

L'espace dans *Aghrum n ihaqqaren*, roman de Lhoussain Azergui

Aïcha OUZINE

Doctorante, Université Mohamed V
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines- Rabat

Aghrum n ihaqqaren, roman de Lhoussain Azergui, fait indéniablement partie de ce genre de romans amazighes au sein desquels la composante de l'espace joue un rôle de tout premier plan, au point de devenir dans certains cas le véritable générateur du récit et pas uniquement le cadre qui l'abrite.

Avec son principal corollaire qui est le temps, l'espace constitue l'une des composantes fondamentales du récit romanesque. L'intérêt de plus en plus grand accordé par la critique littéraire à l'espace en dit long sur la place de choix que cette catégorie occupe dans la grande majorité des structures narratives, et non plus comme relevant du contenu et donc de l'histoire. Autrement dit, l'espace n'est plus considéré comme simple lieu pour abriter les personnages et leurs actions, et donc une toile de fond, mais composante essentielle d'une œuvre.

Pour l'étude de cette composante dans notre texte, nous nous sommes inspirée de la narratologie de G. Genette, dans la mesure où, pour ce théoricien (1969 : 46), le rapport entre la littérature et l'espace, relève de la spatialité du langage, par sa place dans l'ensemble, par les rapports verticaux et horizontaux, et également par la sémantique spatiale, du travail également de Ph. Hamon sur la description.

D'ailleurs, Genette (1969 : 56) voit que la description est une « sous-catégorisation du récit » et que le récit, quel qu'il soit, est fait de « représentations d'actions et d'événements » que « de représentations d'objets ou de personnages ». D'un autre côté, Bourneuf (1970 : 87) suggérerait, pour cerner un texte narratif, d'étudier l'espace, d'abord « dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman », et ensuite de chercher à en dégager la

charge symbolique.¹ Les travaux de A.-J. Greimas et de G. Bachelard seront un appui méthodologique pour cerner la poétique de l'espace et ses symboliques.

Notre présente contribution se veut une analyse de cette dimension en partant notamment d'interrogations telles que : quels sont les types d'espaces textualisés ? Quelles relations entretiennent-ils avec les personnages ? Comment l'espace est-il construit par le narrateur ? Et quelles symboliques et fonctions assure-t-il dans le présent roman ?

Il est entendu que nous n'aurons pas l'opportunité de tous les traiter, sauf ceux qui à notre sens ont une certaine pertinence pour la compréhension du texte lui-même.

1. Typologie et description des espaces :

Parler de la topographie du texte d'*Aghrum* revient à dégager les lieux présentés dans le roman, avec leurs caractéristiques variées, avec leurs dichotomies différentes, avec la dominance de certains lieux sur d'autres qui leur sont concurrents.

1.1. Le pays :

Dès l'incipit, et dans son songe, placé hors du temps et non situé, le narrateur-personnage, désigné en amazighe par « *gh* » (correspondant en français de la première personne du singulier « *Je* »), décrit sa vie.

(1) "Udem n tudert da yttendu amm tagnart, da yetsara amm tsaywalt, iftuttes ig iberyan ghaf iberdan isselkamen gher tlelli d tugdut (...)" (*A.I.*, p.5)²

"Telle une outre, je vois la face de mon existence remuer, se promener comme une ombre avant de se pulvériser en grains sur les chemins qui mènent à la liberté et à la démocratie." (*P.C.*, p.13).

L'outre renvoie à la condamnation à perpétuer son geste, en un éternel mouvement. Son pays est à l'image de sa vie. Le langage métaphorique auquel recourt le narrateur annonce un lieu qui tombe en ruine, dévoré et massacré par les décideurs et les idéologies. Le peuple un laissé-pour-compte qui trouve refuge dans les grottes.

¹ Pour l'étude de l'espace, se référer aussi aux travaux de Henri Mitterand (1986 ; 1994), de Bertrand Westphal, sur la géocritique (2007), des travaux intéressants aussi des géographes qui appréhendent l'espace d'un autre point de vue.

² La traduction des citations est prise de la version en français du même roman et intitulé *Le pain des corbeaux* (dorénavant *P.C.*).

Le narrateur s'adresse à son pays comme on s'adresserait à une personne puisqu'il le personnifie en mendiant démuné et sans force. Il est décrit aussi comme un taureau emprisonné, paralysé, anéanti.

(2) "udem n tmurt inew da yetferfid amm uzger tezleg tmattant. Amm tewlaft n uwaghzen ghef waman igluglen. Ftuttsen wussan nnes." (A.I., p.5)

"Le visage de mon pays se débat tel un taureau étouffé par une corde. Telle l'image d'un ogre sur une eau stagnante. [...]" (P.C., p.13).

Le champ lexical (verbes et adjectifs utilisés) rend forte l'image d'une violence animalière et d'une charogne (le taureau, l'ogre, les chiens, les chacals), ce qui sans doute fait pénétrer le lecteur dans un monde de contes fantastiques.

Par moments, le narrateur reproche à son pays de se laisser abattre. Mais le dernier et petit paragraphe de la fin de l'incipit replace son énonciation dans une sorte d'apologie, d'hymne à la gloire du pays, 'ce symbole de résistance et du combat'. Ce pays-là représente la toile de fond du texte romanesque et annonce ainsi le théâtre où auront lieu les oppositions spatiales, thématiques, idéologiques, culturelles et qui animeront les personnages aussi. L'espace du pays est à la croisée des forces opposées, une idéologie, un pouvoir d'un côté, un peuple résistant issu de la montagne de l'autre.

1.1. La prison :

La prison est le premier espace cité par le « gh », en tant que personnage à la première personne, comme il vient d'en sortir. Il est donc l'espace fermé par excellence. Il est le lieu de l'enfermement, de la souffrance. Aucune description n'en est donnée au début du récit. Elle se fera à mesure que le récit avance (chapitre portant la référence de 'Maghres 19.' (pp.35-37) (chapitre 9 intitulé 'Tad_ert' (la médiocrité) (pp.87-91). Le personnage décrit la scène de torture dont il est l'objet dans la Capitale. Ses bourreaux, des policiers, sont présentés comme des 'chiens enragés', où le caractère humain est totalement inexistant et qui obéissent aux ordres des supérieurs, et parfois comme des 'dieux' au pouvoir sans limites. Cette graduation dans la dénomination métaphorique et détournée de ces personnages renseigne sur le pouvoir qu'ils peuvent exercer sans mesure dans ces espaces fermés, hostiles et menaçants pour l'intégrité physique et psychologique des prisonniers dont le personnage qui garde sur son corps les traces indélébiles de la souffrance endurée durant son séjour carcéral.

(3) "Terzem twurt n tebniqt g lligh, teslutefd krad iregzen. Beddan dati amm idyan. [...]. Usigh allen gher igenna ad iziregh udem n umsaltu, iga nnig i amm Yakuc." (A.I., p.35).

"J'ai vu la porte de ma cellule s'ouvrir et trois hommes entrer. Ils se

sont dressés devant moi comme des chiens enragés. [...]. J'ai levé les yeux pour regarder le visage du policier. Il était comme un dieu." (P.C., pp.87-88).

Le personnage a séjourné dans d'autres prisons comme à Tazoult. Ses déplacements dans le monde carcéral amplifient sa souffrance et son étouffement. Le nom de cette prison est lié à l'univers fantastique des contes, peuplé par les ogresses :

(4) "- Adrar aberkan n Tazult ! Ur djin ssinegh is illa kra n ubniq g udrar yuggan Tizi N Krad Imnayen d yighiz n tasaft !

Rdaḍsegh. taririn n tmucuha i yi ttales yemma zedghent adrar n Tazult, ar ssirident iketlan nnsent g Ighiz n Tasaft ! Taririn itturaren s ighfawen n medden... Ar setcant iynejda seksu iswan s ughu nnsent, gerden..." (A.I., p. 38).

