

Tawargit d imikk de Mohamed Akounad : un récit fondateur

Mohamed Amarir
AREF – Souss-Massa

Tawargit d imikk لمحمد أكوناض نص بالأمازيغية، تم نشره سنة 2002. وهو يُعلن عن نفسه باعتباره 'ungal'، وكجنس روائي على غرار ما هو محدد في الفضاء الأدبي الغربي. بيد أن تلقيه يعيد النظر في هذه الهوية، إذ هل بمكّنة أدب ذي جوهر شفوي أن يكتسب هوية جديدة وهو يعتمد وسيلة للتعبير شكلا يجْهله؟ يعيش الأدب الأمازيغي، اليوم، أزمة هوية طبيعية نظير تلك التي تحياها كل الآداب التي تعبر برزخ الانتقال من الشفوي إلى المكتوب. Tawargit d imikk يظل سردا شفويا، وإن تم تدوينه بسنن كتابي.

أما بالنسبة لموضوع الحكاية (في معناها الإغريقي الصرف)، يمثل Tawargit d imikk إسهام هذا الشكل المستجد في الأدب المكتوب. فالسرد الشفهي في asays يخضع بوجه عام، للارتجال، بينما يعدو في شكله المدون فعلا. قصديا وهكذا، تتبدى في Tawargit d imikk شبكات سيمولوجية/ دلالية منظمة في نسق داخل النص. ويسخر محمد أكوناض مجموع هذه الشبكات لخدمة التزامه بالقضية الامازيغية من خلال أربعة حقول حافّة، تكشف عمق الصلات بين القوى اللسانية والثقافية: التعريب، والدين، وكذا السلطة والتمزّج. تهيئ خطبة السّي ابراهيم، وزغرودة تايدرت أرضية الطلاق بين اللغة العربية والإسلام والسلطة. وينزع السرد، بذلك، عن التعريب والسلطة، باعتبارهما قوى هيمنة، كل شرعية، كما يميّط عن التمزّج، في الآن نفسه، كل وصاية.. يُدكّر المؤلف قارئه، رغم ذلك، أن الأمر يتعلق بمجرد حلم، مجرد Tawargit d imikk ، لكن الواقع السوسولوجي والسياسي يبين أن الأمر يتعلق بما هو مجاوز للحلم بأكثر من حلم.

Introduction

Tawargit d imikk est l'un des premiers récits écrits en amazighe moderne. La littérature amazighe étant de tradition orale, créer à travers l'écrit supposerait un nouveau mode de création et de réception littéraires. La graphie vient, en effet, remplacer la voix et devient une nouvelle forme expressive littéraire. Le passage d'une forme narrative orale à un récit écrit s'impose donc comme un double acte de création : à la fois formel et esthétique (poétique et fictionnel).

C'est là l'intérêt de ce récit de Mohamed Akounad, *Tawargit d imikk*, qui inaugure un canal original d'expression littéraire en amazighe.

Cette nouvelle approche dans la création romanesque amazighe soulève cependant une interrogation fondamentale pour le critique littéraire : à quel point la forme de l'écrit est-elle marquée par la forme de l'oralité ? Autrement dit, s'agit-il vraiment d'une nouvelle forme littéraire ou d'une transposition de l'esthétique orale à l'écrit ? S'agit-il d'une littérature écrite en amazighe ou de la littérature amazighe écrite ?

Cette problématique soulevée par *Tawargit d imikk* semble donc d'ordre épistémologique : y a-t-il une démarcation entre l'esthétique narrative orale et l'esthétique narrative écrite ? L'écriture et la parole sont-elles deux formes de la même création ?

L'amazighe, comme langue et culture, vit au Maroc depuis les années soixante-dix une renaissance qui le confronte à la modernité dans toutes ses formes : liberté, création, démocratie, rationalité, altérité... Tout l'enjeu pour l'amazighe est d'exprimer et de créer dans ces mouvances tout en gardant son originalité. Le passage de la littérature orale à la littérature écrite dans sa modernité est donc un risque. C'est une phase que toutes les langues et cultures ont vécue. Propp et Lévi Strauss, pour ne citer que leurs travaux, ont bien montré que le récit est la forme primitive et originelle de toute vision du monde et de toute création artistique : l'homme raconte avant de penser ou encore il pense en racontant ; il raconte pour communiquer son expérience, sa journée, son passé, ses rêves, ses projets..., sa vision du monde. Homère a raconté le monde avant que Socrate ou Platon ne le pense. Mais il s'agit bien, dans cette vision du monde, de l'art, de « la poétique » selon Aristote. Un récit relate un vécu ou un souhait, mais il n'est jamais ce vécu ni ce souhait, il en est une représentation. Un récit ne peut être qu'un choix narratif, il n'est pas le réel, même s'il s'en inspire ; le vécu est infiniment riche en événements, en nuances, en sensations, impossibles à traduire intégralement en mots ; les mots sont par essence pauvres par rapport au réel. D'ailleurs, il ne s'agit pas de transposer le réel, tel qu'il est, dans le récit, il s'agit plutôt d'un regard sur le réel.

Le défi posé à l'amazighe, c'est comment passer de la représentation du monde oralisée à la représentation écrite comme forme littéraire nouvelle : le roman, le récit écrit. C'est cet enjeu qui donne à *Tawargit d imikk* une importance littéraire. L'auteur, qui est à la fois un enseignant de littérature arabe dont il est imprégné de par sa formation et un connaisseur et fervent défenseur de la culture et langue amazighes, est sans doute conscient de cet enjeu. Cependant, seul son texte peut nous révéler son originalité et sa nouveauté littéraires. Le récit est un système de signes qui renferme sa spécificité, sa propre vérité ; notre approche sera donc immanente ; le regard de l'auteur sur son récit nous intéresse moins.

Ainsi, cette nouvelle forme littéraire en amazighe, qu'illustre *Tawargit d imikk*, soulève avant tout la question de son identité comme genre littéraire. C'est à travers la nature et l'organisation des signes linguistiques amazighes, à travers leurs échos dans l'économie du texte que nous tenterons de saisir l'identité, la spécificité littéraires et le caractère fondateur, dans l'espace littéraire, de *Tawargit d imikk*.

