannest, mi yeqqim iman-is ad yezzaḍ aktayen (...) ttnejbaden wussan (...) uḍan anagar d isni i d-ttagmen d uxerri yezgan .» (*Iḍ d wass, P. 45*)

Loin d'être un pays de prestige, la France devient pour les immigrés un lieu de torture psychologique : solitude, manque d'affection familiale et souvenirs qui inspirent le chagrin.

C'est à partir de la France, terre d'accueil que le narrateur dans *Iḍ d wass,* à mainte reprise, évoque l'exil en l'associant ainsi à la souffrance :

« Kkren unagen ɣer Fransa (...) ussan imenza teḍra yid-s am uderwic (...) Lmizirya (...) tamurt usemmiḍ, lɣerba, lqella usurdi (...) 7 iseggasen i qqimen di tmurt tamcumt. Aɣrum asemmaḍ, agris aberkan . Taxxamt tneggi deg tiqit, ulac times; txus tduli. » (Iḍ *d wass, P. 18*)

L'image qui représente l'exil dans cet extrait est entièrement négative : misère, froid, éloignement, manque d'argent, nourriture froide, abri non confortable et manque de moyens pour se réchauffer dans le moment du froid excessif. Dans des conditions pareilles, le narrateur qualifie la France, espace d'exil, comme étant un pays damné. L'ensemble de ces précisions descriptives de l'entourage de vie des exilés dessine en toutes couleurs de tristesse le tableau de souffrance quotidienne des immigrés kabyles des années d'avant l'indépendance.

3. Exil : lieu de militantisme et des conflits idéologiques

La naissance de militantisme algérien en France est liée directement au phénomène de l'immigration des algériens en sol français. À propos du contexte historique de l'immigration algérienne en France, B. Stora écrit :

> *« L'immigration algérienne en France s'est instituée en phénomène durable dès les année 1915 par la participation des contingents d'Algériens à la première guerre mondiale (…) Il faut donc attendre le début XXe siècle pour que cette immigration commence à se manifester timidement. Vers 1905, quelques ouvriers de Maqla, de Port-gueydon et de la petite Kabylie franchissent la méditerrané et trouvent à s'employer dans le midi de la France (…) La situation se présente ainsi : dans la région marseillaise, 2000 kabyles peuvent être dénombrés, occupés à des besognes pénibles dans les raffineries, savonnière et docks ; 1500 algériens travaillent dans les mines et les usines (…) »* [1]

Les revendications socio-économiques des travailleurs nord-africains en France dans les années 20 ont participées à une construction collective de l'éveil politique d'un grand nombre des immigrés algériens.

[1] STORA, Benjamin, « *Avant la deuxième génération : le militantisme algérien en France (1926-1954) »*. In: *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 1, n°2, Décembre 1985. Générations nouvelles, sous la direction d'Yves Charbit et Antonio Perotti, P. 71. Disponible sur : www.persee.fr/doc/remi_0765-0752_1985_num_1_2_981. (Consulté Le 15.04.2019)

L'évolution historique du mouvement nationaliste en Algérie et en France depuis 1926 jusqu'à 1954 a donnée naissance à la revendication indépendantiste au sein des différents partis politiques. Les différences idéologiques entre les courants politiques représentant ce mouvement, à l'instar de *P.P.A, M.T.L.D* et *F.L.N*, ont donnée des crises étouffées entres les dirigeants et les militants des partis.

Le narrateur dans le roman *Tagrest uryu*, à partir de l'espace romanesque, la France, raconte ce moment crucial et de lutte fratricide :

> *« Aḍeggal-is, baba-s n tmeṭṭut-is dɣa melmi kan yemmut di Fransa, netta i t-yenɣan d imselmen (…) Aziɣ d wid yeddan d bu-čamar (…) Imselmen tekker gar-asen (…) Mi yesla d amessali i t-yenɣan am-wakken ur yewhim ara . Iseggasen yella di Fransa , mačči abrid neɣ sin i ten-id-yufa mgal-is, nutni yennan ad yeffeɣ uRumi aten-ad tura ddan yid-s la neqqen deg watmaten-nsen . »* (Tagrest *uryu, PP. 14-17-18*)

France, espace d'exil, ici, est évoqué par le narrateur comme un lieu de querelle, de conflit idéologique et de désaccord politique entre les différents partis nationalistes algériens de l'époque coloniale. Cet extrait met le point sur les victimes de ce conflit dans les rangs des immigrés algériens en France, et la trahison des Messalistes pour la cause du peuple algérien.

Le personnage Jeddi Ali, narrateur intradiégétique dans *Yiwen wass deg tefsut*, raconte à Utudert la bravoure des immigrés militants engagés et chargés de faire la guerre en France pour la libération de l'Algérie :

> *« - Ad ak-d-awiɣ dayen ɣef le recensement n 57. Imiren mazal-i lliɣ di Paris ; qrib ad d-zegreɣ (…) – Asmi nesṭerḍeq lmexzen n lgaz, dinna iyi-ṭṭfen ! Wwin-iyi yer Saint-Denis. »* (Yiwen *wass deg tefsut, P. 146*)

Mezdad, par biais de l'espace romanesque, s'inscrit dans le mouvement de l'écriture de l'histoire et l'apport de militantisme kabyle ou algérien en pays d'exil à la libération de l'Algérie. Le rapport de militantisme algérien à l'espace d'exil

représente le courage et la gloire des immigrés qui ont contribué à la libération du peuple algérien.

L'analyse de l'espace d'exil dans les romans de notre corpus nous a révélée que la plupart des personnages sont très attachés à la terre de leurs ancêtres, à la Kabylie. S'exiler, pour les personnages de Mezdad, est un départ contraint, un choix forcé. Tous les personnages qui ont pris le chemin pour l'exil pensent à revenir un jour chez soi, vivants, riches, ou pour être accueilli dans le ventre de la terre natale, pour rejoindre sa dernière demeure au sein de cimetière collectif du village. Ne pas être enterré parmi les siens, dans sa terre maternelle est une suprême malédiction, c'est pour cela d'ailleurs que les personnages de Mezdad qui sont partis en terre d'exil gardent souvent dans leur esprit l'idée du retour au Pays :

> *« (…) Win yekkren ɣer wayeḍ, ma yebɣa ad as-yedɛu s ccer, ad as-yini : « Ruḥ ad yeg Rebbi tamḍelt-ik d tawerdant ! » (…)*
>
> *Ma tebɣiḍ ad tqerḥeḍ yiwen, ini-yas awal-a, fell-ak ur tettfakka tuḥsift, skud telliḍ ɣef ddunit.*
>
> *Qqaren win yemmuten d awerdan ur yesgunfu ara di laxert, rruḥ yezga d anadi ɣef webrid n tmurt anida ilul bab-is. Ma yella bab-is icerreg azegza di tudert, rruḥ netta daɣen ilaq a-t-id-icerreg abrid-nniḍen. Ma yella bab-is yegzem idurar, ilaq a-ten-id-yezger i-wakken ad d-yuɣal ɣer da, ad ihenni. »* (Tagrest *urɣu, PP. 42- 43*)

D'après F. Paravy :

> *« L'évocation de la terre natale donne (…) le sens à l'existence individuelle en la rattachant à la lignée des ancêtres, ce qui l'ouvre sur des horizons temporels à la fois antérieurs et ultérieurs, à elle-même (…) naître et mourir en un même lieu, c'est s'inscrire dans la lignée, se reconnaître et se fixer dans la mémoire des aïeux* »[1].

[1] PARAVY, F. *Op.cit.* , PP. 38- 40

La terre des ancêtres est bien plus qu'un cadre de vie, mais plus que tout cela, elle donne le sens à l'existence et à la vie même après la mort. En effet :

> *« L'image (…) du sol des ancêtres renvoie à celle de la terre-mère, de la terre protectrice de ses enfants, dont il faudrait chercher l'emplacement géographique symbolique pour ainsi se retrouver pleinement. »*[1]

Dans cette perspective, l'exilé n'est pas seulement une personne qui est loin de chez-soi, mais aussi et surtout, celle qui est dépouillée de ses racines, de son identité. Cela est expliqué par le fait que les personnages désirent ardemment de retrouver la terre nourricière, la terre qui les a bercée autrefois, à laquelle ils éprouvent un profond soulagement lors des retrouvailles :

> *« Deg-mi , seg wasmi tebda fell-aɣ teɣribt wi cfan aya tura, ma llan sin d imeddukal n tidet fiḥel ma mɛahaden ɣef tudert, ttemɛahaden ɣef temḍelt : win i d-yeggran, ad yessiweḍ win yemmuten alama d taddart i d-ffɣen ɣef ifadden-nsen, s tikli. »* (*Tgrest uryu, P. 43*)

Le retour à la maison familiale, qui est selon la conception bachelardienne « une *topographie de notre être intime* »[2], a la même valeur de retrouver la paix et la tranquillité de l'esprit dans la terre maternelle. Cette terre joue le rôle de ce que G. Bachelard qualifie comme étant des « *espaces Louangés* » , autrement dit, des espaces à valeur protectrice : « *espace à valeur de protection* »[3]

Conclusion

Ce chapitre que nous venons d'achever a été consacré à l'analyse de la représentation de l'espace d'exil et la façon dont il est abordé dans les romans de Mezdad.

---

[1] ABOMO.MAURIN, M.R, « *La recherche de la terre : une lecture de Fils de la tribu.* », in Tcheuyap, Alexie in Tcheuyap, Alexie, (dir.), Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours, Paris : L'Harmattan, 2007, Collection « *Critiques littéraires* », P. 265.
[2] BACHELARD, G. *Poetique de l'espace, Op.cit. ,* P. 18
[3] *Ibid. ,* P. 17

Aux termes de cette analyse, on constate que le thème de l'exil, dans son acception la plus large, est récurrent dans tous les textes de cet écrivain. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la notion d'exil est le résultat direct de l'émigration et c'est ainsi que le mouvement, ou pour mieux dire, le déplacement des personnages s'inscrit comme une caractéristique fondamentale dans les écrits romanesques de Mezdad. Il s'agit, avant tout, de l'exil des personnages, qui incarne une réalité sociale vécue. Le thème de l'exil est abordé dans ces textes non seulement pour rendre compte d'un fait existant mais il est un choix qui reflète tout l'imaginaire créatif du romancier et également de toute la société dont il est issu.

L'analyse de l'espace d'exil, nous a amené aussi à saisir l' « *exil* » comme expérience d'un certain nombre de sensation ou plutôt du sentiment vécu, par l'exilé lui-même d'un coté, et de l'entourage le plus proche qu'il a quitté (famille, épouse, enfants…), dans un autre coté. Il est, aussi, une forme d'absence physique de son espace géographique d'origine, qui provoque un exil intérieur. Les lieux d'exil pour les personnages de Mezdad, sont des lieux temporaires, de passage, en attendant le grand jour pour retourner à *Tamurt*, dans sa terre natale. Cela nous amène à dire que les exilés entretiennent des rapports très fragiles avec les pays d'accueil, principalement la France dans le cas de notre corpus, tout contrairement, à la Kabylie et à toute l'Algérie pour lesquelles ils expriment incessamment leur nostalgie. Autrement dit le rapport de l'exilé avec sa terre-mère reste fort et solide, malgré l'absence corporelle. C'est dans ce sens que le départ pour l'exil est provoqué par des forces extérieures majeures, suite à des situations économiques contraignantes, conséquences de plusieurs événements historiques et politiques. C'est ainsi que l'espace d'exil détone sur des représentations qui font du pays d'accueil un lieu du travail, un lieu pour lutter contre la faim et la pauvreté. Aussi, c'est ce même contexte historique qui a fait de la France, espace d'exil, un lieu de militantisme, et à partir duquel le peuple algérien avait mené un combat politique contre la colonisation. C'est entre cette quête du pain et de liberté qu'il mine aussi toute forme de malheur, souffrance, mélancolie, solitude…

Le lecteur de Mezdad peut constater que quelque soit le nombre d'année passé en exil, les personnages de Mezdad retournent à *Tamurt*, en Kabylie. L'une des

fréquences narratives les plus frappantes dans les romans de Mezdad, est bien évidement le retour des personnages Salem et Rabeḥ, qui étaient exilés pendant plusieurs années en France. Il est raconté dans ces romans, que la raison de ce retour, était le déclanchement de la guerre des années 50. Le narrateur mezdadien nous rappelle d'une façon remarquable, en particulier dans les trois premiers romans, du retour de ces deux héros pour faire la guerre contre le colonialisme français. Même dans le roman *Yiwen wass deg tefsut* le personnage Jeddi Ali raconte à Utudert, son petit fils, que son retour en Algérie, après de longues années d'exil, était pour la libération du Pays et mener la guerre aux maquis. Ce retour est très exceptionnel, du fait qu'il est pour une raison noble, c'est la quête de la liberté de tout un peuple. Ainsi les espaces à partir desquels la guerre a été déclenchée dans les textes de Mezdad, peuvent être catégorisés dans les lieux dits : les espaces de guerre.

Il est à signaler que ces espaces de guerre dans les récits romanesques de Mezdad représentent une autre forme de guerre, qui n'est pas sainte mais plutôt salle. Donc, le prochain chapitre aura comme objet d'analyse les espaces à travers lesquels Mezdad évoque la thématique de la guerre dans ses romans.

Chapitre VII : *Les espaces de guerre*

Introduction

À propos de la représentation des espaces et les images qu'ils peuvent dégager, G. Bachelard, écrit :

> *« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours, il attire. Il concentre l'être à l'intérieur des limites qui protègent »*[1]

En effet, les espaces romanesques dans l'écriture romanesque de Mezdad sont multiples et très riches en termes de symbolique. Ce romancier manifeste une grande qualité d'écriture spatiale, il charge chaque indication spatiale de fonctions, à partir desquelles, il convoque des thématiques diverses.

Remarquablement, les romans de Mezdad sont marqués par plusieurs événements historiques qu'avait connus l'Algérie ou la Kabylie : soulèvements populaires contre les colonisations, événements de Kabylie 1980, événements d'octobre 1988, décennie noire des années 90, printemps berbère de Kabylie en 2001, etc.

La montagne (englobant la forêt ou le maquis) se distingue par le fait qu'elle est géographiquement, l'espace le plus haut par rapport aux autres composantes spatiales terrestres, elle les domine. C'est pour quoi d'ailleurs, qu'elle nous donne l'impression d'être plus forte, puissante et plus souvent inaccessible. Elle est plus qu'un relief géographique dans l'imaginaire kabyle, elle est le symbole de plusieurs représentations positives. La montagne est, tout temps, l'image de la force, résistance, robustesse, elle est sacrée car elle est le protecteur, refuge pour ces montagnards. À propos de la montagne J-P. Jossua, écrit :

> *« La montagne a deux visages : impressionnante par sa masse, elle est une manifestation de puissance de l'ordre du sacré ; surprenante par*

[1] BACHLARD, G. *La poétique de l'espace*. France : P.U.F, 1959, P.17

son insolite légèreté, elle représente une tout autre voie vers l'absolu, de l'ordre des signes de l'insaisissable »[1]

Dans ce sens, la montagne reflète des images à plusieurs symboliques dans le corpus de notre étude, ce que nous incite à réfléchir ces images, principalement celles qui dégagent le sens du maquis comme espace de la guerre.

Il s'avère, donc qu'il est très intéressant de relever toutes les indications spatiales qui procurent le sens de guerre, nous les relevons puis nous allons analyser les images qu'elles reflètent et les effets symboliques produits à travers l'ensemble de l'œuvre. Ce chapitre s'organisera autour de deux points essentiels, qui nous permettront de lire la symbolique de cet espace. Le premier point « *Les maquis : espace de guerre d'indépendance* » nous guidera à analyser comment les indications spatiales qui désignent le maquis représentent le sacrifice du peuple algérien pour accéder à son indépendance. Le titre intitulé « *Le maquis : espace du terrorisme* » qui est le deuxième point que nous évoquerons dans ce chapitre, il portera sur des bouleversements dans la symbolique des maquis dans l'œuvre mise à l'observation et à l'étude.

1. Les maquis : espace de guerre d'indépendance

À l'instar des sujets abordant la revendication identitaire amazighe, le statut de la femme, situation socio-économique, la contestation contre le système politique, qui sont des thèmes très récurrents dans la littérature romanesque de Mezdad, le thème de la guerre pour l'indépendance est également abordé par cet auteur dans ses romans.

Dans son histoire, l'Algérie est un pays qui avait connu plusieurs colonisations, dont l'occupation française qui a durée 132 ans. Pendant cette colonisation le peuple algérien en générale et le peuple kabyle tout particulièrement

[1]JOSSUA, J. P. *Figures présentes, figures absentes. Pour lire Philippe Jaccottet*. Paris : L'Harmattan, 2002, P. 114

avait connu toute sorte de traumatisme de guerre. La guerre la plus sanglante est sans doute celle qui a durée prés de 8 ans, de 1954 à 1962.

La guerre de libération algérienne est un grand événement historique pour les Algériens, même pour les générations de la postindépendance. Dans la mémoire collective ou individuelle du peuple algérien, la guerre reste un tatouage douloureux, c'est pour cela qu'elle est évoquée dans les différentes productions littéraires : poésie, roman, théâtre, ou toute production qui évoque la lutte de peuple algérien pour sa libération.

La Kabylie, espace de guerre par excellence, avait tout temps, refusée la soumission à la volonté coloniale surtout à la conquête française de 1830. Partout, dans les villages, les pleines ou dans les montagnes, ces espaces racontent l'histoire d'un peuple belliqueux, prêt à tout prix pour arracher sa liberté. C'est à travers les mêmes espaces (villages, montagnes, forêts, maquis), que Mezdad évoque la révolution algérienne dans ses récits romanesques.

Le village kabyle trouve comme environnement immédiat, les montagnes, les forêts et les rivières. C'est pour quoi dans les romans de cet écrivain la guerre dans toute sa signification a été abordée à partir de ces lieux. Ces espaces (Adrar, Amadaɣ et Tiẓgi) sont présents dans tous les romans, essentiellement avec des connotations positives, quand ils symbolisent la quête de la libération, de la lutte anticoloniale.

Comme nous l'avons signalé ci-dessus, la thématique de la guerre ou du combat est présente dans tous les récits mezdadiens. D'une manière plus imposante, cet espace domine dans *Tagrest uryu*.

L'histoire principale du roman *Tagrest uryu* se situe complètement dans le champ de bataille, dans les montagnes de Djurdjura en Kabylie. Dans ce texte le lecteur se rend compte de la vie des maquisards qui marchent jours et nuits dans la montagne, aux maquis, aux champs de bataille.

Chapitre VII : Les espaces de guerre

Les espaces où se déroulent les événements de ce roman sont ancrés essentiellement dans les montagnes, aux maquis, forets de la région III historique, en Kabylie. Il faut signaler que même les références toponymiques de la fiction sont présentées, non sous forme imaginaire, mais bien ou contraire, ces espaces sont faciles à repérer. At Yeğğer, Tifra, Icellaḍen, Bubhir... sont des espaces géographiques, réels.

Comme nous l'avons déjà signalé, dans *Tagrest urɣu*, l'ensemble des lieux qui forment l'espace de la montagne a été traité beaucoup plus pour aborder la thématique de la guerre de l'indépendance des années 50. Dès le début de ce roman, la montagne est évoquée dans un contexte de lutte de décolonisation :

> *« Seg-mi i d-nekcem akal n At –Yeğğer, adfel yenna-d ma n-teṭṭfeḍ . Nniqal d asxiclew kan , tura amzun d ibidiyen i d-iɣellin, , simmal ttalin adrar , simmal yeddal wakal, d tineccarin n taḍut i d-yettarew (...) akal ibezgen yerna-yas wedfel (...) ».* (*Tagrest urɣu, P. 09*)

Dès la première phrase de la première page de ce roman, le personnage-narrateur, Salem, évoque l'espace de la montagne comme un lieu de mouvement. Le groupe de Salem, les résistants, se déplacent dans un climat excessivement froid.

La notion du mouvement, de déplacement dans le Djurdjura, dans ce roman est directement liée au thème de la révolution, à celui du combat et de guerre : « Toute *marche est conquête et prise de possession de l'espace* », affirme Michel Raimond dans « *L'expression de l'espace dans le nouveau roman* »[1]. Le narrateur raconte le déplacement du groupe de Salem d'un espace à un autre, par de multiples manières, il donne l'allusion que ces espaces sont bien maitrisés par ce groupe. Pour récupérer les armes, les moudjahidines mènent un chemin du village de Salem jusqu'au lieu de rendez-vous fixé avec les éléments de l'armée de la frontière, At Tlisa : « Mmugren At tlisa, ad d-awin amur-nsen deg leslaḥ » (Tagrest urɣu, P. 11)

[1] RAIMOND. M, « *L'expression de l'espace dans le nouveau roman* » in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, colloque de Strasbourg, Klincksieck, 1971, P.187

Cette dénomination ″At Tlisa″ est évoquée dans ce roman comme un signe qui désigne les moudjahidines ou les éléments de l'A.L.N situant à la frontière, de l'est avec la Tunisie ou de l'Ouest avec le Maroc. Les armes pendant la guerre d'Algérie rentrent à partir des frontières venant des pays soutenant la cause algérienne.

Dans toute l'histoire racontée dans ce roman, on prend le repère spatial exact, où Salem et les éléments de l'armé des frontières ont tenues rendez-vous, c'est pour cela qu'un simple lecteur de ce roman peut interpréter At Tlisa comme un point ou un encrage spécial à partir duquel Salem et son groupe vont récupérer leur part d'armes. Le passage précédant, précise qu'At Tlisa désigne bien des êtres, les moudjahidines qui mènent le combat dans ce point du pays. Jusqu'à la fin de l'histoire racontée dans ce roman, on ne trouve plus d'indice événementiel qui raconte comme quoi le groupe de Salem et At Tlisa se sont rencontrés et accomplis la mission dans un endroit précis, ou quelque part dans les montagnes de Kabylie. Le seul lieu qui est pris dans ce texte, comme un espace de rendez-vous est bien la maison de Akli Uleɛmara, à Tala ufella. Mais, ici, le narrateur précise que cet espace, la maison d'Akli Uleɛmara, est le lieu de rendez-vous de Salem et Weɛli, qui avait été accompagné par Lwennas à Tifrit. Après la reconstitution de tous les éléments du group, sauf Weɛli, qui serait, selon l'organisation, envoyé pour une autre mission à Alger (Lbehğa), Salem ordonne à ses éléments de reprendre le chemin du retour vers Tamaṭ, leur premier lieu de départ menant avec eux les armes qu'ils ont récupérées.

Les personnages de *Tagrest uryu*, sont en quête de liberté, de décolonisation. Ils évoluent dans des espaces dangereux, menaçant, c'est par cela qu'ils s'inscrivent dans la marche, pour eux il faut marcher, coûte que coûte, leur objectif ne s'atteint que s'ils marchent, le premier objectif c'est la récupération des armes et l'ultime sera la libération de l'Algérie de l'étau de la colonisation.

Dans les romans de Mezdad, la montagne, la forêt et le maquis, étant des espaces de guerre, se confondent pour designer le même sens.

Ainsi, dans *Tagrest uryu* on lit ses extraits :

« Si Fransa kan i d-yerra ɣer umadaɣ qbala, ur yerza ɣer wexxam armi zrin wussan. » (*Tagrest uryu, P .13*)

« Salem yezga yezzaḍ deg wawal-is : " Ad nekk kan ansi-nniḍen, ma ulac abrid-a yiwen deg-neɣ ur d-igerri. Mačči tizi-ya nnig-neɣ ara nekk, ad d-nezzi akkin (…) Idurar ssneɣ-ten amzun d Iger usammer, ulac tiẓgi ur nudaɣ, ulac tizi ur zgireɣ, ulac taddart anida ur ssineɣ xersum yiwen wergaz, wuɣur ara nbedd, ad aɣ-d-yefk aɛwin » (*Tagrest uryu, P. 68*)

« Nemfaraq metwal Bu-Bhir, Weɛli netta d Lwennas awin tanila n zelmeḍ, ma d nekkni nuli adrar n wedɣaɣ (…) Laẓ di teẓgi yerna i wedfel d wegris (…) Aggur n remḍan, taɛecret tis snat, azekka ad tzeggen, yerna yegla-d s usemmiḍ. Yegdel remḍan deg umadaɣ, amjahed fiḥel ma yuẓam » (*Tagrst uryu, PP. 90-91*)

La montagne, forêt ou amadaɣ désignent tous des lieux de combat dans le roman *Tagrest uryu*. Dans la langue kabyle « *Adrar »* signifie la montagne, « *Tiẓgi* » signifie la forêt et « *Amadaɣ* », qui est aussi un ensemble de variétés d'arbres qui forment la forêt, principalement il désigne le lentisque.

Avant le déclanchement de la guerre de libération nationale, le personnage principal de ce texte était en France. Le narrateur raconte qu'il avait, tout directement rejoint les rangs des maquisards aux maquis, sans informer même sa famille. Malḥa après qu'elle a appris le retour de son mari vers les maquis, elle n'était pas vraiment surprise, le narrateur ajoute :

« Tura mi akka i d-yuɣal si Fransa, qbala s amadaɣ, nettat am wakken ur tewhim ara. D awal kan i s-d-tenna asmi akken yerza ɣur-s :

- Ẓriɣ tiɣri umadaɣ tezwar-aɣ ! » (*Tagrst uryu, P. 105*)

C'est après un bon temps que Salem avait passé voir sa famille, sa femme lui disait qu'elle avait conscience que l'appel des maquis passe avant tout, c'est un

devoir, en quelque sorte, qui prime sur celui de la famille, il s'agit bien de la nation mère, de sa liberté.