"Je me suis dit : « La montagne noire de Tazoult ! Je n'ai jamais su qu'une prison existait dans cette montagne qui veille depuis des millénaires sur le col de Krad Imnayen [« les trois cavaliers »] et de la rivière de Tasaft [« chêne vert »]. ».

J'ai tremblé. Petit, ma mère me racontait les histoires des ogresses qui habitaient la montagne de Tazoult et lavaient leurs habits dans la rivière de Tasaft. Elles jouaient avec les têtes tranchées des hommes qu'elles tuaient après les avoir nourris de plats de couscous assaisonné de leur lait empoisonné et paralysant..." (P.C., pp.94-95).

1.2. Le corps :

Les espaces de la prison et du corps sont étroitement liés, car les passages descriptifs relatifs au corps renvoient pour la plupart à l'expérience carcérale. Le personnage a été torturé à outrance. Son corps n'est plus sa propriété. Il a été investi par le pouvoir et devient sa propriété. De tous les temps, lorsqu'on veut conquérir un espace et se l'approprier, on y laisse des traces, on l'occupe, on l'investit :

(5) "*Tafekka new tercem s isekkilen itturun ungalen isawalen ghef ibniqen iffren g tmurt. Usigh tamatart n mas id islatef ubniq.*" (A.I., p.6).

"Mon corps tatoué est un livre qui parle des pénitenciers cachés du pays. Je porte en moi la preuve de la détention." (P.C., pp.18-19).

Le corps Azerguien n'est pas gratuit. Les quelques détails descriptifs ne relèvent pas de l'ordre de l'esthétique ni du beau. Ils remplissent une fonction. Aussi l'insoutenable pesanteur de ce corps traverse-t-elle tout le roman. Son corps est meurtri, vieux, ridé, blessé, humilié. Lors du massacre des habitants d'Ighil n Isemsiden, il a été touché par une balle. Il n'en sera pas mort, car il est le dernier des berbères, témoin oculaire de la sauvagerie

du pouvoir et de ses alliés :

(6) "*Nek d inigi n thamajiyt, righ ad idiregh aken ad alsegh tamacahut n ighrem ad akw yisin umaḍal ayenna yellan.*" (A.I., p.60).

"Je suis le témoin de la barbarie, je veux vivre pour pouvoir raconter l'histoire de ce village. Il faut que tout le monde sache ce qui s'est passé." (P.C., p.140).

Malgré cette emprise sur le corps, sur la matière, la pensée et la volonté ont échappé à toute tentative de domination et de souillure. En effet, à trop vouloir déposséder le personnage de son intégrité corporelle, le pouvoir n'a fait que le rendre plus déterminé à reprendre les chemins périlleux vers la montagne en ébullition.

Le corps du personnage homodiégétique est fortement présent dans le texte, le corps du narrateur l'est tout autant, mais présenté autrement, dans la mesure où les quelques références qui le citent dans le texte renvoient l'image d'un corps allongé, endormi. Ces deux critères s'accordent bien avec son statut de chômeur.

(7) "*Awal n yemma :*

-Nker xla a tagufi n tsuta nnes. Medden nekren ad ilin kra n twuri. Key ghas its...Nker !" (A.I., p.50)

"J'ai entendu ma mère m'appeler :

- Debout, chômeur. Tous les habitants sont aux champs pour travailler. Sauf toi... Debout !" (P.C., p.119).

1.3. Le Café Tafsut :

Dans l'ordre d'apparition dans le texte, le café Tafsut est le premier espace où le personnage se rend après sa sortie de prison comme il est sans domicile fixe³. Il doit être le lieu de rencontres avec les amis comme Markus. Il rappelle l'espace public 'Asays' dans *Tawargit d imik* de Mohamed Akunad, quand Mouhsine (2012 : 31) écrit : « La place du village asays : c'est l'agora de la communauté des villageois, lieu de rencontre et du lien social », à cette distinction près que l'asays est la place de rencontres dans les villages entre hommes d'un certain âge, alors que le café est plus réservé aux jeunes d'entre eux. Il est le lieu de rencontres et d'échanges certes, mais lieu aussi où l'on n'a pas trop besoin de parler pour se faire comprendre.

Dans ce café, à la rencontre du personnage avec Markus, seules deux répliques sont échangées entre eux :

(8) "- *Mantur ?*

³ Le personnage répond au chauffeur de la Jeep qui le dépose au village à sa sortie de prison : "-Ur ghuri azdugh !" (A.I., p.6) "Je n'habite nulle part" (P.C., p.17).

- *Tura ! " (A.I., p.7)*
- "- Quand ?
- *Maintenant !" (P.C., p.20).*

Cette économie dans la parole peut avoir plusieurs explications possibles : comme il s'agit de deux amis de longue date, la parole reste du dernier ressort, puisque l'on peut se comprendre par clins d'œil aussi, et surtout que le contexte s'y prête. Quand Markus demande au personnage "quand ?", cela montre qu'il est au courant de la situation du personnage.

Une autre explication possible est peut-être qu'il est prudent de ne pas étaler sa vie, ses secrets en public, expression de méfiance et de peur des représailles, les informations pouvant attendre qu'ils rentrent à la maison.

1.4. La Capitale :

Ces espaces sont ceux de l'Azaghar (la plaine) et principalement celui de la Capitale. Cet espace urbain est connu avec ses grandes administrations, sa prison aussi. Malgré le peu de référence à la ville (la Capitale) en lui-même, il sera souvent représenté par le pouvoir et ses acolytes à savoir les policiers. Ils sont le symbole de l'opulence, de la richesse, mais synonymes aussi de peur comme il revient souvent dans ce passage :

(9) *"Nitni gwden, gwden ghef ighfawen nnsen, ghef imal n tarwa nnsen ssegman akken ad hekmen asekk. Gwden i tugdut, i tlelli, i tektiwin timaynutin issuddan, i yzerfan. Ddren g tawda, irin ad digs ssidiren imezdagh n udrar mi yad tennegza tudert. Adrar da yrekkem g ifesti. Tittut teghza ighezran deg wulawen n medden, tamara telleggh asen acbaben."* (A.I., p.12).

"« Eux, ils ont peur, peur pour eux-mêmes, pour l'avenir de leur progéniture formée pour gouverner demain. Ils ont peur de la démocratie, de la liberté, des idées nouvelles et éclairées, des droits. Ils vivent dans la peur. Et comptent apeurer les habitants de la montagne dont l'existence est déjà mutilée. La montagne bouillonne silencieusement." (P.C., p.33).

La ville ou la Capitale (tmaneght) se trouve en étroite corrélation avec la menace. Elle est hostile à son espace antinomique la montagne, et les revendications de ses habitants : la liberté d'expression, la liberté tout court, la dignité.

(10) *"Sdaddin ten, nnanasen :*

- *"Ifeckan n iblis. Tarwa n lehram, gan afus d icenga n tmurt. Isenfatayen n tsuda tizayzin... icenga n Rebbi d umazan nnes, tazallit d Rebbi fellas... Iydan... Ran ad kerzen ifs n ughewwegh d umderway agensu n tmurt. Ran attes rwin arway axatar! Gheresen i tsednan, irban imezzan d iwessaren..."* (A.I., p.8).

" [...] Ils les ont terrorisés et leur ont dit :

- « Ils sont les bras du diable. Cette engeance de bâtards qui collabore avec les ennemis de la patrie et sabote les institutions publiques. Ils sont les ennemis de Dieu et de son messager, que la prière de Dieu soit sur lui... les chiens ! Ils veulent planter la semence de la zizanie et de la guerre civile au sein du pays. Ils veulent créer le grand désordre ! Ils ont égorgé les femmes, les enfants et les vieux... [...]" (P.C., p.21)

Il importe de remarquer que ces informations rapportées par les représentants du pouvoir et qui pourraient blâmer les montagnards révolutionnaires sont le contraire de ce qui s'est déroulé dans la montagne.