1. Un fabliau amazighe

Tawargit d imikk s'affiche avant tout comme un texte problématique quant à son identité littéraire : est-il un roman ? une nouvelle ? un conte ? un mythe ? Il répond certes et sans ambiguïté à un seul genre fondamental : le récit. Il s'agit bien d'une histoire relatée par un narrateur omniscient qui connaît tout sur son personnage principal, Ssi Brahim Tachenart, sur les autres personnages, leurs actions, leurs intentions, leurs vécus, leurs temps et leurs espaces. C'est un récit relativement court (157 pages de 19 cm sur 12,5 cm, *Edition BOUREGREG*), une intrigue simple, pauvre en description et en action ; il ne peut donc être un roman, ni d'ailleurs une nouvelle.

Nous constatons cependant que certains événements sont répétitifs, comme le prêche du vendredi et ses impacts sur la Jemaa, également que le temps comme dimension où évoluent les personnages n'est pas toujours déterminé ni précisé. Si le récit évoque la période coloniale comme repère historique identifiable et vendredi comme repère du temps religieux, la référence au temps reste imprécise : elle est réduite souvent à des mots génériques tels : une nuit, un jour, un vendredi... Ces constats rapprochent le récit du conte, surtout que les personnages sont typiques, symboliques et représentatifs : Talb (le clerc), Amghar (bras de l'autorité locale), Caïd (autorité administrative et politique locale), Amarir (le poète)... Sommes-nous donc en présence d'un conte, un conte sans merveilleux ?

L'histoire littéraire occidentale renferme un genre littéraire qui peut s'apparenter au récit de Mohamed Akounad, c'est le fabliau : « *Petit récit en vers octosyllabes, plaisant ou édifiant, propre à la littérature des VII et XIV siècles* », lit-on dans *le Petit Robert*. La ressemblance n'est certes pas formelle, mais thématique et structurelle. En effet, la littérature amazighe d'expression orale se caractérise par des histoires de *tolbas* (clercs), d'*inflas* (hommes de lois) d'*imxxarn* (voleurs), des *isbbabn* (commerçants), d'*imarirn* (poètes), mais également par un certain bestiaire familier aux Amazighes tels *uccen* (chacal), *bumḥnd* (hérisson), *aydi* (chien) et surtout *ayyul* (âne). (Voir A. Leguil, 2000).

Toutefois, si la structure simple du récit, la typologie des personnages et la couleur locale de *Tawargit d imikk* s'apparentent aux caractéristiques du fabliau du Moyen-Age occidental, le sujet édifiant est original : « *Un youyou dans la mosquée* », signe révélateur que l'excellente traduction française de Lahcen Nachef a mis en valeur en le choisissant comme « titre apéritif » du récit (R. Barthes).

Il s'agit donc d'une forme littéraire familière, puisée dans l'imaginaire amazighe et mise au service d'une idée engagée ; et c'est ce mariage de l'ancien et du moderne qui fait de ce récit une œuvre artistique originale.

Toutefois, un récit amazighe écrit ne peut acquérir son statut littéraire sans s'appuyer sur sa forme originelle, l'oralité.

2. Un palimpseste de l'oralité

Tawargit d imikk fait événement dans l'histoire littéraire amazighe (tachelhit) parce qu'il s'affiche d'abord comme un récit écrit, comme « roman », genre étranger à la

création littéraire en amazighe. La vie contemporaine amazighe instaure donc une nouvelle situation de communication littéraire : on peut fixer une histoire par l'écrit pour que les autres la lisent, ceux qui maîtrisent le code scriptural amazighe. Comme les autres langues, l'amazighe devient ainsi une langue de création à l'écrit et non seulement à l'oral. Le livre devient dès lors un nouveau vecteur de la diffusion et du partage littéraires. Par conséquent, l'impact serait plus important puisque le livre circule dans l'espace, traverse les temps et résiste à l'érosion de l'oubli. Cependant, dans l'absence d'une étude scientifique du phénomène, la réception de ce genre de littérature en amazighe reste problématique, une problématique relative à la lecture du code écrit amazighe que ce soit les caractères latin et arabe ou tifinaghe, problématique que nous soulignons mais qui n'est pas l'objet de notre propos. On pourrait également souligner le choix délibéré de l'auteur d'emprunter aux autres variantes de l'amazighe beaucoup de termes peu usités en tachelhit, idem pour certaines structures syntaxiques. Cela donne à ces emprunts un aspect néologique, parfois rebutant qui peut constituer parfois un obstacle à la lecture, même pour les initiés.

Cette forme écrite du récit amazighe reste finalement par essence orale. C'est le paradoxe de *Tawargit d imikk*. Le récit écrit de Mohamed Akounad est marqué par l'oralité dans sa structure, dans ses motifs, dans sa thématique et dans sa rhétorique.

En effet, le discours direct qui constitue la marque par excellence de l'oralité domine dans le récit. Le personnage principal, Ssi Brahim, est souvent en dialogue avec des éléments de sa *jema* qui l'encouragent à prêcher en amazighe tels Azrur N'Igouzouln ou encore Itto n'Aït Bella, mais également avec ses opposants comme Amghar et le Caïd, les représentants du fantomatique Makhzen. C'est à travers la parole de Ssi Brahim que le lecteur constate son évolution ; son essence est dans sa voix. D'ailleurs, son histoire est celle de sa parole qui a changé de code : du prêche en arabe au prêche en amazighe. C'est cette révolution linguistique qui a motivé le youyou de *Taydert* dans la mosquée, un youyou de nature expressive et acoustique : une onomatopée qui exprime une joie profane dans un espace sacré. Le récit écrit n'existe donc qu'à travers la parole, qu'à travers le code oral habillé du code écrit.