Adrar, englobe même Tizgi et Amadaɣ selon les passages cités ci-dessus. Le mouvement dans ces espaces montagnards en plein neige, pendant des jours et des nuits, ne peut être que pour une mission noble. Le narrateur déclare que malgré la difficulté de ce chemin, Salem espère bien accomplir cette mission, il connait parfaitement ces endroits et même les habitants de toute la région, donc il y 'aurait comme même des moyens pour tout mener à bien. Malgré l'espace, le climat et le mois de ramadan qui rendent la situation un plus délicate, le groupe de Salem se montre convaincu, avec beaucoup de foi, de faire la guerre contre le colonialisme français. Salem porte à ses éléments que cette fois-ci c'est toute la montagne qui va rendre les échos de la sainte guerre, avec la possession de ces armes les maquisards vengeront le sang de leurs frères :

> *« Seg wasmi yebda rrsas yettmeslay, armi d abrid-a ara naff s wacu ara nerr tiɣrit akken ilaq, ara naff s wacu ara d-nerr ttar n tegmat yeɣlin, idammen yemmaren, timegraḍ yettwaqermen (…) Ihi, ifukk uraǧu d wawal, Adrar akk ad yegriwel. »* (*Tagrest uryu, P. 140*)

Salem se montre bien déterminé à mener cette guerre avec plus d'acharnement, il charge ses éléments du courage, pour ce maquisard il ne reste plus du temps à perdre pour déclarer la guérilla, la montagne accueillera la révolte du peuple pour définir son destin, avec les armes, la liberté en ce sens s'arrache à tout prix.

Sous un ciel d'hivers nuageux, et une terre couverte de neige Salem reprend le chemin du retour, les dos chargés d'armes. La progression s'avère difficile. Ce qui aggrave encore la situation, c'est les avions de l'armée française qui ne s'arrêtent plus d'inspecter les lieux, par chance, les nuages sont bien denses, ce qui facilite encore la possibilité d'avancer vers l'objectif sans être repérés. Pour se dissimuler de la vue, Salem et sa section se déplacent à l'intérieur du massif forestier de chêne-zéen, un espace naturel protecteur.

La fonction de l'espace de refuge qu'a joué la montagne se multiple lorsque les éléments de Salem se sont échappés à la scène de bombardement. Après cette scène, le groupe se dirige au milieu de la dense forêt qui voile la vue de ciel, c'est pour se protéger, se dérober des bombes lancés du ciel par les avions de l'ennemi :

> *« Amadaɣ n zzan, ɣas d adfel, nezmer ad ninig ddaw leɛnaya-s (…) Tura aql-aɣ di teẓgi n zzan, la nessuruf s tuffra, adfel yesnexfat »*
> (*Tagrest uryu, PP. 140-145*)

Le personnage Muḥend-Uaɛli raconte comment « *Amadaɣ n zzan* ou *Tiẓgi n zzan* » qui signifie la forêt du Chêne Zen, facilite le déploiement du groupe en toute sécurité. Les expressions « *ad ninig ddaw leɛnaya-s* » et « *la nessuruf s tuffra* » traduisent le sens de protection et le refuge sous l'espèce de ces arbres qui poussent tout particulièrement en Afrique du Nord. C'est dans la montagne et le maquis que se déploient toutes les actions principales de ce roman, c'est le refuge des combattants.

Les qualités ou les valeurs d'espace protecteur se bouleversent tout d'un coup dans ce récit de guerre. La montagne ou Amadaɣ, étant des espaces de lutte, symbolisent le refuge et la protection, une caractérisation positive de cet espace. Mais, cet espace perd cet aspect de protecteur, graduellement dans le texte. En avançant vers la fin de l'histoire, Salem et son groupe se déplacent d'un point à un autre dans les montagnes et les bois pour se sécuriser, jusqu'à l'instant où ils étaient repérés et attaqués par les avions de guerre de l'armé française, c'est à partir de là que l'espace de Amadaɣ se passe d'un lieu protecteur à un lieu de menace et de l'insécurité pour ces maquisards. Ce bombardement par le Napalm allumait un fameux feu dans la montagne. Cette scène a été racontée par le personnage Rabeḥ, il rapporte les attaques des avions de guerre de l'armée française en précisant même les types de ces engins militaires :

> *« Cwiṭ akka " T6 " twet-d s uxenfuc tebra-d i lbumbat, re£dent deg umadaɣ, adrar yerra-d aɣlaɣal (…) Timesrifegt twet ad d-tezzi, nekkni nemmeɣ s tazzla, nedduri (…) Imir kan « aBroussard » am win i t-injeğ3en, iga-d taẓayart ibra-d i kra , aken kan yeṭṭerḍeq, tendah tmes*

ahat 40 iɣallen ɣef wanda nexmet. Tagrest uryu (...) Ziɣ d lbumbat n « Napalme » (...). Nwala adfel mi iraqq (...) acanar ahat 500 n lmitrat. Agemmaḍ akkin iblaḍen fessin (...) ur zriɣ ara ad ddreɣ ar d-waliɣ adfel yerɣa, ablaḍ yefsi (...) ufgen yeblaḍen, ɣzan imerğan deg wakal (...) walaɣ tasaft d tazurant d ayen ur iqebbel le£qel mi tufeg seg wakal iẓuran-is d asawen (...) kra i aɣ-d-yezzin tenger deg-s tili, ulac abucic, ulac tuzzut, kra din yuzzef tamurt yakk i ɣ-d-yezzin acemma deg-s ur yeddir . Anagar nekkni di 4 » (*Tagrest uryu, PP. 156-57-58*)

La narration et la description de cet événement ou de l'espace de la montagne, de l'explosion des bombes vont dans le sens de peindre un univers de guerre.

« *Hiver brulant* », c'est le titre de ce roman, il est inspiré de cette scène délugée, du feu des bombardements, qui ont réduits les rochers des montagnes en pierres fondues. L'espace du maquis, dans ce sens, est bouleversé en espace dangereux, mais, malgré cette situation de transformation d'une qualité d'un espace protecteur à un espace non protecteur, la charge de sa valeur reste positive dans ce texte, car ce groupe des maquisards luttent pour l'indépendance, pour la possession de l'Algérie, pour la dignité et la liberté.

Le roman *Tagrest uryu* reflète un tas d'images qui communiquent la douleur de vivre colonisé. C'est aussi, à travers l'espace de guerre que Mezdad porte des vérités profondes sur l'Algérie sous le joug de la colonisation. La montagne, la forêt ou les maquis sont un véritable monde depuis lesquels Mezdad trouve une expression capable de traduire le malaise et la douleur vécue par le peuple algérien. Face à la barbarie du colonialisme le peuple algérien était déterminé à mourir, à lutter dans le sens de la libération de son pays, Salem et sa compagne ne levaient plus les mains, ils ont trouvé la mort sur le champ de bataille, au combat. Comme il est le lieu de combat, la montagne est aussi un lieu de mort, la mort pour une vie libre dans un pays libre.

À traves ces images de grandeur, la montagne représente le sacrifice, qui incarne, également, le sacré au sens stricte du terme. Ainsi, c'est la liberté qui est

sacrée pour le peuple kabyle, l'Amazigh, l'Homme libre. À la fin de ce roman, les espaces de guerre dessinent un paysage de fraternité, de solidarité cela se reflète surtout à travers les images du combat cote à cote, contre l'armée française, dans la résistance de Rabeḥ qui couvre ses amis, dans l'union, la discipline et l'organisation qu'éprouve tout le monde à l'égard de leur chef, Salem.

Le roman *Tagrest uryu* est un témoignage sur la violence de colonialisme français et également de la contre violence libératrice de la révolution algérienne.

C'est l'espace rural qui domine dans le roman *Iḍ d wass*. Toutes les actions qui constituent l'histoire principale de ce roman, se sont déroulées entre le village de Malḥa, Iɣil Ufella et l'usine où travaillait Muḥend Ameẓyan. Dans plusieurs situations narratives, le narrateur évoque la guerre de libération nationale, représentée, essentiellement, par ses acteurs (personnages) et les espaces de guerre (adrar, amadaɣ, tiẓgi).

Amadaɣ et Tiẓgi, dans *Iḍ d wass*, sont des espaces sauvages :

> *« Ula d tuccent deg umadaɣ , yezga yiwen gar tarwa-s yufrar-d ɣef wiyyaḍ »* (*Iḍ d wass, P. 11*)

> *« Tillas, ma yeṭṭef-ik yiḍ iman-ik di teẓgi, ad yeccirew weksum-ik, acebbub-ik ad yuɣal d isennanen ɣef uqerru-yik »* (*Iḍ d wass, P. 119*)

> *« Tiẓegwin ččurent d lewḥuc widak iseblaƐen imdanen . Ulac win ara yeffɣen iman-is seg taddart ɣer lexla »* (*Iḍ d wass, P. 128*)

Amadaɣ, qui est aussi une forêt est un espace refuge des animaux sauvages et des monstres. Dans l'imaginaire kabyle, la forêt demeure un espace qui inspire la peur, il est ainsi dangereux.

Par définition la forêt est une vaste étendue de terrains peuplés d'arbres. L'image de cet espace est plus généralement associée à un espace où la vie semble difficile, rude et hostile. Ainsi dans les passages ci-dessus, la forêt est un espace

hostile, sauvage et inaccessible, pour s'aventurier de y explorer il faut s'attendre à toutes sortes d'agression.

Le récit de bataille s'inscrit aussi dans ce roman et le choix d'évoquer ce thème se fait aussi à travers ces espaces connus pour leur qualité des lieux de la révolution contre la colonisation.

Le narrateur dans ce roman intervient plus souvent pour porter ses jugements ou critiques sur la situation du Pays après avoir son indépendance, il exprime sa déception en signalant que :

> *« Asmi tefra lgirra, ulawen ceqqfen, ddreγlent wallen, rkan ikesman di tzegwa ; γilen medden ad asen-d-yegri liser (…) Akken kan ffγen Irumyen, ḍefren-ten Leqbayel, ddan d ijufar-nsen. ğğan-d tamurt d tilemt. Di lgirra, ğğan tamurt akken ad nnaγen Fransa ; mi tfuk lgirra, ğğan tamurt akken ad xemmsen di Fransa (…) Llan wid yellan deg umadaγ menɛen si lmut ; asmi akken isusem ukarṭuc ṭṭfen abrid-nsen, wa γer Marsilya, wa γer Paris (…) »* (Iḍ *d wass, PP. 102-103*)

Cet extrait est une forte expression de désenchantement à l'égard de devenir du pays après sa succession à l'indépendance. La révolution n'est pas triomphée, selon la déclaration de narrateur, qui semble être désespéré. La révolution pour l'indépendance avait coûtée trop chère pour le peuple algérien, les maquis ou les forêts restent des espaces qui ensevelissaient les corps des martyrs qui ont sacrifié leurs vies pour l'Algérie. Le sacrifice était pour une Algérie meilleure, alors que le régime succédant à la colonisation française est plus pire que l'ennemi étranger, car il a délibérément plongé le pays dans une situation chaotique.

Les kabyles avant l'indépendance ont tout sacrifié pour l'indépendance du pays et pour un avenir meilleur, mais enfin se sont retrouvés ouvriers (Ixemassen) en France. Les raisons de l'immigration dans les années de l'avant indépendance et celles juste des années postindépendance sont presque les mêmes, les meilleurs des cas c'est pour la recherche du travail et faire vivre sa famille. Le peuple a mené sa révolution pour conquérir sa dignité dans son plein sens. Il est précisé, dans le

contexte de ce passage, que l'espace de la révolution était le maquis, lieu de combat et de mort.

Le traitement des espaces de guerre dans ce texte est, aussi, développés à partir les récits analeptiques de certains personnages qui gardent en mémoire la guerre des années 50.

À l'instar de Malḥa et Taḥemmut, qui se rappellent de l'époque coloniale et de la guerre anticoloniale (P 132), le narrateur mezdadien creuse dans le passé des personnages Si Muḥend Uɛli et Dda Rabeḥ, maquisards blessés dans les maquis pendant la guerre. Il raconte, narrateur, avec fierté l'héroïsme de ses deux personnages, amis de père de Muḥend Ameẓyan, ″Si Salem″, il détaille sur ce passé glorifié :

> *« Si Muḥend Uɛli d argaz ameqqran (…) Ur d amrabeḍ. Qqaren-as "Si" imi yeffeɣ ɣer umadaɣ di lgirra-nni, ittusemma d amjahed aqbur. Aldun yerra-t d aɛiban deg ifadden (…) Asmi yejreḥ deg umadaɣ, nnan-as medden yemmut, seg wakken isursuḍ akk weksum-is. Aṭas i yeqqim gar lmut d tudert, ula d aman s tɣenjawt i s-ten-swayen . Yuɣal suffɣen-t ɣer Yuguslav, din i t-id-erran ɣer ddunit. Asmi tefra tmes yuɣen i d-yuɣal ɣer tmurt. »* (*Iḍ d wass, P.136*)

> *« Dda Rabed ameddakel n baba-s (…) Asmi tekker lgirra, Dda Rabeḥ ula d netta yuɣal-d ɣer tmurt. Yeffeɣ ɣer umadaɣ, netta akked Salem (…) Salem yemmut, ma d netta yeggra-d ɣer deffir (…) Tarsast-nni yenɣan baba-k d nekk i tezgel. Netta tḥuza-t yeɣli din menṭeq. Tarsast tis snat, tḥuza-yi-d deg uɛebbuḍ. Wwiɣ leḥrara amecwar ameqqran, si Tasaft Ugemmun armi d At Weɛban. »* (*Iḍ d wass, PP.150-151*)

Après l'indépendance, Muḥend Uɛli et Dda Rabeḥ se retrouvent à nouveau, comme des travailleurs, dans une usine publique. C'est au sein de la même usine que le fils de Salem, leur chef de guerre, Muḥend Ameẓyan est aussi recruté comme manœuvre. À chaque fois que ses deux personnages se rencontrent avec Muḥend Ameẓyan, ils lui racontent les années du feu et le prix de la liberté.

Chapitre VII : Les espaces de guerre

Le personnage principal de *Tagrest uryu*, Muḥend Uaɛli est vieilli dans *Iḍ d wass*, à l'usine ou ailleurs, tout le monde l'appelle Si Muḥend Uaɛli parce qu'il était moudjahid, aux maquis, pendant la guerre d'indépendance. Le dénominatif *"Si"* est un signe du respect que les gens réservent à ce personnage, bien évidement en raison de son sacrifice pour la liberté et l'indépendance de son pays. Le narrateur raconte, que ce personnage avait, miraculeusement, échappé à une mort certaine pendant la guerre aux maquis. Lors de raccrochement avec l'armée coloniale à Tasaft Ugemmun, ce personnage fut gravement blesser, il avait été, pendant longtemps, hospitalisé entre la vie et la mort jusqu'à ce qu'ils l'avaient transféré dans un hôpital à l'étranger pour des soins intensifs, en Yougoslavie.

Même dans ce texte, Mezdad charge ses narrateurs de raconter la mort de Salem et Lwennas dans les maquis. Le personnage Dda Rabeḥ témoigne à Muḥend Ameẓyan, le déroulement de cette bataille. Il lui précise que la balle qui avait tué son père Salem devrait le cibler alors que le destin avait choisi Salem, il rapporte aussi que la deuxième balle ne l'avait pas fauté, elle a transpercé son ventre. En ce sens, l'espace du maquis représente, à la fois, le refuge ainsi que la mort, le sacrifice et la gloire.

Les espaces, Tasaft Ugemmun et At Weɛban sont tous les deux des lieux toponymiques, ruraux. Ces deux endroits sont évoqués comme des espaces historiques , lieux de combat et de bataille pendant la guerre de libération nationale algérienne, c'est dans Tasaft Ugemmun (village natal de Amar Ould Hammouda, leader du mouvement berbéro-nationaliste , fut assassiné en Mars 1956 à Ibudraren) que Salem et son groupe ont été attaqué et tuer dans une embuscade montée par l'armée française . Ces deux espaces sont abordés par le personnage /narrateur Dda Rabeḥ, l'agent de réception et de surveillance à l'administration de l'usine.

Dda Rabeḥ, personnage principal dans *Tagrest uryu* et *Iḍ d wass*, est mort à l'hôpital dans le roman *Ass-nni*. Dans une visite qu'il lui a rendu son ami Muḥend-Uɛli à l'hôpital, une journée avant sa mort, Dda Rabeḥ avoue à son ami, qu'après 37 ans depuis la mort de Salem et Lwennas aux maquis, aurait préféré lui aussi la mort au champ d'honneur (*Ass-nni*, P 49).

Muḥend-Uɛli, qui est aussi personnage principal dans les trois premiers romans de Mezdad, raconte que sa vie lui semble inutile surtout depuis la mort de son ami Dda Rabeḥ, avec qui il avait fait la guerre contre le colonialisme français, puis ils ont travaillé pendant 15 ans dans la même usine après l'indépendance. Ce personnage raconte la qualité des liens entre lui et Dda Rabeḥ, leurs disputes et sa vie difficile. Muḥend-Uɛli, ne manque pas de signalé le retour de Dda Rabeḥ de l'exil tout directement aux maquis pour faire la guerre de libération :

> *« Seg wasmi i d-yekker d agrireb ! Amrabeḍ icemmeɛ jeddi-s, seg wasmi i d-yuɣal si Fransa**,** qbala ɣer umadaɣ maċċi nefreq yiwen wass. »* (*Ass-nni, P. 48*)

Le peuple kabyle, pendant longtemps, a vécu le traumatisme de guerre et sa lutte contre la colonisation française, c'est pourquoi Mezdad se retourne vers cette période d'Histoire qui raconte à travers ses personnages, acteurs de la lutte pour l'indépendance.

Dans ce texte la guerre des années 50 est racontée fréquemment. Ainsi, pendant la visite de Muḥend Ameẓyan à la maison de son oncle maternelle à Alger, ce denier jette toute la responsabilité sur le dos du Salem qui avait choisi la mort aux maquis en abandonnant sa famille, on lit à ce propos :

> *« D baba-k i d amcum yezga di lɣerba , yessegra amadaɣ ! Yugem-d lmut s ufus-is (...) Limer yettaɣ awal, zik ara d-yekcem tamdint, ad yaɣ amkan ɣef yiman-is, yili mazal-it ɣef ddunit, ur d-iɣelli lhem fell-awen. »* (*Ass-nni, P. 83*)

Pour l'oncle Ceɛban, Salem avait cherché la mort par ses propres mains, en rejoignant les rangs des moudjahidine aux maquis. D'après ce passage, ce personnage avait essayé de convaincre son beau-frère, de quitter le maquis et venir s'installer en ville pour épargner sa vie et vivre pour sa famille. Le maquis pour ce personnage était un lieu de guerre et qui mène tout droit à la mort, contrairement à la ville qui est un espace refuge et sécurisé.

Dans *Ass-nni*, ou dans tous les romans de Mezdad, ni Muḥend Ameẓyan, ni Malḥa avait le regret de la mort de Salem aux maquis, bien au contraire, la mort de cet héro pour la liberté, malgré la vie de souffrance qui a suivie à sa mort, reste pour eux une fierté, une histoire glorieuse. Dans le même texte (*Ass-nni*) Malḥa ainsi que son fils Muḥend Ameẓyan, se rappelle des maquis comme étant espace sauveur, et de liberté légendaire. Alors, dans l'ensemble, le maquis est abordé avec une connotation positive. Pour le personnage Malḥa, la période coloniale était, dans tous les sens, un vrai mépris, c'est pourquoi donc qu'elle revient sur le sacrifice du peuple algérien pour arracher sa dignité, en fournissant en contrepartie la vie de tout un peuple, pour rappeler que ce prix a été payé pour que les futures générations puissent vivre en liberté et en dignité :

> *« Lihana yeggten di tallit-nni neqqar sebba-ines d aRumi : ffγen medden γer umadaγ iwakken ad yeffeγ dayen si tmurt, ad terfed iman-is, ad tenqes lihana yezgan, ad tennefsusi tyersi ; ğğan tarwa d imawlan. »*
> (*Ass-nni, P. 115*)

Ici, il est dit limpidement, que le maquis avait libéré le peuple, et symboliquement il est un espace libérateur. L'evocation de cet espace était dans l'intervention du personnage Malḥa, dans le but de fortifier la critique que Nna Faṭi, avait dressée sur les autorités algériennes qui jettent dans les prisons les jeunes chômeurs pour accusation du commerce dans le marché parallèle.

Laisser sa famille et ses enfants pour rejoindre les maquis est un sacrifice qui n'a pas de prix, sauf que si pour la liberté et la dignité. Cette liberté pour laquelle des générations ont été sacrifié n'avait pas été respectée, selon les propos du personnage Malḥa. L'indépendance pour laquelle, les kabyles, tous les Algériens, ont sacrifié beaucoup du sang n'a pas libéré réellement le peuple. Le maquis demeure toujours l'espace de guerre, de terreur pour ce peuple martyrisé.

Le maquis dans *Ass-nni* est un espace qui représente la juste lutte, le refus du peuple algérien de vivre éternellement à genoux, en présence du colonialisme français.

Chapitre VII : Les espaces de guerre

Plus que les problèmes socio-économiques, face auxquels l'Algérie est confrontée, après son indépendance, une autre période qui qu'a connue le peuple algérien, très désastreuse et qui a durée plusieurs années. Ainsi cette période avait comme cause, le conflit politique des années 90, et l'espace depuis lequel est représentée la barbarie de cette décennie, est bien le maquis (amadaɣ).

Le thème de guerre de libération national a été aussi introduit dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*, à partir l'espace de la montagne et du maquis, qui sont des lieux de guerre par excellence.

L'espace de guerre a été évoqué positivement dans le dialogue entre les personnages Jeddi Ɛli et son neveu Utudert

« Aql-i 89 di lekwaɣeḍ, rnu 5 neɣ 6 iseggasen-nni ideg ur riseɣ ! Asmi lliɣ di lḥebs neɣ deg umadaɣ, dadda akk i yi-qqaren ! Tura fukken akk ! Ma d nekk mazal-iyi leḥḥuɣ, mazal ssarameɣ ad ḥeḍreɣ i tafat di tmurt-a iɣef nettufeɛɛes !

(...)

« - I unecfu akken kan am zik, tceffuḍ ?

- Ma nniɣ-ak ceffuɣ, ceffuɣ ! Yak qqareɣ-ak ilaq ad as-neqqim, nekk ad heddreɣ, kečč ttaru. Ad ak-d-awiɣ ɣef asmi rewleɣ si lḥebs, deg 41, di Lalman. Rriɣ-d ɣer Fransa, qqimeɣ dinna 16 iseggasen ɣef yiwen yidis, qqaren-as medden ijaḥ ! Ad ak-d-awiɣ ɣef wasmi d-uɣaleɣ ɣer Tmurt, deg ussan ineggura n 57, asmi d-ffɣeɣ si sbiṭar: rriɣ-d qbala s amadaɣ. Ussan-nni kan i xenqen Remḍan. Weɛli nɣan-t werɛad izemm useggas (...) Traḍ nerbeḥ-it ma d tagrawla aseggas-nni i ɣ-teɣli gar ifassen! » (*Yiwen wass deg tefsut, PP. 161-162*)

Le personnage Jeddi Ɛli, grand père maternel d'Utudert avait répondu aux cris de la nation mère à partir de l'espace d'exil en rejoignant le maquis, pour combattre à coté de ses frères contre l'ennemi français.

Le maquis est pour le peuple algérien à l'époque de la révolution des années 50, un espace de résistance, champ de l'honneur où l'on sacrifie son sang en profile de la liberté. Pour le personnage Jeddi Ɛli, le maquis signifie la fierté et l'héroïsme de la génération des années de la révolution. L'espoir de ce vieux maquisard est de voir son Pays fleurit, en plein progrès. Il rassure à son neveu, Utudert que sa mémoire est intacte, et il aimerait bien écrire sa mémoire du révolté. Jeddi Ɛli avait intégré l'armée des moudjahidines à la fin de l'année 1957. Cette année est très symbolique dans l'histoire de la guerre d'Algérie, car depuis le congrès de la Soummam, la révolution a connue une solide structuration militaire et politique. Dans ce passage, le personnage narrateur incarne ce congrès par le nom de son premier architecteur, Abbane Ramdane, qui a été assassiné pendant cette année par ses ennemis politiques, au Maroc, et aussi il mentionne l'assassinat de Ouali Bennai dans cette même année, qui a été injustement tué pour ses tendances politiques, malgré son parcours de militant de la première heure dans le mouvement nationaliste, et sa prise d'armes pendant la guerre depuis 1954.

Le maquis en ce sens, est sans doute un lieu qui symbolise la guerre pour la liberté et entre autre, les conflits idéologiques entres les militants du FLN et de l'ALN et il arrive plus souvent jusqu'aux liquidations physiques des personnes connues pour leurs engagements patriotiques. Jeddi Ɛli, juge que la révolution populaire a gagnée la bataille contre le colonialisme, mais le peuple n'est pas totalement libéré ! C'est les assassinats planifiés des nationalistes comme Abbane et Ouali Bennai, et bien d'autres, selon ce vieux personnage, qui ont tué l'espoir de libérer la terre et le peuple.

Également, dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkečč̣em*, Mezdad reprend la thématique de la guerre contre les occupations étrangères. La révolte du peuple kabyle, contre la présence turque puis successivement de la colonisation française, a été évoqué à partir de l'espace de la montagne, symbole de liberté et de résistance pour la décolonisation.

C'est le personnage Meẓyan, qui mentionne dans un commentaire sur l'altitude des villages kabyles construits sur les hauteurs des montagnes de

Djurdjura, que cet espace a été depuis toujours un lieu de guerre. Il explique que ces guerres ont été déclarées à partir ces montagnes, qui ont joué un rôle de protecteur, espace refuge (*Tettḍilli-d ur d-tkečč̣em*, PP 99-101). Visiblement, les espaces de guerre dans l'œuvre romanesque de Mezdad constituent des éléments importants dans la narration des faits historiques de l'Algérie coloniale et indépendante.

2. Les maquis, espace de terrorisme

L'espace, élément basique dans le roman, ainsi, par sa fonction symbolique dans le texte, il couvre plusieurs représentations tantôt positives, tantôt négatives, même à l'intérieur d'une même trame narrative.