(11) "*Isawel umghar, inn'asen:*

- *Kwenni tgam afus d uberrani, tram ad anegh tawim tamurt. Tiwetmin nnwen ilaq ad dlint izellifen nnsent. Ur igi tutlayt ghas tenna yetturu wfus azedgan n uretbiy. Tram ad terzem insayen n tmurt nnegh, tenghem tutlayt n Yakuc... inedlaben! Icenga n Yakuc d umazan nnes agra btazallit n Yakuc fellas.*" (A.I., p.58).

"Le chef du village s'est adressé à eux :

- Vous êtes les alliés de l'étranger. Vous voulez nous chasser de notre pays. Vos femmes doivent couvrir leurs têtes. La seule langue autorisée est l'arabe. Vous voulez détruire nos traditions et en finir avec la langue du paradis. Ennemis de Dieu et de son prophète, que le salut soit sur lui." (P.C., p.135).

Le message qu'adresse le chef du village et ses hommes (alliés du pouvoir) aux habitants du village d'Ighil n Isemsiden est très significatif en ce sens que la langue des uns (l'amazighe), leurs traditions (ancestrales et laïques), leur survie (leur résistance dans les remparts naturels des montagnes), représentent une forte menace pour les autres (ceux de la Capitale et leurs alliés), pour leur légitimité, pour leur langue (l'arabe), leurs traditions imprégnées d'une langue-religion, leur vie dans le plat pays, leur confort et leur aisance. Les deux espaces, celui de la Capitale (plat pays) et celui des villages de la montagne sont alors antinomiques. Deux lieux de confrontation, d'opposition que rien ne risque de rapprocher. La survie de l'une incite au renversement de l'autre quand la vie de l'une appelle à la destruction de l'autre. Ce qui explique les massacres perpétrés contre les villageois d'Ighil n Isemsiden :

(12) "*Reẓmen i wafa ghef medden... Ttaq ttaq tataatatataq tataatatat...*

Nghan iregzen, tiwetmin, tislemiywin, iwessaren, ggzen ghifsen s igelzam amm ikusamen. Imira nnsen ghwman s idammen. Medzen amm infalen... Nghan actal, bbin isekwla, sghusen tigemmiwin..." (A.I., p.58).

"Ils ont ouvert le feu sur les villageois. Ils ont tué des hommes, des femmes, des nourrissons, des vieillards. Ils les ont par la suite charcutés avec leurs haches. Leurs barbes étaient rouges du sang. Ils étaient heureux comme des fous. Ils ont par la suite tué le bétail, coupé les arbres fruitiers et incendié les maisons." (*P.C.*, p.136).

L'espace de la Capitale n'a pas de présence concrète dans le roman. C'est un référent qui vient dans les propos des personnages dont le personnage lui-même, Markus aussi. Il est représenté aussi par les figures des policiers (désignés par des "chiens" qui emprisonnent les habitants et torturent les prisonniers), du chef du village et de ses hommes, alliés du pouvoir et donc de la Capitale, qui torturent les habitants d'Ighil n Isemsiden et les massacrent. Force est de remarquer que ce référent spatial est destructeur et néfaste pour les montagnards. Il est considéré aussi comme un espace fictif, mythique dans la mesure où il abrite des chacals, assoiffés de sang et de chair.

1.5. La montagne :

La montagne est un nom générique qui regroupe tous les villages situés alentour et qui sont nombreux. Ce qui retient notre attention c'est que tous les espaces investis dans le roman relèvent de "Tafriqt n Ugafa" (l'Afrique du Nord) qu'ils soient cités dans le récit de la mise en abîme et donc oniriques ou romanesques relevant alors du texte romanesque que le personnage prépare.

Le texte d'*Aghrum* regorge de toponymes qui se situeraient dans la montagne. Des villages, des collines (Colline Imi n Ifri), ou carrément montagne Aderbal, des cols tels que le Col Krad Imnayen, le Col d'Agerd n Uzru, des rivières (Rivière Tasaft), des grottes, des prisons aussi (les prisons sont souvent bâties dans le roc ou à des endroits inaccessibles de risque des fuites et des escapades, mais au même temps dans le but de les dissimuler des regards indiscrets (prison Tazoult, prison Tazmammart, prison Berroughia).

Etant difficile d'accès, la montagne dans *Aghrum* est un espace thématique représentatif de la révolution, la misère, la fierté, la dignité, la liberté, l'ouverture et la clôture à la fois, etc.

De la comparaison entre ces espaces, il résulte que la langue des uns (l'amazighe), leurs traditions, leur survie, représentent une forte menace pour les autres, pour leur légitimité, pour leur langue (l'arabe), leurs traditions imprégnées d'une langue-religion, leur vie dans le plat pays, leur confort et leur aisance. Les deux espaces sont alors antinomiques. Deux lieux de confrontation, d'opposition que rien ne risque de rapprocher, la survie de l'une incitant à l'anéantissement, à l'éclatement de l'autre.

2. Relations personnages/espaces :

L'espace est un élément essentiel dans la progression du récit. Il participe de sa dynamique. Dans *L'espace romanesque*, Jean Weisgerber (1978 : 11) écrit : « L'espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme ».

Plus loin il écrit : « L'espace dans un roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part » (ibid., 14).

L'on ne pourrait donc dissocier l'étude de l'espace des personnages qui le peuplent, et vice-versa. L'un influence l'autre. La présence d'un personnage sur un lieu donné peut être déterminante pour sa trajectoire et peut influencer sur sa destinée. Ainsi, le récit progresse. Comme le note Bencheikh (1993 : 78), « Quel roman qui ne soit ancré dans un ou plusieurs lieux que traverse le personnage et qui sensiblement le modifient et enrichissent l'expérience du héros dans le sens de la réalisation ou la non réalisation d'un projet ? »

La description qui en est faite renseigne sur la/les relations que peuvent entretenir les personnages avec lui : amour/rejet, domination/soumission, force/faiblesse, reconnaissance/déni, conjonction/disjonction, etc.

2.1. Relation de conjonction :

La relation qu'entretient le pays avec la population des montagnes est très complexe, dans la mesure où elle est façonnée à l'image d'une mère qui dénigre et rejette sa progéniture, mais que cette progéniture défend corps et âme. Tous les rejets possibles sont dissous dans cette relation de conjonction.

Le personnage-journaliste se donne corps et âme à son projet : écrire sur la montagne en ébullition, et par ricochet, dénoncer les injustices et les écarts, faire parole de ce silence qui enveloppe la population des cimes. Son corps est donné en pâture aux chacals de la Capitale, mais pas son déterminisme.

La description participe hautement de cette conjonction par la mention d'un détail, qui amplifie ou obstrue cette conjonction, par la haute teneur d'un adjectif, par le lieu d'où se manifeste également l'acte focalisateur.

2.2. Relation de disjonction :

L'espace disjoint du personnage est bien celui de la prison, espace clos, menaçant et aliénant. C'est une descente aux Enfers qui réprimande les opposants et les récalcitrants. Son corps en porte d'ailleurs les traces indélébiles pour s'en souvenir à jamais. Mais au lieu de le dresser, l'expérience carcérale a accentué en lui cette haine viscérale contre un pouvoir oppressant. Elle a renforcé aussi chez lui sa détermination à

continuer le combat et la résistance, et ne l'a pas empêché d'avancer dans son voyage et son ascension vers le foyer de la révolution.

(13) "*Atas n iseggwasen n xub d usemmid d laz ghzan digi anaghiz nnsen... Swangmegh "ur idd krad izliwwa ayed izemren ad sbedden tikli nnegh"...*" (A.I., p.6).

"Les années du calvaire, de froid et de faim que j'avais vécues avaient gravé des traces sur mon corps. J'ai pensé : « ce ne sont pas trois rides qui arrêteront notre marche. »" (P.C., p.18).

Le nom du premier lieu où il se rend après sa sortie de prison est le café Tafsut, ce nom tient une charge métaphorique comme sa représentation appelle le printemps berbère, et corrobore ce sentiment d'indignation et de révolte contre le pouvoir et ses supplétifs.