La nouveauté littéraire du récit est dans la transcription et non dans le fond. Tous les personnages sont incarnés à leurs voix : ils parlent, donc ils existent, pour parodier Descartes. *Tawargit d imikk* tend ainsi vers le texte théâtral ; le récit est réduit à des actions insignifiantes comme monter sur le toit de la mosquée ou encore écrire le prêche du vendredi ; l'essentiel de ce dernier est dans sa lecture devant les autres à la mosquée. La seule action significative reste la gifle donnée par Azrur au Caïd, une gifle qui acquiert dans l'économie du récit le statut d'un message politique (que nous expliciterons par la suite). D'autre part, les soucis et les rêves qui habitent Ssi Brahim se traduisent par le discours manifeste, mais aussi par le discours intérieur qui prend la forme du discours indirect libre : (*mani yas kkant twargiwin ann? Ugint ad t id lliint. ass ad lli y tnt ira laḥ as tnt s usafar*, p. 4), « *Mais où étaient donc passés ses rêves cette nuit-là ? Pourquoi ne lui étaient-ils pas venues à la rescousse comme à l'accoutumée ?* p. 6 », lit-on au début du récit quand l'idée du nouveau prêche commence à habiter le *talb*.

L'oralité se manifeste également dans le recours à la mémoire collective pour justifier et argumenter. La rhétorique de Ssi Brahim, des autres personnages et

même celle du narrateur s'appuie souvent sur des proverbes et des dictons pour persuader de la justesse de l'idée défendue.

Le récit foisonne d'adages et de phraséologie renfermant des idées reçues caractérisant l'espace culturel amazighe soussi, des idées qui ont acquis leur véracité par l'épreuve du temps et par leur appartenance à la mémoire partagée. Pour traduire la volonté de Ssi Brahim à faire connaître sa véritable valeur auprès de sa jema'a, le narrateur recourt à cet adage amazighe : (*acku ar ttinin middn : " ur d taynsit ad ittinin jjiy, willi issnn tujjut ns, tssusm tn, ad t ittinin!"* p. 5-6), « *Ce n'est pas au basilic de vanter les mérites de ses effluves parfumés, mais à ceux qui, le sentant, sont épris de sa fragrance* p. 7 ». Par cette belle analogie, le lecteur comprend que Ssi Brahim aimerait bien que sa jema'a reconnaisse sa valeur à travers son acte révolutionnaire en prêchant en amazighe. De même Azrur résume sa lecture de la politique contemporaine par une image puisée dans la mémoire collective : (*afus n tglzzimt ka ad immsskln, imma taglzzimt ta lli bddal* p. 44) « *Seule le manche de la pioche a été ébranlé ; la pioche, elle, n'a pas bougé* (p. 33) ». « *Cette parole a marqué à jamais les esprits* », précise le narrateur.

La mémoire collective où puisent les différents personnages ainsi que le narrateur leurs adages et proverbes traduit manifestement une vision du monde relativement « primitive » et originelle. Leurs thématiques et leurs champs lexicaux dénotent un monde marqué par la nature, l'agriculture mais aussi par le bestiaire : le chat, le chien, l'oiseau, l'abeille entre autres sont souvent au cœur de certains adages et proverbes : (*ar gis ikkat ucud amucc!* p. 83) « *Même un chat ne pourrait s'y tenir debout !* » p. 63 ; c'est ainsi que le narrateur souligne le malaise dans lequel se trouve Ssi Brahim en osant sa révolution linguistique.

Toutefois, c'est l'expérience humaine qui constitue le matériau le plus significatif de la mémoire collective dominante dans le récit. L'expérience politique semble la plus manifeste dans la mémoire sociale amazighe évoquée par le narrateur. La parole politique relative au Makhzen semble traduire un traumatisme chronique chez les Amazighes :

- *argaz ur ar ittqga ismg y tmazirt ns, i y d iqqan ad t ig, yuf as ad immt.* p. 42 « *un homme ne doit pas être esclave chez lui. S'il devait l'être autant mourir* " p. 32, répète souvent Azrur pour souligner l'aliénation que subissent les Amazighes par le Makhzen dans leur propre espace culturel et politique, du moins ce que semble refléter un certain discours poétique et social. Le chapitre « *La fièvre* », renferme une série de proverbes et de citations populaires au sujet de la représentation négative du Makhzen par une mémoire collective historique et politique :
- *asif d lmxzn ur ar nn disn iznazay yan sul iran tudrt nes !* p.79 « *Ne s'approche du fleuve et du Makhzen qui tient à la vie.* » p. 60.
- *wanna icca lmxzn d wanna tcca tmmuryi, ur idfar amyaa!* p. 79, « *Qui doit au Makhzen ou aux criquets pèlerins ne doit rien.* », p. 60
- *iy nn illa lmxzn v tsraft ad nn dis ittili yan, ur d iy d yad gis iyli!* p. 80, « *Occupez-vous du Makhzen lorsqu'il est dans le trou et non lorsqu'il en ressort* » p. 60

- *ur ar nn ittagug yan y lmxzn, ur ar nn sis itta!* p. 80, « *Ne vous éloignez pas du Makhzen ; ne vous en rapprochez pas non plus.* » p. 60.

Dans toute parole, le mot « *makhzen* » est connoté négativement ; il renvoie à la source par excellence du mal politique et social. Il cristallise l'oppression politique et culturelle que semble subir historiquement les Amazighes au Maroc. Par cet emploi, le narrateur ne fait que traduire une certaine réalité de la mémoire collective.

La littérature écrite ose exprimer à haute voix ce qui se dit en communauté restreinte, voire intime. Il est vrai qu'imarirn (les poètes), critiquent publiquement le makhzen, mais leur voix reste limitée à un espace où la réception est réduite à la communauté. De plus, il s'agit presque toujours d'une parole métaphorique et imagée qui se prête à une double signification : dénotative et connotative.