Ch. Bonn confirme que l'espace dans le récit est un engrenage, parmi d'autres, qui participe dans la création du sens, et il considère que :

> *« Les récits (…) sont également produits par un certain nombre de lieux et d'espace. Ces lieux et ces espaces deviennent ainsi producteurs de sens, et s'intègrent dans l'économie narrative globale du roman, non seulement en tant que point de rencontre entre les différents récits (…) les produisent à leur tour, dans un échange fondateur constant »*[1]

En effet, chaque indication spatiale qui rentre en relation avec les autres éléments qui fondent l'ensemble de mécanisme narratif, principalement avec le temps et les personnages, démontre parfaitement que tout espace représenté dans un roman est porteur de sens.

Dans les romans de Mezdad ; il ya une guerre sainte et une autre sale ! Toutes les deux ont trouvé comme terrain l'espace du maquis. La montagne, les maquis, reflétant la révolution pour la liberté dégagent clairement le sens d'une guerre sainte, tout contrairement aux maquis refuge des terroristes dans les années

[1] BONN, Ch. *Le roman algérien contemporain de langue française*. Thèse de doctorat : Université de Bordeaux 3, 1982, Partie II, P. 76. Disponible sur : http://www.limag.com/Theses/Bonn/ThesEtat2ePartie.htm, (Consulté le 15.03.2018)

90. Dans une étude portant sur les paysages littéraires algériens des années de la décennie noire, Charles Bonn, témoigne que :

> « *Les années 90 sont pour l'Algérie, chacun le sait, celles d'une guerre civile particulièrement cruelle, peut-être parce que plus elles éternisent, apportant chaque semaine son cortège de morts souvent assassinés de manière atroce, moins on en perçoit les enjeux véritables (…) En Algérie, les intellectuels ont été pourchassés et souvent assassinés.* »[1]

Le romancier Amar Mezdad, est aussi un Algérien qui a vu son Pays régné par la terreur, la mort, l'avilissement dans tous ses états. Pendant ces années du sang, la mort se sent par tout, malheureusement cette atrocité avait touchée en premier lieu la classe intellectuelle puis après le reste de la population, un peuple qui s'entretue dans une guerre qui dure jusqu'à nos jours. Mezdad, s'intéresse remarquablement à toutes situations marquant l'histoire de son pays, de la Kabylie et de son peuple. Le lecteur de cet auteur se rendra compte, que chaque texte romanesque se réfère à une époque et à des événements sensibles qui la caractérisent historiquement.

C'est dans la même perspective socio-historique que Mezdad relate les changements sociopolitiques en Algérie pendant et après les années 90, dont le phénomène principal est bien évidemment la question du terrorisme.

Le thème de terrorisme est abordé dans les trois derniers romans de Mezdad. La représentation spatiale de terrorisme est évoquée à partir de l'espace du maquis : *Amaday* et *Tiẓgi*.

Ass-nni, roman publié en 2006, relatant une histoire déroulée principalement pendant le début des années 90, en Kabylie. C'est à partir de ce texte que le thème du terrorisme a été clairement abordé par cet auteur. Le terrorisme, à vrai dire, est la quintessence thématique de ce roman.

[1] BONN, Ch et BOUALIT, F. *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie*. Alger-Paris : L'Harmattan, 1999, P. 7.

Le narrateur dans ce texte présente l'espace du maquis comme le premier refuge investi par les groupes terroristes révoltés contre le pouvoir politique algérien, qui a sombré pendant de longues années le pays dans une lutte fratricide sanguinaire.

Il faut rappeler que la représentation de l'espace Amadaɣ étant lieu d'une sale et scandaleuse guerre, est un bouleversement dans la symbolique de cet espace dans les romans de cet écrivain. Donc, c'est à partir de *Ass-nni*, que Mezdad se tourne vers une autre représentation d'Amadaɣ, et à travers duquel il exprime un autre mal qui se vit au pays, à savoir l'intégrisme religieux et ses conséquences terribles sur les Algériens.

Dans ce roman on lit des personnages terrifiés, désenchantés pour ce qu'il arrive dans le pays, ainsi le personnage Muḥend-Uaɛli réplique en réaction aux propos de Muḥend Ameẓyan à l'usine :

> *« Maččі d tagrest i ɣ-yerwin, asemmiḍ akken yebɣu yili nezmer-as, nuɣ yid-s tanummi ! D tallit tamcumt i ɣ-yerwin ! I ɣ-ihelken, d tilufa-ya i d-iɣellin yerna ur nebna fell-asent. Aqel-aɣ deg yir taswiɛt, a mmi-s n Salem, yerna ulac i wumi ara nru : imdanen-a i ɣ-d-yezzin, isuḍ-d waḍu n tisselbi deg iqerra-nsen. Attan tekker, a win izemren yawi-tt, maččі s wawal i tt-ferrun, s weldun i ttmeslayen »* (*Ass-nni, P. 42*)

Si Muḥend-Uaɛli, affiche sa quiétude, dans ses mots il y'a une grande peur sur les êtres et le pays, il est terrorisé par ce qui est entrain de se passer au pays. Il déclare à Muḥend Ameẓyan que ce n'est pas le froid de ce jour à l'usine qui le tourmente, mais c'est la situation politique et sécuritaire dans laquelle l'Algérie est sombrée. Selon lui, l'heur est grave, et le grand malheur réside dans l'impossibilité de trouver la solution à la crise en raison d'absence de volonté ou d'initiative de débat politique. Or, ces gens, qualifiés comme fous, préfèrent la guerre civile et le sang à la paix.

Dans ce roman, le personnage terroriste qui incarne la décennie noir est le cousin de Muḥend Ameẓyan, Reḍwan. D'une part, ce personnage est représenté comme une victime d'une société qui ne prend pas en charge ses enfants, d'une autre part, il est le sens de la barbarie de l'intégrisme religieux, un endoctriné, un tueur à gage. « Qebbaḍ lerwaḥ », est l'intitulé du chapitre 16 dans ce roman, par cette expression Mezdad désigne le personnage Reḍwan, qui est chargé dans ce texte d'ôter la vie à ceux que ses chefs décident. Dans ce chapitre (PP 94-97) Reḍwan, âgé de 22 ans, raconte sa vie d'enfance difficile, ses enseignement religieux dans la mosquée puis son engagement dans les rangs des groupes terroristes dans les maquis.

Reḍwan avait une totale conviction de son nouveau chemin, les mots de son Cheikh sont en définitif gravés dans son esprit :

> *« Yeqqar-iyi ccix-iw imeslayen dayen selɣen deg wallaɣ (…) Asmi lliɣ d aqcic, ttlaqaben-iyi tassa n tyaziḍt, imi tasa-w d taleqqaqt. Zik ɣileɣ ula d afrux ur zmireɣ ad t-zluɣ tura aql-i zelluɣ irgazen (…) Abrid amenzu mi yi-d-iluɣa lamir yenna-yi : « A Reḍwan ass-a d nnuba-k ! », ɣileɣ wissen anida ara yi-yazen. Akken uɣeɣ tanummi, nniɣ-as : « Anɛam Sidi ! », anida i s-yehwa nekk ddiɣ yid-s. Netta d allaɣ nekk d ifassen, netta d iẓri nekk d allen, netta d tikti, nekk d tafruyt (…) Yuɣal iger tiɣri, awḍen-d sin watmaten zzuɣren-d yid-sen yiwen wemdan (…) Ṭṭfeɣ-t seg ucebbub, ggiɣ-as kan akka , yuzzel ujenwi di tmegreṭ (…) Mi nečča imensi , neɣza-yas i winna amruj ddaw tasaft .»* (*Ass-nni, PP. 94-97*)

C'est une machine à tuer, son cerveau a été bien lavé pour exécuter les ordres de ses chefs avec foi, témoigne Reḍwan dans ce passage. Il raconte que quand il était enfant, innocent, n'avait jamais eu le courage d'égorger même pas un oiseau, d'ailleurs tout le monde le traite de peureux, mais cela n'est pas le cas depuis qu'il avait reçu les enseignements de ses maitres, sa nouvelle conviction de tuer sans peur.

Reḍwan, rapporte que les ordres de son Imir sont tenus à la lettre, car c'est lui le chef qui ne faute jamais, ses décisions relèvent du divin, ses paroles aussi incarnent le message et la volonté de Dieu, c'est pour quoi tout le monde obéit, donc le cerveau, la bonne voie, les idées sont l'apanage de l'Imir, alors que Reḍwan n'est sensé être que l'épée qui tranche les gorges ou l'arme qui explose les têtes. Il indique aussi, que la victime qu'il avait égorgée l'ont enterré au-dessus d'un arbre, *Tasaft,* pour faire allusion à l'espace du maquis, les lieux de refuge des groupes terroristes.

Reḍwan, enfant manipulé, avoue dans la première phrase de cet extrait que les mots de son Cheikh sont gravés dans le cerveau, donc cela manifeste que le problème de l'intégrisme religieux n'est pas facile à gérer avec les mots, comme il le témoigne le personnage Muḥend-Uaɛli précédemment.

La période de la décennie noir témoigne la tragédie, le drame et la peur qui encerclent, le jour comme la nuit, la vie des Algériens, tel qu'il le témoigne Si Muḥend-Uaɛli (*Ass-nni, P. 121*).

Comme beaucoup d'écrivains algériens des années 90, Mezdad, dans ce roman, écrit l'histoire d'une Algérie terrorisée. À l'instar de Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, Assia Djebar, Yasmina Khadra …, qui ont fait des témoignages sur l'usage de leurs plumes pour exprimer le mal de la société algérienne pendant cette guerre fratricide[1], Mezdad également inscrit ce roman dans la même démarche, témoigner une actualité et fixer la mémoire d'un peuple qui a subit le traumatisme d'une guerre sanglante. Au sujet de la thématique du terrorisme dans ses écrits, Yasmina Khadra précise :

> « *Tout ce que je dis est vrai. Romancé peut-être. Mais c'est un plagiat de la réalité algérienne, une analyse chirurgicale de l'intégrisme. Je suis un connaisseur de ce phénomène. Mon inspiration principale,*

[1] Voir BONN, Ch. et BOUALIT, Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie*. *Op.cit.* , PP. 7-13

c'est l'itinéraire-type de l'endoctrinement. Comment on fait d'un jeune homme la pire des bêtes »[1]

Egalement notre écrivain s'inspire de la réalité algérienne pour nous la traduire en fiction dans ses textes romanesques. Ainsi, le personnage Reḍwan, l'enfant qui manque au courage, la victime d'une famille, d'un entourage et de toute une société (PP. 125-127), est transformé en une bête, en une machine à tuer dans les laboratoires d'endoctrinement. Dans son détail narratif sur sa nouvelle vie au sein de cette confrérie, Reḍwan est très content de mentionner que ses premiers contactes avec les extrémistes ont lui ouvert les yeux et la façon de voir le monde. Il a reçu les premiers cours d'endoctrinement à l'intérieur de la mosquée, ce sont ses nouveaux frères qui ont lui ouvert les bras lorsqu'il a fuit la maison de son père qui le torture quotidiennement.

À la fin de ce roman Reḍwan raconte comment il avait monté son attentat terroriste à la porte de l'usine pour tuer Lxewni, qui semble être l'une des personnes figurant dans sa liste à éliminer pour des raisons politiques et pour ses convictions opposant à la leur. Dans cette attaque Lxewni a été tué sur le coup, quant à son ami Muḥend Ameẓyan, cousin de Reḍwan, il a été lui aussi gravement blessé (PP. 186-188)

Dans les deux derniers romans, *Yiwen wass deg tefsut* et *Tettḍilli-dur d-tkečč̌em*, Mezdad évoque les terroristes par des mots différents. Dans *Yiwen wass deg tefsut* le qualificatif désignant les terroristes est le mot « *At ičumar* » (P 141, P 169), qu'on peut traduire par « *les gens à la barbe* ». Cette désignation, par une marque physique sur le visage, est un signe religieux qui englobe, dans ce contexte, tout l'ensemble des salafistes ayant investi les maquis pendant les années de la décennie noire. On trouve aussi, dans ce roman, que les terroristes sont qualifiés de « *Barbares, sauvages, ogres* (P.155) ». C'est dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkečč̌em* que Mezdad utilise le mot « *Rrebrab* » synonyme du mot « *terrorisme* » dans la

[1] DOUIN, J. L. « *Yasmina Khadra lève une part de son mystère* ». *Le Monde*, 10 septembre 1999. Disponible sur : *Le Monde interactif*, www.lemonde.fr , (Consulté le, 20.11.2019).

langue Kabyle (P 99). Même dans ce texte, les terroristes sont qualifiés de sauvages (P127).

Dans ces deux romans, Mezdad garde la même stratégie d'écriture qui consiste à revenir sur ce thème avec la même figure du personnage *Reḍwan* et l'espace d'*Amadaɣ* ou *Tiẓgi*, comme lieu typique de terrorisme en Algérie des années du sang. Sauf, que dans ces textes le personnage terroriste Reḍwan, est un terroriste repenti.

Les terroristes dans les ouvres romanesque de Mezdad sont des tueurs à gage. Mezdad, dans des récits analeptiques, plus précisément sur le passé du personnage Muḥend Ameẓyan, aussi personnage principal dans *Yiwen wass deg tefsut*, charge ce dernier à raconter son histoire horrible avec le terrorisme, il relate :

> *« Asmi nettwet s rrsas (…) Yenqer rrsas Lxewni (…) Walaɣ-t mi yessuffeɣ rruḥ (…) izenned-iyi-d ula d nekk. Γilen akk medden mmuteɣ. »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 131*)

Le personnage Lxewni, dans ce texte n'est qu'un souvenir, les terroristes l'ont tué, et son ami Muḥend Ameẓyan avait survécu, selon lui tout le monde l'avait cru mort. Avec regret et beaucoup de peine Muḥend Ameẓyan raconte son passé douloureux, lorsque tout d'un coup il avait tout perdu, sa femme Ṭawes et ses deux jumeaux, son ami Lxewni, sa mère Malḥa, qui n'a pas pu voir à cause de sa santé ravagée. La vie bouleversée de ce personnage, et de Frawsa, femme de Lxewni ainsi que son fils Γiles, est la conséquence directe du terrorisme des années 90 sur des familles et le Pays tout entier.

Les personnages Slimane et Fawzi sont également des victimes du terrorisme dans le roman *Yiwen wass deg tefsut.* Dans ce texte le personnage Fawzi est un gendarme élevé par l'Etat, il n'a pas de famille, donc son rôle consiste à exécuter tous les ordres venant de ses supérieurs. Ce roman, a comme thème principal les événements du printemps noir de 2001 en Kabylie, donc le romancier Mezdad charge ce personnage de présenter un autre visage de terrorisme de l'Etat Algériens qui avait tué les enfants de la Kabylie qui s'opposent au système politique

pacifiquement. C'est Fawzi, qui tire sur les manifestants. Ce même personnage raconte à son tour qu'il avait été hospitalisé suite à une attaque terroriste, et c'est Sliman qui lui avait sauvé la vie :

> *« Winna iluwa-yi asmi kecmeɣ sbiṭar, asmi i yi-ḥuzan at ičumar, d netta i yi-d-yekksen aldun i yi-neqqren tagerjujt »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 142*)

Il continue de raconter :

> *«Ziɣ ṭbib-nni ɣur-s icenga ! Kra n wussan yeğğa llebsa yuɣal ixeddem di civil (…) Yexdem di civil kra n tallit, armi d yiwen wass yerza ɣer taddart anida ilul baba-s (…) zeɛma dinna ittkel tella ṭmana. Dinna i s-tekkan. Jebden fell-as neqqrent akk. Nniqal yemmut. Qqaren-d maḍi d ttajer-inna yeslufuyen i tamart yeɣman netta d terkeft-is i s-ittekkan. »* (*Yiwen wass deg tefsut, P 143*)

Fawzi raconte que « *At ičumar* », les terroristes l'ont tiré dessus, il a été évacué dans un hôpital militaire et c'est le médecin Sliman qui lui avait extrait les balles de son corps. Sliman avait fait une formation en médecine militaire, les plus consistantes dans ce domaine en Algérie. Ce personnage avait sauvé plusieurs vies d'Algériens, des civils et des militaires, dont le personnage Muḥend Ameẓyan, attaqués par les groupes terroristes. Après plusieurs années de service dans ce secteur et en raison de ses opinions politiques, Sliman se fait des ennemis autour de lui (tel qu'il est mentionné ci-dessus par Fawzi) et il quitte son travail dans ce secteur pour réintégrer ses fonctions de médecin dans le civil. Cet agent d'Etat, déclare que Sliman a fallu perdre sa vie dans son propre village, et c'est toujours le terroriste Reḍwan qu'il avait planté des balles dans tout son corps.

Plus haut dans ce roman, Sliman lui-même, raconte à Muḥend Ameẓyan, son ancien patient, que le terrorisme a détruit sa vie, sa santé, en apprenant cette nouvelle, ce dernier qualifie les terroristes de sauvages, de terribles :

> *« Widak, mačči d imdanen, arrawn urgaz d tmeṭṭut, d arraw n iwaɣzniwen ! Ayen akka akk xedmen izleg-asen abrid, armi ffɣen talsa : ur d irgazen, d lewḥuc ! »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 155*)

Effectivement ces créatures ne sont plus jamais des humains, et c'est à leurs propos que R. Boudjedra écrit : « *tueurs à gages qui se font passer pour des gardiens de la morale religieuse* »[1] , or, ces gens ne sont que des êtres sauvages, des déshumanisés, dont le chemin est certainement aberré.

L'espace qui a accueilli les terroristes est clairement évoqué dans ce roman. Ainsi dans les passages suivants on lit :

> *« Wigi i d-yeddan yid-i, tameṭṭut-nni d Frawsa, akken i txeddem d xalti, ilemẓi-yinna d mmi-s, isem-is Γilas. Baba-s , qqaren-as Lxewni, winna akken nɣan at ičumar (…) »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 169*)

> *« Reḍwan tura d ttajer : tiḥuna, tisura. Mačči d tamdint neɣ snat ideg yeldi lmaḥel (…) Segmi d-yuder seg umadaɣ, yeğğa tamart tewzen akken ilaq (…) Mi d-yuɣal seg umadaɣ, ur yerri ara ɣer lḥuma anda i d-yekker. S isurdiyen i d-yewwi yuɣ axxam di tlemmast n temdint (…) D tidet, ffɣeɣ s amadaɣ, di ṭrad, llan wid nɣiɣ, anida i yi-ceggɛen nekk uɣeɣ awal (…) Asmi i d-udreɣ seg umadaɣ , ifukk ujahed fell-i (…) am asmi lliɣ deg umadaɣ akken i yi-nnan ad xedmeɣ (…) »* (*Yiwen wass deg tefsut, P. 172-173*)

C'est le terrorisme qui avait causé la mort de père de Γiles, *At ičumar*, selon le personnage Utudert qui répond à son grand père Jeddi Ɛli, précisant l'identité de ses visiteurs de ce jour-là dans sa maison.

Tel qu'il est précisé par le narrateur, dans l'extrait précédent, le maquis est le lieu favorable de terrorisme, un espace de « *haine* », qui donne des images d'

[1] BOUDJEDRA, R. *Timimoun* (traduit de l'arabe par l'auteur). Paris : Denoël., 1994, P. 37

« *apocalypse* », selon l'expression de G. Bachelard[1]. Le personnage Reḍwan lui-même avoue qu'il avait tué beaucoup de gens lorsqu'il était dans les maquis, pendant le djihad. Ces nouveaux fous maquisards se croient vraiment avoir raison, ils sont bien convaincus et endoctrinés jusqu'au cou.

Cet espace du maquis, d'un autre point de vue, est présenté comme un lieu où les terroristes ont parvenu à faire des comptes de fortune, dont le soupçon de la source de cette richesse demeure impropre. À partir de cet espace, Mezdad aborde d'une manière implicite la question du projet de l'amnistie générale et la politique de la réconciliation nationale adopté par le pouvoir politique algérien sous le règne de Bouteflika. Ce projet d'amnistie, a permis aux terroristes assassins de réintégrer la vie commune sans aucun jugement, au contraire, ils étaient bien traités par les autorités officielles du pays, en retournant du maquis, ils étaient protégés par la loi et ils ont repris leurs vies avec plus de privilèges à côté des familles de leurs victimes. Il n'est pas loin de penser que Mezdad, par le personnage Reḍwan cherche à incarner le terroriste assassin Madani Mezrag qui a fait une déclaration sur un plateau de télévision algérienne d'avoir tué un militaire sans être jugé, car il a bénéficié de ce projet d'injustice nationale.

De ce point de vue Mezdad calque une réalité vécue par tous les Algériens, et au sujet des écrivains de la décennie noire, C. Détrez, exprime :

> « *Il est désormais acquis(…) que tout(e) romancier(e) écrit à partir de sa place dans le monde historico-social, place qui renvoie non seulement à l'origine et à la situation de l'écrivain(e), mais aussi aux conditions concrètes de sa pratique scripturale (…) La réalité et ses documents servent de support à une fiction qui s'élabore au-delà, par la réécriture, la réinterprétation, le style, bref, le travail littéraire.* »[2]

[1] BACHELARD, G., *Op.cit.* , P. 17

[2] DETREZ, Ch, « *Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos* », in *Études littéraires africaines*, 2008 no 26, P.20. Disponible sur : .https://doi.org/10.7202/1035119ar (Consulté le 22.11.2019)

Donc, il est aussi acquis, que Mezdad, interprète une autre forme d'image pour l'espace du maquis, depuis laquelle il communique non l'héroïsme d'un peuple mais une guerre sale, une guerre fratricide.

D'autres images reflétant le maquis comme espace de peur et de terrorisme sont lisibles dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*. Dans ce roman, il est raconté que dans la compagne en Kabylie, les villageois, presque, ont reculé de chasser dans les forêts, cet espace est accaparé par les groupes terroristes armés. Meẓyan espère dépasser cette crise de terrorisme pour pouvoir aller chasser dans les maquis :

> *« (...) asmi ara ifakk rebrab ad nettas ɣer umadaɣ, imir ad k-nerr deg umur uṭarus, ad aɣ-tettafeḍ anida teffren yilfan, neɣ yewtal neɣ tsekkrin. Ahat maḍi ad aɣ-temmaleḍ anida ara d-nessekfal tterfas. »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, PP. 99-100*)

L'espace du maquis, après qu'il était un lieu d'une lutte noble, refuge des moudjahidines école de patriotisme, du nationalisme algérien et de guérilla pendant la guerre de libération nationale, il est devenu pendant la décennie noire un espace occupé par les groupes islamistes armés, un lieu de peur et de terreur.

Le personnage Bu-icubaɣ, qui a préféré vivre seul en compagne et laisser sa famille s'installer en ville, décrit l'espace de la forêt comme un lieu de la sauvagerie humaine :

> *« Uɣeɣ-d kra uɣettuḍ, ttawiɣ-t ikess di teẓgi. Tiɣeṭṭen fersent deg-s , acu, iseggasen-agi ineggura tiẓgi teččur d lewḥuc, at sin iḍarren. Tura am akken tegdel, setqenɛen s tɣeṭṭen imeɣban ttakren-tent (...) »* (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem, P. 127*)

Le foret étant un espace du pâturage, où les villageois kabyles paissent leurs chèvres, il est devenu l'abri des terroristes, des bêtes sauvages humaines, qui se nourrissent de la viande des bestiaux des pauvres villageois. Cet espace reflète la

barbarie de ces individus meurtriers qui ont semé la peur et la mort, en déclarant une guerre qui a sombré l'Algérie dans une mare du sang pendant plusieurs années.

Le temps historique de ce roman remonte à l'année 2012, lorsque, un jour le personnage Utudert demande à ses amis de le joindre dans son village natale, à Iɣil-Uzzal. C'est en chemin, dans les montagnes de Djurdjura, que Bu-icubaɣ, l'on fait monter avec eux dans la voiture, et leurs témoigne que la peur encercle toujours les maquis. La déclaration de ce personnage, professeur de philosophie, est un témoignage sur l'existence de terrorisme en Kabylie même bien après les années 90. En plus de la violence et la terreur qu'inspirent ces terroristes, ils se nourrissent et survivent en pillant les villageois, et en voulant leurs propres richesses.

Conclusion

Nous avons évoqué dans ce chapitre les différentes représentations des espaces de guerre dans les romans de Mezdad. Le déchiffrement de cette catégorie d'espace ainsi que sa position entre la fiction et la réalité nous laisse penser que cet écrivain opère continuellement un va-et-vient entre le domaine de la fiction et la réalité. Il s'inspire de la réalité que les algériens ont vécue. Cela se lit à travers les éléments spatiaux qu'il charge de plusieurs symboliques.

Le lecteur des œuvres romanesques de Mezdad se rendra compte que ce dernier cherche à fonder son écriture dans un contexte reflétant l'imaginaire de la société kabyle en particulier et de l'Algérie d'une manière générale. Il propose, ainsi, des thèmes qui concernent la société de point de vue culturel, social, historique et bien évidement politique.

Dans tous les romans de Mezdad, le thème de la révolution algérienne se présente comme un passé vivant, perpétuel. Par plusieurs techniques romanesques, à l'instar des éléments spatiaux, ce romancier fait de ce passé un présent, qui s'explique à travers des situations historiques bien déterminées, et c'est par là qu'il fait de l'espace un moyen narratif important pour sa symbolique romanesque.

C'est dans cette perspective, et à travers la catégorie des espaces de guerre, étant lieux de combat, de résistance, du conflit et de terrorisme, qu'il essaie de familiariser le lecteur avec l'histoire ; en quelque sorte il est dans un processus de formation d'une mémoire collective, étant un dépôt de tous les souvenirs, une conscience historique pour comprendre le présent, et par là avoir un regard sur l'avenir.

La symbolique, ou pour bien préciser le très fort consensus de tous les romans de Mezdad autour de l'espace de guerre (montagne, maquis, forêt), ne peut caractériser que les aspects du « réel » et sa représentation dans l'ensemble des textes. Dans un sens, l'auteur est entrain d'ancrer dans la mémoire et l'imaginaire collectif des valeurs qu'il estime positives à l'égard de ces lieux, de même que les personnages qui manifestent l'esprit de solidarité dans ces lieux extrêmement dangereux symbolisant en quelque sorte un trait existant dans la société.