Qui dit prison dit prison de la Capitale. Ce dernier espace génère en lui-même tous les fléaux. Après l'emprisonnement du personnage, ses parents partent à sa recherche. Ils sont reçus par les menaces des policiers. La traversée de la Capitale engendre elle-même deux autres débouchés : la prison et/ou la folie et l'errance. Les parents du "Je" personnage en sont un exemple saillant. Les parents, avec eux tous les résistants, se retrouvent disjoints de cet espace menaçant.

Bencheikh (1993 : 77) écrit à propos d'*Une enquête au pays* de Driss Chraïbi : « Tout le roman *Une enquête au pays* est construit sur l'opposition entre la ville et la montagne, les policiers et les Aït Yafelman. Pourtant le chef de police et son adjoint sont reçus par des hommes et des femmes comme venant d'ailleurs, comme si la montagne d'une certaine manière échappait à leur ordre. L'intrusion des policiers dans un lieu qu'ils ne connaissent pas et qui ne veut pas les connaître place le roman au centre d'une opposition dont la résolution ne peut se faire que par l'élimination d'une des deux parties. ».

3. L'espace construit par le narrateur :

L'univers romanesque décrit par l'instance narrative ne peut prendre forme et consistance sans recours aux facteurs temps et espace. Le traitement et la construction des lieux est tributaire aussi du focalisateur. A ce propos, Lambert (1998 : 115) note que : « L'espace narratif, pour sa part, est en lien direct avec le second aspect modal, la focalisation. L'espace prend ainsi tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur, soit celui d'un personnage ».

En plus de la focalisation, plusieurs procédés et techniques narratives adoptées par cette voix narrative rendent compte de la dimension spatiale dans le texte d'*Aghrum*. Il s'agit en l'occurrence de la mise en abîme et la métalepse.

3.1. Emboitement des récits :

Certains passages textuels dans le roman reproduisent plus ou moins fidèlement l'ensemble de l'histoire. Le cas saillant reste l'article que le narrateur-personnage a écrit dans sa rubrique quotidienne « Akwmam » du journal « Isalan n tmurt » :

En effet, la mise en abyme apparaît quand « un passage, un fragment, renvoie à la composition de l'ensemble comme dans les miroirs des tableaux flamands » (Reuter, 2005 : 73). Un passage, une séquence peut refléter, réfléchir, se donner en miroir, plus au moins fidèlement à la structure de l'ensemble de l'histoire. Et qui dit histoire, dit ses personnages, ou ses narrateurs, ses discours et ses espaces.

(14) "*Nitni gwden ghef ighfawen nnsen, ghef imal n tarwa nnsen ssegman akken ad hekmen asekk. Gwden i tugdut, i tlelli, i tektiwin timaynutin issuddan, i yzerfan. Ddren g tawda, irin ad digs ssidiren imezdagh n udrar mi yad tennegza tudert. Adrar da yrekem g ifesti.*

[...]. *Tagrawla da ttendu, tergha amm uskawar deg idmaren n imesdurar. [...]. Asirem n imezdagh issekmedt_waccad...* »." (A.I., p.12).

" « Eux, ils ont peur, peur pour eux-mêmes, pour l'avenir de leur progéniture formée pour gouverner demain. Ils ont peur de la démocratie, de la liberté, des idées nouvelles et éclairées, des droits. Ils vivent dans la peur. Et comptent apeurer les habitants de la montagne dont l'existence est déjà mutilée. La montagne bouillonne silencieusement. [...].

La révolution avance, chaude comme un volcan qui agite les tréfonds des montagnards.

[...]. La répression sauvage fait avorter l'espoir des habitants. »" (P.C., pp.33-34).

D'ailleurs, ces propos, qui ont attiré les foudres du pouvoir et ont causé son emprisonnement, ne seront jamais connus de la population du simple fait que le numéro « a été brûlé » et « n'est pas sorti de l'imprimerie ». Le récit emboîté se fait ici par le biais d'un espace scriptural (l'article de journal), au lieu donc que ce soit, comme noté par Reuter (2009 : 59), « un personnage assiste à la projection d'un film qui raconte, de façon détournée, son histoire » ou comme le cas de « certaines peintures où un miroir ou tableau, à l'intérieur même du tableau, exposait l'image réduite de l'intégralité de la scène représentée. [...] » (*Idem.*). Cet article résume à lui seul toute l'histoire, la toile de fond où se déroule l'histoire. Il en est la quintessence.

Tout le récit se fait dans une circularité, une spécularité⁴ qui ne laisse aucun doute sur les péripéties tropiques d'un rêveur. Aussi passe-t-on facilement du rêve à l'histoire du personnage, et de l'histoire du personnage à celle de ses propres personnages. Son corps se retrouve, par là-même le théâtre de tout un monde d'oppositions, de réalisations, de frustrations, de violences, d'espoir qui vont traverser tout le texte. Il est le réceptacle de toutes ces contradictions, de ces contraintes.

Cette présence manifeste de niveaux narratifs est annoncée dès l'ouverture du récit : ce sera l'histoire d'un "Je" qui narre son parcours de combattant combattu, sa résistance face à l'oppression et à la censure dont il était sujet, pour avoir écrit un article sur la situation qui prévalait dans la montagne reculée.

(15) "*Gnegh s urmay. Ghwebzagh g yat twargit tamallast ighwban. Ar twaragegh is da twaragegh.*" (A.I., p.5).

"Epuisé, je me suis endormi. Plongé dans un rêve sombre et profond, je rêvais que je rêvais." (P.C., p.13).

Reuter (2005 : 73) souligne aussi que : « Un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires. Dans ce cas, ils deviennent eux-mêmes narrateur d'une fiction. [...] Les relations entre récit premier (ou « enchâssant ») et récit second (ou « enchâssé ») peuvent en conséquence être multiples, explicites ou implicites, de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, d'explication, de prédiction, de commentaire, etc. ».

Pour le brouillage de l'histoire ou des histoires, comme elles sont plusieurs à s'enchevêtrer, force est de dire que le statut même de cette instance narrative dans *Aghrum*, narrateur homodiégétique, permet de renseigner sur ces espaces. Tout prête à confusion. En effet, le récit du "Je" n'est pas celui d'une vie réelle, ni une autobiographie. Sa représentation de l'espace est fictive, imaginaire, car tout le texte et ses espaces sont le fruit du monde onirique, dans la mesure où le narrateur rapporte son rêve à un double niveau, l'un rapportant les éléments du rêve en tant que personnage 'journaliste' qui va s'enquérir des nouvelles de la montagne en ébullition et qui sera emprisonné pour avoir écrit un article sur la situation qui prévalait dans la région, et l'autre niveau qui entrecoupe le premier pour rapporter le projet d'écriture d'un roman.

Le narrateur homodiégétique mène des récits à plusieurs niveaux narratifs, lesquels donnent lieu à l'emboîtement de plusieurs petites histoires et récits

⁴ Ce terme est emprunté à Lucien Dallenbäch dans *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, 1977, Paris, Seuil.

d'autres personnages, comme le récit prononcé par Akli Awragh, le « vieil ami » du narrateur-personnage. Cet ami avait hébergé chez lui un journaliste qui écrivait des articles de journaux et l'avait aidé à s'échapper des représailles des hommes du village.

(16) " - Smucceh!

[...]

- Itter iyi yan umsebrid anegbi n Rebbi. Nnigh as "ansuf-issek". Ur zmiregh att raregh. Ur illi mani yttekka. Skejmegh t gher taddart ... Amghar issen is ig'aghewwagh.

Bbigh as awal deg imi, nnigh as :

- Yiwen seg wid irezzan insayen n udrar s imegraden tturun g tesghunin iffren ittenyuddun g ifesti seg ufus gher afus deg igherman n udrar ameqwṛan!

Iga ammi wer i ysella, irnu yenna :

- Sutlen i taddart. Ran att nghan. Sseknegh as anida g itteffegh gher iwr inn i yeghrem, iffegh min attyinniy awed yan. Ur righ ad ityimez g taddart inw. Daccen mer t umizen qqen att kenfen.