Depuis que le vent de la liberté souffle sur le Maroc (depuis les années quatre-vingt-dix), les écrivains amazighes osent fixer par l'écrit la parole politique refoulée, une parole à la portée de tout le monde y compris le Makhzen. L'enjeu majeur du récit de Mohamed Akounad, c'est de revendiquer explicitement cette parole politique. Il ne se contente pas seulement d'insinuer mais de dire « à haute voix » le mal politique et culturel en recourant à la force des images familières : « *Seule le manche de la pioche a été ébranlé ; la pioche, elle, n'a pas bougé* » p33 ; c'est ainsi, par exemple, que certains Amazighes comparaient (comparent toujours !) le Makhzen au colonialisme français. Dans le dicton « *Ne s'approche du fleuve et du Makhzen qui tient à la vie.* », se manifeste une conscience narrative libérée de la peur : le danger de mort que représente le Makhzen est explicité, la comparaison est au service de la dénonciation de l'arbitraire politique. Il s'agit là d'un trait distinctif de la littérature amazighe écrite : elle puise dans la littérature orale un matériau qu'elle rend plus direct et explicite.

Le récit d'Akounad illustre bien la phase transitoire par laquelle passe toute littérature écrite. A l'origine, dans l'absence du code écrit, seule la forme orale de la création littéraire existait. Le plus grand des poètes occidentaux, Homère, est un aède (ce qui correspondrait chez les Amazighes à anddam) qui évolue ensuite en poète-écrivain et fixe à jamais les mythes grecs fondateurs de la culture occidentale dans *l'Illiade* et *l'Odyssée*. Le récit de Mohamed Akounad est de même un texte illustrant bien cette phase transitoire de la littérature écrite qui exploite l'esthétique et la thématique de l'oralité et les transpose dans le code écrit, défiant ainsi la culture dominante et donnant plus de visibilité à la cause amazighe en usant d'une sémiologie linguistique et culturelle révolutionnaire et persuasive.

3. Un empire de signes

Une fois écrit et publié, une production littéraire et artistique en général acquiert son autonomie. En effet, la signification d'une œuvre doit émaner du texte lui-même et non déduite d'une quelconque projection d'éléments autobiographiques ou d'histoire littéraire extérieurs. Depuis la révolution saussurienne, tout texte est d'abord considéré comme un système de signes : tout mot prend sens dans et par le

texte lui-même. C'est dans la perspective de ce postulat sémiologique fondamental que nous pouvons approcher *Tawargit d imikk*, c'est-à-dire en tant que système de signes dont dépendent sa ou ses signification(s).

Au-delà de l'intrigue d'un talb qui innove son prêche de vendredi, en le disant en amazighe pour le rendre plus compréhensible à ses auditeurs, le récit, *Tawargit d imikk*, foisonne de signes lexicaux révélateurs de champs et de réseaux thématiques significatifs. Le récit est, en fait, un champ de tensions linguistiques, culturelles, politiques et religieuses opposés.

Ces tensions sont contemporaines, datent de la renaissance récente que vit toujours l'amazighe : langue et culture ; tensions qui habitent un narrateur partisan et partial. En effet, l'auteur-narrateur semble déléguer ses idées et son engagement à deux personnages-symboles : Ssi Brahim et Azrur. C'est par procuration qu'il exprime ses partis pris linguistiques et politiques. La littérature est investie d'idéologie et de valeurs sous forme de signes et de symboles. Ssi Brahim est, en effet, le flambeau, comme le signifie son nom « Tachenyard », qui éclaire le chemin aux autres, à sa jema ; "*ahh ukan! Wad ad igan atrs n ssi brahim tacnyart lli mu iggummi asafar. Middn lli dis illan ur ssnn atig ns*" p. 6, « Hélas ! regrette le narrateur, Son entourage n'appréciait pas à sa juste valeur Ssi Brahim Tachenyard » p. 7. Le personnage principal devient la voix revendicatrice d'une instance narrative supérieure et consciente des enjeux linguistiques et politiques du Maroc moderne. Ce narrateur omniscient, qui sait tout, prête au simple talb des propos qui supposent un savoir et une philosophie du langage qui le dépassent : "*ufiy nn awal imqur ... imqur bahra ... irwas iyi is yugr afgan! Ur yaly is iga yas timlsa n iswingimn nny*" p. 103, « La langue dépasse même l'homme qui la parle ! Je ne crois pas qu'elle ne soit rien qu'un support à nos pensées ! » ou encore "...ur d nkki ad ittinin, ntta (awal n terabt) ad si ittinin..." p. 104 « Ce n'est plus moi qui commande mes propos, c'est lui, l'arabe, qui me fait dire ce que j'ai à dire » p. 78-79. Ces propos profonds sur le rapport entre la pensée et la langue ne peuvent émaner d'une personne dont l'horizon culturel est limité au fikh (science religieuse). Il s'agit bien d'une sociolinguistique engagée, au service d'une cause. Ssi Brahim est investi d'une fonction communicative, au service d'une voix latente, avertie des enjeux sociolinguistiques que vit le Maroc d'aujourd'hui.

Ainsi ce genre de discours devient révolutionnaire émanant d'un individu familier au public amazighe, aliéné par la culture ambiante et traditionnelle. Ssi Brahim est l'instance narrative qui permet au narrateur de motiver son engagement de militant amazighe par des arguments pragmatiques, inscrits dans la vie quotidienne des Amazighes : comprendre leur religion à travers leur langue maternelle: "*Kkiy tt inn ar awn akkay tugtt n tussna s wawal lli ur tssnm! Mac zzy assa, rad awn sslkam y tussna n rbbi s wawal nnun lli yawn yadlli isti lliy kun iskr.*" p. 20, « D'habitude, je vous assumais de connaissances en une langue que vous ne compreniez point (...) Aujourd'hui, j'ai décidé de vous transmettre la connaissance de votre Dieu au moyen de la langue qu'il avait élue pour vous lorsqu'il vous créa » (p. 16-17), explique le *clerc* à ses fidèles.

C'est par une autre instance narrative que le narrateur-militant souligne la version politique qui échappe à Ssi brahim. Azrur n Iguzulen est, en effet, un personnage-symbole qui situe la problématique amazighe dans la sphère profane et laïque.