Aussi, il est très facile de constater que Mezdad aborde avec beaucoup de respect les espaces de guerre symbolisant la révolution, la résistance et la volonté de vivre libre dans son pays, alors qu'il rejette pleinement, à partir les mêmes lieux, la barbarie de la guerre civile menée par les extrémistes du FIS .

Les maquis ont, pendant la décennie noire, une connotation très négative dans les textes de Mezdad. Ces espaces sont bouleversés pour devenir, après qu'ils étaient pendant longtemps symboles de courage et de fierté, des lieux menaçants, lieux de mort. C'est ainsi que la barbarie de colonialisme avait trouvée une autre forme, cette foi-ci s'est les tueurs à gages qui éliminent même la population civile, leurs frères, sans aucune pitié. Donc, l'écriture romanesque de Mezdad prend aussi en charge l'horreur de la décennie noire, du terrorisme et des droits de l'homme bafoués.

Mezdad use sa plume pour dire tout simplement la mémoire de la Kabylie, la mémoire algérienne.

La lecture de l'œuvre romanesque de Mezdad, d'une manière générale, et notre focalisation particulière sur la catégorie de l'espace, nous a permis d'avoir un

regard d'ensemble sur la construction de l'espace et ses différentes typologies dans chaque texte. Puis, l'organisation de l'ensemble des espaces relevés et leur analyse de point de vue de leurs symboliques, nous a donnée la possibilité de repérer une autre catégorie d'espace qui sert de lieu de défoulement pour les personnages mezdadiens. Cela nous amène à dire, que dans les romans de cet écrivain la vie des personnages n'est pas seulement une contrainte à subir, un malheur causé par des problèmes à l'intérieur de la maison , en ville, au village , en exil ou suite à une situation de guerre quelconque, mais à coté de tout cela le romancier ne manque pas de révéler une autre forme de vie de ses personnages qui cherchent le plaisir dans des espaces proposant cette qualité d'être.

Ces idées seront, donc le soubassement de prochain chapitre, consacré à l'analyse des espaces qui inspirent le plaisir des personnages de Mezdad.

Chapitre VIII : *Les espaces du plaisir*

Introduction

Michel Butor[1], Michail Bakhtine[2], Jean Weisgerber[3], Henri Mitterrand[4] , Roland Bourneuf[5], et bien d'autres critiques littéraires confirment que l'étude de l'espace ne doit pas s'intéresser uniquement à son aspect physique, ou plutôt se limiter à une démarche topographique, mais elle exige une topologie qui dégage ses valeurs symboliques.

Etant écrivain algérien d'expression kabyle, Mezdad écrit des romans dont les évènements se sont, principalement, déroulés en Kabylie. Depuis *Tagrest uryu,* qui raconte une histoire remontant à la période coloniale, jusqu'à *Tettḍilli-d ur d-t-tkeččem* qui raconte aussi des évènements plus récents remontant à 2012, ce romancier fait évoluer le cadre spatial de chaque texte romanesque selon le changement du paysage général de la vie en Kabylie tout particulièrement et en Algérie d'une façon générale. À titre d'exemple les caractéristiques de l'espace du village ne sont pas les mêmes dans le roman *Tagrest uryu* et *Iḍ d wass,* ou bien même dans les autres romans. À mesure que la vie se modernise, l'espace du village touche aussi aux faits de cette vie qui se penche de plus en plus à connaitre ses attraits.

Considérant que l'écriture romanesque de Mezdad est inscrite dans un processus d'évolution multiple, cet auteur adapte sa plume à la vie réelle de l'entourage général de la société, de l'évènement qu'il raconte et à celle de la communauté de ses personnages qui agissent dans l'espace (espace de l'action racontée).

Ainsi, les lieux du plaisir ou de divertissement sont aussi évoqués dans l'œuvre romanesque de cet écrivain et tout lecteur se rend compte facilement de ce fait. Ses lieux sont abordés en relation avec l'encrage spatial de l'évènement relaté.

[1] BUTOR. M, « *L'Espace du roman* » in *Essais sur le roman.* Paris : Gallimard, 1964, PP. 48-55
[2] BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Gallimard, 1978.
[3] WEISGERBER, J. *L'espace romanesque.* Lausanne : L'Age d'homme, 1978.
[4] MITTERAND, H. *Le discours du roman.* Paris : P.U.F, 1980.
[5] BOURNEUF, R. *L'univers du roman.* Paris : P.U.F, 1995.

Comme nous l'avons déjà signalé, les événements racontés dans chaque roman se sont déroulés principalement dans des espaces ruraux et urbains, et également, même nécessaire que, c'est à partir de ces deux pôles d'espace que le narrateur relate les moments d'amusement ou de convivialité des personnages mezdadiens. Nous entamons donc, ici, le dernier point de notre analyse de la symbolique des espaces dans notre corpus d'étude, celui de la représentation des espaces du plaisir. Essentiellement, ce sont les espaces *Tajmaɛt (Assemblée villageoise), Annar (l'Aire à batre), Lqehwa* (le Cafétéria) et *Ttberna* (le Bar), qui dégagent le sens du plaisir dans l'ensemble des romans du corpus.

1. L'espace de Lqahwa (Café)

Le café dans l'œuvre romanesque de Mezdad figure parmi les lieux collectifs qu'on peut repérer dans chaque roman. À l'exception du roman *Ass-nni*, dans lequel ce lieu est abordé dans le discours du narrateur qui précise que le départ hâtif de Muḥend Ameẓyan avec son ami Lxewni n'était pas en guise de prendre une pause café dans un cafétéria, mais c'était pour une visite d'urgence à l'hôpital de maternité (*Ass-nni*, P178) pour s'assurer de l'état de santé de Ṭawes qui devrait accoucher deux jumeaux.

Cet espace est associé, communément, aux moments du repos des personnages après être réduit par la fatigue du travail.

Le lecteur du roman *Tagrest uryu*, lit dès les premières pages de ce texte que l'espace du café est traité en premier lieu à partir de l'espace de la terre d'exil. Le narrateur qui relate le récit de la vie des travailleurs kabyles en France ne manque pas d'évoquer le mode de vie de cette catégorie d'immigrés et la façon dont ils choisissent pour passer leurs temps libre, en fin du travail ou pendant les week-ends. C'est à travers le personnage du beau père de Salem, en terre d'exil, que l'espace du café est abordé :

> *« Mi d-yeffeɣ si lmina , yessared cwiṭ yerra ɣer lqahwa am netta am medden, ad yekkes lxiq n teɣribt netta d warraw n tmurt , ass-en dɣa ahat ad yaf win ara s-yarun tabrat imi d ssebt tameddit : aṭas n*

yelmeẓyen, widak yessnen tira , ttestufuyen ass n ssebt tameddit, acu kan ilaq ad ten-teɛnuḍ send ad zzren di ssekran (…) Atan ass-a daɣen yezwar-d ɣer lqahwa ad yeccelqef yiwen deg-sen, ad yezwir lbira ɣur-s . » (Tagrest *uryu, P. 14*)

Le contexte dans lequel est abordé le café dans ce premier chapitre, traite plus particulièrement, le thème de la révolution algérienne et le prix de guerre contre le colonialisme français. En narrant le nationalisme et l'héroïsme du personnage principal, qui avait quitté son travail en France pour rejoindre le champ de batail dans le Djurdjura en Kabylie, le narrateur raconte que Salem était très discret en raison des mouchards. Le narrateur revient sur ce sujet de traitrise, et il raconte comment le père de sa femme Malḥa avait trouvé la mort à l'intérieur d'un café en France. Dans ce récit analeptique il est raconté que chaque samedi soir les travailleurs immigrés se regroupent dans le café, car le lendemain, le dimanche, est un weekend, un jour du repos. Le beau père de Salem en fin d'une longue journée du travail à l'usine, a fait sa toilette pour aller au café dans lequel se rassemblent les enfants du pays, selon l'expression du narrateur, pour profiter des bons moments et du plaisir. Le plaisir de ce personnage serait aussi de trouver au sein du café un jeune kabyle qui lui écrirait une lettre pour sa famille.

L'espace du café est donc, un lieu du repos pour les travailleurs des mines, en France. C'est un espace positif, un havre pour les exilés, qui cherchent à oublier les malheurs et la solitude, en se réunissant ici, en quête de plaisir, en buvant de la bière. L'espace du café dans ce roman, est aussi un lieu favorable pour propagander le nationalisme et la lutte pour la libération du peuple algérien à l'époque coloniale.

Ayant la qualité et le privilège d'être le lieu préféré pour les algériens exilés en France, le café est aussi abordé par le narrateur comme un lieu de conflit idéologique :

« Inselmen tekker gar-asen (…) Kra n dqiqat kan, 40 iterrasen i yeɣlin (…) Ayen ɣef grarben iḍelli tura ata-n ass-a la-t-seryayen (…) acengu nnuɣen iḍelli, winna i ten-id-yenfan, winna i ten-yegren ɣer

leḥbas (…) ass am wass-a ddan yid-s mgal atmaten-nsen. » (*Tagrest uryu, PP. 17-18*)

Les musulmans s'entretuent sur un territoire ennemi, plus de 40 Algériens sont tués à l'intérieur du café, dont le beau père du Salem qui était aussi l'une de ces victimes. Dans ce récit, le narrateur déclare d'une manière très limpide que les responsables de ce massacre sont les partisans de Messali (*A ziɣ d wid yeddan d bu-ččamar* : *Tagrest uryu,* P. 14) . Ce passage nous porte sur une période très sensible de l'histoire contemporaine de l'Algérie, une histoire de l'une des figures les plus marquantes du combat politique pour la libération du peuple algériens, qui se révolte contre la révolution, et combattre idéologiquement ainsi que militairement à coté de l'ennemi d'hier. Le café est, alors, transformé d'un lieu du repos, rencontre, divertissement et de fraternité à un lieu du malheur, d'insécurité et surtout du massacre et de sauvagerie d'un frère traitre

Le café, dans ce sens, a une autre connotation négative, il est bouleversé d'un lieu du plaisir positif, à un espace de tragédie et de lutte fratricide, négativement qualifié. Il est le lieu qui ne reflète pas uniquement l'amusement et la convivialité mais aussi le conflit et la divergence politique entre les Algériens, qui ne sont en vérité que les fils d'une même nation, pour qui d'ailleurs ils sont prêts à mourir.

À propos de l'assassinat du père de Malḥa, le narrateur raconte avec chagrin et désespoir la fin d'une semaine attendue, par un mineur qui a passée de pénibles moments du travail, pour se retrouver à la fin d'un Samedi avec les amis. Il précise que même sa mort ne doit pas être avec de telle façon, car cet homme était bien tranquille, calme, un bon musulman qui ne boit pas de l'alcool (*Tagrest uryu,* P. 15).

Il faut signaler que dans ce récit, le café et le bar sont traités de la même façon c'est à dire le narrateur ne fait pas de distinction entre ces deux espaces. Il utilise ces deux mots, *Lqahwa, Ttberna,* qu'on peut traduire respectivement par Café et Bar, simultanément pour designer le même endroit, le lieu du rencontre des exilés en fin du travail pour boire quelques choses et passer des moments du plaisir ensemble, entre amis.

L'espace du café existe aussi dan le roman *Iḍ d wass* comme un lieu de pause, d'amusement, de discussion, rencontre, et il est présenté comme un lieu collectif. Aussi, il est à noter que dans ce texte le café figure parmi l'ensemble des lieux qui forment l'espace villageois. Le narrateur le convoque à partir l'espace central de ce roman, le village de Muḥend Ameẓyan.

Le roman *Iḍ d wass* retrace en quelque sorte la vie de ce personnage, depuis son enfance, ses années d'école, ses années du chômage, son recrutement dans une usine publique, et surtout son esprit revendicatif ainsi que son vif regard politique. Le narrateur mentionne que les premiers jours de Muḥend Ameẓyan à l'usine étaient un véritable cauchemar, le travail était pour lui très dûr et difficile, plus un insupportable chef d'usine qui ne ratte pas l'occasion de l'embêter devant tout le monde.

Depuis qu'il est recruté à l'usine Muḥend Ameẓyan ne dormait plus jusqu'au levé du soleil, il se levait très tôt pour arriver à l'heur précise au boulot, contrairement au soir, il ne rentre pas à la maison qu'après la tombée de la nuit. La nouvelle vie de ce personnage exige des efforts physiques et un caractère mental qui aident à se tenir longtemps dans cette tâche. À la fin de la semaine, nécessairement après tant de fatigue, chacun des travailleurs pense comment profiter le jour de son repos, le jour du vendredi dans le cas des employés de l'usine publique. C'est dans le contexte des conditions du travail des villageois que la notion du repos ou du divertissement pendant le week-end a été représenté depuis l'espace du café au village.

La nuit que raconte ce roman était presque blanche pour Muḥend Ameẓyan, jusqu'aux dernières heures de la nuit il se tourne dans son lit sans pouvoir trouvé le sommeil. Le narrateur raconte :

> *« Yebren deg wussu . Yekmez aqerru-s. Isembawel taduli. Ad tili ahat d 2 neɣ 3 n tsebḥit. Yebren ɣef yidis nniḍen. Iḍ-a, uggaɣ daɣen naddam iruḥ d tidet. Yerna, ass-a ur ixeddem ara . D ljamuɛa : ẓullen wid yettẓallan, ḥewsen imawlan uḥewwes . Yal wa amek yesɛedday ass-is iɣimi. Nniqal, ad adren ɣer Tizi ad ẓren JSK, yuɣal ur uḍan ara win ara ten-yawin. Lkiran akk ččuren . Ula d aṭaksi s ubunyiw. Kra yekka*

wass, netta di Leqhawi. Isebleɛ taberkant armi i t-yeqreḥ ugerzi ; armi i s-yuɣal d wazi : amzun d kra i t-yesseryen. Amzun d asafu di lexwa n wul-is » (*Iḍ d wass, P. 25*)

Chacun comment passe son vendredi dans le village, déclare le narrateur dans cet extrait. Il précise qu'il ya ceux qui rejoignent les mosquées, et consacrent le vendredi uniquement pour la prière, il ya aussi ceux qui aiment faire des sorties . Quant à lui et ses amis, il était prévu qu'ils aillent descendre en ville à Tizi pour voir le match de la JSK, mais en fin du compte le manque du transport les avait empêché de y aller. Alors Muḥend Ameẓyan passait toute la journée de ce vendredi dans les cafés du village où il avait bu beaucoup trop du café.

Dans un autre passage dans ce même texte, il est relaté qu'en fin du travail, le bus qui transporte les travailleurs de l'usine s'arrête au centre ville de Tizi pour faire descendre certains d'eux :

« Ibedd lkar. Wid ɣef tiṭṭ-nsen ad adren , udren ; wid yebɣan ad alin metwal tudrin, qqimen. Taher, Lxewni d terbaɛt-nsen udren si tewwurt n deffir, s uqesser d dderz d teḍsa. Ad jiḥen di Tizi ; wa di ttberna, wa di lqahwa . Mi d-yeɣli yiḍ, ad alin di lkar aneggaru. » (*Iḍ d wass, P. 202*)

Le café et le bar sont alors les endroits de destination pour ces travailleurs. *" Ad jiḥen "* est le mot utilisé par le narrateur pour designer ce que cherchent les amis de Muḥend Ameẓyan et les autres travailleurs d'usine. Ce verbe, dans ce contexte, peut être traduit par tout autre mot qui pourra avoir un sens évocateur du plaisir, divertissement, ou du passe-temps favori.

Dans les deux dernières publications romanesques de Mezdad *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* et *Yiwen wass deg tefsut*, l'espace du café est également associé à ce caractère du repos qu'assurent certains lieux, connotés au milieu sociale comme étant des endroits publiques pour le repos et le plaisir.

Ainsi, dans le récit du voyage de la troupe des étudiants jouant des pièces de théâtre, Dr. Legziri raconte qu'aux milieux de chemin vers Tiγbalin (lieu prévue pour

jouer la pièce théâtrale dans une salle communale), entre Imceddalen et Tubiret (M'Cheddalah et Bouira) le bus c'est arrêté pour une pause-café dans un Café-restaurant, sur la route. Il rapporte :

> *« Di tlemmast umecwar, gar Tubiret d Yemceddalen, ayammac yenna-d aql-i da : ibedd lkar sdat lqahwa, aṭas i yebyan ad swen kra. »* (Tettdili-*d ur d-keččem, P. 63)*

Ici, l'évocation de l'espace du café peut se joindre nettement à l'aspect du confort et du repos. C'est pour un voyage confortable et par nécessité de se reposer et reprendre les forces après ce long chemin et sous un climat chaud et étouffant, que le chauffeur avait décidé de s'arrêter.

C'est aussi, pour le plaisir de se faire connaitre mieux et discuter en prenant un café, en ce grand jour protestataire, qu'Utudert et Sliman se sont entrés dans un café au centre ville à Bgayet (Bejaia). Ces deux personnages principaux du roman *Yiwen wass deg tefsut* ont préféré le café comme endroit pour un moment du repos (PP 54-55). Surement ce n'est pas par manque de lieux qui peuvent garantir le repos, calme ou plaisir, qu'ils ont choisi le café, mais plutôt parce qu'il est le lieu le plus habitué pour ce genre d'occasions et de rencontre. Autour d'une table, au milieu des gens et la fumée des cigarettes les deux personnages , Sliman et Utudert, se font connaitre mieux et débattre la situation politique du Pays tout en s'amusant avec admiration.

Globalement, le café est chargé, dans toute l'œuvre de Mezdad, d'une connotation qui s'associe particulièrement avec le repos, la discussion, et sa fonction principale se présente par le fait qu'il est l'endroit où on peut prendre une tasse du café autour d'une table dans un climat amical et conviviale. Son évocation, dans l'ensemble, est très positive dans les textes romanesques de ce romancier, sauf dans le roman *Tagrest uryu,* qui dégage marginalement un aspect négatif de cet espace. En définitif on peut dire que l'espace du café est un endroit public, de convivialité souvent recherché en guise du plaisir et du repos.

Le lecteur remarque que dans les romans de Mezdad, l'espace du café n'est pas le seul endroit dans lequel on peut boire des boissons, du lait ou du café avec les amis. Il existe bien d'autres lieux collectifs qui sont fait spécialement pour se donner le plaisir, de partager un moment pour boire quelque chose : Ttberna (le bar).

2. L'espace Tberna (Bar)

Ttberna, dans l'œuvre romanesque de Mezdad, est évoqué nettement dans les deux premiers romans *Iḍ d wass et Tagrest uryu*. La seule différence réside dans la présentation de cet espace dans ces deux textes. Le bar dans *Tagrest uryu*, comme nous l'avons signalé précédemment dans le point consacré à l'espace du café, étant endroit du plaisir, ne se diverge pas clairement avec le café, ils sont traités analogiquement pour designer le même endroit. Cependant, dans *Iḍ d wass*, chaque lieu se définit distinctement par ses propres caractéristiques.

Le lieu qui apaise la souffrance des travailleurs kabyles en France, dans le roman *Tagrest uryu* est le bar. Le narrateur dès le début de ce roman dénomme cet espace par le vocable ″Ttberna″, synonyme du mot ″Bar″ dans la langue française. Par définition le bar est un établissement où l'on se sert principalement des boissons alcoolisées[1]. Dans la culture européenne, française tout particulièrement, le bar est proche du café c'est pour ça d'ailleurs que l'auteur dans ce roman les aborde simultanément en évoquant la même signification, une évocation très pertinente car il est dans son contexte réaliste.

Rabaḥ, est le personnage qui semble non satisfait de sa vie d'enfance, ses enseignements imposés par son père, et même ses années d'exil. Le deuxième chapitre du roman *Tagrest uryu* est raconté par ce personnage, il rapporte sa défaillance et sa conduite irresponsable qu'il regarde avec plus de chagrin à chaque fois qu'il se rappelle des moments difficiles qu'il a vécus. L'exil pour Rabeḥ signifie la mine où il travaillait et le bar où il avait gaspillé la contre partie de son travail. Dans un passage, il avoue :

[1] *Le Petit Larousse illustré* 2012.

« Ussan zerrin, netta yejjamaɛ nekk ttserrifeɣ, adrim i d-yelqeḍ ufus, wayeḍ ad t-yesmir, tidi ttarraɣ-tt d lbira (…) Mi d-neffeɣ si Lmina, netta ad yerr ɣer leqraya, nekk ad erreɣ ɣer ttberna. Netta yeqqar nekk sekkreɣ. Zhiɣ aṭas, kra rẓagit, kra ẓẓayit wussan seg wasmi i d-luleɣ , tura rriɣ-d deg-sen ttar (…)

- *Yemmut baba-k (…)*

Seg wassen sya ɣer da, ayen i wumi zemreɣ ttekkseɣ-as-t i lbirra, tettawi-t-id lmanda ɣer tmurt. » (*Tagrest uryu, PP. 44-46*)

Les souvenirs des années d'exils sont racontés par ce personnage avec un regard méprisant, selon ce détail narratif Rabeḥ est en position d'auto-évaluation, il estime que ces années d'exil étaient positives pour son ami Salem, car il savait mieux gérer le temps pour son bien (études, travail …). Tout en dressant un petit bilan critique et comparatif, entre lui et son ami, Rabeḥ nous rend compte que depuis les premiers jours d'exil Salem travaillait dans le sens d'améliorer ses chances de réussite alors que, pour lui, ses jours se résument entre la mine et le bar. Le bar est l'endroit qui l'aide à effacer les cicatrices et les douleurs profondes causées par son père, il déclare que le prix de sa sueur est dépensé pour s'acheter du plaisir de l'ivresse. L'expression *"Zhiɣ aṭas "* est très significative, elle explique bien que Rabeḥ, cherche dans la bière le divertissement, l'oubli et se faire un monde différent qui ne semblerait guère à celui dans il vit ou celui dans lequel il a passé une partie de sa vie. C'est après la mort de son père que Rabeḥ avait limité la consommation de la bière pour épargner son argent et l'envoyer par la suite à ses petits frères au pays.

L'espace du bar a été également évoqué dans ce roman en relation avec la tentative du personnage Weɛli qui avait planifié la mort du capitaine Tardi. Pendant longtemps, ce capitaine de l'armée française avait terrorisé les villageois dans tous les villages kabyles, tout le monde avait peur de lui.

Le personnage Muhend-Uaɛli, raconte le déroulement de cet événement :

« Di ssuq n Larebɛa ass n 23 Mayu, gar izegzawen d iquranen, neɛna lQebṭan Tardi. LQebṭan Tardi yesrebreb imesdurar, yesseɣli-d

tugdi meqqren ɣef tudrin, kran wanida iɛedda , kra n taddart yekka igezzem ifadden i medden (…) Ass-n d ssuq, mi t-neɛna deg sin yid-neɣ. Cwiṭ ad izeggen wass mi t-yezwar Weɛli ɣer Ttberna anida yettɣimi (…) Cwiṭ akka ikcem-d lQebṭan amcum, yeqqim ɣer ukunṭwar ; bab n ttberna ifka-yas-d acu ara isew. Akken kan yessegdi tajeqqimt tamezwarut, yekker ɣur-s Weɛli (…) yejbed fell-as s tmeẓyant (…) » (*Tagrest urɣu, P. 143*)

L'espace de cette embuscade était bien choisi. Il parait que Weɛli avant de monter son attaque, avait bien calculé sa réussite. D'une part cette mission consiste à débarrasser les villages de la peur et la terreur qu'il avait semé dans les cœurs des villageois et et d'une autre part elle sert à mener la guerre dans les lieux autres que les montagnes, dans des espaces fréquentés par les soldats français, une autre manière de lutter contre la présence de colonialisme français en Kabylie.

Le bar pour ce cadre de l'armée coloniale est un endroit idéal pour passer un moment et se servir d'une boisson tranquillement. Le plaisir de ce capitane est donc, procuré à partir de cet espace présenté symboliquement comme établissement du repos. Du coté de Weɛli et Muḥend-uWeɛli, le bar se passe pour un lieu d'héroïsme, de courage et il représente le sacré engagement de la Kabylie qui a révoltée contre la soumission au colonialisme dans toutes ses formes.

Les endroits du divertissement ou du plaisir, où les personnages du roman *Iḍ d wass* cherchent à oublier les soucis de la vie ne sont pas nombreux. Seuls le Café et le Bar dans ce texte, qui se tâchent de cette fonction, qui sert en prime abord à débarrasser, au moins pour un moment, le chagrin des personnages.

Dans le sens de divertissement l'espace du bar est idéal dans ce roman, il est l'endroit qui reflète, nettement, l'image du plaisir dans toutes ses couleurs. Ainsi pour oublier le calvaire de l'usine et les contraintes de la vie, Muḥend Ameẓyan, Lxewni et Tahar, de temps en temps, descendent à Tizi pour boire de la bière dans le bar de Dda Remḍan :

« Ibedd lka. Wid ɣef tiṭ-nsen ad adren, udren ; wid yebɣan ad alin metwal tudrin, qqimen . Taher, Lxewni d terbaɛt-nsen udren si tewwurt n deffir, s uqesser d dderz d teḍsa. Ad jiḥen di Tizi ; wa di ttberna , wa di lqahwa . Mi d-yeɣli yiḍ, ad alin di lkar aneggaru (...) Muḥend Ameẓyan yezmumeg. Akka tal tikkelt ara kecmen ɣer ttberna. Daɣen ula d ass-a, ad kecmen s ixxamen-nsen ifassen d ilmawen . Akka tal tikkelt, qqaren-as ur ttɛeṭṭilen ara (...) Ttberna teqreb maḍi ɣer wanda ttebdaden lkiran n Luzin (...) Teffer, tenṭel, win ur tt-nessin ad iɣil d agaraj neɣ d tanezduɣt . Tawwurt n wuzzal tezga tuɣal, ad as-t-iniḍ yiwen ur yella i wemnar akkin (...) Texleḍ lbirra d dexxan, tidi d lqahwa . Ttberna teḥma amzun d takucet . Asemmiḍ yeqqim di berra, ur d-yezgir amnar . Leḥzen d tsusmi daɣen (...) Dagi taḍsa d uqesser tgellden, uɣen akk taqaɛet . Wa isawal i wa , wa icennu (...) Dagi tezdeɣ tatut ttun akk iɣeblan-nsen . Ttun medden iman-nsen. Ettu lhem ad k-yettu. Dagi, dayen, selɣen akk imeẓẓuɣen ɣef wayen yeḍran berra. Dagi, d tigzirt di tlemmast n lebḥer uḥebber, di tlemmast n lebḥer n tillas i deg zzren medden msakit (...) Dagi ttagmen medden talwit akken ttagmen ccrab d lbirra . Dagi tteɣrasen lğiban , asurdi ma yella ad d-yenṭeg iman-is . Dagi i ɣellint tjerniḍin . Dagi i tberren tasa, yettnuzu waṭṭan s yedrimen (...) . » (*Iḍ d wass, PP. 202-204*)

Ici, il est bien précisé que ces trois amis sont descendus du bus avec beaucoup du plaisir et d'enthousiasme en direction de Ttberna n Dda Remḍan (le bar de Dda Remdhane). La localisation de ce bar est en ville, selon la précision du narrateur, dans un endroit proche de l'arrêt de bus où les travailleurs de l'usine ont l'habitude de descendre.