- Tefrid atig, ssafghen k seg ighrem. Nnan awal n uzref nnsen.

- [...]

- Eh oui ! " (A.I., pp.48-49).

" - Raconte-moi tout !

[...]

- J'ai offert mon hospitalité à un voyageur qui me l'a demandée. Je ne pouvais pas la lui refuser. Il n'avait nulle part où aller. Le chef du village savait qu'il était un rebelle.

- C'était l'un de ces hommes qui violaient les traditions de la montagne en écrivant des articles dans des magazines qui circulent clandestinement dans tous les villages de la grande montagne...

- Ils ont encerclé la maison. Ils voulaient le tuer. Je l'ai aidé à s'enfuir. Je ne voulais pas qu'il soit arrêté dans ma maison. D'autant plus que s'ils l'avaient arrêté, ils l'auraient brûlé vif.

- [...] Tu as aussi violé leurs traditions et ils t'ont forcé à quitter le village.

- [...].

- Eh oui." (P.C., p.116).

Dans la quête d'un personnage pour son roman, le narrateur-personnage semble confondre dans son récit entre des éléments se rapportant à lui et ceux relatifs à son fameux personnage. Et par moments, la confusion est telle qu'on a l'impression qu'il s'agit d'un même personnage. Cette confusion ou du moins ce rapprochement se dégage à partir des éléments suivants :

1- L'histoire qu'Akli raconte au narrateur-personnage comme quoi il a offert l'hospitalité à un journaliste⁵ ne rappelle-t-elle pas l'hospitalité de la vieille femme au narrateur-personnage lui-même ?⁶

2- Les propos tenus par le narrateur-personnage à propos du rebelle hébergé par Akli ("*yiwen seg wid irezzan insayen n udrar s imegraden tturun g tesghunin iffren ittenyudun g ifesti seg ufus gher afus deg igherman n udrar ameqwran !*") (C'était l'un de ces hommes qui violaient les traditions de la montagne en écrivant des articles dans des magazines qui circulent clandestinement dans tous les villages de la grande montagne...) ne rappellent-ils pas les propos tenus par le chef du village sur le narrateur-personnage lui-même quand il a dit ("*key terzid insayen n udrar ! taruzi n insayen tuger menghiwt d tukkerda ymunen*") (Mais tu as violé nos traditions, ce qui est considéré ici comme plus grave que tout autre crime) ?⁸

3- La cadence de la marche du narrateur-personnage ("*ukigh d idasilen inw ar ttemneqqwaren ghef wakal amm tsila*") (J'entendais le bruit de mes pas qui produisaient un son bizarre au contact du sol)⁹ ne rappelle-t-elle pas celle de son personnage Meksa ("*amneqqer n ifenzay n ighwyal d iserdan nnsent deg uznig da yid issektay tikli n Meksa, ameqqaru g imezdagh n udrar amazigh*") (Le bruit des sabots de leurs ânes et de leurs mulets me rappelait étrangement le bruit des pas de Meksa, le dernier des habitants de la montagne amazighe.) ?¹⁰

Ces mises en abîme continuelles font que des personnages des récits enchâssants pénètrent dans les multiples récits enchâssés, ce qui brouille bien évidemment les limites des uns et des autres.

La multitude de ces récits spéculaires ne joue pas en faveur de la chronologie du texte romanesque ; bien au contraire, elle en perturbe le bon fonctionnement. Mieke Bal (1978 : 120), avance qu'étant « condensation et interruption du récit, la mise en abyme fictionnelle en détruit la chronologie ; elle est anachronique par définition. Dans cette optique, elle peut être prospective, rétrospective, rétroprospective. La tripartition, basée sur les distinctions élémentaires de Lâmmert qui ont été élaborées par Genette, revêt, dans le domaine de la mise en abyme, une importance toute particulière ».

⁵ Cf. A.I., pp.48-49, (*Le P.C.* pp.116-117).

⁶ *Ibid.*, A.I., pp.40-44, (*Le P.C.* pp.99-107).

⁷ *Ibid.*, A.I., p.49, (*Le P.C.*, p.117).

⁸ *Op.cit.*, A.I., p.41, (*Le P.C.*, p.102).

⁹ *Op.cit.*, A.I., p.44, (*Le P.C.*, p.107).

¹⁰ *Op.cit.*, A.I., pp.31, (*Le P.C.*, p.78).

L'incipit qui introduit un narrateur-personnage et un pays se présente comme une mise en abyme prospective. Cette entrée représente la toile de fond, l'espace où les événements auront à se produire et les personnages à se mouvoir et ce dans un pays où le pouvoir est en mal d'être. Quelque « bruitage » ou confusion sera de mise pour ne pas tout dire non plus tout de suite. La suite du texte nous confortera dans cette idée comme le narrateur-personnage ne lésinera pas en textes, dans bien d'autres endroits, pour rappeler un peu cette atmosphère générale pour référer à la situation qui prévaut dans son pays.

3.2. Transgression métaleptique :

Le second procédé mis au service du brouillage spatio-temporel consiste en la métalepse. Genette (1983 : 58) souligne qu'il y a métalepse « lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux ».

Le recours à ce glissement entre narration et fiction a donc pour but de remettre en cause les codes de la représentation. En effet, Reuter (2005 : 75) note que « Selon les cas, la métalepse peut donc servir à guider ou intéresser le lecteur, à le divertir (la tradition parodique de Scarron à San-Antonio), à créer le fantastique en brouillant les frontières du réel (Borges ou Cortázar), ou à rompre le vraisemblable et à interroger les codes de la représentation (A. Robbe-Grillet ou J. Roubaud) ».

La métalepse intéresse alors le narrateur comme le personnage. Reuter (2009 : 57) écrit que le personnage peut recourir à ce procédé pour « faire réfléchir le lecteur -de manière humoristique- sur les procédés utilisés pour fabriquer et faire adhérer à la fiction ».

(17) *"Nekregh d tifawt. Azwu itturar s tafriwin n walug... Ufigh nn Yeccu iffegh seg tmacahut, ighza axbu deg udfel yedlan imi n ifri issenker tiritgerisekkilen, irul...*

Tegraz iyi ur as ikkisen tissufra g illa wjenwiy, urta yekjim gher ifri. Sexsigh timessi, dlegh tirrgin s wakal, tfuregh anaghiz nnes. Nnigh ger i d ighf inew : "Ad yili yaghul gher ighrem n Ayt Buwulli. Mek n issawed awal i wemghar n ighrem, isiwel as ghef ifri, tirra d udfel ann nsegh Tazmammart. Amghar iga afus ayeffas n lmexzen." (A.I., pp.54-55).

"Le matin, au réveil, j'ai trouvé mon cahier ouvert. Le vent jouait avec ses feuilles. Yechou s'était échappé de mon histoire. Il avait creusé un trou, à l'aide de son couteau, dans la neige qui fermait l'entrée, puis il avait désordonné mon récit avant de prendre la fuite...

J'ai regretté de ne l'avoir pas dépossédé de son sac avant de le faire entrer dans cette grotte. J'ai éteint le feu et couvert les braises avec de la terre. J'ai suivi par la suite sa trace. « Il sera certainement sur la route de retour vers le village des Ayt Buwulli. S'il arrive à informer le chef de son village de mon projet d'écriture et de ce qui s'est passé, je finirai à Tazmammart. Le chef du village est un allié du régime », ai-je pensé." (P.C., pp.128-129).

Yechou, le personnage du roman que le narrateur homodiégétique prépare sort de son histoire et devient personnage à part entière. Cela provoque une transgression des niveaux et les brouille. Le but de ce procédé peut être ludique tout comme il peut être fantastique dans la mesure où cette transgression risque d'attenter à la vie du narrateur-personnage comme signalé dans l'extrait s'il advient que Yechou dénonce son projet d'écriture au chef du village, "allié du régime".

Genette (1972 : 245) rapporte que : « d'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou de *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en dérive dans le théâtre de Genet par exemple, et comme les changements de niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme, etc. Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et *qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*¹¹; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. ».