D'ailleurs un chapitre, le plus long du récit, lui est consacré (*Azrur n Iguzulen*). Le personnage est lié à un espace laïc, l'assaïs, car c'est un amarir. Il a lutté contre les colons français, il a fait de la prison, il lutte à présent contre « *les nouveaux français* » que représente le Makhzen. C'est le véritable héros du récit à en juger par le destin que la narration lui a consacré : contrairement au déchu Ssi Brahim qui a quitté le village, Azrur, à la fin du récit, a de nouveau chanté dans l'assaïs avec la femme qui a profané la mosquée : Taydert. Il a réussi à hisser le militantisme amazighe sur le plan collectif et sur le plan laïc : "*assaïs rad iyama, Azrur nkkwnin ayann*" p. 157-158, « *assaïs restera, Azrour restera !*" p. 120, telles sont les dernières paroles de la foule réunie dans l'assaïs, des paroles qui ont chassé le Caïd du village.

Ssi Brahim et Azrur sont donc des signes invertis de discours militants ; le premier répond à une révolution linguistique en prêchant en amazighe et le second répond à une revendication politique qu'incarne la vie culturelle. Les deux personnages sont, en fait, réduits à des portes paroles idéologiques, à deux voix au service d'une cause.

Au-delà de ces deux personnages que la structure narrative transforme en symboles à la fois opposés et complémentaires, le récit est riche en d'autres codes sémiologiques engendrant des réseaux significatifs qui convergent vers la même thématique et à la même cause.

En effet, l'espace est également investi dans le récit de fonction symbolique. La narration met en scène trois sphères en conflit : la religion, la culture et le pouvoir ; trois espaces représentent respectivement ces sphères : la mosquée, l'assaïs et l'école. L'enjeu pour le narrateur, c'est de montrer comment la culture amazighe retrouve son espace de prédilection : l'assaïs. Ainsi, le récit s'achève sur le triomphe de l'école fondamentale et originelle où l'amazighe transmet et apprend son amazighité. Répondant au Caïd qui fait l'éloge d'une école moderne qu'il projette de faire construire sur l'assaïs, Azrur lui dit avec fierté : "*yid iga yad assays, assays ayrbaz nit ayann a lqayd*" p. 155, « *Ici, c'est notre assaïs et l'assaïs, cher caïd, c'est déjà une école*, p. 118». Ce qui oppose les deux écoles, c'est que l'une est l'instrument de l'aliénation et du pouvoir, et l'autre le vecteur qui alimente la mémoire assurant la pérennité de la culture amazighe ; l'assaïs est l'espace par excellence où toutes les générations se côtoient. La langue amazighe que Ssi Brahim a introduite dans la mosquée du village et le youyou que cela a provoqué sont deux tentatives pour réconcilier le religieux et le profane, deux tentatives des Amazighes pour s'appropriier le religieux. Quant au Caïd, il tente d'assurer la continuité de l'acculturation des Amazighes en construisant une nouvelle mosquée et en projetant l'implantation d'une école moderne à côté.

D'ailleurs, sur le plan formel, l'assaïs est un espace ouvert et circulaire, formes compatibles avec l'esprit de liberté que signifie le nom même que porte la population qui le fréquente. Par contre, le clos est la caractéristique de la mosquée et de l'école, une forme angulaire fermée favorisant à la fois l'enfermement (l'aliénation) et l'exclusion. D'ailleurs les dimensions des mosquées modernes renvoient les fidèles à leur petitesse, elles les « écrasent » par leur gigantisme. L'architecture n'est jamais innocente, elle est idéologique. Le Versailles de Louis IV impressionne ses visiteurs avant même de « rencontrer » son locataire.

L'auteur de *Tawargit d imikk* a bien investi l'espace d'une fonction symbolique à la fois sur le plan formelle et fonctionnel. Le traitement de l'espace physique dans le récit renvoie à la tension entre les espaces culturel, politique et amazighe que connaît le Maroc moderne.

Le système des personnages tel qu'il est construit par la narration reflète également cette tension. En effet, la majorité des personnages portent des noms marqués par l'amazighité, ce qui est normal puisque l'histoire se déroule dans une aire amazighe. Cependant, il y a des personnages dont les noms sont composés d'éléments arabes ou d'origine arabe et associés souvent à des éléments amazighes authentiques tels Saïd Ibiw, M'Bark n'Aït Addi ou encore M'hand n Chala. Ce type d'identité illustre la double personnalité de l'amazighe musulman. L'assimilation des noms d'origine arabe souligne la volonté de débarrasser la religion de son support linguistique. Le nom de Ssi Brahim Tachenyart, par qui la révolution linguistique est arrivée, est composé de trois éléments significatifs : le « Ssi », élément arabe, forme assimilée par l'amazighe de « sidi ; il signifie le détenteur du savoir notamment religieux (cet élément est ignoré cependant au Moyen Orient !); « Brahim » connote une identité musulmane et enfin « Tachenyart », qui signifie en amazighe « le flambeau », traduit le rôle de guide que joue ce personnage au sein de sa jema. Déjà par son nom, Ssi Brahim Tachenyart est un personnage qui n'arrive pas à vivre sereinement sa triple identité : religieuse, arabe et amazighe.

Il existe, cependant, dans le récit des personnages dont l'identité est réduite à l'amazighité. C'est le cas Taydert (l'épi), celle qui a profané la mosquée par son youyou et qui clôt le récit par son chant à l'assais avec Azrur n'Igouzouln. Celui-ci reste le personnage qui incarne le plus par son nom l'action et la parole qu'il met au service d'une amazighité libérée de l'arabe et de la religion officielle, puisque son nom est exclusivement amazighe. Les noms des personnages ne sont donc pas innocents, ils sont investis de valeurs sémiologiques.

Les tableaux ci-dessus visualisent et synthétisent les valeurs sémiologiques de certains éléments du récit : certains personnages par leurs identités, certains espaces par leurs fonctions et surtout certains « youyous » disséminés dans le récit.

Tableau 1 : Sémiologie des noms des personnages dans le récit.