Le narrateur de Mezdad, observe, raconte et critique tout ce qui se déroule à l'intérieur du bar, il faut dire aussi que même la façon dont ce narrateur décrit l'apparence extérieur du bar et le mouvement à l'intérieur de cet établissement sont plus au moins réalistes. Cet endroit n'est pas aussi facile à repérer car il se trouve dans un endroit caché et qui ne donne aucun signe comme étant c'est un bar, pour celui qui ne l'avait pas fréquenté auparavant.

Chapitre VIII : Les espaces du plaisir

L'aspect qui décrit le bar comme quoi un lieu caché, est plus au moins réaliste, car en Kabylie, comme ailleurs dans toutes les régions de l'Algérie, les bars sont moins fréquentés par le grand public, ces espaces sont, généralement, réservés aux personnes qui boivent les boissons alcoolisées. Aussi, l'image du bar et les personnes qui consomment de l'alcool est mauvaisement représentée dans la société kabyle. Ce lieu représente le péché, l'illicite, et le déraillement de droit chemin. Dans la confession musulmane, boire de l'alcool est une grande infraction vis-à-vis la religion, une transgression de la loi divine. C'est pour cela que les gens fréquentant cet espace sont condamnables, mal vus et traités d'inutiles.

Le bar dans le roman *Id d wass* est un espace du plaisir où les gens peuvent s'exploser de rire, défouler et oublier leur malheur quotidien. Les expressions : *"Ttberna teḥma "* , le bar est chaud (tiède) ; *" Asemmiḍ yeqqim di berra, leḥzen d tsusmi dayen "* , le chagrin ou la tristesse sont restés dehors comme le froid qui n'a pas pu pénétrer le seuil du bar ; *" Dagi taḍsa d uqesser tgellden "* , à l'intérieur du bar l'amusement et le rire font le Roi ; *" Wa isawal i wa , wa icennu "* , les uns appellent et chantent aux autres ; *" Dagi tezdeɣ tatut ttun akk iɣeblan-nsen "* , C'est ici qu'habite l'oubli, tout le monde oublie les soucis ; *" Ttun medden iman-nsen "* , les gens s'oublient, eux même ; *" Dagi ttagmen medden talwit akken ttagmen ccrab d lbirra "* c'est au bar que les gens puisent la paix comme ils puisent la boisson alcoolisée, la bière , sont de fortes images du plaisir et de divertissement, elles incarnent un coté fortement ambiant voire même réel, c'est pourquoi d'ailleurs, les gens se rendent aux bars : boire du vin, chanter, danser, s'amuser , bref se donner le maximum possible du plaisir. L'ambiance de ce milieu exerce d'une manière magique, une influence certaine et à des degrés différents sur l'ensemble de ce qui forme son entourage.

L'atmosphère interne du bar donne l'image d'un lieu de détente, du plaisir et de bien être totale pour l'ensemble des gens qui fréquentent ce lieu. C'est ce lieu, qui sous l'effet de la boisson alcoolisée, aide les malheureux à se sentir mieux, à oublier et à ne plus jamais sentir ni penser aux chagrins de la vie.

Chapitre VIII : Les espaces du plaisir

Pour les personnages Muḥend Ameẓyan et ses amis, le bar est un lieu qui procure l'apaisement de leurs corps et également leurs états d'âme après avoir transpiré et verser beaucoup de sueur à l'usine. Le narrateur malgré le plaisir momentané et factice des personnages, porte un jugement négatif à l'égard de cet espace. Face à la réalité de la vie quotidienne de ces travailleurs d'usine publique, le narrateur intervient et ajoute un commentaire sur l'impact de la boisson alcoolisée sur la négligence de la famille, sur la santé, le gaspillage d'argent alors que leur situation est tellement misérable. D'un autre point de vue, le bar est un lieu de perte de valeurs, d'irresponsabilité.

Le narrateur considère, aussi, que le bar est l'espace où l'on s'achète de la maladie avec son propre argent. Il est l'endroit où l'on tue les idées et l'activité mentale, puisque l'alcool paralyse en premier lieu le dynamisme du cerveau et la conscience mentale. Ainsi, de ce fait, le bar est un espace agresseur, négatif, malgré les plaisirs et l'illusion du repos qui s'affichent en surface. (*Iḍ d wass,* PP 202- 203-204)

Le romancier Amar Mezdad est un médecin de formation, c'est pour quoi, à coté de l'aspect social, il traite les conséquences néfastes et dévastatrices de l'alcool sur la santé humaine. On lit à la fin d'*Iḍ d wass* le jugement ou le commentaire du narrateur à l'égard des buveurs de la boisson alcoolisée :

> *« Isekranen, nutni, ur ḍurren yiwen. I ḍurren kan d iman-nsen. Atenad zgan di Ttberna. Asurdi i d-isas ssbaḥ yečča-t yiḍ. Ttaɣen-d talwit s tissit. Tteffren ǧahennama n ddunit s lbira d ccrab (…) Γas tissit tettekkes tuggdi d iɣeblan, ma d afud ur as-tettcuḥḥ ara . Tqelleɛ-it-id seg iẓuran. Asekran yettkad ula ma ur yeswa ara, neɣ ma yeǧǧa tissit dayen. Ittaser aksum, ittuɣal akk d iɣsan, ittdubbuz wallaɣ-is, yeǧǧa-t uxemmem. Am tteǧǧa am tikti, acemma ur imenneɛ (…) »* (*Iḍ d wass, P. 211*)

Le bar, espace où l'on se sert du vin et de la bière, est spécialement établi pour s'acheté de la paix, pour dompter l'enfer de la vie par le vin et la bière, selon l'expression du narrateur. Mais malgré l'effet ou, pour mieux dire, ce plaisir, l'alcool

réduit certainement la santé de l'être humain, son corps et ses capacités mentales ou morales, tel qu'il est dit dans l'extrait ci-dessus.

Tout au long de ce chapitre, qui raconte des événements qui se sont passés principalement à l'intérieur du bar de Dda Remḍan, ce lieu caractérise l'ambiance qu'on trouve communément à l'intérieur de cet espace même dans la vie réelle , cela se manifeste par la musique, la danse, les boissons diverses : lait, bière, vin…

Parfois l'espace qu'on fréquente contribue à la définition et à l'orientation des comportements des individus, ou bien même des groupes humains. Mais dans le cas de personnage Taher le cas est un peu différent. Ainsi, dans le bar, le plaisir est assuré même à ceux qui ne boivent pas de l'alcool, cela est incarné par ce personnage, Taher, qui ne buvait que du lait. Le sens de divertissement chez ce personnage, ne réside pas dans le fait de boire une bière mais bien au contraire, son plaisir est dans sa capacité d'assurer sa différence en tant que lui, et dans le fait d'assumer son caractère. Boire un vers du lait avec un morceau du pain bien garni en beurre serait suffisamment capable de lui procurer son goût de prédilection, malgré les moqueries de ses amis.

L'espace du bar, dans cette perspective, est très riche en terme de symbolique, il nous renvoit à des réalités bien existantes. Cet espace est fondé sur l'idée de toute sorte de relation étroite ou intime qui concerne l'homme, étant un individu qui peut partager avec ses semblables des espaces communs. À partir du bar, le narrateur expose une image d'un espace qui signifie l'intérieur humain, l'expression de son propre esprit, sa liberté, ses choix de vie et la façon dont il aime mener sa propre vie.

Le narrateur, à partir du bar, nous rapporte aussi les débats qui se sont tenus entre ces trois ouvriers de l'usine, à vrai dire, tout ce chapitre est un dialogue entre eux. Des sujets ont été bien abordés dans ce dialogue, situation de Muḥend Amezyan à l'usine, peur de Taher de son père, la situation politique du Pays, etc.

Ce lieu (Ttberna - le bar) n'est pas trop abordé dans les romans de Mezdad, les seuls textes romanesques dans lesquels est représenté pour son aspect du plaisir est bien évidement dans les romans *Tagrest uryu* et *Iḍ d wass*. Il faut noter que

même dans ces textes le bar est évoqué comme un lieu d'évasion, une échappatoire de la mélancolie de la vie, de la misère criante. Le bar pour ces travailleurs de l'usine (Rabeḥ, le beau père de Salem, Muḥend Ameẓyan, Lxewni et Taher) est un refuge où ils cherchent à noyer leurs soucis, qui les entourent de toute part.

Aussi, et d'une manière générale, le bar dans les romans de Mezdad se présente comme un espace spécial, fréquenté essentiellement par la classe ouvrière. Il lui signe alors une connotation d'un espace public, de consommation de bière, de discussion, débats et surtout de défoulement et du plaisir.

3. L'espace de Tajmaɛt (l'assemblée du village)

Dans les trois premiers romans de Mezdad l'espace de *Tajmaɛt* est remarquablement évoqué, il le dote d'une importance très significative. Dans ces textes, Tajmaɛt n taddart, est considérée pour sa première fonction, qui consiste, en priorité, à gérer la vie dans toutes ses formes au sein du village. Elle est évoquée, à la fois comme lieu ou espace physique où les habitants du village se réunissent, et aussi comme une structure associative composée de *"Ṭṭemman"* (garants, représentants) et d'un président désigné par le terme *"Lamin"* ou par d'autres qualificatifs, selon les terminologies locales.

Nous tenons à noter que dans les derniers romans, *Yiwen wass deg tefsut* et *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, l'espace de Tajmaɛt est un peu moins abordé par rapport aux premières publications romanesques de cet auteur. Par exemple dans *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, l'évocation de cet espace est purement attachée à son aspect organisationnel du village Iɣil-Uzzal, c'est-à-dire à son rôle principal qui ne peut pas être associé à la notion du divertissement. Cette tendance d'écriture de l'espace est due, fort probablement, à l'évolution ou bien entendu à l'organisation de l'espace diégétique de cet écrivain, qui prend en considération la modernisation de la Kabylie, étant processus ou élément de mutation sociale (écrivain qui se penche vers l'espace urbain)

La vie sociale dans le village traditionnel kabyle, est gérée selon le besoin ou la nécessité quotidienne des villageois. Comme il existe des moments du travail il

existe aussi un temps pour le repos et la détente. Dans chaque village kabyle on trouve un lieu ou les habitants se regroupent, presque, tous les jours à la fin de la journée après leur retour des champs et des chantiers. Tajmaɛt (assemblée villageoise) est le lieu dans lequel les habitants du village, se rassemblent même en dehors des assemblées cycliques qui se tiennent à chaque fois que les sages du village programment un rassemblement. TajamƐt et Annar comme nous l'avons déjà signalé supra, sont des espaces de rencontre, de repos et de plaisir pour les villageois.

Les représentations spatiales de Tajmaɛt, qu'on peut associer à la notion du plaisir, divertissement ou de rencontre, pour bien préciser, sont clairement exprimées dans *Iḍ d wass* et *Ass-nni*.

Pour penser au roman *Iḍ d wass*, on peut citer ces deux passages :

> *« Tajmaɛt n taddart maččɛi d lberj buqamum am winna sulin di Tizi . D tazeqqa kan tamsarit . Ur d atemmu daɣen . Tebna s weblaḍ, tseqqef s uqermud aqbur . Tawwurt-is s wesɣar-nni n Wat zik (...) Tajmaɛt ɣur-s ula d lmiḥrab. D yiwen wegnir akken deg-s 3 tdekkanin, fell-asent i ttɣimin warrac werɛad nekcim ttufiq n taddart . Berra , idis ufella metwal amalu, d timsellit d tadekkant, ahat 6 iɣallen teɣzi tehri . Fell-as i ttẓallan ; asmi llan wid ituben . Zik werğin teqqim d tilemt . Γas d igedrez am wassa , ad ilin wid yettẓallan . Tura tuɣal i wurar : irgazen d tiddas , arrac d tuqqna tuffra . Zik ma yella win i d-irekben zzayla, mi d-yewweḍ ɣer da , ilaq ad d-yader . Mi ara d-yader akken bab-is amzun d annuz i yunez. »* (*Iḍ d wass, P. 41*)

> *« Tajmaɛt d taqburt, tecfa-d asmi i d-tlul taddart . D tazqqa teqdem maḍi . Zzint-as-d tdekkanin . Da i ttɣimin yergazen tameddit . Da i ferrunt temsal . Zik da i ttzallan medden, tura tuɣal i tiddas . Tajmaɛt tewɛa aṭas , aḍu i d-isuḍen ad yekk fell-as, ad yeddem tissi deg iqermuden-is . Snat neɣ 3 tikkal deg useggas i s-xeddmen tacemlit, ttarran-as-d medden tiqit. »* (*Iḍ d wass, P.173*)

Le narrateur dans ces deux passages entame la présentation de cet espace par une description générale, qui semble très nécessaire pour la fabrique du sens de cet

édifice. Dans les deux extraits, il est mentionné que Tajmaɛt est une salle (Tazeqqa) ; un lieu public. Ces détails, sont en quelque sorte, une bonne précision pour toute considération spatiale. Le narrateur déclare aussi, que l'espace de Tajmaɛt n'à jamais été vide, c'est un lieu ambiant qui rassemble tous les hommes du village dans toutes les saisons, généralement dans les deniers moments de la journée jusqu'à la nuit close.

Ce lieu, en termes de fonction, est plurifonctionnel : lieu de rassemblement, lieu d'organisation et de gestion des crises, lieu de culte, aire de jeu pour enfant, et espace d'excellence pour les jeux traditionnels pour les adultes.

En effet, Tajmaɛt est l'espace préféré des hommes dans le village. Tous les habitants du village accordent à ce lieu un caractère d'un espace sacré, non plus comme étant un lieu de culte mais plutôt pour son importance dans l'organisation de la vie collective et ainsi en raison de la prise en charge de leurs préoccupations.

À part ce rôle fondamental , l'espace de Tajmaɛt se présente aussi comme le lieu qui a la capacité de faire réunir , dans un climat d'amabilité et d'aménité, les gens pour un intérêt d'amusement et se donner du plaisir en jouant *"Tiddas"* , jeu de combine pour les adultes, et *"Tuqna tuffra"* , jeu de cache-cache pour les enfants. Certes, le narrateur, d'une manière très limpide, charge l'espace de Tajmaɛt d'une fonction qui représente une image d'un lieu de soulagement, du plaisir, de sympathie et de convivialité, mais, il mentionne aussi, dans ces mêmes extraits, que ce caractère d'un espace de jeux est un bouleversement dans son rôle . Le commentaire du narrateur sur ce fait de renversement n'intervient pas vraiment pour annoter ce lieu d'un aspect négatif. Au contraire, Tajmaɛt dans cette perspective, se teinte fort d'une symbolique d'un espace du respect et à respecter, car elle est le lieu où seul le sérieux et les affaires qui préoccupent les villageois qui sont proposés comme sujet de discussion communément, et comme les sages du village n'appellent aux assemblées que dans la nécessité, les villageois dans cet espace public profitent de leur repos pour un plaisir des jeux traditionnels. Dans l'absence d'espaces publics dans le village traditionnel kabyle, Tajmaɛt est, par excellence, le lieu de convivialité, de plaisir et de repos pour tous, même pour les enfants.

Dans le même ordre d'idée, Tajmaɛt se lit dans *Ass-nni* comme un endroit qui fonctionne avec toutes significations d'organisation villageoise. Malḥa et Nna Faṭi discutent dans l'Annar du village, elles se rappellent des années de colonialisme français et les bouleversements qu'a connus la vie dans le village après l'indépendance. Le narrateur rapporte leur dialogue, dans lequel elles ont évoqué l'espace de Tajmaɛt en considérant sa fonction au sein du village, il rapporte :

> *« Ula d tiliẓri tekcem ixxamen, leqqmen-aɣ tiṭ di tɣeryert , taḍwiqt tettawi-d isallen tegla-d s leɛwayed-ines (…) Irgazen, daɣen s umur-nsen : seg wasmi i aɣ-d-tekcem trisiti, ur teffɣen ara deg wexxam. Tura wa ur ineṭṭeq ɣer wa (…) A ddunit ifukken, zik argaz mi yeffeɣ tafrara ur d-ikeccem ara s axxam alama yeɣli-d yiḍ . Tajmaɛt teččur, ttqeggilen deg unebdu, ttɛawazen di tegrest. Melmi d-tekkiḍ syin tezga tezzeɣzeɣ (…) S Tejmaɛt i ɛemmrent, s Tejmaɛt i xellunt tudrin. D Tajmaɛt iɣef tebna taddart. Taddart ideg ulac Tajmaɛt ur tettusemma ara d taddart. »* (*Ass-nni, P. 149*)

Le personnage Malḥa, exprime avec beaucoup de peine le changement qui a touché l'une des structures fondamentales du village, qui est Tajmaɛt. Depuis que les téléviseurs sont entrés dans les maisons les hommes restent chez eux, alors qu'avant ils passent tout leur temps à Tajmaɛt, ce lieu est plein d'hommes, hivers comme en été, la Tajmaɛt ne se vide plus jamais, raconte Malḥa. L'espace de Tajmaɛt passe alors pour un lieu de rencontre, de repos. Dans ce passage le sens du plaisir et pour quoi pas du divertissement, est exprimé implicitement, cela se manifeste lorsque le personnage narrateur (Malḥa) qualifie la télévision, qui est un moyen qui fait divertir les téléspectateurs par plusieurs façons, comme le responsable directe qui retient les hommes à l'intérieur des maisons. Malḥa, en ce sens, aurait préféré que les hommes, se rencontrent, s'amusent à Tajmaɛt que de regarder la télévision chez-soi. Même dans ce roman, Tajmaɛt, est majestueusement considérée pour son importance dans le village, étant élément de base dans l'organisation des affaires de ses membres.

Tajmaɛt n taddart, n'est pas le seul endroit de détente pour les villageois, il existe aussi un autre lieu dans les romans de Mezdad qui est désigné comme un lieu de rassemblement et de divertissement, Il s'agit de l'″Annar″, qui donne l'équivalant

du mot ″Arène″ ou l' « Aire à battre » en langue française. Ce lieu, permet aussi aux habitants de se retrouver, discuter, jouer, s'amuser, de trouver un plaisir de vie, etc.

Si Tajmaɛt a été évoquée, principalement, dans les romans de Mezdad comme un espace proprement masculin, l'Annar, de son coté, est un lieu accessible pour les femmes kabyles, c'est un espace mixte. L'évocation de cet espace dans l'œuvre romanesque de cet écrivain est plusieurs fois associée à l'aspect de plaisir et de rencontre.

4. L'espace de l'Annar (l'aire à battre)

Le pointage des espaces romanesques dans l'œuvre complète d'Amar Mezdad nous a permet de noter que parmi les espaces ruraux les plus récurrents dans chaque roman, l'espace de l'Annar (Aire à battre). Il assume, bien évidemment, des fonctions diverses reflétant l'imaginaire romanesque de cet auteur et aussi de toute une culture.

Nous signalons aussi, que dans le roman *Yiwen wass deg tefsut*, l'espace de l'Annar ou l'aire à battre ne configure pas la trame narrative de ce texte, alors que dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, cet espace ne représente ni sa fonction principale (lieu pour battre les grains de blé ou d'orge), ni une autre signification associée à l'usage néologique, qui désigne par exemple le stade de football. L'Annar (l'aire à battre), dans ce roman est chargé d'une fonction d'un lieu de stationnement des véhicules des personnes qui viennent au village Iɣil Uzzal (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem* P 129).

Annar, est donc un espace qui a pour fonction principale, l'abattage des céréales. Cette opération, dans la culture agricole kabyle, consiste à faire séparer de la tige les grains, généralement, le blé et l'orge. Ce travail se fait sur l' « *Annar* » pluriel « *Inurar* », il s'effectue par les hommes par l'usage des bêtes (Mulets, bœufs, ânes, chevaux …), c'est ce qu'on appelle généralement le ″dépiquage″. Donc l'Annar est, principalement, une ″aire″ ou une ″place″, pleine, dont la surface est garnie par la meilleur qualité de terre blanche, dite ″Tumlilt″. Cette surface n'est prête au battage que si la terre est bien battue avec régularité et aussi avec force

(tassement), puis bien lissée, ce travail est bien souvent la tâche des femmes. L'aire à battre se situe plus souvent dans les terrains plus plats et plus hauts pour être suffisamment exposé au vent venant de l'Est, ″Acerqi″, qui joue le rôle principal dans cette opération.

D'une manière générale, il est positivement abordé.

L'evocation de cet espace dans le roman *Tagrest uryu* se rapporter avec le récit d'achat d'arme par le personnage Weɛli qui s'est engagé avec une forte détermination à mener la guerre contre l'ennemi français.

Muḥend-uWeɛli, personnage principal dans ce roman, raconte qu'un jour Weɛli l'avait réveillé avant le lever du soleil pour lui montrer les armes qu'il avait caché dans les amas de pailles à l'aire à battre du village (*Tagrest uryu*, P.59). À travers ce récit qui glorifie le courage de Weɛli, l'espace de l'aire à battre a été valorisé, en premier lieu, pour sa fondamentale fonction, espace de dépiquage, car le narrateur mentionne que la récolte de l'année était tés abondante, au point que l'Annar était plein de la paille.

Le traitement de l'espace de l'Annar dans les romans *Id wass* et *Ass-nni*, nous a rendu compte qu'il est remarquablement chargé de plusieurs représentations. Positivement abordé, l'aire à battre dans ces deux textes, reflète des images qui dessinent les activités d'agriculture dans les villages kabyles. Il représente ainsi, l'aspect sacré de ce lieu à travers, bien particulièrement, des images qui dessinent la joie, le plaisir ou le divertissement des habitants.

Dans *Iḍ d wass* et *Ass nni* l'espace de l'Annar a été dans plusieurs lieux, évoqué comme un espace villageois dans lequel les habitants trouvent le plaisir de se retrouver, discuter et chercher toutes sortes de faveur et de divertissement.

Ce lieu dans *Id wass* est sacré ! Avec une précision très nette, le narrateur explique que l'aire à battre est une propriété collective, espace publique protégé par tout le monde, l'extrait suivant illustre formidablement la richesse symbolique de cet espace :

Chapitre VIII : Les espaces du plaisir

« Annar zik , asmi tegget tfellaḥt, ttḥaraben medden fell-as . D lmecmel, d ayla n medden akk .Yiwen ur t-yeqqaz, yiwen ur yesrusay deg-s ayen ara t-iḍurren am yeblaḍen n lebni neɣ iḍumman . Ttḥadaren medden annar . Ttqadaren aɛessas-is . Deg-s i serwaten medden deg unebdu, adrum adrum , yal wa s nnuba-s. Ussan imenza n unebdu, gar izegzawen d iquranen, ad nnejmaɛen fell-as wat taddart, ad t-bḍun daɣen d nnuba. Win yebɣan ad yezwir, ad yendeh, win yebɣan ad yeggri, ad yendeh.

Akken ara bdun medden tamegra, ad bdun aslaɣ n wennar. Tteggent-as tiwizi tsednan : aslaɣ d ayla-nsent (...) Tikkwal, ma ulac leḥzen di taddart, s ubendayer d ucewweq i ttallent iman-nsent. Daɣen tiɣratin.

Seg wasmi ara yesleɣ wennar, yiwen ur ileḥḥu fell-as, akken alama tuzdag tirect taneggarut, mi ffɣen ssmayem, tizi n ḥertadem. Anebdu akk d ayla n wennar. Am wass, am yiḍ, yečču d irgazen, arrac, izgaren. Deg wass sserwaten , mi iɛedda uzizwu, cwiṭ d lmeɣreb, ad bdun asizdeg alama yeɣli-d yiḍ. Asizdeg ilaq-as uzwu, degmi i tettağğan i tmeddit. Mi fukken asizdeg, ad sersen tuzzar, ad acaren tijemmaɛin (...) Deg wennar i ttnusen ifellaḥen. Annar n taddart , netta ur as-iruḥ wara. Tura yuɣal tturaren deg-s warrac. Simal simal tteggten fell-as (...) Mi immed kan cwiṭ weqcic, yemma-s ad t-id-tceggeɛ ɣer wennar. Dinna ad yazzel, din ad yurar (...)

Taḥemmut teslebleb :

- Ay aɛessas n wennar !

Malḥa daɣen :

- Ay aɛessas n temnaṭ-a !

Sellment ɣef uɛessas n wennar(...) » (*Iḍ d wass, P . 155-156)*

Ce long passage, est consacré décisivement par le romancier pour explique la valeur de ce lieu dans la culture villageoise kabyle et son devenir dans la vicissitude des années.

L'aire à battre, est le lieu de tout le village, *"Annar n taddart"*, il appartient à tout le monde *" d ayla n medden akk"*, un espace collectif *"D lmecmel"*, explique le narrateur mezdadien. La fonction principale de ce lieu sert en prime abord, comme le lieu où l'on égrène les céréales en les faisant piétiner par des bêtes, pendant la période de moissonnage. Cet espace a un rapport direct avec la culture agraire traditionnelle en Kabylie.