Un autre cas de métalepse dans le roman se dégage quand le narrateur-personnage tombe dans le piège qu'il avait préparé à Yechou, le personnage de son roman :

(18) "Ghiwlegh, ggzegeh gher aqqa, gregh akal ghef wafa, siggregh gher ifri. Nnigh: "Lbaz d lbaz, asakuk is d isgharen !". Nnigh digh i yeghf inew "ur tt ifri ghas ifri, kjem kjem!". Mcucdegh, kejmegh ifri, qqnegh as imi s iselliwen, qqimegh deg tallest. Nnigh awal inna wgherday: "Wenna ghur illa yiwen uxbu, ad as t iqqen Rebbi". Gigh g ifri new amm ugherday mi yeqqen Rebbi axbu ghurs illan, amm ugherday ghef kejmen waman." (A.I., p.55).

"Je suis descendu dans la vallée après avoir éteint le feu avec de la terre. Debout devant une grotte, j'ai pensé à un vieux proverbe qui dit

¹¹ Nous signalons que l'italique ici est souligné par Genette lui-même et non par nos soins.

« *Même le faucon, qui vole dans les cieux, finit par dormir dans un nid de brindilles...* ». Je me suis dit que je devais entrer très vite dans cette grotte.

J'ai marché sur mes genoux pour pénétrer à l'intérieur avant de fermer l'entrée avec des pierres. Je suis devenu comme un rat dans un trou submergé par les eaux, dans une cachette sans sortie." (P.C., p.130).

S'étant enfui du livre, Yechou, ce personnage tant recherché par le narrateur-personnage, devient un personnage de la diégèse. Il devient même sujet de discussion entre les habitants du village qui poursuivent depuis quelque temps le narrateur-personnage et qui s'apitoient sur le sort que celui-ci allait réserver à Yechou :

(19) "Isawel yiwen yaden, inna :

Aremmagh ! irza insayen yiri ad inegh argaz ? ira att ikref amm tili g tmacahut nnes, ad iss issker ayenna yra. Ira att ibdu aked tmettut nnes d warraw nnes !

Igellin a Yeccu. Mer ur as irwil seg tmacahut, iqqur tura g ifri ? Telsa tmettut is iselsa iberkanen." (A.I., p.56).

"Un autre enchaîne :

Le terroriste ! Il n'a pas seulement violé nos traditions, mais il voulait aussi tuer l'homme. Il voulait l'emprisonner comme un animal dans son histoire et en faire ce qu'il voulait. Il voulait le tuer et rendre sa femme et sa fille orpheline !

Le premier lui rétorque :

Yechou, le pauvre, il serait mort dans sa grotte en ce moment s'il ne s'était pas échappé de l'histoire. Sa femme porterait déjà son deuil." (P.C., p.131).

Tout bizarrement, voilà que Yechou prend une épaisseur considérable en tant que personnage tout court, avec un état civil, ayant une femme et une fille. Même que le nom de sa femme est donné : Tara et, qui plus est, est belle. Il suffit de lire la réplique : « -Tara, sa femme, est belle comme une lune, comme une montagne. Son sourire doux me rend amoureux. Elle est trop belle ! », propos qui est à mettre d'ailleurs sur le compte de l'un des habitants du village n Ighil n Isemsiden. La métalepse ici touche Yechou comme elle concerne aussi les habitants du village qui savent l'on ne sait comment que Yechou est un personnage de roman du narrateur-personnage et qu'il s'en est enfui.

Mais avant ces extraits où le narrateur-personnage évoque Yechou, il est d'autres qui se rapportent toujours à son personnage de roman, mais cette fois au premier prénom donné à ce personnage. En effet, à un certain moment, le narrateur-personnage et Meksa, le personnage de roman,

entretiennent une conversation sous forme de dialogue, ce qui pousse à dire qu'ils sont au même niveau narratif : un acteur et son personnage conversent, s'échangent des propos. Le narrateur-personnage décrit Meksa qu'il voit "*Aquddi nnes aghwezzaf irwas win umeksa. Tezdi twada. Ar igherref idasilen nnes i wakal, ar ttemneqqaren ghef iselliwen amm wuzzal ikkat umzil...*" (A.I., p.28) (Sa taille longue ressemblait à celle d'un berger. Il marchait sans arrêt. Ses pieds provoquaient un bruit bizarre au contact de sol. On aurait dit celui d'un forgeron qui frappait sur une enclume') (P.C., p.73), "*Tidet tla yiwen wudem. Ghas yan. Nek annayegh udem nnes g wallen tizerwalin n Meksa*" (A.I., p.33) (La vérité n'a qu'un visage. Un seul. Moi, je l'ai vu dans les yeux bleus de Meksa) (P.C., p.82).

L'acuité de la métalepse est bel et bien annoncée quand le narrateur-personnage écrit que son personnage de roman est recherché par la police militaire. "*Tifawt, ssaragh deg ighrem. Annaygh tawlaft n ubudrar tugel ghef tfelwin d igidar. Gwdegh ad siwlegh i kan yiwen ghef usenfar inew, sghusen iyi*" (A.I., p.49) (Le lendemain, j'ai arpenté les ruelles du village. J'ai vu les portraits de Meksa sur les murs et les portes des maisons. Il était recherché. J'avais peur de parler de mon projet à quelqu'un et qu'on me tue.) (P.C., p.118).

Toutes ces métalepses sont possibles car le narrateur-personnage est entré dans un monde onirique dans un rêve au second degré, sachant que le rêve représente le monde des possibles, où tout est envisageable, le flux interne étant sans limites ni frontières. Roman aussi de la désillusion comme le récit ne renvoie pas à un monde référentiel.

4. Symbolique et fonctions des espaces :

Aghrum n ihaqaren est structuré essentiellement autour deux pôles : celui de la montagne (les villages et ses grottes) et la Capitale (la ville et ses prisons). À première vue, ces espaces sont ou ouverts ou fermés. Mais ils peuvent tout autant combiner les deux.

Qui dit symbolique dit aussi le domaine socioculturel. Nous nous appuyons en cela sur la définition donnée par Greimas et Courtés « un objet construit (comportant des éléments discontinus) dont la construction peut être examinée du point de vue géométrique, du point de vue psychophysologique ou du point de vue socioculturel ».

Une forte symbolique se dégage des espaces investis dans *Aghrum n ihaqaren*, de par leur emplacement, leur dénomination, leur fonction et leur relation avec les personnages. Ils répondent implicitement à l'autocensure et à la censure qui empêche le personnage de clamer la vérité. Aussi use-t-il des figures de style pour la désignation de certains espaces comme :

4.1. Espace public :

Le seul espace qui, dans le roman représente un lieu public est le Café Tafsut, cité 1 fois à la page 7 d'A.I. (p.19 de P.C.) ; en tant que lieu, il est le symbole du rassemblement et de l'échange. En tant qu'onomastique, Tafsut est la dénomination en amazighe du printemps, et en tant que terme qui a une connotation et une forte charge symbolique et historique, il représente l'éveil des amazighes qui nous renvoie aux événements du Printemps Berbère en Algérie en 1980. Cette date représente aussi le temps de la gestation, de la préparation du renouveau, de la jeunesse. Aussi symbolise-t-il la promesse du changement, l'espoir d'une vie meilleure. Ce nom de Tafsut peut référer aussi à Tafsut Taberkant pour désigner les événements sanglants du 18 avril 2001 en Kabylie lorsqu'un jeune lycéen Massinissa Guermah tombe sous les coups des gendarmes à Beni Douala.

Le choix de cette destination Tafsut à quelques instants de la libération du personnage n'est pas gratuit. Il prouve sa détermination, renseigne sur son entêtement, sur sa décision d'aller plus loin dans l'aventure, comme il est signalé dans le monologue rapporté des premiers paragraphes du roman :

(20) "*Swangmegh "ur idd krad izliwwa ayed izemren ad sbedden tikli nnnegh"* (A.I., p.6).