Nom du personnage	Sphère d'appartenance	Connotation
Ssi Brahim Tachenyart	Religion / Arabité / Amazighité	Personnage principal qui incarne à la fois l'amazighité et les idéologies historiques dont elle

		cherche à se libérer. Il est le foyer des tensions entre l'amazighité, l'arabité et la religion. Il ose prêcher à la mosquée en amazighe pour des raisons pragmatiques : comprendre la parole de Dieu.
Azrur n'Igouzouln	Amazighité culturelle	Personnage illustrant l'amazighe fidèle à sa sphère culturelle et militant pour transposer sa cause sur le plan politique. Il ose dire non aux Français et au Makhzen ; il est même passé à l'action en giflant le Caïd. C'est un personnage sur lequel le narrateur projette le militantisme exemplaire.
Itto n'Aït Bella Taydert.	Amazighité culturelle	Version féminine d'Azrur. Une femme âgée, Itto, ose discuter avec l'Imam, Ssi Brahim, du statut de la femme dans l'Islam ; elle revendique la liberté dont jouissait la femme amazighe de jadis. La jeune Taydert passe à l'action en profanant la mosquée par son youyou et en reprenant son rôle de tamarirt à l'assais à côté d'Azrur malgré les menaces du Caïd.
Saïd Ibiw Saïd n Ikibod Mhand n Chala M'Bark n'Aït Addi Hammou N'Aït Ali Boutguenza	Arabité / Amazighité/ Conscience populaire	Personnages représentant l'intelligence populaire qui s'interroge sur l'absurdité du prêche en arabe pour des gens qui ne comprennent pas cette langue. Personnages incarnant également l'acculturation que vivent les Amazighes au Maroc ; ils portent une triple identité : arabo-musulmane et amazighe.
Abaaloul (Amghar)	Amazighité / Pouvoir	Personnage récupéré par le pouvoir hégémonique ; il est le pendant d'Azrur : il a été au service des Français, puis devient un Amghar illégitime puisqu'il n'est pas élu ; il a droit à un sobriquet amazighe ironique qui signifie « intestin », le

		mouchard.
Caïd	Arabité / Pouvoir	Personnage dont on ignore le nom et l'identité ; il est désigné par sa fonction : il représente le Makhzen, le pouvoir dominant insaisissable ; il n'existe qu'à travers le mal qu'il engendre. La gifle qu'il a reçue d'Azrur signifie le début de « la désaliénation » et de la libération du joug culturel et politique.
La jemaâ	Arabité	Terme d'origine arabe qui renvoie à une entité collective religieuse. Ssi Brahim s'adresse à sa jemaâ ; terme appartenant au même champ sémantique que joumouâa (vendredi), jour de la prière collective hebdomadaire. Le lien des individus qui forment la jemaâ est de nature religieuse. L'enjeu du récit c'est de transformer la jemaâ en tribu ancestrale qui assure la pérennité de l'amazighité.
Aït Oussoul	Amazighité	Terme amazighe désignant l'appartenance tribale d'une population : le lien entre les gens doit rester culturel, voire sanguin : un lien antérieur au lien religieux.

Tableau 2 : Sémiologie de l'espace dans le récit :

Nature	Sphère d'appartenance	Connotation et signification
Mosquée	Espace lié à la religion, à	Lieu sacré qui véhicule les valeurs et les dogmes religieux en

	l'arabité et au pouvoir	<p>langue arabe. Lieu qui exclut la culture et la langue amazighes.</p> <p>L'impact de ce lieu reste formel sur le plan religieux ; la communication avec les fidèles reste limitée et superficielle.</p> <p>C'est un lieu qui illustre l'absurdité énonciative : un discours en arabe incompréhensible des fidèles. La mosquée ne peut assurer sa véritable fonction religieuse.</p> <p>C'est pour remédier à cette situation absurde que Ssi Brahim prêche en amazighe. Il s'agit bien d'une tentative de réconcilier le religieux avec la culture locale et non de les dissocier.</p>
Ecole	Espace incarnant en apparence la culture moderne à l'occidentale	Autre lieu de menace pour l'identité amazighe, car l'école moderne est au service du pouvoir qui ignore la langue maternelle des élèves. La modernité que cet espace affiche reste formelle. C'est un espace au service de l'arabité, de la réaction et de l'acculturation des Amazighes.
Assaïs	Espace culturel amazighe local.	Lieu de prédilection de la culture amazighe ; espace profane et laïc de la transmission des valeurs ancestrales ; lieu d'information sur l'actualité politique et sociale, « une école » selon Azrur qui « fait partie de notre existence, notre essence profonde » p.118, "mayad izdi d talla ny...tumast ann n ugnas p. 155.
Agadir	Espace collectif économique et culturel.	Lieu tribal où le collectif conserve ses récoltes, ses titres fonciers, ses biens...Sa gestion illustre une facette de la

		démocratie amazighe
Arganeraie	Espace naturel lié à l'identité et à l'amazighité	<p>Espace naturel qui caractérise l'espace amazighe.</p> <p>L'arganier joue un rôle déterminant dans vie économique du village amazighe.</p> <p>A l'instar de la langue et de la culture, l'arganeraie est objet de tension entre le Makhzen et les militants amazighes : Azrur reproche à Ssi Brahim de rester silencieux sur « ceux qui nous ont volé nos terres, notre arganeraie" p 22,» "max alliy av ur tsawlt f willi ay yukrn tamazirt, awin taganin a ssi Brahim?!" p 28</p>

Tableau 3 : Sémiologie du « youyou »

Le youyou	Sphère d'évocation	Connotation et signification
« <i>afnt tillas tawhalt, skrnt abrdakk, svwritnt</i> » p. 3, «Alors profitant de l'occasion, les ténèbres dansaient et lançaient d'imperceptibles youyous. » p. 5	Emploi poétique et métaphorique appliqué au non humain.	<p>Un youyou prémonitoire inaugural du récit.</p> <p>Expression euphorique relative à la nuit, contraste avec l'obscurité.</p> <p>Élément mélodique complétant l'harmonie du mouvement exprimée par le verbe « danser ».</p> <p>Tableau nocturne préparant la décision de Ssi Brahim à prêcher en amazighe, prêche qui provoquera le youyou blasphématoire.</p>
« De bout en bout, le pays fête l'événement : les youyous scandèrent, les chants tombèrent comme des averses » p. 32,	Un youyou collectif exprimé dans sa sphère « naturelle » : la fête dans l'assais.	Emploi profane du youyou dans sa fonction sociale et collective. Le pluriel souligne par contraste la singularité du youyou de