Dans la Kabylie d'antan, tel qu'il le mentionne le narrateur, tous les villageois prennent soin de l'Annar, de telle sorte à le protéger et à ne pas causer sa dégradation, en jetant des ordures ménagères ou creuser sa surface lisse par les matériaux de construction à l'instar des pierres. Pour les villageois, l'aire à battre, est une source de vie, il reflète merveilleusement le sens de partage au seine du village kabyle. Ce partage d'intérêt qui fait réunis les villageois autour de l'aire à battre est aussi maillé de vertus sans prix : esprit de groupe, solidarité et amour du travail.

L'esprit du groupe et du partage se lit à travers les pratiques de l'agriculture vivrière kabyle, les habitants du village se mobilisent avec solidarité pendant la récolte des céréales.

Parmi les formes de cette solidarité l'entretien et la préparation de l'aire à battre pour le travail du dépiquage. Ainsi, les expressions : *" ad nnejmaɛen fell-as wat taddart "*, signifie que tous les habitants du village s'unissent pour préparer ou entretenir l'aire à battre, *" Tteggent-as tiwizi "* , par cette expression le narrateur précise que les femmes organisent un travail de volontariat pour la préparation de la surface de l'aire à battre . Certes, l'aire à battre, dans ce roman, est présenté comme une propriété collective, appartenu à l'*"adrum"*. Toutefois, dans certain cas l'Annar peut être une propriété privée, appartenu à des particuliers ou à des familles, qui permettent favorablement l'usage de leur espace de battage pour d'autres habitants du village, et tout gratuitement. Ce geste de prêter sa propre aire à battre aux autres, est sans doute l'expression d'une solidarité villageoise.

Chapitre VIII : Les espaces du plaisir

Généralement, les travaux de la construction ou bien même l'entretien de l'aire à battre collectifs se réalisent dans la solidarité et l'ambiance. Dans ce travail collectif, une division de tâche est nécessaire, les hommes se chargent de la construction, quant aux femmes, elles s'occupent des tâches de finition : crépissage, lissage…

En abordant l'espace de l'aire à battre du village, le narrateur rapporte les paroles de Malḥa et Taḥemmut lorsqu'elles sont y arrivé. *"Ay aɛessas n wennar"* (Ooh gardien esprit bien faisant de l'aire à battre), prononçait Taḥemmut. De son coté Malḥa, exprime aussi son respect à l'égard de ce lieu et son esprit protecteur en disant *"Ay aɛessas n temnaḍt-a* ! *"* (Ooh gardien de ce lieu). Donc, l'Annar est un espace respecté par tous, il a même un esprit propre à lui qui veille pour sa protection, qui est aussi bien respecté *"Ttqadaren aɛessas-is"*. Le mot "aƐessa" signifie l'aspect sacré et le coté spirituel qui possède une force magique pour la protection.

Le sens d'un espace sacré réside, également, dans les directives imposées à tous pour protéger la surface de l'aire à battre et de lui signer une symbolique à part. Il est strictement interdit de y pénétrer pour les non concernés, surtout avec les chaussures, il est aussi interdit de fumer une cigarette, ni de prononcer des mots vulgaires, etc. Il arrive traditionnellement, dans certains villages, que lorsqu'on pense à édifier une aire à battre, après avoir choisi son emplacement, on lui sacrifie un agneau. Tous ses protocoles vont dans le sens de montrer la relation de la tradition agraire kabyle avec la vie spirituelle, qui consacre à chaque activité son propre rituel.

Dans une manière simple et limpide, le narrateur dans ce détail narratif, explique graduellement la valeur et la symbolique de l'aire à battre dans la culture traditionnelle kabyle, puis il entame le processus de sa construction, son entretien par les femmes ainsi que les protocoles conditionnels qui régissent le bon usage de l'Annar. Aussi, il a bien évoqué comment se pratique le battage dans son ensemble.

L'Annar du village, tisse des liens de fraternité entre tous les villageois, et au de-là de sa première fonction ou bien même de toutes autres considérations de partage d'intérêts entre les familles, il est aussi le lieu qui demeure, durant toute les

périodes de l'année, capable d'inspiré le plaisir, la convivialité, et la jovialité pour tout le monde. L'extrait cité ci-dessus est illustratifs, il nous révèle que depuis les premiers préparatifs pour la période du moissonnage, l'Annar engendre une sorte de bonheur. Les villageois attendent ce moment avec un grand espoir, c'est le moment qui leur permette enfin de récolter le fruit des efforts déployés. Le plaisir se propage aussi dans l'esprit des villageois pendant la période de la réparation de la surface de l'aire à battre pour la nouvelle saison, au moment du battage, de vannage, et jusqu'à la fin de toutes les activités nécessaires pour amasser le blé pûr.

L'aire à battre, selon le narrateur du roman *Iḍ d wass* enthousiasme les femmes du village.

En effet, le sens du plaisir et du divertissement se dessine à partir les comportements des femmes qui chantent en préparant la surface de l'aire à battre, comme il se reflète aussi par l'amusement, la solidarité et le partage entre les hommes du village, qui quittent leur maison et passent presque toute la période de l'été dans l'Annar. Les mots : *abendayer* (le bendir : instrument traditionnel de musique kabyle) ; *acewwiq* (Chant) ; t*iɣratin* (Youyou), expriment la joie, le bonheur ou le divertissement. Les femmes s'amusent bien dans ce travail, elles chantent, lancent des youyous avec joie, elles espèrent que la récolte de l'année serait satisfaisante.

À la fin de ce passage, le narrateur a déclaré que depuis que l'agriculture vivrière avait été abandonnée par les villageois, l'aire à battre est exploité par les enfants comme un espace du jeu. Les enfants, en cette perspective, trouvent le plaisir de jouer dans l'aire à battre du village, ils courent, s'amusent et se défoulent. Les mamans kabyles considèrent l'Annar du village comme le parfait espace dans lequel préfèrent envoyer leurs enfants pour jouer ensemble.

En dehors de la période de moissonnage, l'aire à battre joue le rôle d'un lieu de rencontre quotidienne des villageois, en particulier les vielles femmes et les jeunes hommes.

Ainsi dans le premier chapitre de ce roman, le narrateur en décrivant le paysage général de la vie dans le village de Malḥa, raconte que les vieilles femmes sortaient dans l'Annar du village pour se réchauffer en s'exposant au soleil du matin, durant la période d'hivers :

> *« Dɣa deg wussan-a n tegrest, ma teffeɣ-d tafukt, ad tent-tafeḍ deg wennar i yiṭij . Ttsummurent. Sbecbucent (…) neɣ stewtiwent gar-asent.» (Iḍ d wass, P. 14*)

C'est à l'Annar que les vieilles femmes kabyles trouvent le plaisir de parler, elles traitent de divers sujets, tout en se réchauffant leurs os sous les rayant du soleil de la Kabylie. Pour elles, toutes la joie est dans les murmures, elles se plaignent d'échanger les nouvelles du village. Dans ce passage, le narrateur aborde cet espace positivement, de telle mesure à le qualifier qu'il est le lieu choisi par les mères kabyles.

Pour les jeunes gens, l'espace de battage dans le village kabyle, est le lieu où ils peuvent trouver le plaisir de la jeunesse : jouer, s'allonger et draguer les filles, en profitant en même temps le beau temps ensoleillé et jouer aux combines et dame :

> *« Zik dagi, anda ferqen . iberdan i d annar . Deg-s i serwaten deg unebdu . Deg-s daɣen i ttɣimin yelmeẓyen, ttsummuren iṭij, ad teḥmu tedmert-nsen . Ad ẓẓlen ɣef waffar, neɣ iẓekkwan , neɣ ad tturaren tiddas . Mačči d tiddas kan i tturaren; lewhi-nsen s abrid n tala, mi ara d-ḍillent tullas, ta tebbub-d asagem, ta tebbub-d aqettun usaɣur. Amzun bubbent deɛwessu . Nutni sikkiden deg-sent (…) Gar teqcict d weqcic zik zik i tebda tneḥyaft. »* (*Iḍ d wass , P. 66*)

Ce passage précise que le plaisir des jeunes villageois est multiple, l'aire à battre du village est, à la fois un espace de jeux, et entre autre un lieu pour s'allonger, se divertir et voir en plein yeux les autres parties du village, à l'instar du chemin qui mène à la fontaine.. Même dans ce passage, le narrateur confirme la fonction principale de l'aire à battre, qui est le battage des céréales. Les images du plaisir se représentent à partir les jeunes du villages qui se déploient sur la surface de l'Annar, ils partagent tous des moments pour jouer aux combines, profiter de cet endroit bien

vu par le soleil et surtout qui donne une belle vue d'ensemble sur le chemin de la fontaine qui leur donne plus de possibilité de draguer les filles qui passent sur la route de la fontaine. L'aire à battre, est l'espace idéal pour l'amusement et le plaisir des jeunes kabyles. Ainsi, le romancier consacre à ce lieu une valeur en forte relation avec l'âge des jeunes personnages : celle de drague et son espace favorable dans le village traditionnel kabyle.

À partir de cet espace, le narrateur peint un tableau de mode de vie de la société kabyle traditionnelle, le contenu de cette image traduit fidèlement la vie que mènent les filles et les garçons au sein d'un entourage qui favorise le garçon sur la fille.

Le narrateur juge que le fait de prendre le plaisir de regarder les filles à partir de l'Annar, le moment qu'elles passent pour chercher de l'eau dans la fontaine est une forme d'injustice à l'égard de la fille dans la société kabyle.

On trouve aussi que même dans le roman *Ass-nni*, Mezdad assigne à l'espace de l'aire à battre du village une valeur qui relève d'un lieu de rencontre, espace commun et collectif.

Exceptionnellement, cet auteur utilise le mot ″Annar″ dans son contexte néologique pour signifier ″espace, place ou stade″ comme étant lieu de rassemblement pour des besoins revendicatifs. Cet usage est mentionné dans le récit de Reḍwan en racontant sa mémoire qui remonte aux événements d'octobre 1988, à la place des martyrs au centre d'Alger (*Ass-nni,* P 166).

Dans ce texte, Mezdad revient avec le personnage Malḥa, mais cette fois-ci elle n'est plus jeune comme dans *Tagrest uryu* ou dans *Iḍ d wass*. La mère de Muḥend Ameẓyan est devenue vieille dans *Ass-nni*.

Le narrateur raconte que Malḥa rejoint l'aire à battre pour passer un moment avec les autres vieilles mères du village. Il déclare :

« Ass-a, ma ulac asemmiḍ nezzeh, ad teffeγ γer wennar,
ad taf dinna akked ara teqqim, ad inint kra. » (*Ass-nni, P.15*)

Dans ce passage le narrateur, sans trop de détails sur l'espace de l'Annar, mentionne qu'il est un lieu où l'on cherche la compagnie des autres pour des instants de plaisir. Malḥ, sous l'influence de la maladie, n'est pas à l'aise dans sa maison, elle déteste Ṭawes, la femme de son fils, malgré que cette belle fille ne l'a jamais fait du mal. C'est cet étouffement qui règne à l'intérieur de la maison, qui pousse, peut être, Malḥa à chercher de l'âme libre à l'extérieur, dans l'Annar du village, entourée de vielles femmes comme elle.

D'une manière générale, l'espace de l'aire à battre est positivement abordé, il est un lieu de vie, de rencontre et de plaisir.

En abordant les moments du repos et du plaisir de ses personnages, Mezdad fait recours à la catégorie des espaces collectifs, qui sont à leurs tours des lieux représentatifs d'une réalité sociétale.

Conclusion

L'analyse des espaces romanesques dans l'ouvre de Mezdad, nous a révélée que ce romancier fonde ses romans dans un univers spatio-temporel de même que celui où nous vivons. Il incarne à partir chaque élément spatial des réalités vécues. C'est pour quoi, d'ailleurs, qu'on peut dire que même les moments de divertissement, de convivialité sont indispensables pour toute représentation romanesque.

Partant du principe que même dans le monde romanesque, le personnage a besoin des espaces à travers lesquels il cherche à respirer la liberté d'agir à son gré, à exprimer sa façon de vivre dans le monde, et sa manière de voir les choses, Mezdad, de l'intérieur du bar, incarne le sens du plaisir individuel dans un univers collectif. Le parfait exemple de ce propos est représenté par le personnage Tahar, qui assume son caractère de non buveur d'alcool en refusant de boire la bière.

Nous constatons, donc, que Mezdad évoque plus souvent des espaces du plaisir tout à fait non différents par rapport à ceux qui existent dans la vie normale de tous les jours.

Chapitre VIII : Les espaces du plaisir

L'espace romanesque dans les romans de Mezdad n'est pas donné juste pour être donné. Cet auteur mobilise et charge les lieux des actions de ses personnages de multiples idées, il est sémantisé, et d'un caractère réaliste. De plus que l'aspect ou la dimension physique ou matérielle de ses espaces, qui sont important bien logiquement, aussi plus concrètement c'est l'idée même du cadre spatial en tant qu'il est significatif et représentatif. En effet, les espaces du plaisir, que ce soit dans les milieux ruraux ou urbains, ne sont jamais neutres dans les textes de cet auteur. Ce n'est pas parce qu'ils sont des endroits habités par des agents à multiples caractères, parfois très contradictoires, mais aussi parce que l'influence des circonstances crées et vécues par la communauté des personnages se termine bien souvent par être des images symboliques d'une ou de plusieurs réalités.

Conclusion générale

Conclusion générale

L'étude de l'œuvre romanesque d'Amar Mezdad nous a conduit à dégager les caractéristiques symboliques de la composante spatiale à travers ses cinq romans, publiés entre 1990 et 2015. La problématique principale de notre étude s'est focalisée essentiellement sur ce que représentent les espaces et les images symboliques qui s'en dégagent. L'objectif de cette analyse a consisté à suivre l'évolution de la représentation spatiale de cet écrivain à travers tout son parcours d'écriture romanesque. Ce qui rendra compte de la qualité et de la valeur de cette catégorie basique de la littérature romanesque, aussi bien comme élément de structure et de contenu que d'écriture et de lecture.

L'approche générale de notre démarche d'analyse s'est fondée sur la sémiopoétique et l'analyse de l'espace romanesque dans la foulée des recherches de Gaston Bachelard, d'Henri Mitterand, de Roland Bourneuf.

Après avoir délimité le cadre théorique en lien avec la notion d'espace, la présente étude a proposée une description des espaces dans l'ensemble dans textes dans l'objectif de dégager les techniques descriptives mises en exergue pour représenter l'espace. L'étude s'est focalisé par la suite sur la symbolique des espaces dans chaque roman et à travers toute l'œuvre de Mezdad.

L'importance des textes abordés dans ce travail, nous a permis de voir comment la littérature romanesque de Mezdad s'approprie le caractère d'une littérature qui s'appuie sur la spatialité pour s'approcher de la réalité et donner un regard sur toute la société. À travers cette analyse on a constaté comment Mezdad se sert de l'espace référentiel, principalement la Kabylie et plus généralement de l'Algérie toute entière, pour définir un cadre de réflexion qui s'ouvre à plusieurs lecture touchant directement à toutes les réalités de cet univers qui inspire sa création romanesque.

L'étude de la représentation des espaces dans les romans de Mezdad, nous a permis de dresser un bilan sur la qualité des espaces fictionnels et leurs caractéristiques symboliques à travers tous les romans qui structurent les données de notre corpus. Le pointage des espaces dans le corpus de notre étude nous a permis de constater que les mêmes espaces reviennent dans tous les romans, ils oscillent entre

la compagne (villages, montagnes, maquis, fontaine, aire à battre…), la ville (villes de Kabylie, principalement ville de Tizi-Ouzou et Bgayet, et la capitale Alger) et l'espace d'exil représenté essentiellement par la France. Dans les trois premiers romans (*Iḍ d wass, Tagrest uryu et Ass-nni*) c'est l'espace villageois qui domine, la ville ou l'espace citadin n'est pas central. Cependant, dans les deux derniers romans, *Tettḍilli-d ur d-tkeččem et Yiwen wass deg tefsut*, Mezdad se tourne remarquablement vers l'espace citadin, presque le plus dominant du point de vue de l'espace de la fiction.

On a bien vu que le romancier accorde une importance particulière à ce qu'il décrit, et ne décrit pas que pour décrire. Autrement dit, son souci n'est pas décoratif ou artistique, mais plutôt, il se sert de la description pour donner l'image ou le portait d'un état d'âme, pour dessiner une réalité dans l'esprit du lecteur. Le soin qu'accorde l'auteur à l'espace n'est pas fortuit, il est le résultat de cette importance que revêt, à ses yeux, le cadre dans lequel se réalise l'action de ses romans.

Mezdad se fait une figure d'un romancier de l'espace villageois, comme il se fait aussi gloire d'avoir profité sa connaissance de territoire Kabyle pour le présenter à nous avec un œil bien exercé. Par contre dans la description des espaces citadins, on le trouve laconique. Mezdad décrit, modestement, la ville à partir de son troisième roman *Ass-nni*, il décrit la capitale Alger, puis dans *Yiwen wass di tefsut,* roman dans lequel l'espace de la ville prend de l'importance. La ville dans les romans de Mezdad n'est pas un espace trop favorisé par les habitants de la compagne, car elle offre une vie trop trépidante et pernicieuse, ce qui ne permet pas aux ruraux de s'y retrouver, d'y suivre un rythme qui convient à leur caractère.

En plein ville d'Alger, Mezdad nous laisse promener encore dans les vieux quartiers et les ruelles de la ville historique, la Casbah d'Alger. Il anime cette ville par une description qui fait revivre ses images dans l'esprit de celui qui l'a déjà visité, cet endroit historique est beaucoup plus mis en image dans *Ass-nni.*

À la lecture de l'œuvre de Mezdad, le lecteur se rendra compte que l'auteur est plus à l'aise quand il décrit la compagne de la Kabylie, ses villages et ses collines. Cette volonté de focaliser sur l'espace villageois est une façon d'exprimer son

vouloir, par ses romans, d'assurer la pérennité des coutumes et traditions kabyles menacées de disparition avec l'accélération de processus d'urbanisation du pays kabyle.

La ville n'est pas décrite dans le détail car Mezdad préfère volontiers s'intéresser à ce qu'il a connu, vu et vécu pour faire l'objet de ses descriptions . Il est certain que cette volonté de décrire le milieu dans lequel évoluent les personnages de ses récits et ce choix de faire revivre l'ambiance de l'espace villageois et l'univers de la vie dans les montagnes de la Kabylie, s'inscrit clairement dans le cadre d'une poétique de l'identitaire[1] et d'une littérature qui pose la question de l'existence berbère[2] et de la revendication identitaire[3], dont il se propose comme le stricte porte parole. Il se charge de sauvegarder les images du monde villageois au pays Kabylie, qui est de plus en plus en voie de transformation ou de disparition sous la poussée de la civilisation dans toutes ces formes : architecturale, ethnologique, technologique, etc.

Dans le caractère de l'écriture romanesque Mezdadienne, on comprend qu'il est bien convaincu que la description des espaces ne doit être qu'au service d'un objectif ultime, qui est l'incarnation du réel. Autrement dit, c'est un romancier qui tisse un rapport, très étroit, entre l'œuvre d'art comme étant un monde textuel et la réalité du monde qu'il essaie de nous peindre en image. Mezdad investit l'importance du rapport de la vie réelle et celle à décrire sur le papier de ses romans ; son objectif est, semble-t-il, de voir les objets du monde avec des yeux bien attentifs et de les décrire par la suite avec fidélité. La magie de l'expression par laquelle Amer Mezdad vise à recréer le réel et le fruit d'une observation minutieuse du milieu où évoluent

[1] AKLI. S et SALHI M.A, dans, *Personnages et espace dans le roman kabyle, Une lecture de Tettḍilli-d ur d-tkečč̣em*, in Expressions maghrébines, vol. 20, n 2, hiver 2021, PP, expliquent que la littérature kabyle développe une poétique de l'identitaire. Selon cette étude : « *La poétique de l'identitaire ne se réduit pas à une thématique particulière ou à une histoire racontée. Elle est à prendre comme un moyen structurant la poétique de l'histoire et/ou du texte. Le temps, l'espace, le personnage et la posture du narrateur deviennent des signes structurants et portant la poétique de l'identitaire* »

[2] CHAKER, S. *« La naissance de la littérature écrite. Le cas berbère (Kabyle) »*, in Bulletin des études africaines ; vol. IX, n 17-18, 1992, PP. 7-21

[3] ABROUS, D, *La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit*, Thèse de DEA, dir, Salem Chaker, Inalco, Paris, 1989, P.32

ses personnages. L'utilisation réfléchie des procédés de description dans son œuvre nous a bien révélée le côté artistique de cette écriture.

Le bilan de l'écriture descriptive de l'espace dans les romans de Mezdad est très intéressant, car il représente un élément poétique fondamental dans l'interprétation du sens de l'œuvre. C'est ainsi que l'analyse des techniques descriptives dans ces romans nous a permis de constater qu'elles sont mises au service de la dramatisation de l'action et l'explication de la signification de certains espaces, qu'il juge important de rapprocher leur sens en moyen de la description. De plus, le compte rendu de la description des espaces nous a révélé que l'insertion des espaces ne pose pas problème à la progression temporelle de la narration, au contraire elle en forme avec cette dernière un tout signifiant.

Comme les autres éléments intrinsèques de la littérature romanesque, l'espace décrit occupe une place importante dans l'interprétation de la pensée qu'un écrivain cherche à véhiculer et la réalité qu'il souhaite refléter. Ceci, est presque l'attitude de la littérature du roman. Et c'est grâce à la composante spatiale qu'un romancier arrive à matérialiser, dans les trames de ses romans, la demande de ces personnages et leurs évolutions.

En termes de valeurs symboliques, les espaces, ici scindés en compagne ou en ville, sont chargés d'un tas d'images très variées, selon ce que leurs assignent les personnages eux-mêmes et/ou le narrateur dans ses multiples formes. Ce qui est, aussi, très remarquable c'est que Mezdad valorise beaucoup plus l'espace villageois. Ce n'est pas en raison de son origine, étant écrivain né dans un village de Kabylie, mais par la valeur de la ruralité comme ensemble de valeurs, un mode de vie idéal, un milieu de bien-être pour les personnages de ce romancier, malgré les manquements des moyens de la vie moderne disponibles en ville.

L'opposition entre l'espace rural et l'espace citadin se présente ainsi dans toute l'œuvre romanesque de Mezdad, elle est une caractéristique d'écriture spatiale très importante. Malgré les difficultés de la vie dans les villages kabyles, la dureté des travaux et les activités champêtres, manque des moyens nécessaires de la vie moderne, la compagne ou le système de vie villageoise prime, il reste supérieur, du

fait qu'il représente une échelle de valeurs plus solide : solidarité sociale, le sens de l'honneur, le respect entre les villageois, la liberté, la fraternité… ce qui manque visiblement en ville dans les romans de cet auteur de le vie paysanne. Cela ne veut pas dire que l'espace citadin est totalement négatif dans les textes de Mezdad. Ce dernier affiche une certaine prédilection spatiale penchée vers la compagne, malgré que celle-ci représente aussi des aspects négatifs.

À travers la fabulation romanesque, Mezdad parait tirer partie de ce rang d'écrivains qui cherchent à affirmer le penchant spontané et séculaire du peuple Kabyle à vivre en relation intime avec le mode de vie villageois. La vie traditionnelle dans les récits de Mezdad représente une manière exceptionnelle et parfaite d'un mode de vie constamment recherché et aspirer par les Kabyles. Quant à la vie urbaine, elle est toujours associée au bruit, elle représente pour les villageois, un mode de vie qui tient mal à la morale des ancêtres et aux mœurs communes.

Malgré que l'action du roman *Yiwen wass deg tefsut* se situe dans le milieu urbain, Mezdad accord un intérêt marqué pour l'espace villageois et à la vie en compagne. Le retour de Slimane pour vivre au village, Muhend Amezyan qui se met en face de la fenêtre de son bureau au travail pour regarder de loin son village et l'amour de Nna Faṭi pour la liberté ou pour le vaste horizon de la vie villageoise, marquent et expriment leur attachement à la compagne et la valorisation de milieu rural chez cet écrivain.

Aussi, dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkečč̣em*, l'histoire racontée se situe doublement, dans les deux univers spatiaux. Mezdad dans ce dernier roman crée une sorte de parallélisme spatiale entre la ville (d'Alger) et le village natal de personnage principal de cette histoire, Utudert. Le déplacement de ce dernier de la ville d'Alger à son village a pour but, les préparatifs de son deuxième mariage, sa quête pour le bonheur dans son village natal.

La majorité des personnages dans chaque roman de Mezdad laisse le lecteur sentir qu'ils préfèrent le milieu villageois à celui de la ville, sauf dans le cas de certains personnages qui ont quitté le village pour vivre en ville pour des raisons sécuritaires, comme s'était le cas de Ceɛban, l'oncle maternelle de Muḥend Amezyan

qui avait fuit la Kabylie pour Alger pendant la guerre. Un autre exemple pour être énuméré dans le même sens, il s'agit de personnage de la femme d'Utudert qui refuse de vivre en village ainsi que la famille de Bu-icubaɣ dans le roman *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*.

La valorisation de l'espace rural tire son importance à partir les lieux qui le constituent. Ainsi, l'espace de la montagne se charge de toutes les valeurs positives, elle symbolise l'honneur, le refuge, le combat pour la liberté, elle englobe avec le maquis le sens de la dignité, la solidarité et la fraternité. C'est à travers ces deux espaces (montagne et maquis) que Mezdad expose, d'une manière récurrente, le thème de la guerre de la libération nationale dans tous ses récits romanesques.

L'opposition des espaces nous a permis d'évaluer les influences de chaque lieu sur la vie que mènent les personnages à l'intérieur de l'histoire, qui est en elle-même un miroir de la réalité. Cette analyse nous a également guidée à constater que l'espace de la maison est le lieu, par excellence de la coexistence des images d'opposition, tantôt elle est chaude, rassurante, caressante, protectrice, tantôt elle est froide, menaçante ou terrifiante, de souffrance, de la non liberté et d'oppression ; c'est selon l'ancrage rural ou citadin, selon les êtres qui l'habitent, selon le contexte social ou psychosocial.