"J'ai pensé : « ce ne sont pas trois rides qui arrêteront notre marche. »"
(P.C., p.18).

4.2. Espaces de l'enfermement :

4.2.1. La prison : étroitesse et insécurité :

Dans le contexte du roman, la prison ou la cellule est prise comme le lieu de la condamnation, du châtiment, de la dégradation sociale, de l'étroitesse et de la claustration. Elle est l'espace de suspension de la liberté, des droits, du rêve, de la joie et de la parole. L'enfermement y est considéré comme redressement, restriction de la liberté d'expression, de la liberté de pensée.

Le pays, dans sa composante montagnarde du moins, est pris aussi dans un engrenage carcéral. Il ressemble à une prison, mais à ciel ouvert et sans murailles. Les habitants y sont condamnés au mutisme et à la suspicion comme il vient dans l'extrait ci-après :

(21) "*Iqqr uzummeg ghef wancucen nnsen teffegh tzughi. Imawen nnsen zummhen amm ibeghdanen n igdan imahulen. Allen nnsen cwant amm tissegna, amm tinin umerras n ubniq. Dufen igenna d wakal. Dufen iwaliwen nnsen d imussuten n ifassen nnsen... Ddren g ubniq yaden, maka min igidar. Ur idd amm winew...*" (A.I., p.7).

"Le sourire s'était figé sur leurs lèvres qui avaient perdu toute rougeur. Leurs bouches étaient serrées tels les derrières des vieux chiens. Leurs yeux étaient perçants comme des aiguilles et ressemblaient à celles du gardien du

pénitencier. Ils surveillaient la terre et le ciel. Ils surveillaient leurs paroles et les mouvements de leurs mains. Ils vivaient dans une autre prison, sans murailles. Qui ne ressemblait pas à la mienne..." (P.C., p.20).

Les prisonniers à ciel ouvert ont des visages pâles, les lèvres livides, le regard en état de veille. Tous ces détails montrent des personnages en mal d'être et de vivre, des êtres que la vie et la joie ont désertés.

Dans ces innombrables évocations de ses séjours ou des menaces d'emprisonnement, le narrateur associe la prison à un espace dénué d'espoir, de vie. À cause de sa dégradation corporelle et psychologique, le personnage ne se reconnaît plus. Il est métamorphosé.

(22) "*Issker digi webniq amdan yaden, imzel id seg icedran n igheblan d usemmid udem yaden, seg ighsan n imettinen taghessa yaden. Nek lulaghed deg ubniq...*" (A.I., p.8).

"La prison a fait de moi un autre homme. Du malheur et de la froideur, elle m'a sculpté un autre visage ; des os des cadavres, elle m'a doté d'un autre corps. La prison est une nouvelle renaissance pour moi." (P.C., p.22).

Ce symbole de l'enlissement, de l'immobilité, de la suffocation, de l'étouffement, de la mort, de la torture, de la violence revient dans les évocations de plusieurs prisons telles que celle de la Capitale, celle de Tazmammart, ou de Berouagia, et celle à la fin de Tazoult.

4.2.2. La grotte : étroitesse et protection :

La grotte est une cavité naturelle, forgée dans le roc des collines ou des montagnes. Dans l'imaginaire collectif amazighe, elle serait l'espace où l'on pourrait se cacher des ennemis. Elle est aussi un espace pour marginalisés, ou encore pour des voleurs qui vivraient en marge du village et donc de la société tribale. Pour les nomades et les transhumants lors des pâturages, la grotte serait un abri naturel contre les intempéries, qu'il s'agisse de se protéger du soleil, de la pluie, du vent ou de la neige.

Avec ces diverses utilisations, la grotte représente un espace de protection ou de repli, un refuge. Elle est le symbole de la marginalisation, de la fuite d'une menace, lieu par excellence des parias, des chacals, un lieu de résistance aussi pour les montagnards.

Dans le roman, plusieurs passages renvoient à cet espace de la grotte.

(23) "*Tarwa nnem rwasen uccan, zedghen ifran n udrar. Zban dat usemmid d ideflawen, dat uqjar n iqaccun, dat usselku d ubaqqar n tussenktiwin tiderghalin anegh ibdan.*" (A.I., p.5).

"Comme des chacals, ta progéniture habite les grottes de la montagne. Elle résiste au froid et à la neige, à l'hostilité des falaises, au mépris et à la puanteur des idéologies aveugles qui nous ont divisés." (P.C., p.14).

Tel le chacal qui vit en dehors et en marge du village, le peuple amazighe dont il est question dans *Aghrum* s'abrite dans les grottes alors que le pouvoir et ses alliés jouissent de l'immensité des plaines.

Le peuple avait une histoire, une civilisation avant qu'il ne commence à s'agripper aux montagnes et aux grottes pour se protéger de l'intrus :

(24) "*Zedghen ighizen amm wuccan, ttemren g idurar amm isellufen... azdugh nnsen ur ghurs tansa. Angaz nnsen ur ghurs tama. Kkan llan, gezmen amzruy amadlan. S idlisen, tamussni d igeldan, allig d ddan... idles d inin iysan... teggez d tunant seg igenwan... s yisem n taarabt d lislam...*" (A.I., pp.29-30).

"Ils habitent des grottes comme des chacals, s'agrippent aux montagnes comme des puces. Leur domicile n'a pas d'adresse. Leur malheur n'a pas de limite. Ils avaient existé et marqué l'histoire du monde avec des connaissances, de la sagesse et des royaumes, jusqu'à ce qu'ils arrivent... à dos de chevaux. Ce jour-là, la malédiction s'est abattue du ciel sur eux... au nom de l'Arabe et de l'Islam." (P.C., p.76).

L'intrus en question n'est pas nommé. Les trois points de suspension laissent entendre qu'il s'agit d'un intrus au pluriel, avec quand même cette précision que ces intrus sont arrivés sur des chevaux, un livre saint entre les mains.

D'un autre côté, l'espace de la grotte, celle de Tizi n Ifran, est le lieu où le personnage a choisi pour y abriter, y cacher Yechou, le personnage de son roman, après une partie de chasse de mouflons. Le personnage n'attendra pas longtemps pour s'en échapper pour devenir personnage à part entière. De peur d'être recherché par Yechou et les habitants du village, le personnage va à son tour chercher à se cacher dans une grotte. Un renversement de rôles au niveau de la diégèse et de la métadiégèse.

Ces interminables recours aux grottes, - ce ventre naturel de la terre - peuvent vouloir signifier le retour au ventre maternel, symbole de la sécurité et de la chaleur.

4.3. Espace de la platitude et de la vasteté :

L'opposition bas/haut est porteuse de sens. Le bas renvoie à la platitude qui se trouve être dans l'axe horizontal, qui signifie une invasion, une continuité, une sorte de stabilité, ou un simulacre de stabilité, un *statu quo*. La plaine est représentée dans *Aghrum* par la 'Capitale', symbole de la richesse, de l'opulence, du pouvoir, mais aussi de la crainte de l'autre, pour ses intérêts, sa progéniture, la répression de l'ennemi qui menace la stabilité.

Comme symbolique politique et géographique, la plaine va de pair avec la symbolique animale du chacal en ce sens que le peuple est comparé à un troupeau guidé par le chacal :

(25) "Agdud inew amm wulli yeksa wuccen. Tenna yurmen ad teffegh tawrut tten ttes wulli yaden ddaw wallen n. [...]. Ar ttemyatcant wulli ar tgadayen wuccan. Awed nek am isawalen tura, hatin ssegmigh tasa n tili meqqar swigh seg ughu n wuccan isidaren n udrar ameqwran. [...] Ad tennemrurid annemrury ameggaru. Nebden ghifem wuccan. [...] Akem kusun waaraben ayt imira yussan iqerra s ihramen d idisan s tguta..." (A.I., pp.10-11).