<p>"umznt tmyrwinin zzy ixf n tmazirt ar ixf, tbbi tvwrit v ultmas iffi d umarg n tdrifit zund anzar " p. 43</p>		<p>Taydert dans la mosquée</p>
<p>« Observez la femme et pensez à l'abeille dans sa ruche(...) Bracelets à la cheville et youyou aux lèvres ! » p. 84, "zrat tamtut tswngmm y tazzwit n taddart ns. ... tak^wmist zund ibzgan n tðarin, tiy^writin y imi." P. 109</p>	<p>Un youyou sensuel lié à la femme.</p>	<p>Emploi poétique exprimant la féminité. Expression d'approbation et de la joie de la femme. Langage naturel non linguistique.</p>
<p>« nul ne s'attendait à ce que, aussitôt, un vibrant youyou jaillisse en plein milieu de la mosquée p. 84 », "mac, urgisn yan hlli nn itamn is rad issfld i ty^writ akud ann, y tuzzumt n tmzgida" p. 109</p>	<p>Un youyou insolite : exprimé dans un lieu inhabituel, sacré : la mosquée.</p>	<p>Transposition du profane dans le sacré. Le féminin ose s'exprimer dans un lieu masculin. Remise en question de la prédilection du discours religieux et phallogratique : le youyou change de connotation : l'expression de la joie devient l'expression de la profanation et de la malédiction.</p>
<p>« J'ai beaucoup apprécié ton discours sur la femme ; alors, j'ai senti comme... comme une douce flamme me pénétrer... et c'était elle qui s'était transformée en ce maudit youyou » p. 85, "issusm iyi aylli tnnit f tmyart, syafay skra zund...zund irird ilggwavn ikka iyi akk, nnta ad d yurrin ig tacc ann n ty^writin! p. 111</p>	<p>Origine émotionnelle du youyou révolutionnaire.</p>	<p>Paradoxalement, c'est la prise de conscience de la femme de son véritable statut religieux due au discours de Ssi Brahim en amazighe qui a provoqué le youyou spontané. Le talb éclairé a su charger la langue amazighe de l'authenticité religieuse, ce qui est reçu comme une profanation.</p>
<p>« on ne parlait plus que du youyou en pleine mosquée ! p 86», "ur ar ttinin yila yas timzgida n</p>	<p>Le youyou insolite se transforme en scandale social.</p>	<p>Le youyou devient un moyen efficace pour poser les problématiques religion-</p>

<p>ty^writ" p. 116</p>		<p>langue, arabité-amazighité</p>
<p>« Ayant entendu ce youyou, Hammou n'Aït Ali...finit par dire à Ssi Brahim, non sans ironie :</p> <p>– Pourquoi ne nous as-tu pas dit d'apporter des <i>bendirs</i> puisqu'il y a des youyous ! C'est tout ce qu'il fallait pour faire un bon spectacle d'ahouach ! » p 86, "<i>ur ay yadlli tmit a ssi Brahim ad d nawi tilluna, acku taywrit tlla; netnti ka d nn iyaman ad ibidd uhwac.</i>" p. 112-113</p>	<p>Le youyou souligne l'opposition entre l'assaïs et la mosquée.</p>	<p>Certaines voix cherchent à détacher l'amazighe du religieux, revendiquent la laïcité et refusent une langue amazighe au service de la religion.</p> <p>Le youyou souligne la frontière entre le profane et le sacré.</p>
<p>« il se tut parce qu'il avait trouvé que ce youyou-là était pour lui un message d'avertissement venu d'un lointain au-delà » p. 88, "<i>ifiss acku iyal tay^writ ann tga uggar n ty^writ, tga d sis tabratt n usnk d</i>" p. 114</p>	<p>Origine prémonitoire du youyou, un youyou d'avant-garde, révolutionnaire.</p>	<p>Expression d'une vision littéraire optimiste sur l'avenir de l'amazighe, sur la fatalité de son émergence comme expression de la modernité.</p>
<p>« Par ailleurs, les émules parmi ses amis avaient bien ri lorsqu'ils avaient entendu parler du youyou de la mosquée ! » p. 88 "<i>γ tsga yadn, ttsan imddukk^wal n ssi brahim alliy jjawwn lliy ssfldn is akk^w tmmouss ty^writ γ tmzgida.</i>" p. 116</p>	<p>Le youyou blasphématoire est stigmatisé par son lieu d'énonciation.</p>	<p>Résistance des religieux face à l'initiative de Ssi Brahim.</p> <p>La réception du youyou varie en fonction des tranches sociales : il devient comique chez les tolbas (hommes religieux)</p>
<p>« Ssi Brahim s'attendait à voir arriver le cheikh aussitôt que la rumeur du youyou lui serait parvenue » p. 91, "<i>iqql ssi brahim ad t id ilkm umyar mnnaw imalassn, macc ur t id ilkm ma yad tella ty^writ γ tmzgida.</i>" p. 118</p>	<p>Transposition du youyou dans la sphère politique.</p>	<p>De la conséquence religieuse à la conséquence politique du youyou.</p> <p>Le scandale s'amplifie en devenant une affaire</p>