En somme et à travers ces cinq romans, nous avons remarqué que Mezdad insiste sur des thèmes qui reviennent dans chaque roman, d'une manière insistante, principalement les thèmes qui touchent au mode de vie social et le système politique du pouvoir depuis l'indépendance de l'Algérie en 1962, avec des retours à la période coloniale à travers des personnages ou des événements historiques. Nous remarquons aussi que Mezdad pose dans ses romans le problème de l'identité linguistique et culturelle amazighes et sa revendication à travers l'histoire de l'Algérie, principalement depuis la période coloniale française, avec les berbéro-nationalistes jusqu'aux événements récents de la Kabylie relatés dans ses deux derniers romans, particulièrement dans *Yiwen wass deg tefsut*. La représentation des espaces traverse amplement ces thèmes.

Conclusion générale

Chaque étape de notre analyse nous a permis d'explorer la richesse poétique et symbolique des espaces dans l'écriture romanesque de Mezdad. Cette étude nous a conduits à constater que le déplacement des personnages est aussi une caractéristique fondamentale dans les romans de cet écrivain. À travers toute l'œuvre, la mobilité des personnages d'un espace à un autre caractérise la trame narrative de chaque texte, et la notion de déplacement, voyage, trajet ou mobilité des personnages dans l'espace s'impose d'une manière remarquable. À coté de ce déplacement, se lit aussi, plus souvent, le retour des personnages dans leurs villages natals, après leur départ pour l'exil ou pour s'installer en ville. Le thème du retour des personnages en général et des personnages principaux dans leurs villages est un élément fondamental dans les romans de cet écrivain.

Pour comprendre cette dynamique du personnage dans l'espace, nous nous souscrivons avec Maurice Blanchot, qui explique que le personnage se trouve constamment dans la nécessité de trouver un espace de vie qui sera capable de lui procurer le sentiment de sa renaissance, d'une vie meilleur. *« […] A l'impossibilité de vivre à l'intérieur d'un espace oppressif et aliénant(…) succède la quête d'un ailleurs(…) De là, il est possible d'atteindre l'espace de sa renaissance »*[1]. Effectivement les personnages mezdadiens sont toujours en quête d'un espace meilleur. Ils y reviennent après avoir été agressés, mal accueillis, même dans un espace qui est sensé être un refuge : pays, lieu du travail, ville, village, maison ou autre. Même dans son pays, un personnage peut se sentir étranger ou exclu, dans sa propre maison peut connaitre l'oppression et l'inhospitalité. C'est dans ce sens qu'un espace peut agir ou plutôt exercer un pouvoir sur les caractères des personnages : il modifie leurs attitudes vis-à-vis les choses, il influence leur comportement, leur état d'âme. Les lieux « *transforment le statut des personnages, les affectent, les modifient* », déclare Philippe Hamon[2]

Ce constat conduit à s'intéresser à la problématique du rapport des personnages avec les espaces, tout en mettant l'accent sur la question de bien-être ou

[1] BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1995, cité par DJEFEL B. *L'écriture et l'espace et l'espace de l'écriture dans « Le chemin des ordalies » et « Les rides du lion » d'Abdellatif Laâbi.* Mémoire de Magistère : Université d'Alger, 2002, P. 210

[2] HAMON. Ph. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981, P. 72

de mal-être des personnages, qui se présentent comme une piste fertile qui nous restera à explorer davantage. Il conviendrait notamment, dans des recherches ultérieures, de s'intéresser plus spécifiquement aux enjeux de cette quête de bien-être en relation avec la notion de déplacement dans les espaces. La perspective s'ouvre sur la manière dont Mezdad donne à ses espaces romanesques la capacité d'agir sur le mode de vie et l'état d'âme de ses personnages qui se déplacent d'un lieu à un autre à la recherche de bien-être identitaire. Engager des études sur la poétique de l'identitaire dans le roman kabyle nous parait une piste intéressante[1].

[1] Une première tentative est déjà amorcée dans AKLI. S et SALHI M.A, dans, *Personnages et espace dans le roman kabyle, Une lecture de Tettḍilli-d ur d-tkečč̣em*, in Expressions maghrébines, vol. 20, n 2, hiver 2021.

Bibliographie

Corpus d'analyse

MEZDAD, Amar. *Iḍ d wass*. Bejaia : Ayamun, 2010

Tagrest uryu. Bejaia : Ayamun, 2000

Ass-nni. Bejaia : Ayamun, 2006

Tettḍilli-d ur d-tkeccem. Bejaia : Ayamun, 2014

Yiwen wass deg tefsut. Bejaia : Ayamun, 2014

1. Ouvrages

ABOMO.MAURIN, Marie-Rose, « *La recherche de la terre : une lecture de Fils de la tribu*», in PIUS NGANDU, Nkashama. *Trajectoires d'un discours, Sous la direction de TCHEUYAP, Alexie*. Paris : L'Harmattan, 2007

ADAM, Jean-Michel et André PETITJEAN, *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*. Paris : Armand Colin, 2005.

ADAM, Jean. Michel. *La description*. Paris : P.U.F, 1993

ADAM, Jean. **Michel**. *Le récit*. Paris : PUF, 1984

ALBALAT, Antoine. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris : Armand Colin, 1990

ARIES, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1973

Bibliographie

Aristote. *Physique*. Traduction de Pellegrin Pierre, Paris : Garnier, 2000

BACHLARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. France : P.U.F, 1959

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie de roman*. Paris : Howard, 1978

BARON, Auguste. *De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire*. Bruxelles : Alexandre Jamar, 1849

BARTHE, Roland. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977

BENOIT, Goetz. *Théorie des maisons, l'habitation, la surprise*. Paris : Verdier, 2001

BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, 1990

BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens : Germinal d'Emil Zola*. Paris : Hadès-Benjamins, 1985

BONN, Charles et BOUALIT, Farida. *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie*. Alger-Paris : L'Harmattan, 1999.

BORDAS, Eric et al. *L'analyse littéraire*. Paris : Armand colin, 2006

BOUDJEDRA, Rachid. *Timimoun*. Traduit de l'arabe par l'auteur. Paris : Denoël, 1994

BOURNEUF, Roland. *L'univers du roman*. Paris : P.U.F, 1995

Bibliographie

BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes. Essai*. Paris : l'Harmattan, 1996

BRUNETIERE, Ferdinand. *Le roman naturaliste*. Paris : Calmann Lévy, 1892

BUTOR, Michel. *Le génie du lieu*. Paris : Éditions Grasset, 1958

Butor, Michel. *Essai sur le roman*. Paris : Gallimard, 1964

CAMUS, Audrey et Rachel BOUVET [dir.], *Topographies romanesques*. Québec/Rennes : Presses de l'Université du Québec/Presses de l'Université de Rennes (Interférences), 2011

CHIKHI, Beida. *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*. Alger : O.P.U, 1989

CHRISTIANE. Achour et BEKKAT. Amina. *Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II*. Blida : Tell, 2002

CHRISTIANE. Achour et REZZOUG, Simone. *Convergences critiques : Introduction a la lecture du littéraire*. Alger : O.P.U, 1995

Descartes, René. *Principes,* Clermont-Ferrand : Paléo, 1999

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : P.U.F, 1963

EIGUER, Alberto. *L'inconscient de la maison.* Paris : Dunod, 2004

ERNY, Pierre (dir.). *Cultures et Habitats : douze contribution à une ethnologie de la maison*. Montréal : L'Harmattan, 2000

FLAMAND, Jean, Paul. *L'Abécédaire de la maison*. Paris : La villette, 2004

GENETTE, Gérard. *Figure I*. Paris : Seuil, 1966

GENETTE, Gérard. *Figure II*. Paris : Seuil, 1969

GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris : Seuil, 1972

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983

GERVAIS. ZANINGER, Marie. Annick. *La description*. Paris : Hachette, 2001

GIOVANONNI, Augustin (dir). *Ecritures de l'exil*. Paris : L'Harmattan, Col. Espaces Littéraires, 2006

GLOTFELTY, Cheryll et FROMM, Harold (dir.). *The ecocriticism reader*. Athènes & Londres : Université of Georgia Press, 1996.

GOLDESTEIN, Jean. Pierre. *Lire le roman.* Paris : De Boek duculot, 1989

GONTARD, Marc. *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*. Paris : Harmattan, 1981

GREIMAS, Algirdas. Julien. « *Pour une sémiotique topologique* », in *Sémiotique et sciences sociales* : Seuil, Paris, 1976

GRRARD, Greg. *Ecocriticism*. Londres : Routledge, 2004

HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : PUF, 1984

HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981

Bibliographie

JACQUEMOND, Richard. *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, Monde arabe)*. Paris : Harmattan, 2005

JANICE, Hewlett Koelb. *The Poétique of Description : imagined places in European Literature*. New York : Palgrave Macmillan, 2006.

JARRETY, Michel, *La poétique*, Paris : PUF, 2003

JOSSUA, Jean. Pierre. *Figures présentes, figures absentes. Pour lire Philippe Jaccottet*. Paris : L'Harmattan, 2002.

KHADDA, Naget. *L'œuvre romanesque de MOHAMED DIB : proposition pour l'analyse de deux romans*. Alger : O.P.U, 1983

Khalid, Kajaj, « *La maison traditionnelle à Tatouan : patrimoine matériel et architecture domestique* », in Pierre Erny (dir) *Culture et Habitat : douze contribution à une ethnologie de la maison*. Montréal : l'Harmattan, 2000

LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. Québec : Editions de l'instant même, 2009

LAWRENCE, Buell. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford : Blackwell, 2005.

LEFEBVRE. Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1986

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm « *Recueil de lettres entre Leibniz et Clarck sur Dieu, l'âme, l'espace, la durée.etc* » in *Œuvres philosophiques de Leibniz, présentées par Paul Janet*. Paris : Alcam, 1900, tome 1,5.

Bibliographie

LEVILLAIN, Henriette. *Poétique de la maison*. Paris : P.U Paris-Sorbonne, 2005

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative le « point de vue » : théorie et analyse.* Paris, José Corti, 1981

LOPES, José Manuel. *Foregrounded Description in prose fiction : Five Cross-Litterary Studies*. Toronto : University of Toronto Press, 1995

LOTMAN, Youri. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard, 1973

LOUISREY, Pierre. *Le roman*. Paris : Hachette, A992

LOTMAN, Youri. La sémiosphère. Dulim : limages, 1999

MATORE, George. *L'espace humain.* Paris : La Colombe, 1962

MEKE, Méité, « *L'espace : introduction* », in *L'espace. Sous la dir.de MEKE, Méité*. Abidjan : Grathel, 2016

MEKE. Méité, « *Langue et représentation spatiale chez Barbey d'Aurevilly* », in En-Quête, N°1, Abidjan, PUCI, 1997

MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Paris : Nathan, 1992

MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris : P.U.F, 1980

MITTERAND, Henri. *Le regard et le signe : Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : P.U.F, 1987

MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste, de Balzac à Aragon*. Paris : PUF, 1996

Bibliographie

MOLES, André. Abraham et Moles, Elisabeth. Rohmer. *Psychologie de l'espace*. Paris : Casterman, 1978,

MORETTI, Franco. *Atlas du roman européen : 1800-1900*. Paris : Seuil, 2000

MOUNIER, Jacques et All. *Exil et littérature.* Grenoble : Ellug, 1986

NEWTON, Isaac. *De la gravitation, suivie du mouvement des corps*. Paris : Gallimard, 1995

ONIMUS, Jean. *La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique*. Paris : P.U.F, 1991

PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain contemporain (1970-1990).* Paris : L'Harmattan, 1999.

PATOČKA, Jan. *L'espace et sa problématique*. Traduction d'Erika, Abrams, in Qu'est ce que la phénoménologie ? Grenoble : J, Millon, 1988

PIER, John. *Théorie du récit : l'apport de la recherche allemande*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Septentrion, 2007

Platon, *Timée*. Traduction d'Emile Chambry, Bibliothèque électronique de Québec, Coll philosophie, vol 8 :version1,0. PDF Disponible sur : https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Timee.pdf

PRADEAU, Jean. François, « *Etre quelque part, occuper une place. Topos et chôra dans le Timée* », in *Les études philosophiques*, 1995, 3,375-400

Bibliographie

RAIMOND, Michel. *Le roman*. Paris : Armond Colin, 2011

REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Armond Colin, 2007

REY, Pierre -Louis. *Le roman*, Paris, Hachette, 1992

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967

RICARDO, Jean. *Le nouveau roman*. Paris : Seuil, 1990

ROBBE. GRILLET, Allain. *Pour un nouveau roman.* Paris : Gallimard, 1963

ROBBE, GRILLET. Allain. *La littérature aujourd'hui*, VI, dans tel quel, No 14, Paris : Seuil, 1963

SALHI, Mouhand. Akli. *Etudes de littérature kabyle*. Alger : Enag, 2011

SCHEIBLING, Jaques. *Qu'est ce que la géographie* ? Paris : Hachette, coll. carré géographie, 1994

TADIE, Jean. Yves. *Le récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971

TODOROV, Tzvetan. *Le principe dialogique.* Paris : Seuil, 1981

VALETTE, Bernard. *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris : Armand-Colin, 1992

VILLENEUVE de, Roselyne, *La représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris : Champion, 2010.

VINCENT, Jouve. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992

VINCENT, Jouve. *Poétique du roman*. Paris : Armond colin, 2010

WEISGERBER, Jean. *L'Espace romanesque*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1978

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique, réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007

WESTPHAL, Bertrand, « *Pour une approche géocritique des textes. Esquisse* ». B. Westphal (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses universitaires de Limoges. 2000.

WEY, Francis. *Remarques sur la langue française aux XIX siècle, sur le style et la composition littéraire*. Paris : Firmin Dido Frères libraires, 1845

YVETTE. YVONNE, Went. Daoust. *Description-Ecriture–Peinture*. Groeningen : C.R.I.N, 1987

2. Articles

AKLI, Samir et SALHI, Mohand, Akli, *« Personnages et espace dans le roman kabyle, Une lecture de Tettḍilli-d ur d-tkeččem*, in Expressions maghribines, vol. 20, n 2, hiver 2021

ALSINA, Jean, « *Espace et narratologie. (Gérard Genette et Alfanhui)*», in Espaces. Séminaire d'études littéraires, Jean Dousset (dir.), Toulouse : Presses Universitaires du Mirail (Hespérides), 1988

Bibliographie

Béatrice Bonhomme, « *Espace et voix narratives dans le poème contemporain* », dans Marc Marti (dir.), *Espace et voix narrative*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Cahiers de narratologie », nouvelle série, nº 58, 1999

BEDARD, Mario, « *Une topologie de haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole* », in Cahiers de géographie du Québec, vol, 46, no 127, avril 2002, PP.49-74.Disponible sur :https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/textes/vol_46/no127/Bedard.pdf

BOURNEUF, Roland, 1970. « *L'Organisation de l'espace dans le roman* », in Études littéraires, 1970, vol. 3, No1, Québec, P. 77-94. PDF Disponible sur :http://id.erudit.org/iderudit/500113ar

BOUVET, Rachel, « Géopoétique, *géocritique, écocritique : point communs et divergences* », in Conférence présentée à la MSH de l'Université d'Angers le Mardi 28 mai 2013 à 18h en tant que professeure invitée par le laboratoire CERIEC (Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écriture et cultures) Disponible sur : https://rachelbouvet.wordpress.com/category/conferences/

BROSSEAU, Marc, « *Géographie et géopoétique* », in Cafés Géographiques de Québec, Café chez Temporel, 17 Mai 2005, P.1-13. Disponible sur : https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrP4lCglCVe8QUA3h8k24lQ;_ylu=X3oDMTByaW11dnNvBGNvbG8DaXIyBHBvcwMxBHZ0aWQDBHNlYwNzcg--/RV=2/RE=1579549984/RO=10/RU=http%3a%2f%2fcafe-geo.net%2fwp-content%2fuploads%2fcr-geographie-et-geopoetique.pdf/RK=2/RS=.CQo0exsHOxZK19rKOgmC.uL8X0-

Bibliographie

CHAKER, Salem, *« La naissance de la littérature écrite. Le cas berbère (Kabyle) »*, in Bulletin des études africaines, vol. IX, n 17-18, 1992.

COLLOT, Michel, « *Pour une géographie littéraire : une lecture d'Archipel de Claude Simon* », in Revue électronique d'études françaises. IIe série N03, 2015. Disponible sur : http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242

DESBOIS, Henri, « *Introduction : Territoires littéraires et écritures géographiques* » in Géographie et culture, No 44, Paris, 2002. PDF Disponible sur :http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=article&no=3489

DETREZ, Christine, « *Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos* », in Études littéraires africaines, 2008, No 26, P.19-26. PDF Disponible sur : https://doi.org/10.7202/1035119ar

DOUIN, Jean. Luc, « *Yasmina Khadra lève une part de son mystère* ». Le Monde, 10 septembre 1999. (Source : Le Monde interactif, sur : www.lemonde.fr

FERNANDO, Lamber, « *Espace et narration : théorie et pratique* », in Etudes littéraires, 1998, vol.30. , no 2, P.111-121. PDF Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/501206ar

HUSTON, Nancy, « *Exil à la frontière des langues* », in Cahiers de l'Université d'Artois, réunis par Esther Heboyan-De Vrie, Actes du 19 Novembre 1999 à Arras, Artois Presses Université, 2001

Bibliographie

ISSACHAROFF, Michael, «*Qu'est-ce que l'espace littéraire* ? » in L'Information littéraire, Mai–Juin, 1978

KENNETH, White, « *Considérations premières à propos de culture* », in www, géopoétique. Net/Archipel-fr /institut/intropoétique /textes fond géopoétique 2 html.

KENNETH, White « La *Géopoétique* », in www.kennethwhite.org.

KENNETH, White, « *Que faut-il entendre par poétique ?* » in www.géopoétique.net/archipel.fr/institut/intropoetique /texte fond géopoétique, html.

LAMMARE, Jules « *Géographie et géopoétique* » in Café géographique de Québec 17 mai 2005

LEVY, Bertrand, « *Géographie et littérature. Une synthèse historique* », in Le Globe, Revue genevoise de littérature, tome 146, Genève, 2006

Disponible sur : http://archive-ouverte.unige.ch/unige:18043.

LINHARTOVA Vera, « Pour *une ontologie de l'exil* », in L'Atelier du roman, Paris : Arléa, Mai 1994, P.127-132.

MITTERAND. Henri, « Chronotopies *romanesques : Germinal* », in Poétique no 81, Paris, 1990, P.89-103, Disponible sur : http://linka.centerblog.net/10--chronotopies-romanesques-germinal-de-henri-mitterand

Bibliographie

POSTHUMUS, Stéphanie, « *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres* ». Mosaic :A Journal for the interdisciplinary study of literature, vol. 44, no 2, Winnipeg, 2011. Disponible sur : https://muse.jhu.edu/article/440544/pdf#info_wrap

RAIMOND. Michel, « *L'expression de l'espace dans le nouveau roman* » in Positions et oppositions sur le roman contemporain, colloque de Strasbourg, Klincksieck, 1971

SANGUIN, André. Louis « *La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces* », in anales de géographie, 90, No 501, 1981. PDF disponible sur : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1981_num_90_501_20040

STORA, Benjamin, « *Avant la deuxième génération : le militantisme algérien en France (1926-1954) »*. In : *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 1, n°2, Décembre 1985. Générations nouvelles, sous la direction de Yves Charbit et Antonio Perotti, P. 71. PDF disponible sur : www.persee.fr/doc/remi_0765-0752_1985 num_1_2_981.

TIBLOU, Emmanuel, « *Les enjeux littéraires de la description de l'espace.* » in Espaces Temps, 62-63, 1996, penser/figures. L'espace comme langage dans les sciences sociales, P. 116-129.PDF disponible sur : https:/www.persee.fr/doc/espat.

ZIETHEN, Antje, « *La littérature et l'espace* », in Arborescences, 2013, No 3. PDF Disponible sur :https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/

3. Thèses et mémoires

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.

BENDJELID, Faouzia, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni.* Thèse de Doctorat : Université d'Oran, 2005.

BONN, Charles. *Le roman algérien contemporain de langue française*. Thèse de doctorat : Université de Bordeaux 3, 1982, Partie II.

Disponible sur : http://www.limag.com/Theses/Bonn/ThesEtat2ePartie.htm.

Bibliographie

DJEFEL Belaid. *L'écriture et l'espace et l'espace de l'écriture dans « Le chemin des ordalies » et « Les rides du lion » de Abdellatif Laâbi.* Mémoire de Magistère : Université d'Alger, 2002

CHEBBAH BAKHOUCHE, Cherifa. *Expression plurielle de disert ou la dualité des valeurs spatiales dans les textes.* Thèse de Doctorat : Université de Constantine ,2015

SADI, Nabila, *Problématique de la production romanesque « en »kabyle*. Thése de doctorat : Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, 2019

SONGOSSAYE, Mathurin. *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*. Thèse de Doctorat : Université de Limoges, 2005

Disponible sur : http://www.theses.fr/088683516

Wagner Glenda, *Pour une meilleure intelligence des œuvres de fiction : épistémologie suivi de prolégomènes à une narratologie genettienne comparée des « discours » littéraire et filmique, Aristote, Saussure, Genette et al*. Thèse de Doctorat : Université Laval, 1995.

أشيلي فضيلة، تحليل الخطاب السردي في رواية الليل و النهار لعمر مزداد، إشراف عبد الحمد بورايو، رسالة ماجيستير، جامعة مولود عمري بتيزي وزو, 2002.

أشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية اعمر مزداد،إشراف عبد الحمد بورايو، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود عمري بتيزي وزو,2015.

بردوس نادية ، السرد في النثر القصصي القبائلي، دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية و مؤلفات بلعيذ آث علي و الرواية القبائلية، إشراف عبد الحميد بورايو ، رسالة ماجيستير، جامعة مولود معمري بتيزي وزو, 2001.

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

4. Articles du journal

RAMONET, Ignacio, « *Voyages sans retour* », in Le Monde Diplomatique. Manière de voir, Paris, mars-avril 2002, n° 62 (Hors série) « Histoire(s) d'immigration »

5. Dictionnaires et encyclopédies

ALBIN, Michel. *« Roman et société* », in Dictionnaire des genres et notions littéraires. Paris : Encyclopaedia Universalis, Nouvelle édition augmentée, 2001

AUBIN, Louis. Millin, *Dictionnaire de Beaux-Arts*, Paris, 1806, 3 volumes.

MARMONTEL, J-F Encyclopédie Universalis., *Elément de littérature*, cité par encyclopédie universalis sur http :// www.universalis.fr/encyclopédie/ # i-5581

OSTER, Pierre, « *Dictionnaire de citations françaises* », Paris : Le Robert, Les Usuels.

ARON, P. et All. *Le dictionnaire de littérature*. Paris : P.U.F, 2002

TIEGHEM VAN, Philippe, « *Dictionnaire des Littératures* », Quadrige PUF, Presses Universitaires de France, Octobre 1984.

Bibliographie

TODOROV, T., Ducrot, O., « *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage* », Le Seuil, Collection. « Points », 1972.

VARGA, A. Kibedi ; « *Dictionnaire des littératures de langue française* », Art, « Genres littéraires » ; Bordas, 1987

Annexes

Annexe I : *Résumé en tamazight (Agzul)*

Annexe I : Résumé en Tamazight - Agzul

Tamiḍrant « *Adeg* » ur terzi ara kan yiwen n wannar neɣ yiwet n taɣult n tussna. Arr ass-a d wussan mazal ittili-d fell-as wawal ama deg usbadu-ines ama deg twuriwin-ines. Γef waya i tettuneḥsab tmiḍrant-agi n wadeg d tagetnamkant. Seg tussniwin i yerran tamuɣli ɣer wazal ussnan d tzamulit i yesɛa « wadeg » , ad d-nebder deg tazwara *Tarakalt, Tasnalsa* , *Tafizikit, Tusnakt, Tasekla*, atg. Γas akken « *adeg* » d asalas alemmas i ɣef tbedd tussna-agi n *Trakalt,* maca imussnawen n taɣult-agi ur mtawan ara ad d-efken tabadut ara ten-yezdin akken ma llan, yal yiwen d acu i d anamek i as-yettak, d texlift i seg i t-i-d-yettmuqul[1].

Ugur-agi n usbadu d usmiḍren n wadeg ur terzi ara kan *Tarakalt* , tussna n umaḍal, ula d taɣulin-nniḍen ttmagararen-t-id. Anamek n wadeg deg *Trakalt* ur yelli d winna i ɣef d-ttmeslayent tussniwin-nniḍen, yal tussna azal i as-tettak, abeɛda *tarakalt*.[2]

Tamiḍrant d unamek n wawal « *adeg* » yekka-d seg tlatinit « *spatium* ». D awal yesɛan sin n yinumak , seg tama yemmal-d annar-nni ideg ttemsazzalen, anda tteggen amyezwer yimnayen, anamek –nniḍen yemmal-d atini (durée). Iẓewran n wawal i yekkren ɣef unamek n wadeg ttuɣalen alama d talliyin-nni tiqburin, ɣer tɣermiwin n teglest d tallit talemmast mi akken bedden yixemmimen n tallsa ɣef tfelsafit. Seg talliyin-agi i d-ilul wawal ɣef « *adeg* », d tafelsafit i yezwaren ɣer usmiḍren-ines ma nmuqel-d seg umezruy ussnan n talsa. Seg tallit n *Aflaṭun (Platon)* alama d *Nyuten* (*Newton*) « *adeg* » ttwalin-t s tmuɣli tafelsafit, meḥsub yesɛa anamek n « *tama* » neɣ « *tamurt* ». *Aflaṭun* yemmeslay-d ɣef wadeg deg udlis-ines *Timée*[3], afelsafi-agi yessemgared gar wayen yellan « *topos* » s trumit « *lieu* » d wayen yellan d « *chôra* », s trumit « *espace* », deg tmaziɣt « *adeg* ». Amgired gar « *topos* » d « *chôra* », imi « *topos* » yerza adeg-nni ideg nettili d wanda tezmer ad tili kra n tɣawsa, d aya kan, ma yella d « *chôra* » yekres nezzeh unamek-ines, acku fell-as i

[1] SCHEIBLING, J. *Qu'est ce que la géographie ?* Paris, Hachette, 1994, cité par MEKE, M. , « *L'espace : introduction* », in L'espace / Sous la dir.de MEKE, M, Abidjan : 2016, P.9

[2] MEKE, M. , « *L'espace : introduction* », in L'espace / Sous la dir.de MEKE, M, Abidjan : 2016, P.10

[3] PLATON, *Timée*, traduction de Emile Chambry, Bibliothèque électronique de Québec, Coll philosophie, vol 8 :version1, 01

nettnadi ad nefhem ayɣer yella wadeg-nni s wudem-nni, am wakken ttlalen-d yiseqsiyen fell-as, seg-sen yettnadi umdan ad yaweḍ tagensest –ines, ad yegzu ugar[1].