"Mon peuple est tel un troupeau guidé par le chacal. La brebis qui tente la fuite est aussitôt dévorée par les autres sous les yeux du chacal. [...]. Les brebis s'entredévorent et les chacals se multiplient. Moi-même qui te parle, je suis telle une brebis même si j'ai bu le lait des chacals à deux pieds de la grande montagne. [...]. Tu disparaîtras à jamais. Les chacals seront tes maîtres. [...]. Hériteront de toi des Arabes barbus avec des turbans sur la tête et des cordes autour du ventre." (P.C., pp.28-30).

Nul doute que dans la culture populaire, le chacal est connu par la ruse, la malice et la soif de pouvoir. Il met son intérêt personnel avant tout. Le pouvoir de la Capitale est assimilé à ce chacal.

(26) "Tamurt inw! Kem Ayed igan asirem nnegh. Aktay nnem da ghifnegh issefsis tazumi d tudert iqejren n ibniqen. Tamurt inw. A Tafriqt n Ugafa, a tixsi issatden idelli uccan as itcan tiseggwin assa... Griwel! Ufla n kennu! iwda n tsusmi!" (A.I., p.11).

"Ma patrie ! Tu es notre espoir. En nous souvenant de toi, tu nous fais oublier le calvaire de la douloureuse vie des prisons. Ma patrie ! Afrique du Nord, toi la brebis qui a donné son sein aux chacals qui t'ont, aujourd'hui, dévoré les flancs. Révolte-toi ! Ne plions plus !" (P.C., p.30).

La plaine est symbole du pouvoir qui envoie les montagnards pourrir en prison. Elle est représentative du chacal qui dévore la brebis qui l'a allaitée. Elle est donc le symbole de la trahison et de la non- reconnaissance, symbole également de l'esclavagisme, de l'imposition à la soumission, à l'abdication et à l'indignité.

4.4. Espace de la hauteur et de l'inaccessibilité :

Le haut est antinomique au bas. Il se place sur l'axe vertical qui est transcendant et qui secoue la stabilité du bas et son *statu quo*. La montagne ou les villages perchés sur les hauteurs ont une symbolique autre que celle des plaines. La montagne est le symbole de la citadelle imprenable, le fief de la révolution, et donc de la résistance. À cause de leur inaccessibilité, la

colline et la montagne sont considérées de tout temps comme l'ultime recours pour les résistants. La montagne est aussi le symbole de la pauvreté, de la misère mais non de la misérabilité, des laissés pour compte, de la fierté, de la dignité. Elle est l'enclos des parias linguistiques, mais également des assoiffés de la démocratie, des droits, de la liberté, des idées nouvelles. La montagne est un cloître d'enseignement et d'humilité, un lieu où on se forge une carapace, une rigueur et une suffisance.

À cause d'un article qu'il a écrit sur la situation précaire dans les montagnes, le personnage a été jeté dans les geôles secrètes du pays. Et à sa sortie après plus d'une décade, et après le décès de ses parents, il est condamné à l'errance. Il "n'habite nulle part". N'ayant plus rien à perdre, il décide d'aller jusqu'au bout de l'aventure. Les voyages qu'il va effectuer seront des tremplins pour une initiation, un apprentissage de la réalité des fins fonds de la société amazighe. Chaque étape de ces voyages sera l'occasion de faire des rencontres, ce qui le rapproche de plus en plus de son but et par là-même du dénouement. La transition d'un lieu ou d'un village à un autre se fait par le voyage, lui-même thème spatial comme la route, étant tous les deux comme des travellings laissant défiler des espaces.

Comme il est signalé auparavant, la montagne est synonyme de révolution. Plusieurs passages dans le roman l'exemplifient. Les montagnards se soulèvent de peur qu'un "Etat dictatorial" ne prenne les rênes du pouvoir. :

(27) *"Ggullan a yakal d zrin imarawen nnsen ur itṭar ger ifassen n ihamajiyen ighersen i yerban, i twetmin d i ywessaren s yisem n ddin. Ggullan ghef yiman n iregzen ikan idammen nnsen ghef tlelli n udrar tnaghen ar dd yali wass."* (A.I., p.61).

"Ils ont juré que leur terre ne serait pas gouvernée par les sauvages qui égorgeaient les enfants, les femmes et les vieillards au nom de la religion. Ils ont juré sur les tombes de tous les héros tombés de se battre jusqu'à la victoire pour que la montagne soit libre." (P.C., p.143).

Il relève de ce passage le recours à deux reprises du verbe 'ggall' (jurer) pour montrer combien les montagnards dont la plupart sont des étudiants, instruits et assoiffés de liberté et du changement, sont déterminés à aller dans cette voie du soulèvement, de la révolte pour un avenir meilleur pour leur patrie. Leur souhait n'est pas encore réalisé, ce qui prouve le recours aux verbes à l'aoriste (subjonctif ou conditionnel en français).

Conclusion

Somme toute, le traitement accordé à l'étude de quelques lieux, quelques espaces dans ce texte azerguien a permis de relever des dichotomies d'ordres spatial et thématique. Elles créent une sorte de dynamique dans l'évolution

du récit d'un côté et du narrateur-personnage de l'autre dans la mesure où cette obsession le fait voyager dans les espaces, le fait avancer vers le dénouement, vers cette recherche d'un personnage qui va peupler son roman, vers les articles qu'il écrit sur la situation qui prévaut dans la montagne. Il ne va s'arrêter d'ailleurs qu'une fois le double objectif atteint : écrire son roman sur le dernier des berbères, des montagnards, et du même coup rapporter les événements de la révolution dans les villages de la montagne. Une fois le but atteint, il mettra fin à cette escapade onirique et à cette illusion de référentialité quand il informe son narrataire que toute l'histoire n'est finalement que le fruit d'un rêve.

Les lieux sont en étroite interaction avec les personnages et/ou les narrateurs, dans la mesure où le lieu influe sur le sort du personnage, sur son discours, ses attitudes et ses réactions. Plusieurs procédés sont mis à son service pour brouiller les frontières entre niveaux, brouiller la chronologie, pour laisser le narrataire/lecteur implicite dans un travail de reconstruction de la fresque. La mise en abyme multiplie les séquences narratives quand la métalepse se joue du narrataire et l'invite à ce jeu de l'infraction, au mépris de la vraisemblance.

Ces espaces topographiques, même dans leur onomastique, sont au service du texte. Aussi pourrait-on avancer que l'espace est l'un des pivots essentiels pour la construction d'une herméneutique du texte littéraire.

Références bibliographiques :

- AZERGUI, L., 2006, *Aghrum n ihaqqaren*, Editions Idgel, 1^e édition.
- AZERGUI, L., 2012, *Le pain des corbeaux*, éditions Casa Express.
- BACHELARD, G., 2007, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/P.U.F., (9^e édition), 214p, (1957, 1^e édition aux PUF).
- BAL, M., 1978, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, 29 : 116-128.
- BENCHEIKH, M., 1993, « L'expression de l'espace », *Langues et Littératures*, Vol. XI, Publications de la Faculté des Lettres de Rabat, p. 65-88.
- BOURNEUF, R., 1970, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, 3(1), Québec, Presses de l'Université Laval, p. 77-94.
- GENETTE, G., 1969, *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. Tel Quel, (repris dans coll. Points, 1979 (version électronique), 295p.
- GENETTE, G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Coll. Poétique, Le Seuil, 128p.
- HAMON, Ph., 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette Université, 247p.
- ISSACHAROFF, M., 1975, « Une symbolique de l'espace : lecture de "La Pierre qui pousse" d'Albert Camus », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 27 : 255-272.
- LAMBERT, F., 1998, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, 30/ 2 : 111-121.
- MOUHSINE, Kh., 2012, « Lecture critique du roman amazighe contemporain », *La création amazighe et la problématique de la critique*, (coord. Driss Azdoud et Ahmed Elmounadi), Rabat, publications-IRCAM, série : Colloques et Séminaires, n°32, p. 21-32.
- REUTER, Y., 2005, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 179p.
- REUTER, Y., 2009, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 128p.
- WEISGERBER, J., 1978, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 269p.