<p>« Un youyou dans l'enceinte de la mosquée, talb, voilà une profanation jamais commise durant ma carrière ! » p. 92, "tay^writ y ugn^s n tmzgid^a a ttalb? Tasfsawit ad ur jju tsar y tummyra inw !!" p. 119</p>	<p>Le politique s'aligne sur le religieux</p>	<p>Le youyou révèle la complicité historique de la religion et du pouvoir contre l'amazighité. Sanction du youyou par la loi morale ambiante.</p>
<p>« En réalité, ce youyou-là c'est moi. Mon être le plus profond n'est autre que ce youyou-là ! (...) Je ne sais pourquoi l'évocation de ce youyou-là s'accompagne toujours de verdure et de fleurs épanouies... Serait-ce l'œuvre de Satan ? » p. 109, "s tidt, nkki tay^writ ann ad giy, tumast inu lli bahra idran ur tgi kra tt ur igan... ur ssny max alliy bdda tzdi tywrit ann d tgzut d ijign lzanin... yak ur d aqqasis ad yinn iskrn tawuri nns?" p. 144.</p>	<p>Révélation de l'espace intérieur (la conscience)</p>	<p>La revendication du youyou ne peut être seulement féminine mais masculine : l'amazighité, l'humanité s'incarnent dans le youyou. Sa nature originelle est « divine », sacrée. La religion, l'homme, reconnaît en lui la légitimité et la signification du youyou dans la mosquée.</p>
<p>« Il se souvint aussi du youyou angélique de sa mère, un youyou plein de fraîcheur qui transperçait le petit bambin qu'il était ; tout son petit corps en vibrerait mais il sentait une espèce de volupté que seule notre soif du sein maternel, lorsqu'on s'y agrippe, peut égaler. » p. 110, "ar d day iktti tskr mas akud ann yat tywrit, yat ty^writ ilZan, ibluyddan, tay^writ ann tzgr akk^w azzan lli ttin ikka igat. Tga sis zund kra n trgagit lli t akk^w ikkan, macc tmmim, tamimt ann ur trwas yas tin tibbit n</p>	<p>La source originelle du youyou est la mère amazighe, comme le sont la langue et la culture.</p>	<p>Le youyou est l'expression du bonheur vécu auprès de la mère : la langue maternelle par laquelle Ssi Brahim s'est exprimé a réveillé en Taydert l'émotion originelle liée à la mère.</p>

<p><i>mas iy t sis tay trufi</i>" p. 146</p>		
<p>« Elle s'appelait Taydert (l'épi). C'était elle l'auteure du fameux youyou en pleine mosquée. » p. 114, "<i>ar as ttinin taydr. nttat ad iskrn tay^writ y tmzgida...</i>" p. 150</p>	<p>Le youyou est produit par une femme dont l'identité renvoie à la sphère agricole.</p>	<p>Le youyou rétablit le lien entre l'amazighe et sa terre à travers le nom de la femme qui l'a produit : « Taydert » (l'épi) renvoie par métonymie à la terre, une autre « mère » liée à l'amazighité.</p>
<p>« Ce youyou là qu'avait lâché Taydert n'était pas le sien, c'était le nôtre, celui de la tribu des Aït Oussoul... ! » p. 120, "<i>tay^writ ann lli d insrn i taydr, ur tgi yas tins, tga tinny akk^w nkk^wni ayt usul.</i>" P. 157</p>	<p>Le youyou passe de l'individu au groupe</p>	<p>Le collectif assume et s'approprie la revendication de l'héroïne.</p> <p>Mohamad Akounad « produit » un youyou par son récit, dans son rêve : serait-il apprivoisé par sa communauté ?</p>

4. Pour une synthèse

Les trois tableaux précédents manifestent bien l'intention d'une instance narrative qui s'affiche comme nouvelle conscience amazighe émergente ; une conscience qui revendique une identité linguistique et culturelle autonome, libérée de l'aliénation historique de l'arabité et du pouvoir. Le récit se transforme ainsi en quatre réseaux de signes connotatifs appartenant aux quatre sphères en tension au Maroc : l'arabité, la religion, le pouvoir et l'amazighité. Les frontières entre les trois premiers champs ne sont pas toujours nettes ; en effet la langue arabe trouve dans l'islam un support pour imposer sa légitimité, de même le pouvoir par son essence historique est de langue et culture arabes, il ne peut tolérer l'émergence de l'amazighe qui cherche à échapper à la fois à l'hégémonie linguistique et politique du Makhzen.

L'initiative de Ssi Brahim à prêcher en amazighe est une forme de révolution culturelle qui signifie qu'on peut être musulman en amazighe, révolution que consacre le youyou de Taydert. Le talb provoque ainsi un divorce entre l'arabe et l'islam en argumentant par la religion même : "*afgan ur iga yas yan dar rbbi*" p. 24, « Nous sommes tous égaux devant Dieu » p. 20, répond-il à des femmes s'interrogeant sur la parité homme-femme. Il instaure ainsi une limite entre la religion musulmane et la langue arabe. Le deuxième divorce est opéré par la position d'Azrur ; la gifle qu'il a donnée au Caïd « décrystallise » la peur ancestrale stigmatisée par le Makhzen et permet par la suite à l'assaïs de retrouver sa fonction originelle. Le récit montre une culture amazighe qui sort victorieuse de ces rapports de forces.

Toutefois la réalité extralittéraire dément cette représentation ; il s'agit bien de « Tawargit d imikk », de « plus qu'un rêve ! », d'un au-delà d'un rêve. Le mérite du romancier, c'est d'exprimer par son récit une vision mettant en évidence la complexité de la situation linguistique et culturelle au Maroc, contribuant ainsi à rendre le rêve envisageable, car la difficulté, toute la difficulté, réside dans les représentations et non dans la réalité. Le changement de celle-ci est tributaire du changement de celles-là. Le rêve n'est jamais étranger au réel, il en est soit le reflet soit la négation. Le récit de Mohamed Akounad a le mérite de faire rêver...d'envisager le possible. La réalité politico-culturelle récente au Maroc donne raison au rêveur... au prophète.

Bibliographie sélective :

Adam, J.-M. (1996), *Le récit*, « Que-sais-je ».

Akounad, M. (2002), *Tawargit d imik*, Bouregreg Communication.

Akounad, M. (2011), *Un youyou dans la mosquée*, Edilivre, Traduction de l'amazighe par Lahcen Nacheff.

Apulée, (2008), *L'âne d'or (les métamorphoses)*, traduit du latin par Géraldine Puccini, Arléa.

Aristote, (2014), *Œuvres*, Paris, La Pléiade.

Barthes, R. et al., (1981), *L'analyse structurale du récit*, Communication 8, Point.

Barthes, R. (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.

Dumezi ; G. (1969-1973), *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard.

Homère, (1955) *Iliade – Odyssée*, Paris, La Pléiade.

Leguil, A. (2000), *Contes berbères de l'Atlas de Marrakech*, Paris, L'Harmattan.

Lévi-Strauss, C. (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

Lévi-Strauss, C. (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.

Propp, V. (1965), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.