Arisṭu (*Aristote*), yurez anamek n wadeg ɣer umussu d ubeddel (mouvement et changement), netta yefka azal i « *topos* » umi banent tlisa, ma d « *chôra* » ur iban ma ḥuddent neɣ ur yesɛi ara maḍi tilisa[2].

D ifelsafiyen neɣ d imassanen, akken ma llan mgaraden deg wamek ttwalin adeg, aladɣa asbadu : ilmaned n *Dikart* (*Descartes)* akk ayen i aɣ-d-yezzin d adeg[3], *Nyuten* ibna tamuɣli-is mgal igemmiren n *Dikart* ɣef wadeg, netta isbedd tiktiwin-ines ɣef wadeg ilmned n umenzay n « *Tzayzayt*[4] » (*gravitation*), *Dikart* ur iqbil ara adeg ilem, ma d *Nyuten* yettwali belli adeg yezmer ad yili d ilem. Ilmend-is, ulac tudert, amdan, taɣawsa, ma ur yelli wadeg[5]

Askasi ɣef wadeg deg tallit-agi n *Dikart* (1596-1650), *Spinuẓa* (*Spinoza*) (1632-1677), *Nyuten* (1642-1727) d *Leybniz* (*Leibniz*) (1646-1716), iḥma wawal ɣef wadeg (espace et lieu). D aneggaru-agi i yesbuɣren askasi fell-as, ɣer Leybniz, adgen ur sɛin ara anamek s timad-nsen, anamek-nsen d nekkni i asent-yettaken[6].

Deg tussniwin talsanin asbadu n tmiḍrant « *adeg* » d unmasi (subjectif)[7], abeɛda deg tsekla. Deg taɣult-agi n tsekla d tẓuri tamiḍrant « *adeg* » teṭṭef tasga, aṭas i yezzi fell-as wawal.

Ahat tɛedda yiwent n tallit anda azal n « *wadeg* » ur terri ara ɣer-s tamuɣli teẓri d uzɣan aseklan, am wakken smeẓyen-as aḥric sdat tezrawin ittewmuggen ɣef

[1] PRADEAU, J.F, « *Etre quelque part, occuper une place. Topos et chôra dans le Timée* », in *Les études philosophiques*, 1995, 3,375-400, P. 396

[2] Aristote, *physique*, traduction de Pellegrin P, Garnier Flammarion, 2000, P. 159 et PATOČKA, J « *L'espace et sa problématique* » Trad, E, Abrams, in *Qu'est ce que la phénoménologie ?* Grenoble, J, Millon, 1988, P.36

[3] DESCARTES, R. *Principes,* Clermont-Ferrand : Paléo, 1999, P. 106

[4] MAZED, Dahmane. Tafizikit tatrart : Tafransist-Taqbaylit. Tiẓrigin ASAFU, 2003, P.34

[5] NEWTON, I. *De la gravitation, suivi du mouvement des corps*. Paris : Gallimard,1995, P.128

[6] BEDARD, M, « *Une topologie de haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole* », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol, 46, no 127, avril 2002, PP. 49-74

[7] LAHAIE, Ch. *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine, Québec, Editions de L'instant* même, 2009, P.31

uferdis n wakud, imi d agejdan deg tsekla, aladɣa deg tewsatin timullisin. Taluft-agi n lixsas n tezrawin ɣef wadeg deg tesekla, aladɣa deg wungal, mmeslayen-d fell-as :

- MITTERAND, H, *L'illusion réaliste, de Balzac à Aragon*. Paris : PUF, 1996, P. 50

- CAMUS, A et BOUVET, R [dir.], *Topographies romanesques*. Québec/Rennes : Presses de l'Université du Québec/Presses de l'Université de Rennes (Interférences), 2011, P.9

- GOLDENSTEIN, J.P. *Pour lire le roman*. Bruxelles : Duculot, 1983, P.101

- BOURNEUF, R. « *L'Organisation de l'espace dans le roman* », in *Études littéraires*, 1970, vol. 3, No1, Québec, P. 77-94

- ISSACHAROFF, M, «*Qu'est-ce que l'espace littéraire ?* » in *L'Information littéraire*, mai–juin, 1978

Leqdicat n *Maurice Blanchot* (*L'espace littéraire. Paris : Gallimard, 1955*) , *George Matoré* (*L'espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain. Paris : La colombe, 1962*), *Edward. T. Hall* (*Grden City. New-york : Doubleday, 1959*), i d-yefkan aẓar i usider n uferdis-agi n wadeg deg tezrawin tiseklanin d tẓuri[1].

Ddeqs n tezrawin i d-ilulen gar iseggasen n 50 d 90 snernant neɣ sbeɛdent tamuɣli ɣef wadeg aseklan. D *Mikhaïl BAKHTINE*, *Michel BUTOR*, *Gaston BACHELARD*, *Roland BOURNEUF*, *Henri MITTERAND*, *Youri LOTMAN* d waṭas n yimazɣanen-nniḍen i yesɣamen lsas n unamek d tarrayin n tesleḍt d uzraw n wadeg deg tesekla aladɣa deg wullis.

Akken i t-id-beggnent tezrawin-agi, adeg deg wullis s umata, neɣ deg wungal s wudem uzzig, nezmer ad t-nesleḍ seg waṭas n tamiwin, s tarrayin yemgaraden.

[1] MEKE, M. , « *L'espace : introduction* », in L'espace / Sous la dir.de MEKE, M, Abidjan : 2016,P. 09

Annexe I : Résumé en Tamazight - Agzul

Roland Bourneuf, yesbedd tarrayt-ines ɣef twuriwin n wadeg deg uḍris n wungal. Isumer-d ad yettwasleḍ wadeg d wassaɣ-ines akked iferdisen-nniḍen i ɣef ibedd wungal : adeg akked yiwudam ; adeg akked wakud ; adeg akked tigawin d tegnatin n wullis ; adeg akked d tikli (rythme) n wungal[1].

Henri Mitterand akked *Michael Issacharoff,* daɣen nitni ṭṭfen tarrayt-agi i iselḍen adeg d wassaɣ-ines akked tgejda i ɣef tbedd tɣessa n wungal, iferdisen-ines igejdanen (iwudam, akud, tamukrist…)[2]

Si tama-s *Goldenstein J. P,* ifka-d 3 n yiswiren i ilaqen ad neḍfer deg tesleḍt n wadeg deg wungal. Abrid amenzu ad t-nebnu ɣef useqsi « *Anida teḍra tigawt ?* », aseqsi-agi ad aɣ-yawi ad d-nessegrew akk adgen n tigawin deg wungal, netta isemma-yas « *Tarakalt n wungal* ».Aswir wis sin nessebdad-it ɣef useqsi « *Amek i yettwagenses wadeg ? Acu i d tazamulit-ines ?*», d aseqsi ara d-yerren s lexbar ɣef yiferdisen n tizzumla d usugen s umata n wungal-nni. Aswir wis 3, aneggaru, d anadi ɣef tfukkas-nni i yesseqdec unagal akken ad nẓer « *Acimi itent-yesseqdec ?, acimi d tifukkas-nni mačči d yiyyaḍ ?* »

Ihi, akken bɣunt ilint mgaradent tarrayin-agi, ɣer taggara kkatent ad zerwent adeg am wakken s timad-ines d tigejdit deg wullis, syin ɣer-s tteqqnent-t, imi akken i yella, ɣer tgejda-nniḍen i yessebdaden aḍris neɣ ullis angalan, ɣer wassaɣen i t-yezdin yid-sen.

Ungal d yiwet seg tewsatin timeqqranin i yettarran azal i tgensest n wadeg. Tizrawin ɣef wadeg deg wungal, beggnent-d tixutert-ines deg uzeṭṭa n wullis, imi d aferdis n tɣessa d ugbur. *Weisgerber*. *J* akked *Mitterand. H,* ḥesben-t d aẓru-nni iɣef ibedd lsas n wungal, acku « *adeg* » izeṭṭ assaɣen iğehden akked tilmi tamullist (trame narrative) , iwudam, akud,anallas, am wakken daɣen yezdi akken iwata d

[1] BOURNEUF, R. « *L'Organisation de l'espace dans le roman* », in *Études littéraires*, 1970, vol. 3, No1, Québec, P. 87

[2] MITTERAND, H, Préface à l'ouvrage de BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens, Germinal d'Emile Zola*. Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamin 1985, P. 9-10 akked ISSACHAROFF, M. *L'espace et la nouvelle*. Paris : Corti, 1976, P.18

temsal yerzan aɣanib, isental, tiklisent (psychologie) neɣ tilufa yerzan timetti, iɣef yebna usugen amettiyan neɣ win n unagal[1].

Ihi, adeg mačči d aferdis-nni i yettcebbiḥen ungal asmi ara t-id-neglem, anect-a d yiwen seg wazalen-is udyizen i aɣ-d-ittbanen s ufella, maca s telqey, adeg ibennu ullis, ittak-d udem n tidet d tilawt i teḥkayt d wungal s umata d netta i s-yettaken anamek seg yal tama ara t-id-nmuqel.

Deg wungalen n Mezdad adeg d ammas i ɣer icud usnulfu angalan n umaru-agi. Imeɣri seg tizi ɣer tayeḍ, deg tigawt n tɣuri-ines, ad d-ittagem isallen ɣef trakalt n Tmurt taqbaylit , mačči ḥala tarakalt-nni i d-yettsemmin teɣzi tehri n temnaḍin n Tmurt n Leqbayel, ugar n waya , yefka-yas rruḥ, yerra-t d tugna, d lemri ideg ara iwali udem, iman, axemmem, timetti, tasegda, amezruy d yimal n Tmurt taqbaylit. Akkin i Tmurt taqbaylit, Mezdad yezdi-tt ɣer Lezzayer, ɣer tmura tiğiranin, ɣer tmura n yinig : Fransa, Kanada, Lalman, atg.

Tiwuriwin n wadeg deg tira tangalant n Mezdad ffuktint , ggtent. Ayen iɣer nerra tamuɣli-nneɣ deg tezrawt-agi d tagensest d tzamulit n wadeg di 5 wungalen n Mezdad, i d-yeffɣen gar 1990 d 2015, di teɣzi n 25 iseggasen . Ɣef waya i as-nefka azwel : *Tagensest n wadeg deg tira tangalant n Mezdad*. D tazrawt i yerran tamuɣli ɣer tugniwin tizamulin n wadeg s tmuɣli tudyizt. Ɣef waya agemmir iɣef tbedd tezrawt-agi, nesuddem-it-id seg leqdicat n uzɣan n uferdis n wadeg deg tsekla, deg wungal, aladɣa s tmuɣli n *Gaston Bachelard, Michel Butor, Roland Bourneuf, Henri Mitterand, Goldenstein, Jean .Pierre,* d tezrawin i iselḍen adeg deg tsekla n wullis.

Afran n usentel n tezrawt, tamukrist d wammud i d-yesgerwen akk adgen deg wungalen n Mezdad ur d-yusi ara kan akka. D amhaz n tira tangalant n umaru-agi i d-ijebden tamuɣli-nneɣ ɣer-sen (asentel d wammud), imi tiḥekkayin tigejdanin n wungalen-agi ddant-d ɣef talliyin yemgaraden : talit n tegrawla n 54, tallit n timunent deg yiseggasen n 70, tallit n rrebrab deg yiseggasen n 90, tafsut taberkant n 2001, alama d aseggas n 2012 i ɣer ttuɣalen ineḍruyen n wungal *Tettḍilli-d ur d-tkeččem*. Imeɣri n menwala ad yerr tamuɣli ɣer unerni n tira n Mezdad, tedda d wakud, tedda

[1] WEISGERGER, J. *L'espace romanesque*. Lausanne : L'âge d'homme, 1978, P.19 akked MITTERAND, H. *Le discours du roman*. Paris : P.U.F, 1980, P.194

d umezruy d tmetti tazzayrit s umata, d tmurt taqbaylit s wudem uzzig. Isental, ticraḍ n tudert d yiman aqbayli, tutlayt d tmagit taqbaylit d waṭas n temsal icudden ɣer usugen n umaru d tmetti iɣef i d-yettaru, jebdent-d tamuɣli-nneɣ iwakken ad neg tazrawt ɣef tira-ines, abeɛda imi d anagal ur yeğğan ara tira seg wasmi d-isuffeɣ ungal-ines amezwaru, *Iḍ d wass*, deg useggas n 1990, yerna iqeddec ɣef tutlayt d yidles amaziɣ s yimru d tekta.

Di tɣuri-nneɣ tamezwarut i wungalen n Mezdad neḥsa belli adgen deg wungalen-ines mačči kan d imeḍqan-nni ideg d-ḍrant tigawin d umussu n yiwudam , dɣa d aya ! Yella waya, ulac ccek, acu kan nesbedd tamuɣli-nneɣ daɣen ɣef wadgen imi zemren ad aɣ-d-rren s lexbar ɣef wadgen-nni yakan belli llan s tidet deg trakalt n Tmurt Leqbayel, d adgen n tilawit s yismawen-nni kan iseg ttwassnen, yerna ssden d azamul d unamek, d izamulen n tilawt n Lezzayer d Tmurt Leqbayel n yiḍelli d wass-a. Ihi, iswi d asekfel n temsal-agi yerzan ismawen n wadgen, tuddsa-nsen, tiwsatin-nsen d taẓeyt-nsen tazamulant.

Akken ad naweḍ ad d-nerr ɣef useqsi n tazwara, d usefqed ɣef turdiwin, syin ɣer-s ad naweḍ igemmaḍ d yiswan iɣer nekkat, tazrawt-agi nebḍa-tt ɣef 8 yixfawen. Ixef amenzu yiwi-d ɣef kra n tmiḍranin tiẓraynin n wadeg s umata d wadeg deg tsekla : tabadut d leqdicat n teẓri d uzɣan aseklan ɣef wadeg. D ixef ideg d-nugem allalen iẓrayanen yerzan aferdis n wadeg imi d yiwet n tgejdit n wullis di tira tangalant. Ixef wis sin, nesleḍ deg-s aglam n wadeg deg wungalen n wammud-nneɣ : iberdan n uglam akked wassaɣ n uglam d d usrured n wullis (rythme du récit). Ixfawen-nniḍen nesleḍ deg-sen tagensest d tzamulit n taggayin n wadeg deg wungalen n Mezdad. Nezwar-d deg tzamulit uxxam, tagensest n temdint s umata d temdint n Lezzayer tamaneɣt (ixef 3, 4 d 5), syin ɣer-s nga ixef ɣef tgensest n wadeg n lɣerba. Deg sin yixfawen ineggura (7 d 8) nesleḍ tazamulit n wadeg n zhu d unecraḥ akked wadeg n tegrawla n 54 d rrebrab, deg wungalen n Mezdad.

Tasleḍt tudyizt n wadeg deg wungalen n Mezdad tessaweḍ-aɣ ad nezrew tugniwin n tzamulit i d-yettuɣalen seg yal aferdis adgan. Iḍrisen-agi umi nga tazrawt beggnen-aɣ-d tixutert iseɛa wadeg deg tira tangalant n Mezdad. Yesseqdec-it d aferdis n tɣessa d ugbur, yessels-as tulmisin iseg ara d-yesken udem n Lezzayer d Tmurt n

Leqbayel, imi d adgen igejdanen deg wungalen-is, yis-sen i yessebded tulmisin n tira-s , n usugen-ines angalan, yis-sen daɣen iten-iɣerrez d tagensest n tilawt.

Anadi ɣef yal amatar i d-yemmalen adeg deg wungalen n Mezdad, yeğğa-yaɣ ad d-nessuddes taggayin d trakalt n wadgen, asemmi-nsen d tzamulit iseg i ten-yeɣma. Yessuddes-iten ɣef tenmegla gar : adeg taddart-tamdint, adrar-azaɣar, lexla-daxel, tamurt-lɣerba, axxam iḥerrzen-axxam yesserwalen… s ya iten-yeččur d izamulen, s ya i ten-yerra d aferdis n unamek. Tizi-wezzu, Bgayet, Tubiret, Lezzayer, Leblida, Ɛennaba… d ismawen n temdinin n Lezzayer n wass-a, seg-sen i d-yeqseḍ tamurt-nneɣ, ɣas ulama d awal (tamurt-nneɣ) i yesseqdec akken ad d-yebder tamurt taqbaylit di teɣzi d tehri-ines, s udrar d tɣaltin-ines, s yisaffen d tẓegwa-ines, s umezruy-ines n yiḍelli d win n wass-a.

Deg wungalen imenza d adeg n taddart[1] i d agejdan, d tamurt leqbayel (Icerriḍen, Tifrit, At yeğğer, Sumam, Gerğer, Teɛja, Wad-Ɛissi, At-Yiraten, Iɣebriwen…), tamdint n Tizi-wezzu, Lezzayer tamaneɣt, akked wadeg n lɣerba, Fransa s wudem agejdan. Deg sin wungalen ineggura (*Tettḍilli-d ur d-tkeččem* akked *Yiwen wass deg tefsut*) Mezdad iruḥ am wakken yezzi tamuɣli ɣer wadeg n temdint[2], yerra-yas azal ameqqran, annect-a yedda d wudem n Tmurt taqbaylit atrar, imi tettnerni temdint, yettnerni uzal-ines ɣer yiqbayliyen.

D tidet, adgen n temdint i d igejdanen deg teḥkayin n wungalen-agi ineggura, acu kan adeg n taddart iḥrez-as ula d netta azal-ines, imi d adeg n tegmat, n leḥmala, n tmagit, d adeg n tudert s timad-is.

Mezdad ittarra azal i wadgen s useqdec n uglam, ur t-yeddim ara kan d aferdis n cbaḥa d uzewweq. S uglam n wadeg iseg yezḍa tigawin n wungalen-ines, yis-s i d-yefka inumak n kra n wadgen, yis-s i icud gar yiwudam, adeg d tigawin, yis-s daɣen i d-yersem tafelwit n teklut n Tmurt leqbayel. Tazrawt n uglam n wadeg deg wungalen n Mezdad tbeggen-d belli ullis d uglam ur mgadalen ara, acku maččі d aglam-nni ɣezzifen i yettuɣalen d ugur i wullis, imi irennu-yas-d kan azal n usilew.

[1] Espace villageois, rural
[2] Espace citadin

Annexe I : Résumé en Tamazight - Agzul

Azal n wadeg n taddart yekka-d seg unagraw n tudert di tmetti taqbaylit, azalen yesdukklen, yezdin imdanen am yiseɣ, imenzayen n tugdut, tagrawla d usebbel n terwiḥt ɣef tlelli n ugdud d wakal, tagmat deg yidammen,n twacult d teqbaylit. Ilmend n tegmat, tayemmat, tawacult i d-iban wazal n wadeg n uxxam, ilmend n tegrawla ɣef tlelli i d-iban wazal n udrar, teẓgi d umadaɣ, ilmend n tudert tamensayt iɣef tressa tejmaɛt, annar d wadgen-nniḍen. Am wakken daɣen tamdint teskan ɣer unerni n ttawilat n tudert tatrart, tasdawit i tɣuri, sbiṭarat i tujjya …

Annexe II : *Résumés en Français et en Arabe*

Résumé

Notre thèse a pour objet d'étude la représentation de l'espace dans l'écriture romanesque d'Amar MEZDAD. Elle vise à analyser la problématique de la symbolique de l'espace dans un corpus composé de 5 romans. À partir de ces textes nous cherchons à repérer, inventorier et analyser tous les espaces dans lesquels se déploie l'univers romanesque de cet écrivain, à travers une œuvre publiée entre 1990 et 2015, dans l'intervalle de 25 ans.

Cette analyse permet de voir l'évolution poétique de l'espace mezdadien, étant élément de structure et de contenu dans le genre romanesque. Dans un premier temps, nous étudierons la description des espaces ainsi que ses différents procédés, du fait qu'il est un élément poétique essentiel dans la littérature romanesque en générale et dans les romans de Mezdad tout particulièrement. Puis, dans un deuxième temps, cette analyse nous permet de rendre compte de l'ensemble des images symboliques qui se dégagent à partir du chaque élément spatial dans les récits romanesques de cet auteur.

ملخص

موضوع هذه الأطروحة يتناول عنصر الفضاء الروائي في الكتابات الروا ئية للكاتب أعمر مزداد. في هذا البحث نقوم بدراسة إشكالية رمزية الفضاء الروائي من منظور شعري, من خلال عينة تجمع كل أعماله الروا ئية التي تمثل تنوعات مكانية جد مهمة (الريف- المدينة, المنفى- الوطن, المنزل-الشارع...). تمتد هذه الروايات على مدار 25 سنة و التي تمثل التجربة الروائية للكاتب, مما يمكننا من إعطاء صورة إجمالية و شاملة للأنماط المكانية و رمزيتها عبر كل كتاباته. و هذه الإبداعات الأدبية محصورة زمنيا بين سنة 1990 و 2015 ("*الليل و النهار*-*Iḍ d : wass* 1990 " "*الشتاء و الحر*-*Tagrest uryu*: 2000 " "*ذالك اليوم* - *Ass-nni*: 2006 " "*تتفقد و لا تدخل* : - *Tettḍilli-d ur d-tkeččem* 2014 " "*في أحد ايام الربيع* – *Yiwen wass deg tefsut*: 2015 ")

Annexe II : Résumé en Français et en arabe

هذا البحث يبين لنا أهمية تطور شعرية الفضاء الروائي لكونه عنصر بناء و مضمون في هذا الصنف الأدبي لهذا الكاتب، إذ يمثل سلطان المكونات السردية التي تتكون حوله أيضا باقي مكونات النصوص السردية "الروائية".

لهذا يتمحور موضوع هذ البحث أولا في دراسة الوصف الأدبي للفضاء الروائي في النصوص التى تشكل عينة بحثنا و ذلك بتحليل تقنيات وصف المكان كعنصر أساسي في إنتقاد شعرية الفن الروائي

في المستوى الثاني من هذه الدراسة نقوم بتحليل و دراسة معمقة لرمزية الفضاء الروائي و تطورها عبر كل عناصره و هذا بأخذ و إعتبار خاصية تكامل الأعمال الروائية للكاتب أعمر مزداد

Table des matières

Table des matières

Dédicaces

Remerciement

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE..... 7

Chapitre I : Préliminaires théoriques sur la notion de l'espace……... 20

Introduction……..……..……. 19

1. Définition de l'espace……..…… 22

2. La critique littéraire et la notion d'espace……..……. 26

Conclusion……..... 52

Chapitre II : La description de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mezdad ……... 55

Introduction……...…….. 55

1. Présentation des romans deMezdad……..……...…….. 57

2. Historique sur la notion de La description……...…….. 61

3. Les procédés de la description dans les romans de Mezdad……...……... 72

Table des matières

3.1. Une description réduite à la dénomination……..……..... 73

3.2. Description progressive et mouvement des personnages…….....…… 84

3.3. Une description dynamique et dramatisante…….……..…….... 89

4. La description et le rythme du récit dans les romans Mezdad……..... 98

Conclusion……..…..... 114

Chapitre III : La symbolique de la maison……...…….. 117

Introduction……..……..…..... 117

1. La maison, espace refuge…….……..... 118

2. La maison, espace d'emprisonnement……..……...….... 138

3. La maison, un espace malheureux ou l'enfer quotidien……..…….... 147

Conclusion…….……..... 164

Chapitre IV : La représentation de l'espace de la ville…… 168

Introduction……..…..... 168

1. Tamdint (la ville), un univers dysphorique……..... 169

2. Tamdint (la ville), un espace recherché……..... 177

3. Tamdint (la ville), un espace sécurisé……..... 178

4. Tamdint (la ville), un espace de misère……...…… 181

5. Tamdint (la ville), un espace de débauche et de perte de valeurs……...…… 184

Conclusion…….....…… 188

Chapitre V : Lezzayer (Alger) dans les romans de Mezdad…….…… 190

Introduction……...…… 190

1. Lezzayer : lieu d'étude et de formation universitaire……....…… 190

2. Lezzayer : espace de revendication et du conflit sociopolitique……...…… 195

3. Lezzayer : lieu hospitalier…….……..... 200

Conclusion…….…… 202

Chapitre VI : La représentation de l'espace d'exil…… 206

Introduction……...……..…… 206

1. L'exil, une quête pour l'avenir (une contrainte économique)…….…… 211

2. L'exil, un lieu de souffrance……..……...…… 217

3. L'exil, espace pour militantisme et conflits idéologique…….……....…… 219

Table des matières

Conclusion…… 222

Chapitre VII : Les espaces de guerre…… 226

Introduction……..……..……..... 226

1. Les maquis espace de guerre d'indépendance……..……..... 227

2. Les maquis lieu de terrorisme …….…….……..……... 243

Conclusion……..……..... 254

Chapitre VIII : Les espaces du plaisir……...…….. 258

Introduction ……..... 258

1. L'espace de Lqahwa (Café)…….....…… 259

2. L'espace de Ttberna (Bar)……..…… 265

3. L'espace de Tajmaɛt ou l'assemblée villageoise …… 272

4. L'espace de l'Annar ou l'aire à battre kabyle……..... 276

Conclusion…….…….. 284

CONCLUSION GENERALE…….. 286

BIBLIOGRAPHIE……..... 294

Table des matières

ANNEXES…… 313

TABLE DES MATIERES…….... 326